

söylem

FİLOLOJİ DERGİSİ



e-ISSN: 2548-0502

Ağustos/August 2021 * 6(2) 12

YÖNETİM / EDITORIAL BOARD

Başeditör / Editor in chief	: Prof. Dr. Oktay Yivli
Türkçe alan editörü / Turkish editor	: Doç. Dr. Nagehan Uçan Eke
İngilizce alan editörü / English editor	: Doç. Dr. Sevtap Günay Köprülü
Teknik editör / Technical editör	: Dr. Bilal Öngül
İng. danışmanı / Consultant in English	: Prof. Dr. Çiğdem Pala Mull
Editör yrd. / Assistant editors	: B. Uzm. Senem Gezeroğlu Arş. Gör. Ahmet Duran Arslan Dr. Birsal Sağıroğlu Doktora Seda H. Saygılı Arş. Gör. Gizem Ece Gönül
Yayıncı / Publisher	: Yusuf Çetin
Sekreteryaya / Secretariat	: İsmail Arslan
Facebook	: https://www.facebook.com/soylem.soylem.1
İletişim / Contact	: http://dergipark.org.tr/soylemdergi soylemdergi@hotmail.com
Dizgi ve tasarım / Interior design	: Günce Yayınları (www.gunceyayinlari.com)

Tarandığı Dizinler / Indexes



ULUSLARARASI YAYIN KURULU / INTERNATIONAL EDITORIAL BOARD

Prof. Dr. Marija Djindjic	Serbian Academy of Sciences and Arts	SERBIA
Prof. Dr. Juliboy Eltazarov	Silk Road International University of Tourism	UZBEKISTAN
Prof. Dr. Oktay Yivli	Mugla Sıtkı Kocman University	TURKEY
Assist. Prof. Dr. Gulnaz Fayzulla	Akhmet Yassawi University	KAZAKHISTAN
Assoc. Prof. Dr. Kemale Umudova	Baku Slavia University	AZERBAIJAN
Assist. Prof. Dr. Bagdagul Musa	The University of Jordan	JORDAN

ULUSAL DANIŞMA KURULU / NATIONAL ADVISORY BOARD

Prof. Dr. Mustafa Argunşah	Erciyes Üniversitesi
Prof. Dr. Nurullah Çetin	Ankara Üniversitesi
Prof. Dr. S. Dilek Yalçın Çelik	Hacettepe Üniversitesi
Prof. Dr. Medine Sivri	Eskişehir Osmangazi Üniversitesi
Prof. Dr. Fazıl Gökçek	Ege Üniversitesi
Prof. Dr. Ali Akar	Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi

BU SAYININ HAKEMLERİ / REFEREES OF THIS ISSUE

Abdullah Demiral
Abidin Karasu
Ali Tilbe
Bahar Dervişcemaloğlu
Bedia Koçakoğlu
Can Şen
Derya Oğuz
Dilek İnan
Ercan Kaçmaz
Erdoğan Kul
Erkan Zengin
Esra Birkan Baydan
Fatoş Işıl Britten
Fırat Karadaş
Funda Toprak
G. Gonca Gökalp Alpaslan
Gözde Ersoy
Gül Mükerrerem Öztürk
İrfan Atalay
Kuğu Tekin
Lokman Taşkesenlioğlu
Mehmet Ali Yolcu
Mehmet Çeribaş
Mehmet Güneş
Muazzez Uslu
Mustafa Zeki Çıraklı (2)
Nilüfer Aka Erdem
Selami Alan
Yunus Balcı (2)
Zümre Gizem Yılmaz Karahan

DERGİ HAKKINDA / ABOUT THIS JOURNAL

Söylem; dilbilim, dil felsefesi, edebiyat araştırmaları, edebiyat kuramı, karşılaştırmalı edebiyat, yazınsal eleştiri, göstergebilim, anlatıbilim, çeviribilim ve edebiyat felsefesi alanlarında yapılan özgün bilimsel çalışmalara ve kitap tanıtımlarına yer veren; haziran ve aralık olmak üzere yılda iki kez elektronik ortamda yayımlanan, uluslararası alan dizinleri ve Ulakbim Tr Dizin tarafından taranan hakemli-bilimsel bir dergidir.

(*Söylem Journal of Philology* contains articles and book introduction letters about linguistics, language philosophy, literature research, literature theory, comparative literature, literary criticism, semiotics, narratology, science of translation and literary philosophy. It is a journal of refereed. It is published twice a year (June and December).

Söylem dergisine gelen yazılar, editör yardımcıları tarafından dergi ilkelerine uygunluk açısından incelenir. Uygun bulunanlar ilgili alandaki iki hakeme gönderilir. Hakemlerin kimlikleri gizli tutulur ve hakem raporları beş yıl süreyle saklanır. Hakem raporlarından biri olumsuz olduğu takdirde makale, üçüncü hakeme gönderilebilir ya da editörler kurulu son kararı verebilir. Yazarlar, hakem ve yayın kurulunun eleştiri ve önerilerini dikkate alırlar. Katılmadıkları hususlar varsa gerekçeleriyle itiraz ederler.

(Submitted manuscripts are reviewed by editorial assistants in terms of compliance with the journal guidelines. Those eligible are sent two judgments in the relevant area. The umpire's identities are kept confidential and the referee reports are kept for five years. If one of the referee reports is negative, the article may be sent to a third dispute, or the editors' board may issue a final decision. The authors take note of the criticism and recommendations of the referee and editorial board. If they do not agree, they object to the grounds.)

Söylem'de yayımlanan yazılar için yazarlara telif ödenmez. Yayımlanan yazıların yayın hakkı yazarlarınca *Söylem* dergisine devredilmiş sayılır. Yazılardaki görüşlerin sorumluluğu yazarlarına aittir. Dergideki yayınlardan kaynak gösterilerek alıntı yapılabilir.

(No copyright is paid to the authors for the articles published in *Söylem*. The right of publishing the articles shall be deemed to have been transferred to *Söylem Journal* by their authors. The authors' responsibilities are the responsibility of the views expressed in the articles. Excerpts can be quoted from sources in the journal.)

Söylem dergisinin yayın dili Türkçedir ancak her sayıda toplam makalelerin dörtte bir oranını geçmeyecek biçimde İngilizceyle yazılmış yazılara da yer verilebilir.

(*Söylem*'s publication language is Turkish. However, in each issue there may also be written in English written so that a total of four articles will not exceed the rate.)

EKLER / ATTACHMENTS

1. **Telif sözleşmesi / Copyright agreement:** *Söylem*'in telif hakkı devir formu, yazar/yazarlar tarafından doldurulup imzalanarak sisteme yüklenmelidir. (The *Söylem*'s copyright contrat form must be filled in and signed by the author/authors and uploaded to the system.)
2. **Benzerlik raporu / Similarity report:** Benzerliğin %25 oranını aşmadığını belgeleyen rapor pdf formatında sisteme yüklenmelidir. (The report documenting that the similarity does not exceed %25 should be uploaded to the system in pdf format.)

YAZIM KURALLARI / WRITING RULES

1. **Başlık / Title:** Makalenin içeriğiyle uyumlu olmalı; yalnızca sözcüklerin ilk harfi büyük yazılmalı, 18 punto, **koyu** biçimde ve ortalanarak düzenlenmelidir. (The title should be consistent with the content. Only the first letter of the words should be capitalized. It should be 18 point, bold and centered.)

2. **Yazar adı / Author name:** Yazar ad ve soyadını oluşturan bütün harfler büyük yazılmalı, 12 punto, **koyu** biçimde ve ortalanarak şekillendirilmelidir. Yazarların görev yaptıkları kurum ve eposta adresleri "*" işaretiyle dipnotta verilmelidir. (All letters that make up the author's first and last name must be written in capital letters. It should be 12 point and bold and centered. Institutions and e-mail addresses of authors should be given in the footnote with a "*" sign.)
3. **Öz / Abstract:** Makalenin başında konuyu kısa biçimde ifade eden en az 75, en fazla 250 sözcükten oluşan Türkçe ve İngilizce özet bulunmalıdır. Özetlerin altında boşluk bırakılmadan en az 5, en fazla 8 sözcükten oluşan "anahtar sözcükler" ve "keywords" yer almalıdır. (At the beginning of the text, there should be a summary in Turkish and English consisting of at least 75 and at most 250 words expressing the short form. The papers should include "keywords" and "keywords" consisting of at least 5 words and no more than 8 words without spaces left.)
4. **Düzen / Order:** A4 boyutuna, Word programına "Palatino Linotype" fontuyla/karakteriyle 11 punto ve 1,2 satır aralığıyla yazılmalıdır. Paragraf başı değeri 1 cm olmalı (blok alıntılar hariç), paragraf arası boşluğu bırakılmamalıdır. Sayfa kenarlarından (sağ, sol, üst, alt) 2'şer santimlik boşluk bırakılmalıdır. Metin içinde vurgulanması gereken kısımlar, koyu değil eğik (italik) biçimde ya da çift tırnak içinde belirtilmelidir. (For A4 size, it should be typed in Word program with "Palatino Linotype"/with 11 points and 1.2 lines. Paragraph head value should be 1 cm (except block quotes), no paragraph spacing should be left. A 2inch margin should be left from the page edges (right, left, top, bottom). Parts that need to be emphasized in the text should be indicated in italic (not bold) or double quotes.)
5. **Bölüm başlıkları / Chapter titles:** Ana başlıkların hepsi büyük harfle ve koyu, ara başlık ve alt başlıkların hepsi koyu ve ilk sözcükleri büyük harfle yazılmalıdır. (All main headings are in capital letters and bold, the intermediate headings and subheadings are all bold and the first words should be written in capital letters.)
6. **Tablo ve şekiller / Tables and figures:** Tabloların numarası ve başlığı bulunmalıdır. Şekil numaraları ve adları şeklin hemen altında olmalıdır. (Numbers and titles for tables should be written. The figure numbers and names should be just below the figure.)
7. **Alıntılar / Quotations:** Doğrudan alıntılar tırnak için verilmelidir. 4 satırdan az alıntılar paragraf içinde, 5 ve daha fazla satırdan oluşan alıntılar bağımsız paragraf şeklinde verilmelidir. Bu tür blok alıntılarda soldan ve sağdan 1,5 cm boşluk bırakılmalı, ayrıca paragraf başı değeri verilmemeli ve yazı 10 punto büyüklükte olmalıdır. Satır aralığı için yine 1,2 değeri verilmelidir. Dipnot yalnızca metin içinde yapılamayan açıklamalar için kullanılmalı ve bu kısımdaki karakterler 9 punto olarak düzenlenmelidir.
(Direct quotes should be quoted. Quotations less than 4 lines should be quoted in the paragraph, quotes of 5 or more lines should be given in the form of independent paragraphs. Such blocks should have a space of 1,5 cm from the left and right of the citation, and should not be given a paragraph head and should be 10 pt size. The line spacing must also be 1,2 cm. Footnotes should only be used for statements that cannot be made in the text, and the characters in this section should be arranged in 9 points.)
8. **Gönderme / Reference:** Metin içindeki göndermelerde APA sistemine uyulmalı; tek yazarlı yayınlarda (Kaplan 1980: 56) biçiminde, çok yazarlı alıntılarda (Enginün vd. 2013, s. 35) biçiminde belirtilmelidir. (References in the text should be followed by the APA system. References should be indicated in the form of single-letter publications (Kaplan, 1980, s. 56), in many written citations (Enginün et al., 2013, p. 35).
* Metin içinde gönderme yapılan yazarın adı yer alıyorsa göndermede yalnızca yayın yılı ve sayfası belirtilmelidir: Göçgün (2004, s. 37). (If the name of the cited author is included in the text, only the publication year and page must be specified in the submission: Gochgun (2004, p. 37).
* İnternet kaynaklarında kaynağa ulaşma tarihi belirtilmeli ve adresler kaynakça bölümünde de verilmelidir. Örnek: www.gunceyayinlari.com (erişim 28.02.2016) (Internet sources should indicate the date of arrival of the resource. Addresses should also be given in the bibliography section. Sample: www.soylem.com.tr (Access 28.02.2016)

9. **Kaynaklar** / **Sources:** Makalenin sonunda yazar soyadlarına göre alfabetik olarak düzenlenmelidir. Örnek: Tanpınar, Ahmet Hamdi (1988). *Huzur*. İstanbul: Dergâh Yayınları. (The bibliography should be arranged alphabetically according to the surnames of the authors at the end of the article. Sample: Tanpınar, Ahmet Hamdi (1988). *Huzur*. İstanbul: Dergah Publichouse.)
- * Kaynağın iki yazarı varsa çalışmada adı önce yer alan yazarın soyadı bilgisi önce verilir. Örnek: Parlatır, İsmail ve Nurullah Çetin (1996). *Genç Kalemler Dergisi*. Ankara: Akçağ Yayınları. (If the source has two manuscripts, the surname of the author who is first in the work is given first. Sample: Parlatır, İsmail and Nurullah Çetin (1996). *Genç Kalemler Dergisi*. Ankara: Akcag Publichouse.)
- * Kaynağın üçten fazla yazarı varsa ilk yazarın bilgilerinden sonra vd. kısaltması kullanılmalıdır. Örnek: Kaplan, Mehmet vd. (1983). *Devrin Yazarlarının Kalemile Millî Mücadele*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. (If the source has more than three articles, then the first author's information should be used and the abbreviation of the others should be used. Sample: Kaplan, Mehmet vd. (1983). *Devrin Yazarlarının Kalemile Millî Mücadele*. Ankara: Culture and Tourism Ministry.)
- * Kitap ve dergi adları gibi büyük-bağımsız eser adları eğik (italik), kitap bölümü, şiir gibi küçük-bağımlı eser adları normal ama çift tırnak içinde yazılmalıdır. (Large, independent work names, such as names of books and journals, should be in italics. Chapter of book, small, dependent work titles such as poetry should be written in normal but double quotes.)
- * Dergi, ansiklopedi maddesi, kitap bölümleri kullanılmışsa kaynakçada sayfa aralığı bilgisi sonda verilmelidir. (If journal, encyclopedia material, book parts are used, page range information should be given at the welder.)
- * Varsa çeviren, derleyen, hazırlayan, editör adına yazar ve eser bilgisinden sonra verilmelidir. (If it is, it must be translated, compiled, prepared, written on behalf of the editor and given after the knowledge of the work.)
- * Kaynaklarda aynı yazarın aynı tarihli birden fazla eseri olması durumunda "a, b, c ..." biçiminde gösterilmelidir. (If the same author has more than one work of the same date at the sources, it should be displayed as "a, b, c ...".)
- * Tezden yararlanılmışsa yazarın soyadı-adı, tezin yazıldığı tarih, eğik karakterlerle tezin başlığı, tez tipi, şehir ve üniversitenin adı yer almalıdır. Örnek: Yivli, Oktay (2005). *Ahmet Muhip Dıranas'ın Şiiri*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir: Osmangazi Üniversitesi. (If the thesis is used, the author's surname-name, the date the thesis was written, the title of the thesis with slanted characters, the type of thesis, the name of the city and the university. Sample: Yivli, Oktay (2005). *Ahmet Muhip Dıranas'ın Şiiri*. Unpublished Master's Thesis. Eskisehir: Osmangazi University.)
- * İnternette yararlanılan kaynaklarda yazarın soyadı-adı, başlık, internet adresi ve erişim tarihi verilmelidir. (Sources used on the Internet should include the author's surname-name, title, internet address, and access date.)

TÜRKÇE ARAŞTIRMA MAKALELERİ / RESEARCH ARTICLES ON TURKISH

- Postmodern Şiir ve Lâle Müldür'ün Şiirlerinde Postmodern Özellikler**
Postmodern Poetry and Postmodern Characteristics in Lâle Müldür's Poems 279-297
Gökhan Tunç
- Bir Palimpsest İnceleme: Sarah Kane'nin *Blasted* Oyununu Yeniden Okumak ve Düşünmek**
A Palimpsest Analysis: Rereading and Rethinking Sarah Kane's *Blasted* 298-311
Mesut Güneç
- Yavrularım* (1984) Filminde Göç Teması**
Migration Issue in *My Little Ones* (1984) 312-327
Fatma Kalpaklı
- Frankofon Cezayir Edebiyatında Bir Tarihsel Roman Örneği: *Dounia***
An Example of Historical Novel in Francophone Algerian Literature: *Dounia* 328-338
Ayşe Tomat Yılmaz
- Meša Selimović 'in *Yabancı Ülke* Hikâyesi Üzerine**
On Meša Selimović's Story Entitled *Foreign Land* 339-350
Esmâ Nur Çetinkaya Karadağ
- Vasıf Öngören'in *Asiye Nasıl Kurtulur* Oyunu ile Atıf Yılmaz'ın Aynı Adlı Uyarlamasına Anlatıbilimsel Bir Bakış**
A Narratological View on Vasıf Öngören's Play Named *Asiye Nasıl Kurtulur* and Its Adaptation by Atıf Yılmaz 351-367
Bahar Yıldırım Sağlam
- Mehmet Akif Ersoy'un Pespektifinden Sosyal Sorunlar: Aile Sorunları, Boşanma ve Yoksulluk**
Social Problems from the Perspective of Mehmet Akif Ersoy: Family Problems, Divorce and Poverty 368-378
Kübra Küçükşen
- Mehmet Akif Ersoy'da Poetik Söylem**
Mehmet Akif Ersoy's Poetic Discourse 379-390
Tuba Dalar
- İstiklal Marşı'nın İzini *Safahat*'ta Sürmek**
Seeking for the Trace of Independence March in *Safahat* 391-408
Halil İbrahim Yücel
- Kutadgu Bilig*'de Bilgi ile İlgili Kavramsal Metaforlar**
Conceptual Metaphors About the Concept of Knowledge in *Kutadgu Bilig* 409-427
Resul Özavşar

İNGİLİZCE VE ÇEVİRİBİLİM ARAŞTIRMALARI / RESEARCH ON ENGLISH AND TRANSLATION

- W. Somerset Maugham'ın "Rain" Adlı Kısa Öyküsünün Çevirisinde İzlenen Çeviri Stratejilerinin Dönemsel Dil Kullanımlarına Yansımaları**
The Reflections of the Translation Strategies Upon the Linguistic Usages of a Specific Time Period in W. Somerset Maugham's Short Story "Rain" 428-441
Dolunay Kumlu
- Translation of Chekov's Rhizome in Vladimir Nabokov's *Ada, or Ardor***
Vladimir Nabokov'un *Ada ya da Arzu* Romanındaki Çehov'un Köksapının Çevirisi 442-456
Nilüfer Denissova

- Laughter as a Rational and Irrational Phenomenon in Harold Pinter's *The Hothouse***
Harold Pinter'in *The Hothouse* Tiyatro Oyununda Rasyonel ve İrrasyonel Bir Olgu Olarak Gülme
Ercan Gürova 457-465
- From "The Saddest Story" to "A Tale of Passion": Modernist Narrative Techniques and Themes in Ford Madox Ford's *The Good Soldier***
"En Acıklı Öykü"den "Bir İhtiras Hikâyesi"ne: Ford Madox Ford'un *İyi Asker* Adlı Romanında Modernist Anlatı Teknikleri ve Temalar
Taner Can 466-475
- Traces of Folk Literature in the "Maqal" of Yusuf Maddah in the 14th Century (The Sample of "Maqtali-Hussein" Masnavi)**
XIV. Yüzyılda Yusuf Meddah "Maktal"ında Halk Edebiyatının İzleri ("Maktal-ı Hüseyin" Mesnevisi Örneği)
Sevinc Ağayeva 476-481
- KİTAP İNCELEMELERİ / BOOKS REVIEWS**
- İkinci Yeni'nin Kuytusunda Bir Şair ve Düşün Adamı Tevfik Akdağ***
A Poet and Thinker Tevfik Akdağ at the Nook of the Second New Movement
Tolga Alver 482-484
- Türkçeyi "Türk"çe Düşünmek ve Türkçeyle Üretmek: Türkçe ve Felsefe Terimleri'ne Dair***
On Turkish and Philosophy Terms
Merve Karaduman 485-489
- Roman Kahramanı ve Öznellik: Söylem, İdeoloji ve Coğrafya***
Novel Heros and Subjectivity
Hürdünya Şahan 490-495
- The Language of Hunter-Gatherers***
The Language of Hunter-Gatherers
Deniz Demiryakan 496-501

Türkçe Araştırma

Makaleleri

Research Articles On

Turkish

Postmodern Şiir ve Lâle Müldür'ün Şiirlerinde Postmodern Özellikler

DOÇ. DR. GÖKHAN TUNÇ*

Öz

Araştırmacılar, postmodernizmin ne olduğuna ve özelliklerine dair birbiriyle uyuşmayan, hatta çatışan farklı görüşler ileri sürerler; ancak araştırmacıların hemen hepsinin hemfikir olduğu konu, postmodernizmin tanımlanmasının zor olduğuna yöneliktir. Bunun temel nedeni, kavramın içeriksel unsurlarının bütünlük taşınamaması ve heterojen bir kimliğe sahip olmasıdır. Öte yandan postmodern şiirin ne'liğine ve özelliklerine ilişkin çalışmaların ise yetersiz olduğu gözlemlenmektedir. Bu bağlamda makalede, öncelikle postmodernizm ve postmodern şiirle gönderimde bulunulan anlam alanlarının ne olduğu konusunda bir tartışma yürütülecektir. Daha sonra, modern Türk şiirinin önemli kadın şairlerinden biri olan Lâle Müldür'ün özgün, ayrıksı, çoğulcu ve anlamlandırılması zor şiirleri postmodern şiir kavramı merkezinde değerlendirilecektir. Bahsedilen çabada, şairin 1990-2019 yılları arasında yazdığı şiirlerden örneklemeler seçilecek; bu örneklem şiirler, öznenin ve dilin parçalanması, glossolalia, pastiş, farklı ontolojik dünyaların üst üste gelmesi, çoğul üslup, türsel sınırların ortadan kalkması ve karşıtlığa dayalı etik kodların yıkılması açılarından yorumlanacaktır.

Anahtar sözcükler: Postmodernizm, Postmodern Şiir, Lâle Müldür, Modern Türk Şiiri, Glossolalia.

POSTMODERN POETRY AND POSTMODERN CHARACTERISTICS IN LÂLE MÜLDÜR'S POEMS

Abstract

Researchers put forward different ideas which are not only incompatible but also in conflict with each other in terms of what postmodernism is and its characteristics. However, what almost all the researchers agree is that it is difficult to define postmodernism. The main reason is that the contextual elements of the concept do not have integrity but have a heterogenous identity. On the other hand, it is observed that studies related to what postmodernism is and its characteristics are inadequate. Within this frame, a debate on what postmodernism and the meaning referred to through postmodern poetry are is going to be carried out in the article. Afterwards, Lâle Müldür's, who is one of the important women poets of modern Turkish poetry, poems which are unique, eccentric, pluralistic, and difficult to interpret are going to be evaluated based on the concept of postmodern poetry. With the mentioned purpose in mind, samples are going to be taken from the poems written by the poet between 1990 and 2019; these poems are going to be interpreted in terms of disjunction of subject and language, glossolalia, pastiche, overlapping of different ontological worlds, plural tone, disappearance of varietal limits and collapse of contrast-based ethical codes.

Keywords: Postmodernism, Postmodern Poetry, Lâle Müldür, Modern Turkish Poetry, Glossolalia.

GİRİŞ

Özellikle mimari alanında başlayan modern düşünce ve kültür eleştirisi, daha sonra farklı disiplinlere yayılmış, nihayetinde bilhassa 1960'lı yıllarla birlikte yaygın bir şekilde kullanılan postmodern kavramı ortaya çıkmıştır. Mimari, felsefe, fizik, siyaset, sanat ve edebiyat gibi çok farklı alanlarda kullanılmasına rağmen postmodern ve postmodernizmin ne'liği ve sınırları konusunda tam olarak uzlaşmış değildir. Postmodernizm ile ilgili araştırmalar yapan eleştirmenler, söz konusu kavramı çoğunlukla modern olanla karşıtlık ilişkisi içinde anlamlandırma yoluna giderler. Ancak yine de postmodernizmin doğasından kaynaklanan nedenlerle de olsa, eleştirmenlerin postmodernizm kavramıyla ilgili birbiriyle çelişen özellikler ileri sürdükleri görülür. Bununla birlikte postmodernizmin şiir türündeki görünümüyle ilgili belirsizliğin daha da fazla olduğu söylenmelidir. Özellikle roman türüyle kıyaslandığında postmodern şiirin ne olduğu sorusuna cevap arayan çalışmaların azlığı da dikkat çekicidir. İfade edilen çerçevede, bu çalışmada öncelikle postmodern şiirin özellikleri ve sınırları hakkında bir tartışma yürütülecek ve postmodern şiirin gönderimde bulunduğu anlam alanları sorunsallaştırılacaktır. İkinci olarak modern Türk şiirinin poetik açıdan ayrık isimlerinden biri olan Lâle Müldür'ün şiirleri, postmodern kavramı çerçevesinde yorumlanacaktır. *Apokalips / Amonyak: Toplu Şiirler II (1990-2019)* başlıklı kitabının arka kapağında belirtildiği gibi Müldür'ün şiirlerinde "Tüm sınır uçlarını gezdikten sonra kendi kavuğuna çekilen, tamamen kendine ait bir dil." (2020) gözlemlenmektedir. Makalede, şairin "sınır uçlarında gezen", sınırları yoklayan dilinin, öznenin parçalanışının, pastiş kullanımının, eklektik ve çoğul üslubunun, türsel sınırları ortadan kaldırmasının ve etik kodları reddetmesinin postmodern şiirle olan ilişkisi tartışılacaktır. Son olarak postmodern kavramı ile Lâle Müldür'ün şiirlerinin birlikte değerlendirilmesinin hem postmodern kavramını hem de Lâle Müldür'ün şiirlerini anlamlandırmak için işlevsel olduğu somutlanmaya çalışılacaktır.

POSTMODERNİZM VE POSTMODERN ŞİİRİN ANLAM ALANI

Postmodernizm ve postmodern, gündelik kavramsal sistemimizde yadırgamadan kullandığımız kavramlardır. Örneğin postmodern aşk, postmodern iş idaresi, postmodern teoloji, postmodern zihin gibi ifadeleri sıklıkla gündelik dilde kullanılmaktadır (Best ve Kellner, 2011, s. 46). Bununla birlikte gündelik hayatımızda farklı gerekçelerle ve anlamlandırmalarla kullandığımız postmodernizm veya postmodern kavramının tanımlanması araştırmacıları bir hayli uğraştıran bir özellik arz etmektedir. Postmodernizm üzerine çalışmaları olan araştırmacılar, her ne kadar kavramla ilgili farklı ve çelişkili özellikler ileri sürebilseler de hemen hepsinin söz konusu kavramla ilgili mutabık oldukları sav, onun tanımlanmasının çok zor bir nitelikte olduğudur. Bu bağlamda Niall Lucy, *Postmodern Edebiyat Kuramı: Giriş* adlı kitabında, postmodernizmin tanımlanamazlığının, onu tanımlama çabasındaki ilk adım oluşundan söz etmektedir (2003, s. 102). Ancak postmodernizm/postmodernin tanımlanmasının önündeki en büyük sorunlardan biri, kavramın herhangi bir birlik barındırmaması ve sahip olduğu "tuhaflik derecesinde" heterojen kimlikle ilgilidir (Eagleton, 2011, s. 36). Ayrıca postmodernizm/postmodernin farklı alanlarda ve disiplinlerde kullanımıyla birlikte tartışma

konusu kavramla ilgili yazan teorisyen ve yorumcuların birbirleriyle uyuşmayan görüşler ileri sürmeleri de tanımlama girişimindeki başarısızlığın temel nedenlerindedir (Best ve Kellner, 2011, s. 47). Öte yandan bahsedilen bütün zorluklara rağmen postmodernizm kavramı tanımlanacaksa, bu çabadaki çıkış noktasının modernle karşıtlık ilişkisi kurmak olduğu aşikardır. Nitekim postmodernizm kavramı üzerine düşünen araştırmacılar modernle kurdukları karşıtlık ilişkisi ile onu somutlamaktadırlar. Postmodernizm, modernizme karşı bir tepki ve ondan bir kopuştur (Harvey, 2010, s. 21). Aynı şekilde postmodern söylemler, “modern söylemlerle ve pratiklerle bağlarını kopartan yeni sanatsal, kültürel ya da teorik perspektifler”e işaret ederler (Best ve Kellner, 2011, s. 47). Böylelikle postmodernizmin gönderimde bulunduğu anlamı belirleyen ve açımlayan en temel gösterge paradoksal bir şekilde modern sözcüğüdür. Bir başka ifadeyle postmodernizm modern olmayan olarak belirir. Postmodernizm sözcüğüne modern sözcüğünün de içkin olması bu bakımdan anlamlıdır. Ihab Hassan’ın ifadesiyle postmodernizm terimi kendi düşmanını içinde barındırmaktadır (2019, s. 313). Anlam alanında belirsizlikleri ve çelişkileri içeren postmodernizm sözcüğü, çok büyük oranda postmodernle aynı anlamda kullanılsa da ikisi arasında farklılaştırmaya da gidilebilmektedir. Örneğin Terry Eagleton, postmodernliğin özgül bir tarihsel döneme; postmodernizmin ise çağdaş kültürün bir biçimine karşılık kullanıldığını ileri sürer (2011, s. 9).

Buraya kadar gösterilmeye çalışıldığı gibi postmodernizme ait kesin ve değişmez kuralların ortaya konması, onun iddia ettiği heterojen ve çelişkili yapıyla uyumlu olmayacaktır. Hâl böyleyken tabii olarak bu makalede postmodernizme dair keskin bir sınır çizme çabası içinde bulunulmayacaktır. Bunun yerine postmodernizmin araştırmacılar tarafından genel kabul gören ve ön planda tutulan özellikleri gösterilmeye ve özellikle postmodern şiirle gönderimde bulunan anlamın neler olabileceği tartışılmaya çalışılacaktır.



Fredric Jameson

Postmodernizmin ne’liğine dair ilk görüşler bilhassa mimari üzerinden şekillenmiştir. Nitekim Jameson da postmodernizmle ilgili kendisinde oluşan bilinç düzeyinin ve görüşlerinin ilk kez mimari üzerine yapılan tartışmalarla şekillendiğinden söz eder. Modernizmin bir binayı neredeyse yontuya dönüştürmesini ve otoriterliğini kıyasıya eleştiren postmodernist hareket, kendini estetik popülizm şeklinde sunar. Aynı şekilde yüksek kültürle kitle kültürü arasındaki modernist sınırı ortadan kaldırır (2011, s. 30-31). Postmodern hareketin mimari üzerinden şekillenmesi, daha sonra açımLANACAĞI gibi, özellikle edebiyatta zaman yerine mekânın başatlık kazanmasına

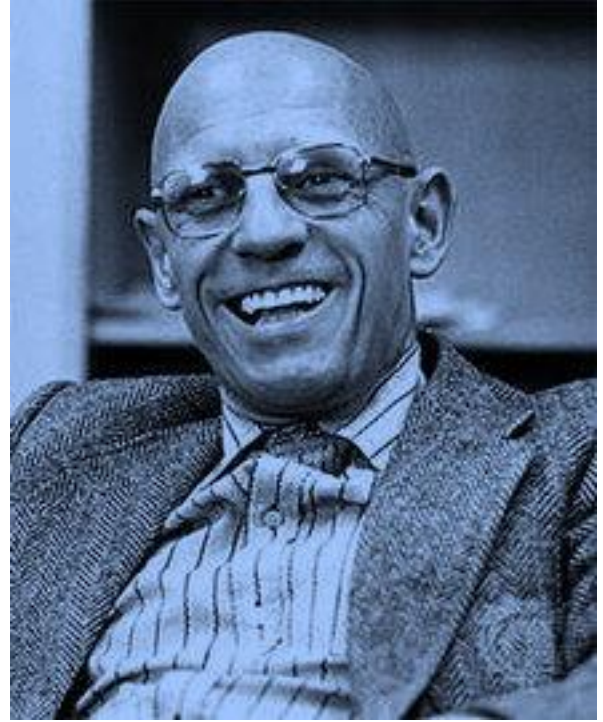
da yol açacaktır (2011, s. 54). Bir başka ifadeyle modernist edebiyatın tipik bir temsili olan Marcel Proust’un *Kayıp Zamanın İzinde* adlı kitabında sorunsallaşan zaman kavramı postmodern edebiyatta başat değerini mekâna bırakacaktır. Bununla birlikte mimaride ve hayatın diğer alanlarında görünürlük kazanan derin değişikliğin kaynağı Jameson’a göre bilgisayar

teknolojisedir. Yeni bilişim ve kişisel bilgisayarlarla Jameson'un geç kapitalizmin kültürel mantığı olarak tanımladığı postmodernizm var olmuştur (2011, s. 376). Öte yandan ilk olarak mimaride oluşan değişime ilişkin farkındalığın doğa bilimlerinde de belirgin karşılığının olduğu görülmektedir. Postmodern bilim taraftarları, Newton fiziğinin dünyanın ve evrenin determinist bakış açısıyla anlaşılabilirliğini ve yine onlara dair sapmaz öngörülerde bulunulabileceğini düşünmezler. Benzer şekilde kesin ve doğru bilgiye ulaşılabilirliğine güveni tam olan kartezyen felsefeden ve temsil esasına dayalı epistemolojiden de uzak dururlar. Postmodern bilim anlayışını benimseyenler kaosun ve belirlenmemişliğin yanındadırlar (Best ve Kellner, 2011, s. 46). Bu şekilde kesin bilgiye erişilebilirliğine yönelik kuşkunun hâkim hâle gelmesi, bilimsel hakikatin varlığının sorgulanması ve nesnellik iddiasının son bulması postmodernist bilimin karakteristiğine dönüşmüştür. Postmodern felsefe için de aynı durumdan söz etmek gerekir. Onlara göre "postmodern dünya anlamdan yoksundur." (Best ve Kellner, 2011, s. 158). Yine postmodern düşünürler için dünyanın algılanması ve gerçeklik, söylemler aracılığıyla mümkün olabilmektedir. Tam bu aşamada Jean-François Lyotard'ın dil oyunları kavramı gündeme gelebilir. Lyotard, organik toplum anlayışının, toplumu sistem dâhilinde inceleyen bakışın Newtoncu bir antropolojiden kaynaklandığını düşünür. Hâlbuki toplum yapısal bir bütün olarak anlatılmak yerine pragmatik dil parçacıkları ile açıklanabilir (2013, s. 8). Lyotard, bu şekilde dili bütünselliği ve birleştiriciliği içinde algılamaz, onun yerine Wittgenstein'dan ödünç aldığı dil oyunu kavramıyla hayatın çeşitli biçimlerinde farklı dil oyunlarının bulunduğunu ileri sürer. Bahsedilen durum aynı zamanda bütünlüklü ve organik toplum anlayışının yerine toplumun agnostik (çatışmacı) niteliğine ve yine onun atomizasyonuna işaret eder (Lyotard, 2013, s. 38-39). Dil oyunlarında önemli olan nokta, belirli bir grupta uzlaşımaya dayalı olarak söylenecek şeyleri ve onları söyleme tarzını bilmektir. Orduda emir söylemleri, tapınaklarda dua söylemleri, okullarda betimleyici söylemler, aile içinde anlatıcı söylemler, şirketlerde performans söylemleri ifade edilen duruma örnek teşkil eder (Lyotard, 2013, s. 40). Buna göre toplumun belirli bölümlerinde dil oyununa uygun hareket edilmez ve uzlaşmış söylemin dışına çıkılırsa öznenin edimleri kabul görmeyecektir. Böylelikle Lyotard için küçük dil oyunları ve anlatılar, büyük anlatıların yerini almıştır. Yazar, postmodern kavramının kurucu metinlerinden biri olan kitabında, postmodern tutumun, büyük anlatılara (üst anlatılara) duyulan inançsızlık olduğunu savlar (2013, s. 8). Bahsedilen kapsamda büyüklük kavramının kendisi de sorgulamaya tabi tutulur. Anlatılardaki büyük kahraman, büyük tehlike, büyük serüven de işlevini yitirmektedir. Aydınlanma devrinin

büyük anlatısında, kahraman iyi bir etik politik amaç, evrensel barış uğruna mücadele eder (Lyotard, 2013, s. 7). Hâlbuki Lyotard'a göre etik, felsefe, aydınlanma, tarih gibi unsurlar büyük anlatılardır ve onların doğruluğundan şüphe etmemiz gerekir. Aynı şekilde toplumsal bağları yöneten kurumların geçerliliği de sorgulanmalıdır ki tam da bu sorgulama ediminde dil oyunları işlevsel bir önem arz eder. Söz konusu çerçevede bilimsel bilginin kendisi bile bir söylem olarak inşa edilir ve kendisi için bir değer olarak değil, satılmak için üretilir (Lyotard, 2013, s. 11-16). Büyük anlatılarla birlikte postmodernlik, modernliğin temsil ettiği hemen hemen bütün değerleri sorgulamaya başlar. Lyotard dile getirilen görüşleriyle "postmodern çokkatlıklar, çoğulluklar ve marjinallikler politikasının zeminini kurar." (Best ve Kellner, 2011, s. 199).

Lyotard'ın düşüncelerinin Michel Foucault'nun düşünceleriyle yakınlığı da açıktır. Daha ayrıntılı söylemek gerekirse Lyotard'ın küçüğün büyük üzerindeki etik üstünlüğüne ilişkin yargısı, Foucault'nun ileri sürdüğü dağılmanın (farklılık, çoğulluk, heterojenlik), sentezleme (birlik, tutarlılık, özdeşlik) üzerindeki etik üstünlüğü görüşüyle benzeştir (Lucy, 2003, s. 294). Terry Eagleton'ın tespitleriyle postmodernlik, hakikat, akıl, kimlik, nesnellik, ilerleme, tarih, normların nesnelliği, doğanın verili oluşu ve kimliklerin tutarlılığından kuşku duyar. Öte yandan "dünyanın olumsal, temelsiz, çeşitli, istikrarsız, belirlenmemiş nitelikte ve bir dizi dağınık kültürlerden ya da yorumlardan ibaret olduğunu bildirir." (2011, s. 9). Pozitivist, teknoloji merkezli ve rasyonalist olarak düşünülen modernizm doğrusal gelişmeye ve mutlak doğrulara inançla bağlıyken; postmodernizm heterojenliğin tarafında durarak farklılığı özgürleştirir, parçalanmaya, belirlenemezliğe bağlı şekilde evrensel bütüncül (totalizing) söylemlere karşı derin bir güvensizlik besler (Harvey, 2010, s. 21). Bu noktada gündeme gelen soru, ortada hakikat kalmayınca gerçeği ilettiği düşünülen dilin ve sözcüklerin konumunun ne olacağıdır.

Postmodernizmin dile dair tutumunu anlamak için Ferdinand de Saussure'ün dile ilişkin öne sürdüğü düşüncelere değinmek gerekmektedir. Tarihsel niteliğini bir tarafa iterek dili bir sistem olarak eşzamanlı bir şekilde inceleyen Saussure, dilsel göstergeyi (sign) birbirini tamamlayan iki parça olarak düşünür. Gösterge, işitsel-görsel bileşke olan gösteren (signifier) ve kavramsal bileşke olan gösterilenden (signified) oluşur. Bu bağlamda dil, "düşünceleri ifade eden bir göstergeler sistemidir." Saussure, "göstergenin göndergesiyle (referent) doğal ve dolaysız bir bağıntıya sahip olduğuna ve gösterenin gösterilenle üniter ve istikrarlı bir ilişki içerisinde olduğuna" inanmaktadır (Best ve Kellner, 2011, s. 36). Postyapısalcılar ve postmodernler ise göstergenin nedensiz ve göndergesel olmayan karakterini vurgularlar. Ayrıca söz konusu düşüncelerini bir



Michel Foucault

adım daha da ileri taşıyarak toplumsal olan her şeyin (dil, kültür, pratik, öznellik ve toplum) nedensiz ve uzlaşımsal mahiyetine vurgu yaparlar (Best ve Kellner, 2011, s. 36). Buna göre inanılacak hiçbir şey olmadığı için dilin hakikate ulaşma aracı olarak kullanılmasına devam edilemez (Lucy, 2003, s. 83). Böylelikle kavramsal alana işaret eden gösterilenin yerine gösteren postmodern dönemde başat olur. Gösterenin söz konusu durumu, anlamın istikrarsızlığına dikkat çeker ve geleneksel anlam şemalarından kopulduğunun işaretini verir. Burada anlam gösterilenler aracılığıyla değil gösterenlerin sonsuz oyunu içerisinde üretilir (Best ve Kellner, 2011, s. 37).

Gösterenin varlığında gözlemlendiği gibi toplumsal unsurların da nedensiz ve uzlaşımsal özelliğine vurgu yapan postmodernizmin temel ilkelerinden biri, her şeyin metin olduğu düşüncesine dayanmaktadır. Buna karşılık bahsedilen metin anlayışının temelcilik karşıtı bir tutumla ilişkili olduğu bilhassa vurgulanmalıdır. Her şeyin metin olduğu postmodern dünyada hiçbir şey merkezî önemde değildir (Lucy, 2003, s. 15). Söz konusu merkezsizlikle birlikte postmodern dünyanın bariz bir diğer özelliği derinliksizlik olarak görünür. Jameson'a göre hedeflenmiş bir derinliksizliğin yaşandığı postmodernizmde yeni bir yavanlık ve kelimenin gerçek anlamıyla yüzeysellik ortaya çıkmıştır (2011, s. 38). Yine aynı şekilde Jameson, derinlik yoksunu postmodern dünyada parodinin yerini, gizli amaçları olmayan, nötr bir uygulama işlevine sahip pastişe bıraktığını iddia eder. Postmodern, tarihe de pastiş penceresinden bakar ve geçmişin tüm biçimlerini saygısızca yağmalama eğilimi taşır (Jameson, 2011, s. 56-57). Bilhassa postmodern mimaride görüldüğü gibi geçmişten bölük pörçük unsurlar eklektik bir biçimde alınır ve bunlar keyfi bir şekilde karıştırılır (Harvey, 2010, s. 71).

Postmodernizmle ilgili buraya kadar değinilen büyük anlatılara karşı duruş; küçüğün büyük karşısındaki etik üstünlüğüne inanış; çok katlılık, farklılık, çoğulluk, marjinalite, olumsuzluk, temelsizlik, çeşitlilik, istikrarsızlık, belirlenmemişlik, heterojenliğin yanında olma; hakikat ile bilimsel bilgiye karşı güvensizlik; "hedeflenmiş derinliksizlik" ve gösterenin önceliği tavrı; tarihin yağmalanması, pastiş kullanımının benimsenmesi gibi özelliklerin postmodern şiirde de görünürlük kazandığı belirtilmelidir. Umberto Eco'ya göre söz konusu durum, saflığın yitirildiği bir dönemde "çoktan söylenmiş olanı" bir daha, ama bu kez ironik bir şekilde dile getirmeye tekabül eder (Rose, 2016, s. 271). Hâl böyleyken sanatçının/şairin konumuna yönelik geleneksel düşünce doğal olarak yerle bir olmuştur. Modern sanatta, sanatçıya atfedilen "ruh" kavramı burada gözden çıkarılmıştır. Yine modern sanatçıda, sıradan insandan farklı yeteneklerle donatılmış, özgün eserler oluşturan özne efsanesi postmodern sanatta son bulmuştur. Bunun yerine postmodern sanatçı var olan imgeleri "açık yüreklilikle" alıntılar, parçalar hâlinde aktarır ve biriktirir (Harvey, 2010, s. 72). Böylelikle postmodern sanatçının ve sanatın konumunda köklü değişikliklerin meydana geldiği özellikle vurgulanmalıdır. Bilhassa parçalanma düşüncesi, postmodern estetiğin ve şiirin "öznesinin" niteliğini belirtmek için de işlevsel önemdedir. Modernist estetikteki yabancılaşmış öznenin yerini postmodern estetikte parçalanmış özne alır (Alıntılaman Harvey, 2010, s. 71). Jameson'ın ifadesiyle öznenin yabancılaşması postmodern sanatta yerini öznenin fragmanlaşmasına bırakmıştır (2011, s. 52). Bununla birlikte postmodernizmde var olan yüksek kültürle kitle kültürü arasındaki o eski ve derin sınırın ortadan kalkmasıyla (Harvey, 2010, s. 31) paralel olarak postmodern şair de elit kültürle kitle kültürü

arasındaki sınırı yok eder. Daha önce bahsedildiği gibi postmodern şairin bu yolda en büyük yardımcısı ise pastiştir. Zira pastiş, kültürün metalaşması olarak anlamlandırılan postmodern unsur için işlevsel bir önem arz eder. Öte yandan postmodern şair, diğer sınırlara yaptığı gibi konu sınırlandırmasına da meydan okur ve eski dönemlerde göz ardı edilen konuları kuşatmaya çalışır (Mane, 2018, s. 200). Küçüğün büyük karşısındaki etik üstünlüğüne vurgu yapan postmodernizm, şiirlerde de heterojenlik anlayışıyla ve mikro gündemiyle (Lucy, 2003, s. 120) ezilen ya da dışlanan grupları odağına alır. Farklılık ve marjin politika bu bağlamda ön plandadır. Siyahlar, kadınlar ve homoseksüeller (Best ve Kellner, 2011, s. 145-146) konu edilir. Postmodern şiirde, içeriksel anlamda farklı dünyaların bir araya gelmesi ile oluşan çoğulluk özelliğinin, türler arasındaki sınırların ortadan kaldırılmasıyla ve biçimsel-biçemsal açıdan çok seslilikle koşut ilerlediği söylenmelidir. Bahsedilen nitelik, İhab Hassan'ın Mikhail Bakhtin'e atıfla öne sürdüğü biçimin parçalanması ve "melezleşme" durumuyla paraleldir (Rose, 2016, s. 289). Benzer şekilde McHale'in şiir ile anlatsallık arasında kurduğu ilişki de postmodern şiirde türler arasındaki sınırın ortadan kalkmasına dikkat çekici bir örnektir (Shang, 2014, s. 2). Buraya kadar postmodern edebiyatın ve şiirin öne çıkan özellikleriyle ilgili dile getirilen düşüncelerin yanı sıra İhab Hassan'ın ünlü postmodernizm sınıflandırmasına değinilebilir. Hassan, postmodernizmin çelişkili ve devingen doğasına aykırı düşmek pahasına modernizm ve postmodernizm arasındaki temel karşıtlıkları şöyle şemalaştırır:

"Modernizm	Postmodernizm
Romantizm/Sembolizm	'Patafizik/Dadaizm
Biçim (birleşik, kapalı)	Karşı biçim (ayrışık, açık)
Amaç	Oyun
Tasarım	Şans
Hiyerarşi	Anarşi
Egemenlik/Logos	Tükeniş/Sessizlik
Sanat nesnesi/Tamamlanmış yapıt	Süreç/Performans/Olay
Uzaklık	Katılım
Yaratım/Bütünleştirme	Yok etme/Yapı çözme
Sentez	Antitez
Mevcut olma	Mevcut Olmama
Toplama	Dağıtma
Tür/sınır	Metin/Metinlerarası
Paradigma	Sentegma
Hipotaksi	Parataksi
Metafor	Metonimi
Seçme	Birleştirme
Kök/Derinlik	Köksap/Yüzey
Yorumlama/okuma	Yoruma karşı/Farklı okuma
Gösterilen	Gösteren
Okunabilirlik (Okura göre)	Yazılabilirlik (Yazara göre)
Anlatı/Büyük Tarih	Karşı-anlatı/Küçük Tarih
Ana kod	Kişisel lehçe
Belirti	Arzu

Jenital/fallik	Polimorf/Androjen
Paranoya	Şizofreni
Köken/neden	Farklılık-Farklılaşım/İz
Metafizik	İroni
Belirlenmişlik	Belirlenmemişlik
Aşkınlık	İçkinlik." (Hassan, 2019, s. 319-320)

Hassan için bahsedilen ikilikler, birbirlerinin karştı olmalarına rağmen aynı zamanda birbirlerini bütünleyen dikotomilerdir (2019, s. 320). Ancak alıntılanan şemadaki her unsurun, özellikle postmodern metinlerde istikrarlı, standart ve kararlı bir şekilde kullanıldığını ileri sürmek, daha önce de söylendiği gibi postmodernizmin merkezsiz, belirsiz, süresiz ve rastgelelik özellikleriyle çatır. Bu bağlamda Lyotard'ın belirttiği gibi "bilinen kategorilerin" ve "daha önceden belirlenmiş kategorilerin" postmodern metinler için söz konusu olamayacağı ileri sürülebilir (Lucy, 2003, s. 102). Bu noktada şu soru sorulabilir: Sanat üretiminin kuralları sabit olmadığına göre şiir türünün sınırı ne olacaktır? Buna verilecek cevap, postmodernist metinlerin yeni kuralları ve özellikleri beraberinde getirdiğidir. O hâlde postmodernist şiirlerin değerlendirilmesindeki çözüm noktası, postmodernizmin özelliklerini şiirlerde birebir aramak yerine postmodernist bakış açısıyla birlikte şiirlerde oluşturulan özgün içerikleri tartışmaktır. Bu noktada Lâle Müldür'ün şiirlerinin postmodernizmle birlikte yorumlanmasına geçilebilir.

LÂLE MÜLDÜR'ÜN ŞİİRLERİNİ POSTMODERNİZM KAVRAMIYLA YORUMLAMAK

Lâle Müldür'ün şiirlerine derinlikli bir çaba olmadan bakıldığında dahi onların biçim ve anlam açısından ayrıksı bir niteliği olduğu görülecektir. Bu ayrıksı tavrın altındaki temel dinamiği ise postmodernizmde aramak mümkündür. Bahsedilen çerçevede Müldür'ün şiirlerinin postmodernizmle ilişkisini anlamak, onun şiirlerinin özgünlüğünü değerlendirmek açısından işlevsel önemdedir. Bu çerçevede ilk olarak bahis konusu şairin şiir dili incelenebilir.

Lâle Müldür'ün birçok şiirinde farklı dillerin birlikteliği göze çarpar. Hatta bu şiirlerde hangi dilden olduğunun tespit edilmesi çok zor veya herhangi bir dile ait olmayan, anlamsız sözcükler de bulunmaktadır. Söz konusu duruma örnek verilebilecek en karakteristik şiirlerden biri "Bilinmedik Bir Dilde Erotik Bir Metin" başlığını taşımaktadır.

*Ay yay yay ayyay ayay
Narançata mara yeremya
Göğ kalkaçata glossolalya
Ora mençeto hysterikos
La la la la pozisyon
Eller boş sonunda*

p.s.

in the summertime

you've got women in your

mind (Müldür, 2020, s. 185)

Alıntılanan şiirin başlığında "bilinmedik bir dilde" yazılmış olduğunun ifade edilmesi, şiirin iletişimsel işlevinin askıya alındığına işaret eder. O hâlde bu şiirde, tam da postmodern şiirde

olduğu gibi, kavramsal alanla ilgili olan gösterilen değil gösterenin kendisi başlı başına değer kazanmış olur. Bir başka ifadeyle şairin bile isteye bilinmeyen bir dilde yazdığını söylemesi, okurların şiirden bir anlam üretme çabasına karşı olduğu düşüncesini yansıtır. Zira onun için gösterenlerin kendisi ve gösterenlerin ait olduğu dilin maddi yapısı daha önemlidir. Burada şu sorular gündeme gelir: Şiirde gösterenlerin ve gösterenlerin ait olduğu dillerin ön plana geçişi nasıl yorumlanmalıdır?



Lâle Müldür

Alıntılanan şiir okunduğunda, Türkçe kökenli sözcüklerin bile çok sınırlı sayıda olduğu görülür. Bununla birlikte Portekizce (naranjada: portakal, ora: şimdi), İbranice (Yeremya: Eski Ahit'teki büyük peygamberlerden biri, mara: güç, acı), Yunanca (glossolalia'yı oluşturan glossa: dil, lasso: konuşma, histerikos: histeri), üretilmiş kelime (kalkan chata - kalkaçata [chata: Slovakça kulübe]) ve son bölümde İngilizce cümleler bulunmaktadır. Söz konusu farklı dillerin eklektik bir şekilde yan yana gelmesi durumunu ise özellikle glossolalia sözcüğü/kavramı merkezinde anlamlandırmak olanaklıdır. Glossolalia, bir konuşmacının daha

önce sözlüksel karşılığı olmayan sözcükleri, belirli fonetik kalıplara göre birleştirdiği konuşma olgusudur (Bonfim, 2015, s. 75). Burada bilinmeyen bir dilde söz söylenmesi ya da konuşmacının bilmediği bir dilde konuşması esastır. Dinî bağlamda ve özellikle Hristiyanlıkta belirli dönemlerde glossolalia çok saygı gören bir fenomendir (Koić vd., 2005, s. 373). Bu bağlamda inanca göre dua edenlere hediye olarak bilmedikleri diller verilir. Aynı zamanda glossolalia Kutsal Ruh tarafından ele geçirilme ve Tanrı ile iletişim kurmakla ilişkilendirilir (Koić vd., 2005, s. 373). Şiirde Eski Ahit'e ve Yeremya'ya gönderimde bulunulması, bilinmeyen bir dilde söz söylenmesinin ve gelişigüzel bir şekilde yan yana geldiği izlenimi veren fonetik birlikteliğin dinsel bir çerçevede düşünülebilmesine yol açar. Nitekim Lâle Müldür'ün bir röportajında şiir yazma süreciyle ilgili "Hala çözümlenememiş kozmik enspirasyonla yazılmıştır, kozmik içe doğuşlarla yazılmış bir şiirdir, hala açıklanamamış bir kavram ile.." (<https://istirahat.wordpress.com> erişim tarihi: 20.04.2021) demesi, bahsedilen dinsel bağlamla uyumludur. Ancak glossolalia'nın bir diğer boyutu Lâle Müldür'ün şiirsel duruşunu ve onun postmodern edebiyatla kurduğu ilişkiyi daha iyi anlamlandırmak için işlevsel bir önemdedir. Söz konusu işlev, onun bilinçdışıyla bağlantısında aranmalıdır.

Glossolalia, şizofreni, manik depresif, psikoz gibi bilinen bazı psikiyatrik vakalarda, sınırda kişilik bozukluğu olan kişilerde karşılaşılan bir durumdur. Yine nörolojik bozuklukların bir sonucu olarak sara nöbeti, temporal lob rahatsızlığı gibi durumlarda karşılaşılabılır (Koić vd., 2005, s. 374). Şairin, manik depresif olduğuna dair ifadesi (www.yenisafak.com erişim tarihi:

26.04.2021), şiirde yer alan glossolalia'nın psikiyatrik durumla ilişkisini açığa çıkarır. Aynı şekilde glossolalia'nın çocuklukta çatışmalarla, güvensizliklerle, kaygılarla dolu zor bir hayat yaşayan kişilerde görülmesi (Koić vd., 2005, s. 374), Lâle Müldür'ün bahsettiği çocukluk travmalarıyla paraleldir. Müldür, verdiği bir röportajda ailesi için, "Benim sürekli mutsuz kalmamı isteyen bir aileydi" yargısında bulunur ve babasına inat her şeyden vazgeçtiğini belirtir (www.yenisafak.com erişim tarihi: 26.04.2021). Bu çerçevede psikodinamik söylem açısından bakıldığında glossolalia, bizi dilin ve bilinçdışının yorumlanmasına götürür (Koić vd., 2005, s. 375). Burada söz konusu olan postmodern şiirde olduğu gibi öznenin parçalanmasıdır. Daha önce de bahsedildiği gibi postmodern özne için yabancılaşmadan değil, parçalanmaktan söz edebiliriz (Alıntılaman Harvey, 2010, s. 71). Postmodern özne bütünlük algısını yitirmiş, kendisini parçalanmış hissetmiştir. Sözü edilen şey, İhab Hassan'ın "Orpheus'un parçalanışı" (2019) olarak ifade ettiği duruma tekabül eder. Müldür'e göre bütüncül özne algısı da tıpkı büyük anlatılar gibi tasarlanmış, söylem düzeyinde inşa edilmiştir. Hâl böyle olunca gerçekte hissedilen parçalı oluşturmaktadır. Lâle Müldür'ün bir röportajında "Ama ben bir kişi değilim." (www.yenisafak.com erişim tarihi: 26.04.2021) demesi, tam da bahsedilen bakış açısıyla koşuttur. Nitekim parçalanmış öznenin dilsel karşılığı "Bilinmedik Bir Dilde Erotik Bir Metin" şiirinde görüldüğü gibi çok farklı dillerdeki sözcüklerin bir fragman olarak eklettik bir şekilde bir araya gelmesidir. Fragmanlaşma özelliği, Fredric Jameson'ın postmodernizmin özelliği olarak bilhassa öne çıkardığı bir durumdur (2011, s. 52). Ne var ki fragmanlar, parçalar her ne kadar bir araya gelse de özneye dair bir bütünleşmeden söz edemeyiz. Bu bağlamda Türkçe, Portekizce, İngilizce, İbranice, Slovakça ve türetilmiş kelimelerin bir araya gelmesi, postmodern öznenin parçalılık hissini açığa çıkarır. Şairin söz konusu tavrı, aynı zamanda bir dilin (burada Türkçe) bütünselliğine, yekpareliğine karşı bir tavidir. Dilin özellikle uluslaşma sürecinde bir milleti var eden hayati misyonu göz önüne alındığında bahsedilen tavrın bütünsel dille birlikte yaşadığı toplumun kültürel kodlarına ve bütünsellik algısına bir başkaldırı anlamı taşıdığı ileri sürülebilir. Müldür'ün "herkesten" "intikam" alma düşüncesi bu aşamada akılda tutulmalıdır (www.yenisafak.com erişim tarihi: 26.04.2021). Müldür, bir kurum olan dilin denetiminden, bağlarından kurtulmaya çalışır. Abhor'un başka bir bağlamda söylediğini (Aktaran Lucy, 2003, s. 92) Müldür'e uyarlıysak o, dil yoluyla dili yıkmaya çalışır. Bahse konu şair, kendisini ait hissetmediği toplumun dilini de sahiplenmez. Zira kabul edilemez bir dili benimsemek, topluma karşı tutumunu da açığa çıkaracaktır. Bir kadın şair olarak Müldür, içinde yaşadığı toplumsal ortamdaki, her türlü kültürel kodu barındıran eril dili parçalayarak intikam almış olur. Onun dili parçalama ve farklı dillerden sözcükleri art arda sıralama edimi, kendisini bir yere ait hissetmeyen göçebelik hissiyle uyumludur. Böylelikle parçalı dil algısı çok yönlü bir niteliğe kavuşur. Bir taraftan postmodern dünyanın çoğulcu yapısıyla uyumlu olan ve şair öznenin parçalanmış kimliğini açığa çıkararak dilin parçalanma durumu, diğer taraftan toplumun kültürel kodlarına ve bütünsellik algısına karşı çıkma anlamı taşır. Öte yandan Müldür, Lyotard'ın belirttiği şekilde dili "büyük anlatı" olarak görür ve onun tasarlanmış yapısına vurgu yapar. Buna göre sözcüklerin fonetik yapısının değiştirilmesi, olmayan sözcüklerin üretilmesi ve bir araya geldiklerinde bütünlük arz etmeyen dil fragmanlarının art arda sıralanması okurun, dilin uzlaşma, tasarıya göre oluşmuş yapısına odaklanmasına yol açar. Ortak kodlara dayalı bir iletişim

sistemi olan dili parçalayan şair için anlaşılma amaç değildir. Nitekim şiirin başlığında yer alan “anlaşılmayan dilde” ifadesi, onun bile isteye dilin iletişim ve anlaşma işlevini askıya aldığını düşündürür. Müldür, bahsedilen durumu daha iyi netleştirmek için şiirinde sadece gösterenlere bağlı dilsel bir oyun oynar. Bu minvalde çok farklı dillerden sözcükler seçip onlarda fonetik deformasyonlarda bulunarak okuru alımlama sürecinde bir ayırımın içine sokar. Ancak okurun gösterenleri takip ettiğinde ulaşacağı sonuç, gösterilen değil, gösterenin kendisidir. Zira burada sözcüklerin işaret ettikleri anlamdan çok maddi varlıkları anlamlıdır. Bir başka ifadeyle “narançata”, “mara”, “histerikos” gibi sözcükler, taşıdıkları anlamdan çok ait oldukları dil nedeniyle değer kazanırlar. Hâl böyle olunca bu şiiri başka bir dile çevirmek de mümkün olmayacaktır. Çünkü burada önemli ve anlamlı olan nokta, Portekizce, Yunanca, İbranice, Türkçe ve İngilizce gibi dillerin bir arada fragman hâlinde var olmasıdır. Daha önce öne sürüldüğü gibi, bu durum şair öznenin kimlik parçalanmasını, büyük anlatı olan dile ve içinde bulunduğu topluma karşı çıkışını açığa çıkarmaktadır. Öyle ki bahsedilen karşı çıkışın boyutu, okunan şiirin Türkçe bir şiir olup olmadığını sorgulamaya kadar varabilmektedir. Ayrıca şiirde sözcüklerin yan yana gelişindeki rastlantısallık ve rastgeleliğin, yine postmodern şiirle paralellik gösterdiği de söylenmelidir.

Öte yandan Müldür, bir röportajında, geçirdiği bir beyin kanamasından sonra doktorların zihninde “afazi” bulunduğunu tespit ettiklerini belirtir ve “afazyak” oluşunu şairliğinin ispatlarından biri olarak gösterir (<https://istirahat.wordpress.com> erişim tarihi: 20.04.2021). Bireyin konuşma ve konuşulanı anlama yeteneğini azaltan “afazi”nin şair için bir imkâna dönüşmesi, onun poetikasında bilinçli şekilde dili, dil aracılığıyla yıkmaya çalıştığına işaret eder. Böylelikle nörolojik bir rahatsızlığın, ona dili yıkma çabasında kolaylık sağladığına inanır. Bu şekilde afazi, postmodern şiir ve glossolalia ile bütünleşip şairin poetikasını oluşturan bir unsura dönüşür.

Buraya kadar açıklanmaya çalışılan dilsel karşı çıkışın ve şairin ifadesiyle intikam amacının rahatlatıcı işlevinden de bahsetmek gerekir. Bu işlev ise glossolalia ile daha iyi kavranabilir. Glossolalia ile dil iletişim işlevinden arınır ve konuşan kişi kendisini kelimelerle söylenemeyen bir şeyi söylüyormuş hissine kapılır. Glossolalia, kişinin kelimelere dökemeyeceği düşünceleri, suçluluk, utanç, umutsuzluk ve endişe duygularını açığa çıkarır; bu şekilde coşku ve rahatlama getirir (Koić vd., 2005, s. 375). Özellikle şiirin ilk mısrasındaki “Ay yay yay ayyay ayay” gibi ifadeler, glossolalia kullanımıyla oluşan coşku hâlinin karşılığı olarak anlamlandırılabilir. Zira anlaşılma şeklinde gerçekleştirilen bir konuşmayı temsil eden glossolalia, şair öznenin ruhsal sorunlarını ve bastırılmış duygularını gevşetme işlevine sahiptir. Psikotik ruhsal durum ve onun sonucunda oluşan glossolalia, “Bilinmedik Bir Dilde Psikotik Bir Metin” şiirinde de görülür:

Çı çı çıçıcı çı çı çıçıcı
yuvezü marnata ça
 3. gezegenden biri her perfect body
la menita scizophrenia
la la la la palavra
eller kendi boğazında sonunda

p.s. Suzanne takes you down

To her place near the river. (Müldür, 2020, s. 193)

Alıntılanan şiirde farklı dildeki sözcüklerin anlaşılmasız bir şekilde art arda ve rastgelelik izlenimiyle sıralanması ve anlamsız sözcüklerin yazılmasıyla glossolalia oluşturulmuştur. Buradaki söylemsel kopukluk şiirde dile getirilen şizofreniye de çağrışımsal olarak eklenmektedir. Maranatha'nın marnata, schizophrenia'nın scizoprenia olarak değiştirilmesi gibi sözcüklerdeki harflerin deforme edilmesi (bu durum Müldür'ün afazi hastalığını da akla getirmektedir), şizofrenin konuşmasıyla paraleldir. "Bilinmedik Bir Dilde Erotik Bir Metin" şiirinde olduğu gibi "Bilinmedik Bir Dilde Psikotik Bir Metin"de de postmodern çoğulluk, eklektiklik ve fragmanlaşma baskındır. Bununla birlikte Ihab Hassan'ın modernizmde paranoya, postmodernizmde ise şizofreni olduğuna dair yorumu bu şiir için geçerlilik kazanır. Böylelikle şizofreni ile birlikte öznedeki kimliksel parçalanma, yani küçük şizofreni (le menita scizoprenia), dilsel parçalanmaya, farklı dillerden sözcüklerin anlamsızlık oluşturacak kadar nedensiz bir şekilde art arda gelmesine yol açar. "Eller kendi boğazında" mısrasının intihara gönderimde bulunmasına koşut olarak şair bir nevi "büyük anlatı" olan bütüncül dil anlayışını yok etme çabasıdadır.

Hem "Bilinmedik Bir Dilde Erotik Bir Metin" hem de "Bilinmedik Bir Dilde Psikotik Bir Metin" şiirinde dikkat çekici olan bir diğer nokta, mistik, erotik, psikanalitik ve mizahi üslup ile içeriğin bir arada kullanılmasıdır. Postmodern şiirde farklı içerik ve üslupların bir arada bulunmasıyla oluşan çoğulluk bu aşamada hatırlanabilir. Bu şekilde her iki şiirde de çok sesliliği görürüz. Bir taraftan Eski Ahit'te ağlayan peygamber olarak bilinen "Yeremya" ve Aramicede "Tanrı geliyor." anlamına gelen "Maranatha" (marnata) şiire mistik bir içerik katar. Diğer taraftan şiirlerin ilk dizelerinde yer alan "Ay yay yay ayyay ayay" ve "Çı çı çıçı çı çı çıçı" gibi ifadeler şiirin ironiyle bağlantısını oluşturur. Bunlara ek olarak "Bilinmedik Bir Dilde Erotik Bir Metin"de erotik; "Bilinmedik Bir Dilde Psikotik Bir Metin"de psikanalitik içerik ve üslup görünürlük kazanır. Nasıl ki her iki şiirde de öznenin kimliksel parçalanması ve onun dilsel karşılığı bulunuyorsa, aynı çoğulluğun içerik ve üsluplarda da gözlemlendiği eklenmelidir.

Lâle Müldür'ün şiirlerinde, dilsel parçalanmanın ve çok sesli üslubun yanı sıra postmodernizmin bir diğer önemli özelliği olan farklı ontolojik dünyaların karşılaşması, üst üste bindirilme durumu ve pastiş kullanımı da tespit edilebilmektedir. Bu bağlamda verilebilecek en karakteristik örneklerden biri "Shakespeare & co" başlıklı şiirdir. Şiirin ilgili bölümleri şöyledir:

*bana bir hayat çiz banliyöler jülyet'i
siklamen bir kış masalının merkezinden dağılan*

*kendine bir romeo çiz banliyöler jülyet'i
beyaz blucinli meşin ceketli kremaçilek yürekli
arında kan izi bırakmayan
bir romeo çiz*

*herşeyi yeni baştan çizim metropollerin asi özneleri
benim kirazlarım açtı ya siz
gururunuzu koruyun kartal çeteleri*

ölçüleri ölçün
herşeyi yeni baştan düşünün metropollerin siyah gülleri

renklerle geliyor heryere rolling stones jülyet'i
benim bir kız kardeşe ihtiyacım var
otoyollar romeo'su ya sen
geceleri uyuyup kalmadan önce
birisıyla konuşmaya ihtiyacım var

jülyet terasta saçlarını kurutan bir kız şimdi
biraz sonra kapının önüne romeo parkedecek
akşam berlin/jerusalem filmine gidecekler
ya sen, napolyon, benim ahmak sevgilim? (Müldür, 2020, s. 28-30)

Lâle Müldür'ün alıntılanan şiirinde, tam da postmodern sanatın başlıca özelliği olan, birbirleriyle hiç ilişkisi olmayan farklı ontolojik dünyaların çarpışması ve üst üste gelmesi (Harvey, 2010, s. 66) durumu gözlemlenebilmektedir. Şair bunu da şiirinde özellikle pastişle gerçekleştirir. Fiedler, yüksek ile alçak kültür arasındaki boşluğu parodi ile kapatmanın mümkün olabileceğinden söz eder (Rose, 2016, s. 290). Aynı özellik Lâle Müldür'ün bu şiirinde görüleceği gibi, "içi boşaltılmış parodi" olarak alımlanan pastiş için de geçerlidir.

Şiirin başlığının ilk çağrışımsal boyutu, dünyanın en ünlü kitap satış mağazalarından biri olan "Shakespeare and Co (Company)"dur. Bu çağrışımsal boyut, her ne kadar söz konusu kitap satış mağazası tarihsel açıdan kültürel bir işleve sahip olsa da, "Shakespeare" ve "company" sözcüklerini birlikte düşündürerek postmodernizmde, kültürün ve sanatın ticarileştirildiğine yönelik vurguya dikkati çeker. Başlığın ikinci çağrışımsal düzlemi ise bazı oyunların Shakespeare'in işbirliğiyle kaleme alındığı düşüncesine bir gönderimdir. Nitekim Müldür'ün *Romeo ve Juliet* oyununu kaynak metin olarak kullanıp şiir olarak yazması bahsedilen çağrışımsal ilişkiyi güçlendirir. Ne var ki bu kez "metropolün asi öznesi olan" şair, "herşeyi yeni baştan çizin metropollerin asi özneleri" çağrısında bulunur ve kendisi de *Romeo ve Juliet* oyununu yeni baştan kurar. Buna göre Shakespeare'in kaynak metninde "asil sınıfına" mensup Juliet, Müldür'ün şiirinde banliyöler Jülyet'ine dönüşür. Aynı şekilde Romeo, "beyaz blucinli", "meşin ceketli", "kremaçilek yürekli"dir ve "otoyollar Romeo'su[dur]". Bu şekilde, postmodern edebiyatta ve şiirde olduğu gibi, yüksek kültürle kitle kültürü arasındaki "o eski ve derin sınır" ortadan kalkar. Bununla birlikte kurgusal karakterle reel hayattaki özne arasındaki ontolojik sınır da ters yüz edilmiştir şiirde. Kurgusal bir karakter olan "jülyet"ten şair kendisine bir hayat çizmesini ister.



Lâle Müldür

Postmodernizmde hayatın bir metin olarak algılanmasına da gönderimde bulunan bu istekle kurgusal karakter reel hayatta var olan bir özneye; reel hayatta var olan özne, kurgusal bir karaktere dönüşür. Öte yandan Müldür, şiirindeki “jülyet terasta saçlarını kurutan bir kız şimdi” mısrasıyla klasik edebiyatın en önemli trajik eserlerinden biri olan *Romeo ve Juliet* oyununun içeriğini boşaltır, derinliğini yok eder ve saygıyı bir tarafa bırakarak onu pastiş malzemesi yapar. Oyunun en önemli sahnelerinden biri kabul edilen “balkon sahnesi”ndeki Romeo ve Juliet aşkına da gönderimde bulunur ve bu derinlikli aşk olgusunu bütün zengin çağrışımlarından arındırır. Bu bağlamda şairin edebî geleneğe karşı tavrında postmodernin temel özelliklerinden biri olan “hedeflenmiş” derinliksizliğin olduğu vurgulanmalıdır. Onun aynı tavrının “Mevlana Önünde Şems” başlıklı şiirde de devam ettiği belirtilmelidir. Bahsedilen şiirin ilgili kısmı şöyledir:

Küstürme beni şiire deyip giden

Giden bir genç var ardında...

Aha ala garö a la gare...

Çıttık çıttak bir genç kızz ol

Önünde fıttık fıttak...

Mevlana ne demiş al şunu demiş

Fıttık fıttak oyyyyyyyyyyyyyy... (Müldür, 2020, s. 528)

Türklerin toplumsal belleğinde inkâr edilemeyecek bir yeri olan Mevlana ve onun Şems ile olan dostluğu, geleneksel edebiyatta saygı ile konu edinile gelmiştir. Ancak Lâle Müldür’ün Türk kültür ve edebiyatında özel bir konum kazanmış Mevlana’ya ve onun Şems ile derinlikli iletişimine bakışı, yine postmodern edebiyatla örtüşecek şekilde derinlikten uzak ve mizahidir. Terry Eagleton’ın postmodernizmle ilgili düşüncelerini (Akt. Harvey, 2010, s. 21) Lâle Müldür’e uyarlırsak, onun kültürel geleneğe bakışının “saygısız bir pastiş görünümünde” olduğu söylenebilir.

Lâle Müldür’ün sınırları yok etmeye çalışan ve verili bilgileri sorgulayan tavrının, bilinç düzeyindeki ideolojik zıtlıklara dayalı kodlara karşı da devam ettiği gözlemlenmektedir. Müldür, “Tanca’da Bahar” başlıklı şiirinde, edebîlik kaygısını bir köşeye bırakıp felsefi bir tartışma içine girer. Bu bağlamda şair, “sözmerkezci Batı kültürü tarafından” olumlu ya da olumsuz; iyi ya da kötüye dayalı kutuplaşmış bir Manikeist kültür oluşturulduğunu vurgular. Şaire göre ideolojik kodlardan dışarı çıkmanın tek yolu, Manikeist kültürü reddetmektir. Müldür, zıtlıkların hayalî olduğunu, üretildiğini dile getirir. Nitekim ona göre, “Kim kodu tarif ederse, kontrol ona aittir.” (2020, s. 678). Müldür, bahsedilen düşünceleriyle postyapısalcılığın ve postmodern düşüncenin önemli düşünürlerinden biri olan Jacques Derrida’nın felsefesine yakın durur. Sözmerkezcilik (logocentrism), Derrida’nın geleneksel felsefi anlayışla hesaplaşırken kullandığı temel kavramlardan biridir. Söz konusu kavram, bir anlamın, hakikatin var olduğuna ve bu anlamı, hakikati dilin aktardığına inanır. Bu görüşe göre sözcükler, konuşan kişinin zihninde önceden mevcut bulunan anlamların sadece temsilidir. Bahsedilen görüşte konuşan kişinin bilincindeki anlamı en iyi yansıtacak unsur sözdür. Bundan dolayı sözün yazıya göre bir önceliği vardır (Altuğ, 2008, s. 230-231). Derrida, bilhassa sistemli bir şekilde var olan bir anlam ya da hakikat olduğu düşüncesine karşı çıkar. Ona göre anlam, ne anlamlama ediminden önce ne de sonra vardır (Altuğ, 2008, s. 233). İfade edilen çerçevede, eğer mevcut bir sabit anlamdan ve hakikatten söz

edilemiyorsa söz ve yazı gibi ikili karşıtlıkların durağan anlamları ve değerleri de bulunamaz. Kültür-doğa gibi karşıtlıkların hiyerarşik anlamsal değerleri onlara sonradan verilmiştir. Bir başka ifadeyle kültürün doğa karşısında bir üstünlüğü olduğuna inanılıyorsa, bu durum kültüre içkin bir anlam değeridir; ona atfedilen anlamdır. Derrida, bahsedilen savını özellikle *Platon'un Eczanesi* adlı kitabında açımalar (2014). O, sözün yazıya üstün olduğuna ilişkin Batılı düşünceyi sorgular ve ikisi arasındaki karar verilemez olana vurgu yapar. Derrida'ya göre sabit bir değer taşıdığını düşündüğümüz ikili yapılar sürekli bir salınım, çift değerlilik ve karar verilemezlik taşırlar (Direk, 2014, s. 9). Lâle Müldür şiirinde, tam da Derrida'nın bahsettiği düşünceyi sorunsallaştırır. Şiirin bahsedilen bölümü şöyledir:

İDEOLOJİK ŞİFRELERİN KUTUPLARI ARASINDA DAİMA SALLANARAK

Manikeizm : Erkek : Dişi
dijital : analog
kendi : öteki
iyi : kötü
ruh : beden
tanrı : insan
özne : nesne
rasyonel : irrasyonel
sağlıklı : deli
kültür : doğa (Müldür, 2020, s. 678)

Müldür, yukarıda alıntılanan ikili karşıtlıkların hayalî ve uzlaşımsal olduğunu vurgular. Böylelikle erkeğin kadından, sağlıklı'nın deliden, rasyonel olanın ise irrasyonelden üstün olduğu ve bunların birbirinden mutlak sınırlarla ayrıldığı düşüncesini reddeder. Nitekim Derrida'nın ikili yapılar arasında daima salınım ve karar verilemezliğin mevcudiyetine ilişkin düşüncesi ile başlıkta yer alan "ideolojik şifrelerin kutupları arasında daima sallanarak" ifadesi örtüşmektedir. Müldür'ün, daha önce ifade edildiği gibi dil başta olmak üzere tüm toplumsal kodlara karşı çıkışı bu bağlamda hatırlanabilir.

İsmini vermeden Derrida'nın düşüncelerine gönderimde bulunan Müldür, "Cinslerin İdeolojik Zıtlığı Etrafında Yeniden Kodlanmış" başlıklı şiirinde, bu kez doğrudan Lacan'ı anar: "Gerçek olan olanaksızdır: Lacan / (The real is the impossible)" (2020, s. 680). Öncelikle belirtilmesi gereken nokta "gerçek" in, Lacan'ın simgesel/sembolik ve imgesel düzlemler olarak belirlediği üçlü yapıdan biri olduğudur. Lacan'ın bahsedilen üçlü yapısı Sigmund Freud'un "id, ego ve süpereo" kavramlarıyla ilişki içinde düşünülmektedir (Bowie, 2007, s. 91-92). Birbiriyle çatışmasıyla anlamlı hâle gelen Lacan'ın üçlü yapısında imgesel dönem, ünlü "ayna evresi" ve ben kavramıyla ilişkilendirilir. Simgesel/sembolik dönem ise dilin ve "Baba'nın Adı" ile temsil edilen kültürün alanıdır. "Buna karşılık, Lacan'a göre Gerçek sembolik sürecin dışında kalan şeydir." (Bowie, 2007, s. 95). Simgesel olandan kaçış olarak tanımlanan "gerçek", ne söylenebilir ne de yazılabilir (<https://nosubject.com/Talk:Real> erişim tarihi: 26.05.2021). Tam da bu yüzden "tarif edilemez" e ya da "imkânsız" a yakın düşer (Bowie, 2007, s. 96). Bir başka deyişle "gerçek", dilde ifade edemediğimiz sürece imkânsızdır. Zira dile tam giriş, bizim "gerçek" olandan geri dönülemez ayrılığımızı gösterir (<https://nosubject.com/Talk:Real> erişim tarihi: 26.05.2021). Müldür'ün

Lacan'dan alıntıladığı "Gerçek olan olanaksızdır." yargısı, bahsedilen bağlamın içinde anlam kazanır. "Gerçek", herhangi bir anlama indirgenemediği, dilde ifade edilemediği için imkânsızdır (<https://nosubject.com/Talk:Real> erişim tarihi: 26.05.2021). Lacan'ın "gerçek" kavramının dil dışında olması ve Martine Lerude'un söylediği gibi "tüm kelimelerin durduğu bir sınır noktasıyla ilişkilendirilmesi" (www.encyclopedia.com erişim: 24.02.2021) Müldür'ün şiirinde geçen "Anlatı yerlemlerinin olanaksız bir ucunda Gerçekle karşılaşıyorduk" (2020, s. 680) mısralarıyla koşut niteliktedir. Bu noktada Müldür'ün özellikle daha önce bahsedilen glossolalia ile dili yok etme çabası hatırlanabilir. Aynı şekilde Müldür'ün şiirinde doğrudan ifadesini bulan psikotik durum, "gerçek" ile yakından ilişkilidir. Bu bağlamda Lacan'ın gerçek ve sembolik olan arasında kurduğu ilişki göz önünde bulundurulmalıdır. Kültürün ve dilin dünyası olan simgesel/sembolik olanda ortaya çıkmayan şey gerçekte ortaya çıkar. Sembolik olandan kaçış Lacan'a göre er ya da geç psikotik süreçle sonlanacaktır (Bowie, 2007, s. 107). Bowie dile getirilen durumu şöyle açıklar: "Baba Adı'nın eksikliği sembolik evrende bir delik açar -bu imge Lacan'ın anlatısını sürekli meşgul eder- ve bu deliği kapatma çabası psikotik bunalım dönemlerinde tırmanan bir dizi talihsizliğe neden olur." (2007, s. 108). Böylelikle şairin şiirlerinde konu edilen psikotik olgunun "gerçek" kavramı ile ilişkisi belirginleşir. Diğer taraftan Lacan'ın "gerçek"inin "keskin bir paradoks duygusuyla" işlenmesine dikkat çekmek gerekir (Bowie, 2007, s. 102). "Gerçek aynı anda hem içsel hem de dışsaldır; ayırım gözetmeksizin hem salim kafa hem de delilik için geçerlidir." (Bowie, 2007, s. 109). Müldür de tartışma konusu şiirinde gerçek ile gerçeküstünü "SURREAL REALITY" olarak birleştirir ve bu ifade için "Gerçeküstü Gerçekçilik" tabirini kullanır (Müldür, 2020, s. 680). Böylelikle karşıtlıkları "gerçek"te birleştirmiş olur. Ancak Müldür'ün dış gerçek ve gerçekçilikten farklı olan Lacan'ın "gerçek" kavramını, burada postmodern bir şekilde, bağlamından koparıp yeni bir içeriğe büründürdüğü söylenmelidir. Yeni anlamıyla gerçeklik / gerçekçilik, gerçeküstünü tamamen reddeden modernin aksine onunla bütünleşmiş hâdedir.

Gerçek ile gerçeküstü arasındaki sınırı yok eden Müldür, gösterilmeye çalışıldığı gibi özellikle "Tanca'da Bahar" ve "Cinslerin İdeolojik Zıtlığı Etrafında Yeniden Kodlanmış" şiirlerinde düzyazı ile şiir arasındaki farklılık çizgilerini postmodern şiirin özelliğiyle örtüşecek şekilde ortadan kaldırır. Her iki metinde de, şiirsel dil kaygılarını bir tarafa bırakır, bir felsefeci gibi önermelerle bir yazı kaleme alır. Bu bağlamda şu cümleleri örnek gösterebiliriz: "Ötekiler (kadınlar, sınıflar, uluslar, ırklar) her zaman başat değer-sistemlerini yansıtır... Değerlerini belli bir enternalizasyonunda biliriz." (Müldür, 2020, s. 679). Bu cümlelerde Müldür, şairden çok felsefeci olarak kendini konumlandırmıştır; bu şekilde felsefi bir dil ve üslup benimsemiştir. Öte yandan "Cinslerin İdeolojik Zıtlığı Etrafında Yeniden Kodlanmış" şiirinde ise bir psikaytçı olan Jacques Lacan'ın önermesini sahiplenip onun üzerinden yeni bir bakış açısı geliştirir. Hemen ardından şiirsel bir üsluba geçer: "Susuyorduk... donmak üzere bir lâlenin amansız açılışı ve gülümseyen esrarengiz kadın" (Müldür, 2020, s. 680). Böylelikle lirik şiir türündeki şiir ile düzyazı arasındaki keskin ve derin sınır ortadan kalkar. Sadece "Cinslerin İdeolojik Zıtlığı Etrafında Yeniden Kodlanmış" şiirinde anılan isimlere bakıldığında postmodern çoğulluk hemen göze çarpar: Lacan, Buda, Adorno, Picasso... Bu bağlamda postmodern şiirin özelliği olarak düzyazı ile

şair türleri birbirine karışır; Buda, Adorno ve Picasso gibi birbirinden çok farklı dünyalar aynı şiirsel atmosferde bir araya gelir.

Son olarak, bilinmedik dilde yazan, her türlü anlam arayışından vazgeçen şairin karşısındaki/yanındaki okurun konumunun ne olacağı sorulabilir. Makalede, Müldür'ün özellikle gösterilenleri değil gösterenleri ön planda tutarak anlamı göz ardı ettiği, toplumsal kodları taşıyan dili parçalamaya dayalı bir tutum sergilediği ortaya konulmaya çalışıldı. Ona göre dünyada bir hakikat kalmadığına, özne parçalandığına göre şiirde sabit bir anlam aramak ya da dile getirmek de anlamsızdır. Bu bağlamda şair, "bilinmedik" bir dilde yazmaya çalışır. Müldür'e göre, söz konusu çabasına rağmen okur eğer ki okuduğu şiirlerde cevaplar bulmaya çalışacak olursa nafile bir uğraş içine girmiş olur. Zira Müldür, düşüncenin taşıyıcısı dili yok etmeye çalışır. Şair, şiirlerinde bir hakikat ve kafasındaki sorulara cevap aramaya çalışan okurlarla postmodern bir oyun içerisine girer ve *Anne'ye Ayetler ve O'nun Postmortem Alâmetleri* adlı kitabının girişinde şunları söyler: "Okurlar bu kitapta bulamadıkları cevapları bundan 135 yıl sonra Lâle Müldür'ün yanıtlar kitabında bulabileceklerdir." (2020, s. 427) Müldür, 135 yıl sonraya, yani kendisinin ve okurun olamayacağı bir zaman dilimine işaret ederek bahsedilen zamanda okurun kafasındaki sorulara bir yanıt vereceğini vadeder. Bu postmodern ironiye dâhil edilebilecek tavrıyla okura kitabını yanıt bulmak için okumaması çağrısında bulunur. Çünkü şair için anlamın, hakikatin ve dolayısıyla bir cevabın olmadığı postmodern dünyada sorulara bir yanıt aramak mümkün değildir.

SONUÇ

Postmodernizm kavramı, heterojen kimliği nedeniyle birtakım çelişkili özellikleri bünyesinde barındırır. Bu nedenle de söz konusu kavrama ait kesin ve değişmez kuralların ortaya konması mümkün olmamaktadır. Aynı durum şüphesiz ki postmodern şiir için de geçerlidir. Ancak yine de postmodern şiire dair genel özelliklerin belirlenebilmesi olanaklıdır. Buna göre postmodernist şiirin yüksek kültürle kitle kültürü arasındaki modernist sınırı ortadan kaldırması; dünyanın anlamdan yoksun olması nedeniyle dil oyunlarını ve gösterenleri incelemesi; çok katlılığın, farklılığın, çoğulluğun, marjinalliğin, olumsuzluğun, temelsizliğin, çeşitliliğin, istikrarsızlığın, belirlenmemişliğin ve heterojenliğin yanında olması; hakikat ile bilimsel bilgiye karşı güvensizlik; "hedeflenmiş derinliksizlik", gösterenin önceliği tavrı; tarihin yağmalanması, pastiş kullanımının benimsenmesi, türler arasındaki ve şiire seçilen konulardaki sınırı yok etmesi gibi özellikleri, postmodern şiirin temel bazı belirleyicileri olarak gösterebiliriz.

Lâle Müldür'ün anlaşılması zor şiirlerini de postmodern şiirle daha anlamlı kılmak mümkündür. Bu bağlamda ilk olarak Müldür'de öznenin yabancılaşmasının yerine parçalanmasının konu edinilmesi ve farklı dillerden sözcüklerin bir rastgelelik hissiyle seçilerek sözü edilen durumun ortaya konması örnek gösterilebilir. Ayrıca şairin standart dili, dil aracılığıyla yok ederek içinde yaşadığı toplumun kodlarını reddettiğine makalede vurgu yapılmıştır. Bununla birlikte çalışmada glossolalia kullanımının da bu amaca hizmet ettiği gösterilmiştir. Nörolojik bir konuşma bozukluğu olan "afazi", postmodern şiir ve glossolalia ile bütünleşip şairin poetikasını oluşturan bir unsura dönüşmüştür. Yine, postmodern şiirde olduğu

gibi Lâle Müldür geleneksel kültürü ve edebiyatı mizahi malzeme olarak gören bir yaklaşıma sahiptir. O, modern edebiyatta birbiriyle yan yana gelemeyecek farklı ontolojik dünyaları ortak bir atmosferde karşılaştırır, üst üste bindirir. Müldür'ün, yüksek ve alçak kültür ayrımı ile birlikte sorunsallaştırdığı bir başka konu, modern ikili karşıtlıklardır. Müldür, hiyerarşik bir esasa göre yapılanan ikili karşıtlıkların olumsal ve tasarlanmış niteliğine dikkat çeker. Şaire göre ikili karşıtlıklara hiyerarşik anlamsal değerleri sonradan verilmiştir. Ancak bu ikili karşıtlıklar arasında, Derrida'nın gösterdiği şekilde, salınım ve karar verilemezlik vardır. Verili bütün anlamlara ve kodlara karşı çıkan Müldür'ün düzyazı ile şiir arasındaki farkı ortadan kaldırmaya, farklı üslupları (şiirsel, felsefik, ironik, dinî vb.) bir araya getirerek çoksesliliği inşa etmeye çalıştığı görülür. Bütün bunları yaparken, okurla postmodern bir oyun oynayarak okurun, şiirlerini yanıt bulma amacıyla okumaması gerektiğini örtük ve ironik bir şekilde dile getirir.

KAYNAKLAR

- Altuğ, Taylan (2008). *Dile Gelen Felsefe*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Best, Steven ve Douglas Kellner (2011). *Postmodern Teori: Eleştirel Soruşturmalara*. Çev. Mehmet Küçük. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bonfim, Evandro. "Glossolalia and Linguistic Alterity: The Ontology of Ineffable Speech". *Religion and Society: Advances in Research* 6 (2015): 75-89.
- Bowie, Malcolm (2007). *Lacan*. Çev. V. Pekel Şener. Ankara: Dost Kitabevi.
- Derrida, Jacques (2014). *Platon'un Eczanesi*. Çev. Zeynep Direk. İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Direk, Zeynep (2014). "Önsöz". Jacques Derrida. *Platon'un Eczanesi*. Çev. Zeynep Direk. İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Eagleton, Terry (2011). *Postmodernizmin Yanılsamaları*. Çev. Mehmet Küçük. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Harvey, David (2010). *Postmodernliğin Durumu: Kültürel Değişimin Kökenleri*. Çev. Sungur Savran. İstanbul: Metis Yayınları.
- Hassan, Ihab (2019). *Orpheus'un Parçalanışı: Postmodern Bir Edebiyata Doğru*. Çev. Emel Aras. Ankara: Hece Yayınları.
- <https://nosubject.com/Talk:Real> (erişim tarihi: 26.05.2021)
- Jameson, Fredric (2011). *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantiği*. Çev. Nuri Plümer ve Abdülkadir Gölcü. Ankara: Nirengi Kitap.
- Koić, Elvira vd. "Glossolalia". *Collegium Antropologicum* 29 (July 2005): 373-379.
- Lerude, Martine. "Real, The (Lacan)". <https://www.encyclopedia.com/psychology/dictionaries-thesauruses-pictures-and-press-releases/real-lacan> (erişim: 24.02.2021)
- Lucy, Niall (2003). *Postmodern Edebiyat Kuramı: Giriş*. Çev. Aslıhan Aksoy. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Lyotard, Jean-François (2013). *Postmodern Durum*. Çev. İsmet Birkan. Ankara: BilgeSu Yayıncılık.
- Mane, Manojkumar T. "Poetry in Postmodernism.". *Literary Endeavour* IX, 2 (April 2018): 199-205.
- Müldür, Lâle (2007). "Bugün 'Afazyak' Oluşum Benim Tam Bir Şair Olduğumu Gösteriyor". *Milli İstirahat: Malta Cemiyetinin Eğilimli Kültür ve Fizik Dergisi*. Röportaj: Deniz Enhoş ve Ümit

Yaşar Özkan. <https://istirahat.wordpress.com/2007/03/08/lale-mulduur-%E2%80%98bugun-%E2%80%98afazyak%E2%80%99-olusum-benim-tam-bir-sair-oldugumu-gosteriyor%E2%80%99/> (erişim tarihi: 20.04.2021)

Müldür, Lâle (17 Mayıs 2009). "Bu Ülkede Herkes Benden Daha Deli". *Yeni Şafak* <https://www.yenisafak.com/yenisafakpazar/bu-ulkede-herkes-benden-daha-deli-186693> (erişim tarihi: 26.04.2021)

Müldür, Lâle (2020). *Apokalips / Amonyak: Toplu Şiirler II (1990-2019)*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Rose, Margaret A. (2016). *Parodi: Antik, Modern ve Postmodern*. Çev. Cansu Dikme. Ankara: Hece Yayınları.

Shang, Biwu (2014). "Postmodernist Poetics and Narratology: A Review Article about McHale's Scholarship". *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 16.3 (2014): Erişim Adresi: <https://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2437&context=clcweb>

BATI

EDEBİYATINDA AKIMLAR

editör
OKTAY YİVLİ

HATİCE FIRAT
YASEMİN MUMCU
OKTAY YİVLİ
OĞUZHAN KARABURGU
BERNA AKYÜZ SİZGEN
NİLÜFER İLHAN

ÜMMÜHAN TOPÇU
SEFA YÜCE
HANİFİ ASLAN
METİN AKYÜZ
MEHMET SÜMER
YAKUP ÖZTÜRK



Prof. Dr. Önder Göçgün

TİYATRO DENEN HAYAT SAHNESİ



PROF. DR. ÖNDER GÖÇGÜN

Türk Tasavvuf Şiiri

AÇIKLAMALI VE YORUMLU ÖRNEKLERLE



MODERN TÜRK EDEBİYATI

editör
OKTAY YİVLİ

MUHARREM DAYANÇ
OKTAY YİVLİ
MACİT BALIK
MAHMUT BABACAN
SEVİM ŞERMET

YASEMİN MUMCU
BEDİA KOÇAKOĞLU
NİLÜFER İLHAN
MAKSUT YİĞİTBAŞ
SELAMİ ALAN



Bir Palimpsest İnceleme: Sarah Kane'nin *Blasted* Oyununu Yeniden Okumak ve Düşünmek

DR. ÖĞR. ÜYESİ MESUT GÜNENÇ*

Öz

1845 yılında Thomas De Quincey, yayınlamış olduğu “The Palimpsest” adlı makalesinde palimpsest kavramının varlığını açıklamaya çalışır. Fakat palimpsest kavramını ilk kullanan De Quincey değildir. Palimpsest, 1845 yılından önce antik dönem el yazmalarını tanımlarken kullanılmıştır. Benzer şekilde literatürde Gerard Genette *Palimpsests* (1997) ve Sarah Dillon *Palimpsest Edebiyat, Eleştiri, Kuram* (2017) adlı eserleriyle bu kavram üzerine kuramsal çalışmalar yapmışlardır. Genette eserinde başmetinsellik, metinlerötesilik ve metinsel aşkınlık kavramlarına odaklanırken, Dillon, kuramsal çalışmasında De Quincey, Freud, Roland Barthes ve Derrida'nın düşüncelerini irdeleyerek, var olan metinlerin yeni metinler ile yeniden hayat bulup dirilebileceğini, zihinde oluşturulan kriptik katmanlar ile metinlerarasılık kavramı arasında tutarlı bir ilişki olabileceğini ortaya koyar. Bu bağlamda yeni metin kişisel, kültürel ve toplumsal anlamda yeni bir ruh ortaya koyabilir. Çağdaş İngiliz tiyatrosunda ikinci devrimsel dönüşümü başlatan Sarah Kane'in *Blasted* oyunu ise 1995 yılında sahnelenir. Çoğunluk tarafından çizilen görünmez sınırlara dokunmaya ve onları yıkmaya cüret eden Kane, *Blasted* oyunuyla İngiliz tiyatrosu sahnesine bir bomba gibi düşer. Önceki metinlerin konularını, konumlarını ve karakterlerini irdeleyen Kane yeni bir metin, katman ve kimlik ortaya çıkarır. Zihinsel katman ve kripta anlamında Kane, *Kral Lear*, *Godoyu Beklerken*, *Saved* (Kurtarılmış) ve *The Romans in Britain* (Britanya'daki Romalılar) oyunlarından etkilenmiştir. *Blasted* metni ile etkilenmiş olduğu metinler arasındaki bağıllık, kavram ve içerik tutarlılığı açısından palimpsest bir hakikat ortaya koyar. Şiddet gözlemlenirken yaşanan ve tanık olunan olaylar tek bir mekâna, eve veya otel odasına eşit olarak sığdırılmaz bu yüzden bombalar seyircinin en beklemediği anda patlayabilir. Tarihsel olarak dönemler ve mekânlar değişebilir, fakat oyunlarda işlenen konular döngüsel bir şekilde devam etmektedir.

Anahtar sözcükler: Palimpsest, Sarah Dillon, Sarah Kane, *Blasted*, yeniden okuma.

A PALIMPSEST ANALYSIS: REREADING AND RETHINKING
SARAH KANE'S *BLASTED*

Abstract

In 1845, Thomas De Quincey tried to explain the existence of the concept “palimpsest” in his article named “The Palimpsest”. However, De Quincey was not the first person who uses the concept of palimpsest. Palimpsest was first used to describe ancient manuscripts before 1845. Similarly, in literature, Gerard Genette and Sarah Dillon have conducted theoretical studies on this concept with their works *Palimpsests* (1997) and *The Palimpsest: Literature, Criticism, Theory* (2017). While Genette focused on the concepts of architextuality, paratextuality and transtextuality in his work, Dillon examined the thoughts of De Quincey, Freud, Roland Barthes and Derrida, arguing that existing texts

can be revived and resurrected with new texts; so that there may be a consistent relationship between the cryptic layers created in the mind and the concept of intertextuality. In this context, the new text can reveal a new spirit in the personal, cultural and social sense. Sarah Kane's play *Blasted*, which initiated the second revolutionary transformation in contemporary British theatre, was staged in 1995. Daring to touch and destroy the invisible boundaries drawn by the majority, Kane hits the British theater stage like a bombshell with her play *Blasted*. Kane exposes a new text, layer and identity by exploring the themes, positions and characters of the previous texts. In terms of mental layer and crypt, Kane has been influenced by the plays such as *King Lear*, *Waiting for Godot*, *Saved* and *The Romans in Britain*. The dependency between *Blasted* and the texts from which it was influenced reveals a palimpsest truth in terms of concept and content coherence. While observing violence, the events experienced and witnessed cannot be equally contained into a single space, house or hotel room, so bombs can explode when least expected by the audience. Historically, periods and places may change, but the topics covered in the plays continue in a cyclical way.

Keywords: Palimpsest, Sarah Dillon, Sarah Kane, *Blasted*, Rereading.

GİRİŞ

Savaş sonrası İngiliz tiyatrosu için ilk devrimsel hareket 1956 yılında Royal Court Tiyatrosu'nda sahnelenen John Osborne'nun *Öfke* (*Look Back in Anger*) oyunu ile başlar. Savaş sonrası dönemde 'kırmızı tuğlalı' (Ox/ford ve Cam/bridge) üniversitelerinden mezun olan fakat iş bulamayan, var olan yönetim sistemini eleştiren agresif ve öfkeli genç kuşağı anlatan oyun, toplumsal yaşamın gerçek yönlerini ortaya koymakta ve var olan sorunları öfkeli bir dille resmetmektedir. Oyun, mevcut yönetime ve var olan sisteme eleştiri getirmesiyle İngiltere'de büyük bir yankı uyandırmıştır. Osborne'nun oyunu uzun süredir suskun kalan İngiliz tiyatrosuna aynı zamanda tekrar bir canlılık getirmiştir.

Artık tiyatro ve sahnelenen oyunlar daha saldırgan tutum sergileme eğilimi göstermiştir. Bu saldırgan tiyatro yönelimi, 1965 yılında Edward Bond'un bir bebeğin taşlanarak öldürülmesini anlattığı *Saved* oyunu ile devam eder. Agresif tiyatro türüne Howard Brenton, Howard Barker, David Hare ve Treffor Griffiths gibi oyun yazarları da dâhil edilmelidir; çünkü sömürme, istila etme, şiddet ve tecavüz gibi toplumda ses getiren kavramları oyunlarında işleyerek sahneye taşımışlardır. 60'lar ve 70'ler aynı zamanda iki dünya savaşına, çeşitli soykırımlara ve katliamlara tanık olmuş toplumların sahnedeki yansımaları olarak da düşünülebilir. Ne var ki toplumsal ve siyasi yaşamı tüm gerçekleriyle dile getiren ve sorgulayan devrimsel hareket, neoliberal sistemin en güçlü olduğu dönemde Margaret Thatcher yönetiminde baskı altına alınmıştır ve bu dönemde yeni oyunların sahnelenmesine ve oyun yazarlarının ortaya çıkmasına müsaade edilmemiştir.

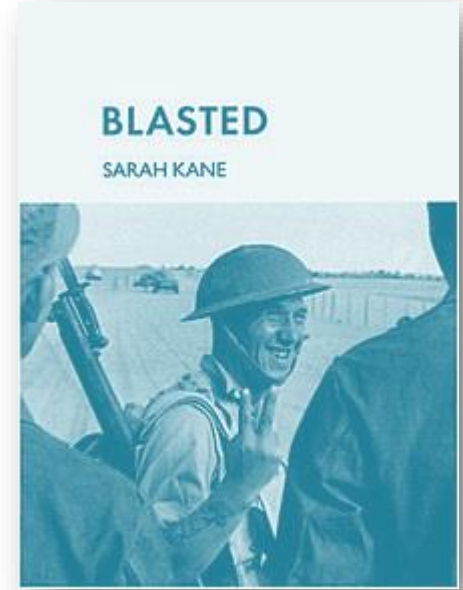
1990'lı yıllar ise evrensel anlamda insanlığı ilgilendiren konular, şiddetin, barbarlığın, eşitsizliğin ve ahlaki yozlaşmanın ve savaşların ortaya çıktığı dönemlerdir. 1990'lar dönemi oyun yazarlarının çocukluk evreleri Thatcher döneminin baskıcı rejim politikaları altında geçer ve bu dönem oyun yazarları tüketim sisteminin fazlasıyla dayatıldığı kapitalist politika kültürü ile büyürler. Thatcher döneminin politik ve kültürel etkileri altında toplumsal olgu yerine bireysel çıkarıcılığın desteklendiği koşullar altında yetişen oyun yazarları kaybolmak yerine var olmaya çalışmışlar, eğer kendilerini gerçekleştirmek istiyorlarsa mevcut politik ve kültürel sorunlara

odaklanmaları gerektiğini anlamışlardır. Böylelikle 90 kuşağı oyun yazarları yaşadıkları topluma karşı sorumluluk üstlenip yeni yöntemlerle baskın tiyatro görüşlerini yapı bozumuna uğratarak 1956 yılından sonra İngiliz Tiyatrosunda ikinci devrimsel hareketi başlatmışlardır. Bu devrimsel hareket Aleks Sierz tarafından şu şekilde dile getirilir:

1990'lı yıllarda İngiliz tiyatrosunda bir devrim oluştu. Yeni metinler rüzgârı çağdaş yaşantıyı oldukça canlı biçimde ele alan bir grup genç tarafından etkili biçimde estirildi. Birkaç yıl içinde tiyatro, rahat tavırların sergilendiği yeni rock'n roll mekânlarına dönüştü. Sonunda, burada oynanan oyunlar gerçek anlamda farklılık yarattı (2008).

Bu rüzgârı taşıyan, Britanya'da yeni bir tiyatro dalgasının başlamasını sağlayan metin Sarah Kane'nin 1995 yılında *Look Back in Anger* oyunu gibi Royal Court'ta sahnelenen *Blasted* adlı oyunudur. Kane ile birlikte Jez Butterworth'ün *Mojo* (1995) ve Mark Ravenhill'in *Shopping and F...ing* (1996) adlı oyunları 90'lı yılların en başarılı oyunlarından (Saunders, 2009, s.19). Ayrıca Joe Penhall, Patrick Marber, Philip Ridley, Anthony Neilson, Martin Crimp ve Martin McDonagh gibi yazarlar yeni tiyatro dalgasının üyeleri olmuşlardır. 90'ların ses getiren tüketim toplumunu, sömürgeciliği, savaşları, yıkımları, şiddeti, tecavüzü ve öldürmeleri sert bir dille insanların yüzüne vuran bu yeni tiyatro anlayışının adı *In-Yer-Face* (Suratına Tiyatrodur) tiyatrodur. Suratına tiyatro olağan sınırların ters yüz edildiği, mevcut baskın düşüncenin ve tabuların yıkıldığı, izleyenlerin etrafında ve evrende olanların farkına varmaları için izleyenleri sarsan ve şok etkisi uyandıran bir tiyatro anlayışıdır.

Yeni tiyatro dalgasının üyeleri, savaş sonrası birinci kuşak yazarlardan ve metinlerden etkilenip var olan metinleri yok etmeden daha deney(im)sel metinler ortaya çıkarmışlardır. 1990'lar kuşağının deney(im)sel olmasının bir diğer sebebi John Osborne'un *Öfke* oyununda Jimmy ve arkadaşlarının üniversitede başlayan mücadelesine benzer bir şekilde 90 kuşağı oyun yazarları oyunlarını üniversitelerinde kaleme alarak mücadelelerine başlamışlardır. Yazılan metinler, postmodern düşünürleri ve önceki dönem tiyatro akımlarını da takip etmektedir. Bu süreç yeni tiyatro oluşumunun habercisi ve genç kuşağın sesi olacaktır. Edward Bond, Howard Barker ve Harold Pinter gibi önemli oyun yazarlarının yanında Antonin Artaud'un Vahşet Tiyatrosu'nun (Theatre of Cruelty) Suratına Tiyatro (In-Yer-Face) ve de oyun yazarları üzerinde önemli etkisi bulunmaktadır. Clare Wallace, Artaud tiyatrosunun etkisini Suratına Tiyatronun şekillenmesinde, özellikle Sarah Kane'nin oyunlarının ortaya çıkmasında büyük katkısı olduğunu belirtir (2010, s.95). Evrensel anlamda en acı veren, şiddet içeren konuları işlemekten çekinmeyen, metinleri yazarken sert bir dil kullanan, metinlerde şiddeti, acıyı, öfkeyi paylaşırken aşkı, sevgiyi ve özlemi



de paylaşmaktan çekinmeyen 90'lı yılların oyun yazarları içerisinde en farklı olanı, izleyici ve okuyucunun sinir uçlarına dokunan ve bunları kaleme alan Sarah Kane'dir.

SARAH KANE

1990'lar ve Suratına Tiyatronun sembolleşmiş öncüsü olarak kabul edilen Sarah Kane yirmi sekiz yıllık yaşantısına *Blasted* (1995), *Phaedra's Love* (1996), *Cleansed* (1998), *Crave* (1998) ve 1999 yılında bitirdiği ama intiharından bir yıl sonra sahnelenen *4.48 Psychosis* (2000) gibi mevcut metinleri ve sahneleme anlayışını deneysel anlamda yapı bozumuna uğratan değerli oyunlar kaleme almıştır. Oyunlarında "psikolojik analizler, kısır çatışmalar, ahlaki ve siyasal sözcülüğe soyunmuş eğlence amaçlı, alışlagelmiş tiyatro yerine, metafizik tiyatroya" (Birkiye, 2007, s.73) yönelmeye, sevgi ve özlem duygusunun yanında şiddet, yıkım, savaş ve ölüm gibi konuları oyunlarına taşıyarak tiyatronun toplumsal gücünü ortaya çıkarmaya çalışmıştır. Bu bağlamda *Blasted*, "İngiliz sahnesinin yeniden zenginleşmesi açısından katalizör görevi görmektedir" (Saunders, 2002, s.4). *Blasted* (1995) oyununun sahnelenmesi, John Osborne'nun *Look Back in Anger* (1956) oyunundan sonra İngiliz tiyatrosu için ikinci bir dönüm noktası olarak kabul edilmektedir. Tom Sellar İngiliz sahnesi için oyunların etkisini şu şekilde değerlendirir:

John Osborne'nun savaş sonrası İngiliz sahnesine serbest bıraktığı savaşı Jimmy Porter karakteri gibi, Sarah Kane çoğunluğun reddettiği, tartışmalara yol açan gerçeği tiyatromuza getirir. Osborne'nun 1950'lerde ki sınıf kızgınlığının öfkeli ulusal ruhuna dokunduğu ve 1960'larda Edward Bond'un zalimlik ve açlığı anlatmak için konuşulan dili ve karakterleri öfkeliendirdiği gibi 1990'ların sonlarında Kane'de uç noktalara dokunmaya, terörden ve toplumsal çöküşten bahsetmeye cesaret eder (1996, s. 29).

Çoğunluk tarafından sınırları çizilen noktalara dokunan ve bu sınırları altüst eden Kane, *Blasted* oyunu ile İngiliz tiyatrosu sahnesine bir bomba gibi düşer. *Blasted* 1995 yılında James Macdonald tarafından Royal Court tiyatrosunda sahnelenir. Oyunun ne kadar büyük bir etki yarattığını Kane şu sözlerle açıklar:

Oyunun sahnelenmeye başladığı hafta Japonya'da bir deprem yaşandı. Binlerce insan öldü ve bu ülkede on beş yaşında bir kız tecavüze uğradı ve bir ormanda öldürüldü, ancak *Blasted* bazı gazetelerde bu iki olaydan çok daha fazla gündeme geldi. Şiddetin temsil edilmesi gerçek şiddetten daha fazla öfkeliendirdi (Stephenson vd. 1997, ss.130-31).

Öfkelenmesinin esas sebebi bu zamana kadar var olan şiddete karşı kulaklarını tıkayıp, gözlerini kapatan İngiltere'nin şiddet tam karşısına getirilip ona acımasızca sunulduğunda bununla yüzleşememiş olmasıdır. Kane edebi anlamda dönem seyircisinin alışık olduğu geleneksel dramatik kuralları adeta bombalamıştır. Öte yandan ada ülkesinin 1950'lerden bu yana tiyatro performanslarından aşına olduğu ama unuttuğu hakikati Kane oyunu ile onlara hatırlatmayı hedeflemiştir. Aleks Sierz bu durumu, "Howard Brenton'un *The Romans in Britain* (1980) oyunundan bu yana Sarah Kane'nin sahnede belirlediği ilk oyununa olduğu gibi toplumsal anlamda reaksiyon gösterilen ve öfkeliendiren başka bir oyun olmamıştır" (2001, ss. 94-9) sözleriyle açıklamaktadır. Eleştirmenler, genel anlamda, şiddet olgusunun bu kadar açık bir şekilde ele alınmasını ve tecavüz olgusunun resmedilmesini gereksiz görmüşlerdir. Seyirciler gibi var olan

gerçeklere karşı saklanan köşe yazarları ve eleştirmenler de şiddet kendilerine bizzat sunulduğunda rahatsız olmuşlardır.



Sarah Kane

Çağdaş Batı, Bosna'da gerçekleşen savaşa, vahşete, ölümlere sessiz kalmayı tercih ettiğinden oyun yazarını da eleştirmiştir. Oysaki eleştirdikleri ve kabul edemedikleri kendi zihniyetleridir. Zihinlerinde oluşturdukları kurallar onları rahatlatır ve günlük işlerine devam etmelerini sağlar. Kane ise oyunuyla onların rahatını bozup, Bosna'da yaşananlar ile iletişime geçilmesi gerektiğini vurgulamaya çalışmıştır. Savaşlarla, tecavüzlerle, ölümlerle sarsılan bedenleri ve ruhları sahneye taşıyarak izleyenlerinin sarsılarak kendilerine gelmelerini amaçlamaktadır. Önde gelen çoğu tiyatro eleştirmeni tarafından şiddetle eleştirilirken, Kane, aynı zamanda onu önemli bir yeni

dramatik ses olarak kabul eden Harold Pinter, Caryl Churchill ve Edward Bond gibi güçlü müttefikler edinmeyi de başarmıştır. Pinter, "Sarah Kane güncel ve doğru, çirkin ve üzücü olanı anlattı. Bu yüzden oyunun yasaklanmasını isteyen gazete başlıklarıyla yüz yüze kaldı" (Sellar, 1996, s.33) ifadesini kullanarak Kane'in haklı mücadelesini vurgularken, Bond, *Blasted* hakkında "yazmış olmayı istediğim tek çağdaş oyun" (Bond içinde Saunders, 2002, s.37) açıklamasını yaparak Kane'i savunur. Ayrıca tarihsel düzlemde Kane ve oyunu *Blasted*'in ne kadar önemli bir yerde olduğunu dile getirir:

İki tür oyun yazarı vardır. Birincisinde yer alan yazarlar gerçeklikle oyun oynarlar. Kimisi bunu kötü kimisi iyi yapsa da oyunları her zaman ilgi görür. İkinci türde yer alan yazarlar ise gerçekliği değiştirir. Eski Yunan yazarları ve Shakespeare bunu başarabilmiştir... Racine kabına sığmayan tutkuyu sert yapıların içine hapsederek bunu neredeyse başarmıştır... Yüzyılın karabasanları gerçekliği değiştirmeye yetmedi... *Blasted* gerçekliği değiştirmiştir... Sözümlü ettiğim ikinci türdeki oyunlar insan gerçekliğini değiştirir... Sarah Kane bu tür eserler kaleme alan bir yazardır (Bond içinde Saunders, 2002, ss.189-191).

Seneca ve Shakespeare gibi ikinci türde yer alan, gerçekliği değiştirebilen yazarları ve onların tragediyalarını okuyan ve yorumlayan Kane, oyunu ile insanların yol açtıkları savaş gerçeğini gün yüzüne çıkararak, geçmiş dönemdeki oyun yazarları insan gerçekliğini değiştirebilmeye nasıl katkı sağladıysa, önceki tragediyalarının üzerine yeni bir oyun yazarak yeni bir katman ortaya çıkarıp insan değişimine neden olmayı amaçlamıştır. *Blasted* ilk etapta sadece savaş, şiddet, tecavüz ve yamyamlık gibi kavramları içeren bir oyun olarak görülüp eleştirilse de antik tragedyalardan bu yana insanların önlerine konulan, kaçılan duygu ile yüzleşebilme olgusunu sunar. Burada insanların kendilerini başka bölge ve coğrafyada yaşayan insanların yerine koyarak, onların acılarını ve korkularını paylaşıp, kendilerini bulabileceği ve arınmış bir şekilde geçmişte yaşananları silerek yeni bir sayfa açabilecekleri fikri ortaya çıkar. Antik dönem tragediyalarının yanı sıra Antonin Artaud, Edward Bond ve Howard Brenton gibi oyun yazarlarından etkilenen Sarah Kane ve hakkında ciddi tartışmaların yapıldığı *Blasted* oyunu, bu

çalışmada palimpsest olgusuyla okunmaya ve metinlerarasılık kavramı çerçevesinde anlatı, olaylar, yaşanan acılar ve karakterler üzerinden palimpsestvari “(aynı anda hem bir yakınlık hem de ayrı olma ilişkisi)” (Dillon, 2017, s. 15) ilişki açısından çalışılacaktır.

TEORİ OLARAK PALİMPSEST

1845 yılında Thomas De Quincey, yayınlamış olduğu “The Palimpsest” adlı makalesinde palimpsest kavramını ve bu kavramın varlığını açıklar. De Quincey, “Hâsılı, palimpsest üstündeki el yazmasından temizlenerek tekrar tekrar kullanılmış bir parşömen parçası ya da rulodur” (1998: 139) şeklinde tanımını yapar. Fakat palimpsest kavramını ilk kullanan De Quincey değildir. Palimpsest, 1845 yılından önce antik dönem el yazmalarını tanımlarken kullanılmıştır. De Quincey’in palimpsest kavramına katkısı ise onunla birlikte kavram daha sık kullanılmaya ve tanımlanmaya başlanmıştır. Palimpsest genellikle yeni bir parşömen veya yazı yüzeyi olarak tanımlanır. Metinler, izleri hala devam eden daha önceki yazılar üzerine gözle görülür bir şekilde yerleştirilmiştir çünkü “palimpsest metinlerin birbirleri ile iç içe geçtiği, kopmaz bağlarla bağlandığı, birbirini kesintiye uğrattığı ve birbirlerinde ikamet ettiği girift bir görüntüdür” (Dillon, 2017, s.16).

Palimpsest kelimesi, kökeni Yunanca tekrar anlamına gelen ‘palin’ ve kazınmış anlamına gelen ‘psestos’ kelimelerinden türemiştir. Dillon, palimpsest kelimesinin yanında palimpsesten türetilen palimpsestik ve palimpsestvari kavramlarını, “palimpsestik bir palimpsesti üreten katmanlaşma sürecini anlatırken, palimpsestvari bu sürecin sonucu olarak karşımıza çıkan yapıyı ve altta yatan yazının bilahare yeniden zuhur edişini tarif eder” (2017, s.17) şeklinde tanımlamaktadır. Tarihsel süreçte yer alan metinlerin yeniden dirilmesi sürecini ele alan Josephine McDonagh bu durumu: “Üst yazı katmanlarının dikkatlice kaldırılması, altında bir, iki veya daha fazla yazı katmanının bulunmasına yol açtı. Bu dönemde çok sayıda palimpsest keşfedildi ve eskiden kayıp olarak kabul edilen çok sayıda nadir, eski metin, bu elyazmalarının unutulmuş derinliklerinden çıkarıldı” (1987, s.210) sözleriyle açıklar.

De Quincey ise palimpsest kavramının ekonomik ve kültürel sebepler aracılığıyla ortaya çıktığını savunur. Ekonomik sebep kısıtlı imkânlarda kâğıdın yeniden kullanılması ve yazılması iken kültürel sebep bazı keşişlerin pagan kültürünü silip üzerine manastıra ait destanları yazma çabasıdır. De Quincey ise palimpsest kavramının ayrıca insan aklı için bir model haline dönüştüğünü belirtir:

İnsan beyni doğal ve kudretli olan palimpsestten başka ne olabilir? Beynim böyle bir palimpsest; böyle bir palimpsest, ey okuyucu! Sizinkiler de öyle. Sonsuz fikir, imge ve duygu katmanları yavaş yavaş zihnimizde belirmeye başladılar. Her ardıllık, daha önce olan her şeyi gömmüş gibiydi. Ve yine de gerçekte kimse yok olmadı (1998, s.144).

Öte yandan Palimpsest kavramı De Quincey’nin makalesinden sonra coğrafya, mimari, astrofizik, genetik, biyokimya ve nörobiyoloji alanlarında da kendine yer bulmaya başlar ve özellikle felsefe, kültürel çalışmalar ve edebiyat alanında yaratıcı, eleştirel ve teorik metinlerde sıklıkla işlenir (Dillon, 2005, s.243). Farklı disiplinleri de ele alan palimpsest kavramına karşılık Roland Barthes şu açıklamayı dile getirir:

Yeni şeyler (...) bu yeni disiplinlerin her birinin içsel olarak yeniden düzenlenmesinden çıkacak diye bir kaide yok, daha ziyade geleneksel olarak bunlardan hiçbirinin alanı olmayan bir nesneye istinaden karşılaşmalarından da gelebilir...eski disiplinlerin dayanışması, barışçıl bir şekilde bir araya getirilmesi gereken bilimler alanında yeri olmayan yeni bir nesnenin ve yeni bir dilin yararına ... çöktüğünde disiplinlerarasılık etkin bir şekilde başlar; sınıflandırmadaki bu huzursuzluk tam da yeni bir mutasyonun tanısını koyabileceğimiz noktadadır (1977, s.155).

Edebiyat, kültür ve kuramsal çalışmalar arasındaki disiplinlerarası iletişim, farklı dönemlerdeki oyunlar arasındaki palimpsestik etkileşimini de ortaya çıkarır. Bir palimpsest, hissedilen ve düşünülen her şey ile bağlantı içerisindedir. Kültürlerin yaşayan palimpsestleri olarak insanoğlu dünyadaki kültürlerin ve tarihin hem mirasçısı hem de taşıyıcısıdır. Christine Brooke-Rose, palimpsest kavramını tarihin kendisinin bir kurgusu olarak ifade eder, ifade çeşitlidir (s.125) anlatılardaki palimpsest tarihi, "alternatif dünya değil, alternatif tarihtir", yine de ötekinin sesini ortaya çıkarmanın ana fikrini taşır (s.131) ifadeleriyle tanımlar. Brooke-Rose, onu yeniden okumak ya da daha yaygın bir ifadeyle yorumlamak için kullanır ve sonuç olarak onun üzerinde durduğu şey çoğulluktur ve tekil yorumlama, yaşam tarzı, kanun ve tarih kavramları altında bir yazarın gizli çoğulları nasıl sakladığını göstermektir. Michel Foucault'nun "Nietzsche, Soybilim, Tarih" (1996) isimli çalışmasında soy kütüğü kavramı için "bir karakterin ya da bir kavramın biricik görünümü altında, bunların hangi olay çokluğu (hangi olaylar sayesinde ya da hangi olaylara rağmen) oluştuğunu" keşfetmelidir (s.146) ifadesini kullanırken, aynı durum metin yazarı için de geçerlidir. Palimpsest yapıya uygun olarak özü ortaya çıkarmak ve metinde kullandığı imgelerin hangi olay ve durumlarda ortaya çıktığını keşfetmek için tarihsel düzlemde metinsel çeşitliliğe başvurulur.



De Quincey

Yeni dönemde yazılan/yazılacak olan metinler "bir palimpsestten başka bir palimpseste türeyen imgeler ve kayıtlarla" (De Quincey, 1998, ss.143-4) açıklanabilir. Diğer bir ifadeyle bir metinden diğer metne geçiş imgeler ve var olan kayıtlarla gerçekleşebilir. Önceki dönemlerde yazılmış olan metinler çağdaş dönemde yazılan/yazılacak olan metinlerin habercisidir. Geçmiş dönemde tanık olunanlar, okunanlar ve yazılanlar gibi gözüke de hiçbir fikir ve imge kaybolmamaktadır. Palimpsestvari metinler geçmişten bu yana içerisindeki imgeler ve fikirleri korumaktadır. Bu noktada Sarah Dillon, palimpsestin bu özelliğinin Freud'un bilinçdışı modelinden ayrı tutulması gerektiğini vurgular çünkü "zihnin palimpsesti Freud'un ilk katmanlaştırılmış topografyası olan bilinçdışı, bilinç öncesi ve bilinç

sistemlerine yapısal açıdan benzer değildir. Daha ziyade palimpsest karmaşık bir kriptik içe alım yapısı sunar" (2017, s.48), zihnin palimpsesti "bundan böyle bilinçdışının, özetle her türlü psikanalizin temel nesnesinin kolay metaforlarından (gizli, saklı, yeraltı, örtülü, öteki vb.) medet

ummaz" (Derrida, 1986, s.xiii). Diğer bir ifadeyle zihnin palimpsesti yeniden hayat bulmaya ve dirilmeye hazırdır. Yazarın kriptik katmanlar şeklinde tanımlanabilecek zihni geçmiş ve var olan dönemlerdeki metinler, imgeler ve düşünceler için hazırdır.

Palimpsest kavramı ile metinlerarasılık kavramı arasında tutarlı bir ilişki gözlemlenmektedir. "Palimpsest kavramı ile Julia Kristeva'nın dile kattığı ve postyapısalcı kuramda kullandığı şekliyle metinlerarasılık kavramı arasında üretken bir ilişki vardır (Dillon, 2017, s.115). Kristeva, metinlerarasılığı "belki de modern yazma deneyimini anlatmak için mümkün olan en küresel kavram" (1996, s.192) şeklinde tanımlar. Edebi metinler ve tiyatro arasındaki ilişkiyi güçlendiren en önemli unsurlardan olan metinlerarasılık, tarzların ve akımların harmanlandığı, edebi ve tarihsel metinlerin bir ilişki içerisinde olduğu düşüncesini ortaya koymaktadır. Kubilay Aktulum, palimpsest ile metinlerarasılık kavramları arasındaki ilişkiyi "İlk kez kâğıt üzerine yazılan şeyler sonradan silinmeye çalışılmışsa da yine de geriye ilk yazıdan izler kalmıştır. (...). Yazmak yeniden-yazmak ve başka yapıtları okumaktır. Yazın, bir palempsest'tir" sözleriyle açıklar. Brian Mchale ise metinlerarasılık kavramını: "Metinlerarası, her zaman bizim iki ya da daha fazla tekst veya özel metinler ve tarz, tür, okul, zaman gibi daha geniş kategoriler arasındaki ilişkiyi tanımlamamızla oluşmaktadır" (1987, s.57) şeklinde tarif eder. Okuyucu bir metinden diğer metne geçişlerde sadece zamansal ve tür anlamında seyahat etmez yeni kapıları açarak yeni odalara da yerleşir.

Fransız eleştirmen ve edebiyat kuramcısı Gerard Genette *Palimpsests* (1997) adlı eserinde başmetinsellik (architextuality), metinlerötesilik (paratextuality) ve metinsel aşkınlık (transtextuality) (1) kavramlarını açıklar. Bu kavramlar dört metinlerötesi ilişkiyi kapsamaktadır: metinlerarasılık, yanmetinsellik, üstmetinsellik ve hipermetinsellik (Dillon, 2017, s.119). Genette, metinlerarasılık kavramını "iki veya daha çok metnin birlikte mevcudiyet ilişkisi" (1997, s.1), yanmetinselliği "edebi eserin bütünselliği içinde alındığında kelimenin gerçek anlamıyla metni, tabiri caizse yan metnine (bir başlık, bir altbaşlık, arabaşlıklar; önsözler, sonsözler, sunuşlar vb.) bağlayan genel olarak daha muğlak ve daha uzak ilişki" (s.3), üstmetinselliği "çoğu zaman yorum diye adlandırılan ilişki" (s.4) açıklamaları ile tanımlarken, hipermetinselliği ise "hipermetinsellik ile bir B metnini daha önce yazılmış ve aşılınmış olduğu A metni (hipometin) ile birleştiren bir ilişkiden bahsediyorum...B metni A metninden bahsetmiyor olabilir ama A olmadan var olamaz bu yüzden benim dönüşüm adını vereceğim bir süreç ortaya çıkar ve A metninden bahsetmeden ya da ona atıfta bulunmadan az çok A metnini çağırıştır" (s.5) şeklinde tanımlar.

Edebiyat eserleri ve okumalarında en çok başvurulan yöntem metinlerarasılık ve Genette'in metinlerötesi ilişki kavramlarından hipermetinselliktir. Yazar, pastiş, ironi, parodi ve yer değiştirme gibi kavramları kullandığı metinsel analizin yanında, mevcut metnini kaleme alırken zihninde yer eden önceki dönemlerdeki metinlere de başvurur. Oluşturduğu yeni metin farklı olabilir, önceki metinler ile bağı olmayabilir, onlarla birlikte yorumlanamayabilir fakat önceki metinler ile eş değerli ve onların kodlarını da barındırabilir.

BLASTED OYUNUNU YENİDEN OKUMAK VE DÜŞÜNMEK

Blasted ile birlikte Kane, şok ve rahatsız eden bir metinsel tiyatro geleneğini devam ettirir¹. Fakat metni sunuş şekli ve sahnede yansımaları deneyimseldir. Yaşamı taklit eden drama yerine modern dönemi hakkıyla yansıtmak amacıyla farkındalık oluşturmak ve evrensel kavramları yansıtmak için yazılan *Blasted* beş sahneden ve üç ana karakterden (Cate, Ian ve Asker) oluşmaktadır. Oyun kırk beş yaşındaki fiziksel ve ahlaki sağlığını yitirmiş Ian ile yirmi bir yaşında genç masum bir kız olan Cate'in Leeds'te çok pahalı bir otel odasına gelişleri ile başlar ve tüm bu beş sahne bu odada geçer. Kane'in yazmış olduğu oyunla ilgili özel bir eğilimi ve yaklaşımı vardır. Bu yaklaşımı ile otel odasından evrensel anlamda sorunları, savaşı, yıkımı ve harap olmuş insanları görmemizi sağlayan kapıyı aralar.

Oyunda geçmişte ilişkileri olduğu anlaşılan Ian ve Cate otel odasında tekrar bir araya gelir fakat Cate artık Ian'a karşı aynı duyguları beslememektedir ve başkasıyla yeni bir ilişkiye başlamıştır. Buna rağmen Ian Cate'i cinsel bir obje olarak görür ve birlikte olma ısrarına devam eder. Mutsuz olan eski erkek arkadaşı Ian'a yardım etmek istediği için otel odasına gelen Cate ona istediği cevabı vermez ve Ian tarafından gece boyunca tecavüze uğrar. Ertesi sabah Cate Ian'ın penisini ısırır ve banyonun penceresinden kaçar. Devam eden bölümde isimsiz bir asker otel odasına gelir, asker geldikten sonra otel odası havan mermisi ile vurulur. Asker, Ian ile yaşadığı vahşet hakkında konuşur ve ona işkence eder, Ian'ın gözlerini emerek yerinden çıkarır ve yer, sonra asker kendini vurur. Bebekle otel odasına geri dönen Cate bebeğin ölmesi üzerine onu gömer. Cate gittikten sonra kör olan Ian, bebeği yer ve parkenin üzerine uzanır. Oyunun sonunda bacalarının arası kanayan ama yiyecek taşıyan Cate odaya geri döner. Balkanlardaki yaşlı kadına kimsenin yardım etmeyeceği gibi Cate karakterine de kimse yardım edemez.

Balkanlar gibi otel odası da dışlanır ve soyut bir yer olarak tasvir edilir ama son derece de gerçekleri yansıtır. Otel odasındaki tecavüz ve şiddet, aslında geçmişten bugüne ve gelecekte devam edecek olan tecavüz ve şiddeti yansıtır çünkü otel odasındaki "tohum" Bosna'daki "ağaçtır" (Buse, 2001, s.186). Otel odası kültürel çöküşü ve ideolojiyi yansıtır ve Kane kültür ve ideolojiyi yaratıcı bir şekilde yeniden yorumlamaktadır. Geçmiş ve günümüzdeki kültürel materyaller birbirleri ile bağlantı içerisindedirler. Kane'in *Blasted* adlı oyunu konusal anlamda ve metaforik öğelerle palimpsestik metin özelliğini göstermektedir. Kane, metin kelimesinin etimolojik kökeninde olduğu gibi oyununu dokuya dokuya ortaya çıkarmaktadır. Kane farklı metaforların kesiştiği zengin bir palimpsest metin üretir. Bu zengin palimpsest metinde ilk olarak Artudiyen etkiyi görmekteyiz, Cate'e tecavüz sahnesiyle birlikte hem karakterlerin hem de izleyenlerin konfor alanlarına tecavüz eden bir duruma tanık oluruz. Zihninde yer alan önceki metinleri kullanarak yeni temsil biçimlerini uygulayan Kane, "basit yorumlamalardan kaçınan doğal olmayan formları kullandıkları için çalışmalarını Beckett, Barker, Pinter ve Bond ile ilişkilendirmektedir" (Stephenson vd. 1997, s.130). Öte yandan oyunun geçtiği otel odası Harold Pinter'in mekân kavramına gönderme niteliğindedir. *The Room* (1957) oyununda olduğu gibi otel

¹ Tarihsel olarak, şok edici tiyatro geleneğini takip eder. Önceki dönemde Alfred Jerry'nin 1896'ya dayanan *Ubi Roi* oyunları her zaman ubu kelimesini tekrar etmekten hoşnut görünmekte ve müstehcen mizah için birçok fırsat sunmaktadır. Müstehcen geleneğin tarihi Aristophanes'in *The Clouds* oyununa ve en azından Britanya'da ki bazı dinsel tiyatro oyunlarına kadar gider (Armstrong, 2015, s. 41).

odası dışarıdan gelecek tehditlere karşı koruyucu bir metafor görevi görmüştür. Fakat otel odası daha fazla dış tehditlerden koruyamaz ve isimsiz asker elinde suikast silahı ile otel odasına girer ve Ian'a tecavüz eder. Kapısı dış tehdide açılan otel odası bu sefer bombalanarak bütün güvenliğini yitirir. Sahne Leeds'teki otel odasından Bosna'da yaşanan savaş ortamına, yıkıma, şiddete ve vahşete evrilir. Otel odası böylelikle derin bir yabancılaşma alanı, geçici bir ev, bozulan benlik, mekânsal soyutlama ve kâbus deneyimi için istikrarlı bir kapsayıcıdır. Palimpsest olgu bağlamında teatral uyumu Daniel Fischlin ve Mark Fortier şu şekilde tanımlamaktadır: "Teatral uyum sözlü metinler arasında sadece bir ilişki ve alıntı sistemi değil, teatral üretimde şarkı söyleyen ve konuşan bedenler, ışıklar, sesler, hareketler ve diğer tüm kültürel öğeler arasında metinlerarasılık bir araç olarak görülebilir" (2000, s.7). Palimpsest metin aynı zamanda tarihsel kaynak ve dokümanları ve tanık olunan kanıtları, gözlemleri yeni oluşturulacak metne aktarmaktadır. Bu bağlamda Kane'nin holiganlığı ele aldığı² gözün çıkarılması sahnesi ile *Blasted*'ı yazarken elinin altında bulundurduğu *King Lear* oyunu ile hipometin bağlamında bir ilişki içerisindedir.

Shakespeare'in en önemli tragediyalarından olan *Kral Lear*'da oyunundaki Gloucester'ın gözlerinin oyularak sokağa atılması ile *Blasted* oyunundaki Asker'in Ian'ın gözlerini (alıntı örneğini ver) emerek çıkarması ve yemesi sahnesi arasında imgesel bağlantı kurulabilir. *Kral Lear*'da olduğu gibi Kane kendi oyununda şiddetin hangi boyutlara ulaşabileceğini göstermek istemektedir. İki metin arasındaki diğer bir bağlantı kişisel zalimliğin kaos ortamını nasıl oluşturduğudur. Kör olma, delirme, cinayet ve savaş her iki oyunda da mevcuttur. Öte yandan iki metin arasındaki ilişkiyi açıklayan diğer önemli nokta ise delirme ve kör olma açısından Lear ve Gloucester'ın durumları ile Asker ve Ian arasındaki durumun benzerlik göstermesidir. Savaşın getirdiği acılara ve kız arkadaşına tecavüz edilmesine tanık olan delirmiş Asker ile kör olan Ian'ın durumları benzerlik gösterir. Delirme ve gözlerin oyulma eylemlerinin tarihsel düzlemde farklı metinler ile de döngüyü devam ettirdiği görülmektedir. Gloucester gözlerini kaybettikten sonra hakikati görmeye başlarken Ian karakteri savaşın gerçekliğini kabul etmeyi reddeder ve hakikati görmekte başarısız olur (Boll, 2013, ss.47-8). Kane, Gloucester'ın körlüğü ile Ian'ın körlüğü arasında güçlü bir bağlantı olduğunu düşünmektedir: ... Lear'ı okuduktan sonra körlük konusunda gerçekten teatral olarak güçlü bir şey olduğunu düşündüm. Tabloit bir gazeteci olarak sunulan Ian göz önüne alındığında bunun bir çeşit kastrasyon olduğunu düşündüm çünkü belli ki muhabirsensiz, aslında gözleriniz ana organınızdır. Bu yüzden onu hadım etmek yerine, melodramatik hissettirecekti, daha çok metaforik bir hadımı tercih ettim (1995).

Kane, oyunda Asker karakterini kullanarak metaforik anlamda Ian'ın körlüğünü resmeder:

Ian: Yeter.

Asker: Daha önce hiç böyle bir şey gördün mü?

Ian: Dur artık.

Asker: Fotoğraflarda damı görmedin?

² 1980'lerdeki İngiliz Futbol holiganlarını anlatan Bill Buford *Among the Thugs* (1991) adlı eserinde holiganlardan birinin polis memurunu yakaladığını, kulaklarından tutup kendine çekerek gözlerinden birini dişleriyle çıkardığını açıklar (1991, s.241).

Ian: Asla.

Asker: Bu senin işin.

Ian: Ne?

Asker: Olmuş olanı kanıtlama. Buradayım, başka seçeneğim yok. Fakat sen. Senin insanlara anlatıyor olman gerekiyor.

Ian: Kimse ilgilenmiyor... Yazıyorum... Hikayeler. Hepsi bu. Hikayeler. Bu kimsenin duymak istediği bir hikâye değil" (Kane, 2001, ss.47-8).

Asker, savaş ile birlikte yaşanan travmatik olayların sebebinin anlatılması gerektiğini, hakikatin gösterilmesi gerektiğini savunmaktadır. Asker sadece savaşın getirdiği yıkımları değil aynı zamanda kız arkadaşının tecavüz edilip öldürülmesine de tanıklık eder. Geçmiş ve şimdiki durumu arasındaki boşlukta sıkışıp kalmış olan asker, kendi kız arkadaşına yapılanları düşününce sınırları belirleyememekte ya da koruyamamaktadır.

Askerin tank olduğu travmatik olaylar Dillon'ın kitabında üçüncü bölümde yer alan 'Zihnin Palimpsesti' başlığı ile irdelenebilir. Dillon bu bölümde kız kardeşi Elizabeth'i kaybetmiş olan Thomas De Quincey'nin 'Diriliş Fantezileri' kapsamında zihnin palimpsestini açıklamaktadır. De Quincey kız kardeşi Elizabeth'in ölümünü kabul edemez, sadece uyuduğunu düşünür ve uykusundan uyandırabileceği noktada mezar odasından farklı bir oda inşa eder. Bu oluşturduğu kriptada "canlı, kelimelerin, görüntülerin ve hislerin anılarından yeniden oluşturulmuş halde) kendi topografyası olan tam bir insan olarak kaybın nesnel muadilinin yanı sıra, içe atımı olanaksız kılan- hayali ya da gerçek-travmatik olaylar yatar (Abraham vd. 1980, s.8). De Quincey kız kardeşinin ölümünü zihninde oluşturduğu farklı katmanlar ile unutmaya çalışır ama normal şekilde yasını tutmayı reddeder (Dillon, 2017, s.47). Kane'nin Asker karakteri de kız arkadaşına tecavüz edilerek öldürülmesini reddeder fakat Askerin görünür kılma fantezisi De Quincey'den farklıdır onun zihninde yaşatma yoktur. İki farklı metinde iki farklı zihinsel katman ortaya çıkmıştır. Öte yandan Lear'daki fırtınanın hem dengeleyici hem de yıkıcı etkisi bulunmaktadır aynı zamanda bir kargaşa göstergesidir. *Blasted* oyununda fırtına görevini Asker üstlenmiştir, o fırtınanın yıkıcı gücünü temsil etmektedir (Saunders, 2004, s.74).

Kane'nin *King Lear* gibi kodlarını barındırdığı diğer bir oyun ise *Godoy'u Beklerken* (1953) oyunudur. Samuel Beckett, Kane'nin tiyatrosu üzerinde varlığını sürekli hissettirmiştir. Kane bu varlığı "etkilenmemin oldukça açık olduğunu düşünüyorum. Tabi ki Beckett. Fakat özellikle bilinçli olarak değil çünkü yazarken paratik olarak bilinçsiz hareket ediyorum. Ama Beckett'e büründüm bu yüzden *Blasted* yerde yatan adamın başının üzerine dökülen yağmur damlaları imgesi ile biter" (Letters to Sierz 1999) sözleriyle açıklamıştır. Kane, *Blasted*'in Beckettvari dramatik motiflerin yeniden işlenmesini yansıtan bir çalışma olduğunu dile getirir. *Blasted*, *Godoy'u Beklerken* oyunundaki imgeleri, fikirleri ve belirsizliği yansıtan bir oyundur. Vladimir ve Estragon arasındaki sadomazoşist ilişki *Blasted* oyununda Ian ve Cate arasında kurulmuştur (Fletcher vd. 1972, s. 66). Vladimir ve Estragon karakterleri sürekli buldukları yerden çıkmak istemekte ama bunu eyleme dönüştürememektedirler. Cate karakteri de otel odasından kaçmak, kendine yeni bir hayat kurmak istese de tekrar otel odasına geri dönmektedir.

Zihinsel katman ve kripta anlamında Kane'in etkilendiği bir diğer metin Edward Bond'un *Saved* oyunudur. Bond'un oyunu İngiliz toplumunu ve alımlayıcısını fazlasıyla rahatsız eden bir

oyun olmuştur. Kane benzer şekilde alımlayıcıyı rahatsız eden bir yaklaşım kullanmaktadır. Bunun yanı sıra, postmodern belirsizliği ve şiddeti net bir şekilde seyircilere sunmaktadır. Bond'un ele aldığı toplumsal normları otuz yıl sonra Kane daha sert bir şekilde oyununda dile getirir. Bond'un oyunda ele aldığı şiddet kavramının en sert yansıması bir bebeğin taşla öldürülme sahnesidir. Bebeği öldürenlerin soğukkanlılığı *Blasted* oyununda Asker tarafından temsil edilmektedir. *Saved* oyununda bebeğin öldürülme sahnesi ile *Blasted* oyununun sonlarına doğru bebeğin Ian tarafından yenmesi her iki oyundaki imgesel bağlantıyı da açıklamaktadır. Saunders'a göre "*King Lear* gibi *Saved* Kane'in *Blasted*'ı yazmasında etkili olmuştur. Kane daha sonra Bond'u esas ilham kaynağı olarak tanımlayacaktır" (2002, s.24). *Saved* gibi Kane'i etkileyen diğer bir oyun Howard Brenton'ın *The Romans in Britain* (1981) oyunudur. Brenton oyununda cinsel bozulma, sakatlama, tecavüz ve cinayet teşebbüsü gibi acımasız sahnelerin maruz kaldığı bedensel ihlal sahnesini konuşlandırır. Oyunda tecavüz etme, gözün oyup çıkarılması ve hatta ölü bedene yapılan saygısızlık gibi unsurlar *Blasted*'ta gözlemlenmektedir.

SONUÇ

Sarah Kane, geçmiş dönemlerdeki metinlerin konularını, konumlarını ve karakterlerini irdeleyerek, önceki metinlerin etkileri görünür bir şekilde yeni bir metin, katman ve kimlik ortaya çıkarır. Kane'in metni ile önceki metinler arasındaki ilişkiler göz önüne alındığında, iki ya da daha fazla metnin iç içe geçtiği ve birbirleri ile konusal anlamda ilişkilerin kurulduğu palimpsest bir yapı ortaya çıktığı söylenebilir. Çünkü Derrida'nın da belirttiği gibi metin önceki metin ile "yoğunluk bakımından eş bir şiddet, niyet bakımından farklı bir şiddet belki, ama bu yasaya bir bağlılık... Yılmadan ona doğru ilerlemek, kurgusal olarak yaklaşmak" (1999, s.152) açısından ilişki içerisinde olmalıdır.

Sonuç olarak, *Blasted* metni ile etkilenmiş olduğu metinler arasındaki bağlılık kavramsal ve içerik açısından palimpsest bir hakikat ortaya koyar. Eş bir şiddetin gözlemlenmesinin yanında yaşanan ve tanık olunan olayları tek bir mekâna, eve, odaya ya da otel odasına sığdırılmaz. Bu yüzden, karakterlerin ve seyircilerin ummadığı anda bombalar patlayabilir. Dönemler ve mekânlar değişebilir, fakat işlenen konular döngüsel bir şekilde devam etmektedir. Böylelikle, çağdaş dönemde var olan politik palimpsest söylemler daha net anlaşılabilir. Politik sorunlar ile birlikte yirminci yüzyılın tarihsel anlamda özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemi incelendiğinde yüzyılın tarihsel olarak ikinci yarısını içeren oyunların birbirleri ile bağlantı içerisinde olan konuları döngüsel bir şekilde sahnelenmektedir.

KAYNAKLAR

Abraham, Nicholas ve Torok, Maria. (1980). "Introjection-Incorporation: Mourning or Melancholia". Serge Lebovici ve Daniel Widlöcher haz. *Psychoanalysis in France* içinde. New York: International Universities Press. 3-16.

Aktulum, Kubilay. (2000). *Metinlerarası İlişkiler*. Ankara: Öteki.

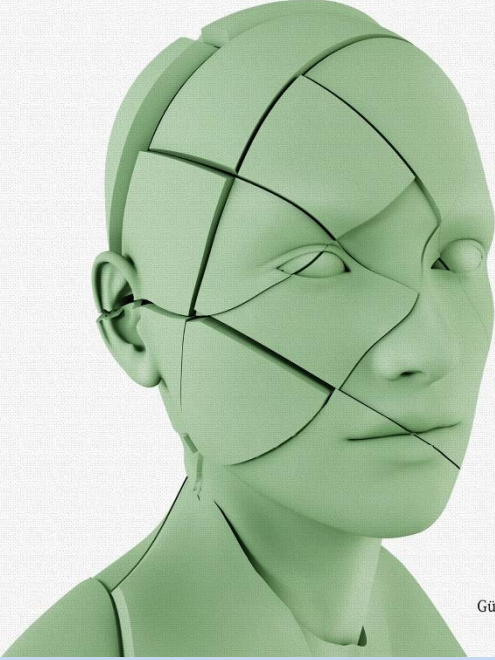
Armstrong, Jolene. (2015). *Cruel Britannia: Sarah Kane's Postmodern Traumatrics*. Bern: Peter Lang.

- Barthes, Roland. (1977). "From Work to Text", *Image, Music, Text* içinde, Çev. Stephen Heath. London: Fontana Press.
- Birkiye, Selen Korad. (2007). *Çağdaş Tiyatroda Kültürlerarası Eğilim: Peter Brook, Eugenio Barba, Robert Wilson*. Ankara: De Ki Basım Yayın Ltd. Şti.
- Boll, Julia. (2013). *The New War Plays: From Kane to Harris*. Houndmills, Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Bond, Edward. (2002). "Sarah Kane and Theatre", Graham Saunders, *Love Me or Kill Me: Sarah Kane and the Theatre of Extremes* içinde, Manchester ve New York: Manchester University Press.
- Brooke-Rose, Christine. (1992). "Palimpsest History in Umberto Eco, Richard Rorty, Jonathan Culler, and Christine Brooke-Rose." içinde *Interpretation and Over-Interpretation*. Haz. Stefan Collini. Cambridge: Cambridge University Press. 125-38.
- Buford, Bill. (1991). *Among the Thugs*. London: Arrow.
- Buse, Peter. (2001). *Drama and Theory Critical approaches to modern British drama*. Manchester: Manchester University Press.
- Dillon, Sarah. (2005). "Reinscribing De Quincey's palimpsest: the significance of the plaimpsest" içinde *Contemporary Literary and Cultural Studies. Textual Practice*, 19(3): 243-263. Doi: 10.1080/09502360500196227.
- Dillon, Sarah. (2017). *Palimpsest: Edebiyat, Eleştiri, Kuram*. Çev. Ferit Burak Aydar. Koç Üniversitesi Yayınları.
- Derrida, Jacques. (1986). "Fors: The English Words of Nicholas Abraham and Maria Torok", çev. Barbara Johnson, Nicholas Abraham ve Maria Torok. *The Wolf Man's Magic Word: A Cryptonymy* içinde çev. Nicholas Rand. Minneapolis: University of Minnesota Press. xi-xxviii,
- Derrida, Jacques. (1999). "Living On", Harold Bloom, Paul De Man, Jacques Derrida, Geoffrey Hartman, J. Hillis Miller, *Deconstruction and Criticism* içinde, Çev. James Hulbert. New York: Continuum: 75-156.
- Fischlin, Daniel ve Fortier, Mark. (2000). *Adaptations of Shakespeare: A Critical Anthology of Plays from the Seventeenth Century to the Present*. London: Routledge.
- Fletcher, John ve Spurling, John. (1972). *Beckett: A Study of his Plays*. London: Methuen.
- Foucault, Michel. (2004). "Nietzsche, Soybilim, Tarih", Çev. Işık Ergüden, Seçme Yazılar:5 Felsefe Sahnesi, Yay. Haz. Ferda Keskin, İstanbul: Ayrıntı Yayınları. 230-254.
- Genette, Gerard. (1997). *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Çev. Channa Newman ve Claude Doubinsky. Lincoln ve London: University of Nebraska Press.
- Kristeva, Julia. (1996). "Intertextuality and Literary Interpretation". Çev. Richard Macksey, Ross Mitchell Guberman (Haz.). *Julia Kristeva Interviews* içinde. New York: Columbia University Press. 188-203.
- McDonagh, Josephine. (1987). "Writings on the Mind: Thomas de Quincey and the Importance of the Palimpsest in Nineteenth Century Thought", *Prose Studies*, 10(2) (September): 207-224.
- Mchale, Brian. (1987). *Postmodernist Fictions*. London and New York: Routledge.
- De Quincey, Thomas. (1998). "Suspiria de Profundis", *Confessions of an English Opium Eater* içinde. Oxford: Oxford University Press.

- Kane, Sarah. (1995). "Personal interview with author", London.
- Kane, Sarah. (1998). "Drama with Balls". *The Guardian*, (erişim: 16 Ocak 2021).
- Kane, Sarah. (1999). Letter to Aleks Sierz.
- Kane, Sarah. (2001). *Complete Plays*. London: Methuen Drama.
- Saunders, Graham. (2002). *Love me or Kill me: Sarah Kane and the Theatre of Extremes*. Manchester University Press, Manchester and New York,
- Saunders, Graham. (2004). "Out Vile Jelly': Sarah Kane's 'Blasted' & Shakespeare's 'King Lear'". *New Theatre Quarterly*, 20 (1): 69-77,
- Sellar, Tom. (1996). "Truth and Dare: Sarah Kane's Blasted", *Theatre, New Haven CT.*, 27(1): 29-34,
- Sierz, Aleks. (2001). *In-Yer-Face-Theatre: British Drama Today*. London: Faber and Faber,
- Sierz, Aleks. (2008). "We All Need Stories: The Politics of In-Yer-Face-Theatre", içinde, *Cool Britannia? British Political Drama in the 1990s*, (Haz.). Rebecca D'monte ve Graham Saunders, New York: Palgrave Macmillan: 23-37.
- Stephenson, Heidi and Langridge, Natasha. (1997). *Rage and Reason: Women Playwrights on Playwriting*. London: Methuen.
- Wallace, Clare. (2010). "Sarah Kane, Experiential Theatre and the Revenant Avant-Garde". Haz. Laurens De Vos ve Graham Saunders, içinde *Sarah Kane in Context*. Manchester: Manchester UP: 88-99.

TÜRK BİLİMKURGU EDEBİYATI VE ARKETİPLER

DR. VELİ UĞUR



Günce Yayınları

Oktay Yivli

Öykü Nasıl Okunur

modern öykü ve yöntem



Günce Yayınları

MAKSUT YİĞİTBAŞ

Edebiyatın Ebemkuşağı

Halit Ziya Hikâyeciliğinde

Renklerin Dili

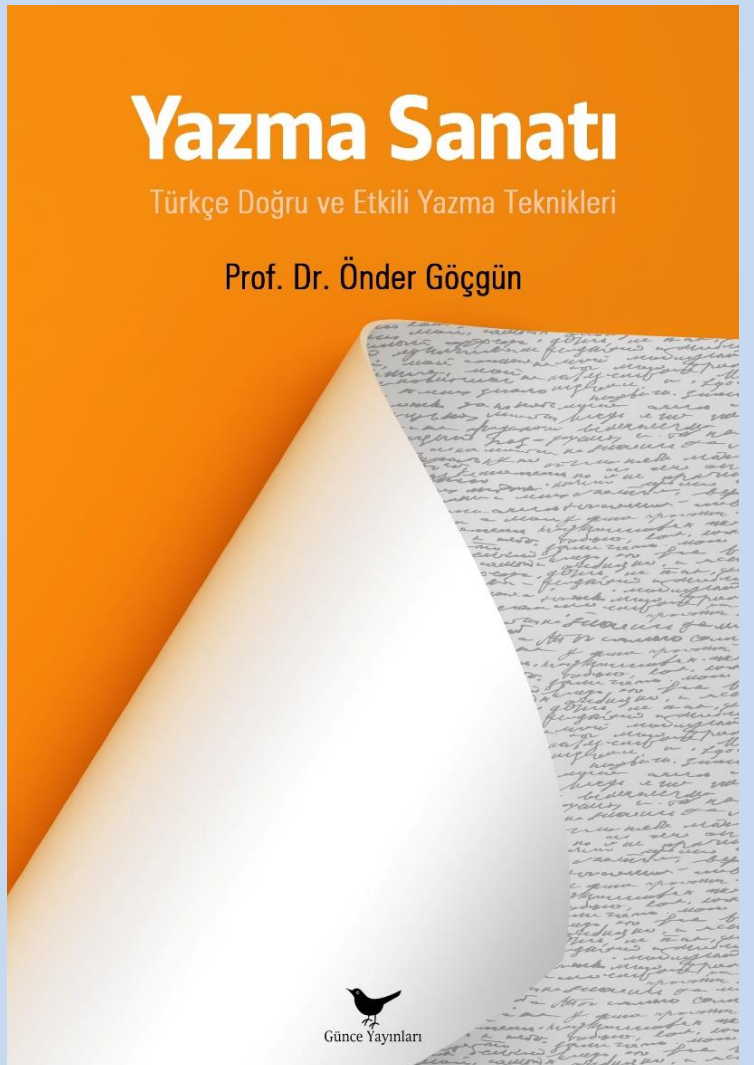


Günce Yayınları

Yazma Sanatı

Türkçe Doğru ve Etkili Yazma Teknikleri

Prof. Dr. Önder Göçgün



Günce Yayınları

Yavrularım (1984) Filminde Göç Teması

DOÇ. DR. FATMA KALPAKLI*

Öz

Yönetmenliğini Bilge Olgaç'ın yaptığı *Yavrularım* (1984) filmi Ann-Margret'in *Who Will Love My Children?*(1983)/*Çocuklarımı Kim Sevecek?* filminin uyarlamasıdır. Filmin başrollerinde Hülya Koçyiğit Seher karakteri, Çetin Tekindor ise Cemal karakteri olarak karşımıza çıkarlar. Filmde Seher ile Cemal Kara çifti üzerinden Türkiye'den Almanya'ya göç etmiş GASTARBEITER'ların (misafir işçilerin) Türkiye'ye kesin dönüş/tersine göçü hikâyesi anlatılmaktadır. Türkiye'den Almanya'ya 1960'lı yıllarda başlayan göç ve bunun sonucu ortaya çıkan sosyokültürel değişimler ve sorunlar birçok filmin konusu olmuştur. *Yavrularım* filminde ise Almanya'dan Türkiye'ye geri dönüş, tersine göç teması ele alınmaktadır. Bu çalışmada, *Yavrularım* (1984) filminde göç teması; göçün farklı hâlleri ve karakterler üzerindeki fiziksel ve ruhsal etkileri filmde ele alınan çeşitli hastalıklar ve karakterlerin karşılaştığı sorunlar ile bu sorunlarla mücadele esnasında geliştirdikleri savunma mekanizmaları filminden örnekler verilerek incelenmeye çalışılacaktır.

Anahtar sözcükler: *Yavrularım* (1984), göç, göçün farklı hâlleri, GASTARBEITER (misafir işçi), Hülya Koçyiğit, Çetin Tekindor.

MIGRATION ISSUE IN *MY LITTLE ONES* (1984)

Directed by Bilge Olgaç, *My Little Ones* (1984) is adapted from another movie entitled Ann-Margret's *Who Will Love My Children?* (1983). Hülya Koçyiğit and Çetin Tekindor has the leading roles; Hülya Koçyiğit acts as a Turkish female immigrant named Seher Kara, while Çetin Tekindor as a Turkish male immigrant named Cemal Kara in the movie. The story of GASTARBEITERS returning from Germany to Turkey is narrated through Kara family in *My Little Ones*. The history of the migration starting in 1960s from Turkey to Germany has been the subject of many movies, but in *My Little Ones* we see the reversal of this situation as the couple returns to their country of origin, to Turkey. The purpose of this study is to explore the migration issue as reflected in *My Little Ones*; the different versions of migration and its effects on the psychological and physical health of the migrants as well as the coping mechanisms of the characters in order to endure the problems followed by the experience of migration and the diseases that are inflicted on them as a result of sufferings and discriminations for many years as migrants.

Keywords: *My Little Ones* (1984), migration, different versions of migration, guestworker (GASTARBEITER), Hülya Koçyiğit, Çetin Tekindor.

* Selçuk Ün. Edebiyat Fak, fkalpakli@gmail.com, orcid: 0000-0002-0865-5373
Gönderim tarihi: 08.05.2021 Kabul Tarihi: 02.08.2021

GİRİŞ

Yavrularım (1984) filmi Ann-Margret'in *Who Will Love My Children?* (1983) / *Çocuklarımı Kim Sevecek?* filminin uyarlamasıdır ve yönetmenliğini Bilge Olgaç yapmıştır. Başrollerinde ise Hülya Koçyiğit ve Çetin Tekindor yer almaktadır. Çetin Tekindor'un rol aldığı ilk sinema filmidir (bakınız "Türkçe Bilgi-Yavrularım"; "Çetin Tekindor"; "Bilge Olgaç Filmleri").

Film yukarıda özetle değinildiği üzere bir göç¹ hikâyesi ile başlar; bir haber spikeri Türkiye'den Almanya'ya göç etmiş GASTARBEITER'ların, misafir işçilerin² Türkiye'ye kesin dönüş hikâyesini anlatmaktadır. Göç kelimesinin sözlük anlamına bakıldığında insanların, "[s]avaş, hastalık, ekonomik buhran, siyasi gerilim, toplum düzeninin bozulması gibi durumlarda, aile ya da toplum olarak, buldukları vatani veya bölgeyi terk ederek yeni bir ülkeye veya bölgeye taşınma durumu" ("Göç Nedir?") olarak tarif edilmektedir. *Yavrularım* filminde de ekonomik nedenlerle Türkiye'den Almanya'ya göç eden Türk işçilerinden Seher ile Cemal'in yurtlarına geri dönüş kararı, "tersine göçü" (bakınız Şahin, "Göç ve Tersine Göç Kavramı") ve sonrasında yaşanan olaylar konu edinilmektedir. Bu nedenle, bu çalışmamızda, *Yavrularım* (1984) filminde göç teması ve göçün farklı hâlleri ve karakterler üzerindeki etkileri filmde örnekler verilerek incelenmeye çalışılacaktır. Göç Araştırmaları ve Türkiye uzmanı Yaşar Aydın Türkiye'den Almanya'ya göç konusu ile ilgili olarak şu hususları ifade etmektedir:

[Almanya'da] 1955'ten itibaren "misafir işçi" göçü oluşmuştur. 1955'te Almanya ile İtalya arasında yapılan işçi alımı sözleşmesi kapsamında İtalya'dan göç başlamış, bunu, benzeri anlaşmalar sonucu İspanya ve Yunanistan'dan göçler izlemiştir. 30 Ekim 1961'de ise Almanya, Türkiye ile işçi alımı sözleşmesi imzalamış ve bu tarihten sonra Almanya'daki Türk göçmen sayısı hızla artmaya başlamıştır. ("Almanya Örneğinde Göç ve Değişim", *Perspektif*).

Hızla artan Türk göçmen sayısı filmde Cemal karakterinin de dile getirdiği şekilde Almanya'da Türk işçilerden oluşan Türk mahallelerinin (*ghetto*) oluşmasına, Türk market ve döner dükkânlarının açılmasına, adeta Almanya'da küçük bir Türkiye, minyatür bir

¹ Genel anlamıyla göç, insanların buldukları yerden geçici olmamak şartıyla başka bir yere gidip yerleşik olarak yaşamaları demektir. Tarihin her evresinde ve dünyanın her yerinde insanlar ekonomik, siyasal ve ekolojik nedenlerle doğup büyüdükleri yerlerden başka coğrafyalara göç etmişlerdir. İnsanın doğasında olan içinde yaşadığı koşullardan daha iyisine ulaşma arzusu, son elli yılda devamlı gelişen ulaşım araçları ile daha da güçlenmiş ve dünyanın hemen her coğrafyası çeşitli dönemlerde değişik alanlarda etkisi görülen önemli göç olaylarına sahne olmuştur. (Ünver, s.178)

² Edip Cansever'in "Mendilimde Kan Sesleri" şiirinde pek yakında 60 yılını geride bırakacak Al(a)manya yolcuları âdeta can bulur:

Trenler tıklım tıklım
Trenler cepheye giden trenler gibi
İşçiler
Almanya yolcusu işçiler
Kadınlar
Kimi yolcu, kimi gurbet bekçisi
Ellerinde bavullar, fileler
Kolonyalar, su şişeleri, paketler
Onlar ki, hepsi
Bir tutsak ağaç gibi yanlış yerlere büyüyenler

(Akçapar, "Göç, İnsan ve Şiir", *Dünya Şiir Günü*, s.xxix-xxx).

Türk kültürü dünyası inşa edilmesine sebep olmuştur. Bu husus da (çalışmanın ilerleyen bölümlerinde daha ayrıntılı bir şekilde ele alacağımız şekilde) beraberinde misafir işçilerin göç edilen topluma, Almanya'ya ve Alman kültürüne entegre olabilmesi ya da olamaması gibi konuları hem siyasal (Türkiye-Almanya ilişkilerinde) hem de kültürel platformlarda (edebiyat, sinema vb.) gündeme getirmiştir. Bu bağlamda, aşağıda sinopsisi verilen *Yavrularım* (1984) filmi göç ve göçmen araştırmaları konusunda Türk sinemasında çekilen önemli bir filmdir diye düşünüyoruz.

SİNOPSİS

Yavrularım (1984) filminde Almanya'dan Türkiye'ye kesin dönüş yapan Türk misafir işçilerinden Seher ve Cemal Kara çiftinin hikâyesi anlatılmaktadır. Çift vatan hasreti nedeniyle, tersine göç kararı alarak Türkiye'de yaşamaya karar verir. Yurda döndükten kısa bir süre sonra ise sol göğsündeki ağrılar nedeniyle hastaneye giden Seher'e meme kanseri teşhisi konulur ve



hastalığın dördüncü safhada olduğu belirtilir. Bu acı haber üzerine, Kara çifti ilk önce bu durumu kabullenmek istemese de en nihayetinde gerçeklerle yüzleşerek önemli ve hayati kararlar almak durumunda kalırlar. Seher'in ölümünün yakın olduğunu idrak ederek, çocuklarının annelerinin ölümünden sonra iyi bir hayat sürdürebilmeleri için çeşitli alternatif çözümler aramaya başlarlar. Tereddütler ve çelişkilerle dolu uzun bir düşünme ve araştırma sürecinin sonunda, Kara çifti çocuklarına güvenli bir gelecek sağlayabilmek ümidiyle, Seher bu dünyadan ahirete göç etmeden önce çocuklarını gerçekten çocukları çok seven, iyi anne baba olabilecek ailelere evlatlık olarak vermeye karar verirler. Hatta bu konuda destek ve yardım alabilmek için bu konularda aracılık yapan bir derneğe de başvururlar. Bu karar filmde Kara ailesinin hayatında önemli bir dönüm noktası teşkil etmektedir; bu önemli kararın arifesinde ve sonrasında gelişen olaylar filmin ilk sahnesinden itibaren vurgulanan göç teması ile ilişkilendirilerek kapsamlı bir şekilde mercek altına alınarak film karakterlerinin ruhsal dünyalarına geniş pencereler açılmaktadır. Filmde bir diğer önemli nokta da karakterlerin ruhsal dünyalarına açılan en önemli pencerelerin hastalıklar yolu ile olduğunun gözlemlenmesidir. Ruhsal ve fiziksel hastalıkların Dr. Güveloğlu'nun *Hastalıklar Öğretmendir: Ruhunuz Mesajı Alırsa, Hastalık Gider!* adlı kitabında ifade ettiği üzere adeta birer elçi olduğu ve hastalıkların hasta olan kişinin yaşadığı ruhsal sorunları yansıttığı tezinden hareketle, Seher ile Cemal'in rahatsızlıklarından yola çıkılarak, *Yavrularım* (1984) filminde ana karakterlerin göçmen kimliği hakkında seyirciye birçok ipuçları verildiğini, Seher ve Cemal'in hastalıkları üzerinden göçmenlerin karşılaştığı sorunlar hakkında bilgi sahibi olunabileceği kanaatindeyiz. Nitekim filmde kanser, romatizma, depresyon, alkolizm ve halüsinasyon (sanrılar görme) gibi birçok ruhsal ve fiziksel hastalığa arka planda değinilerek ve ön planda da göç temasına odaklanarak göçün farklı hâlleri ve karakterler üzerindeki etkilerini gözlemlemek mümkündür.

KAVRAMSAL ARKA PLAN

Türkiye'den Almanya'ya Türklerin Göçünün Kısa Tarihi

Türkiye'den Almanya'ya Türk işçilerinin göçünün tarihine kısaca bakılacak olursa Türklerin göçünün "ilk olarak 1950'lerde ülkede yaşanan hızlı kentleşmenin etkileri ile şekillendiğini; ikinci dönem olarak adlandırılan 1960'larda iş gücü fazlalığının yurtdışına ihracı ile; üçüncü dönemde, 1970 ve 1980'lerin başında aile birleşimleri; dördüncü dönemde, 1980'lerde ise mülteci akımları ve beşinci dönemde, 1990'larda sığınma için yapılan başvurular ve altıncı dönemde, milenyumda yani 2000'li yıllarda düzensiz göçmenlerle karakterize edilmiştir denilebilir (bakınız Sirkeci, Cohen ve Yazgan 2012, s.375). *Yavrularım* filminde ise 1960'lı yıllarda Almanya'ya göç eden misafir işçilerin Almanya'da aidiyet hissini tatmadıkları ve vatan hasreti çektikleri için yurtlarına geri dönüş, bir tersine göç hikâyesi anlatılmaktadır.

ANALİZ

Zaman içinde bazı göçmenler Alman toplumuna entegre olmuş, bazıları asimile olmuş, bazıları ise tekrar yurtlarına dönmüşlerdir. Olgaç'ın *Yavrularım* filmindeki Kara ailesi de Türkiye'ye kesin dönüş yapan işçi ailelerden sadece biridir. Filmin ilk dakikalarında görülen haber spikeri yurda henüz yeni giriş yapmış olan Seher (Hülya Koçyiğit) ve Cemal Kara (Çetin Tekindor) çiftine mikrofonu uzatır. Seher ve Cemal on beş yıl Almanya'da yaşadıkdan sonra yurda dönmenin sevinci içindedirler. Seher balık üretme çiftliğinde çalışmış, Cemal ise kablo fabrikasında çalışmıştır, ancak Cemal'in sol kolundaki romatizma onun işyerindeki performansını düşürmüş ve çift Türkiye'ye kesin dönüş yapma kararı almıştır. Bu bağlamda, Kara ailesi 1980'lerde Türkiye'ye dönüş yapan birçok ailenin durumunu yansıtmaktadır; birçok göçmen Almanya'da bir süre çalışıp yeterince para kazanmış, ancak oraya ait hissetmeyince ve vatan hasreti ağır basınca, her şeye yeniden başlama pahasına da olsa yurda geri gelmişlerdir. Kara çifti de vatanlarına dönmenin mutluluğu içinde, yeni hayatlarını, yeni düzenlerini kurmanın telaşı ve heyecanı içindedirler. Seher Türkiye'de de balık üretme işini devam ettirecektir, Cemal de bir iş bulmuştur bile kendine; Seher ise aynı zamanda altıncı çocuğuna hamiledir.

İlk başta bu kadar çok çocuk sahibi olmanın Almanya'da çocuk sahibi olan çiftlere verilen "çocuk parası" olduğunu sanan ve bunu çiftle yaptığı röportajda açıkça dile getiren haber spikeri, Seher'in "o verilen para çocuğun masrafını karşılamaz ki, biz çocukları çok sevdiğimiz için çocuk sahibi oluyoruz" (*Yavrularım*) yanıtına biraz şaşırır. Kara çifti sıra dışı bir şekilde oldukça samimi ve mutlu bir çifttir; Seher ve Cemal birbirlerini ilk günkü gibi sevmektedir ve çocukları onların her şeyidir; kısacası ve duygusal açıdan oldukça zengindirler. Nitekim bu durum film boyunca, çiftin yüz ifadelerinden, hâl ve hareketlerinden açıkça görülmektedir. Maalesef, haber spikeri ilk bakışta bu durumu anlayamamıştır ve onlara karşı ön yargılı hareket ederek, onların bu durumunu (çok çocuk sahibi olmalarını) çocuk sevgisine değil de Almanya'da çocuk sahibi olunca ailelere verilen çocuk yardımına/parasına bağlamıştır.

Bu sahnede, sırf çocuk parası almak için çocuk yapan göçmenler ya da Almanya'da yaşayan Türkler hakkındaki olumsuz algılara gönderme yapılmaktadır kanaatindeyiz. Bu da filmde göçmenlerin sadece gittikleri ülkelerde değil, kendi vatanlarında da bazı ön yargılara maruz kaldıklarını gözler önüne sermektedir. Kendi vatanlarında da öteki olma tehlikesi ile karşı

karşıydırlar. Ancak ilerleyen sahnelerde de görüleceği üzere Seher ile Cemal sıcakkanlı ve uyumlu insanlardır, tez zamanda komşularıyla, çevreleriyle kaynaşırlar.

Çiftin Türkiye'deki ilk saatlerinde spikerin onlara diğer sorusu da bu çalışmanın giriş bölümünde de değinildiği üzere Türklerin Almanya'ya "uyum sağlama ya da sağlayamama" (entegrasyon) sorunu üzerine olmuştur ki Cemal Kara bunu son derece doğal bir şekilde; "Biz kendi düzenimizi kurmuştuk, Almanlar ile görüşmemize çok gerek kalmıyordu zaten, kendi bakkalımızı, kendi muhitimizi kurmuştuk" (*Yavrularım*) der, "Bizim yerimize Almanlar olsa onlar da öyle yapardı" (*Yavrularım*) der. Bu noktada, Cemal'in Almanya'da karşılaşılan ayrıştırma (segregation) politikasına cevaben, bir çeşit savunma mekanizması olarak kendini Alman toplumundan soyutladığını, tecrit ettiğini görüyoruz.

Bunun da altında psikolojide "benzerlikte güven" (*security in similarity*) duyma (Abanazır, "Röportaj: *Boyalı Kuş/The Painted Bird* Üzerine Bir Sohbet") ve ayrıca "sayı arttıkça güvende hissetme" (*security in numbers* ya da *safety of herd*) (ayrıca bakınız "Navarro, *Hostile Planet*") olarak tanımlayabileceğimiz psikolojik tepkileri dillendirmektedir. Konu ile ilgili olarak Dr. Abanazır şu açıklamayı yapmaktadır:

İnsanlar bilmedikleri ve farklı olan şeylerden korkarlar. Kendilerine benzer insanlar ve alışık oldukları ortamlarda ise kendilerini güvende hissederler. Bu durumu İngilizce'de kısaca *security in similarity* ifadesi ile özetleyebiliriz. (Abanazır, "Röportaj: *Boyalı Kuş/The Painted Bird* Üzerine Bir Sohbet", 2000)

Nitekim genellikle Almanya'daki Türk işçileri Almanlardan ayrı, Türk mahallerinde yaşamaktadırlar; Alman mahalleri ile yan yana fakat ayrı olarak yaşamaktadırlar. Bu durumu Amerika'daki, Çin ve İtalyan göçmen mahallerinin durumuna benzetebiliriz. Bu bağlamda, her işçi göçmen mahallesi de kendi kültürünü ve sistemini oluşturmakta ve Cemal'in dediği gibi kendi muhitini kurarak Almanlar ile çok irtibata geçmeden kendi alışık oldukları düzenlerini yeni mekânlarında oluşturmaktadırlar. Nitekim göçmen ailelerin³ bilinç dışı bir şekilde çok çocuk sahibi olmaya temayül göstermelerinin bir sebebi de sadece çocuk sevgisi değil aynı zamanda, yabancı bir ortamda kendilerinin ve kendine benzeyenlerin sayıca artmasını sağlayarak, hayatta kalma şanslarını artırmalarının, hayatta kalma dürtüsünün bir uzantısıdır.

Kara ailesi son derece doğal, samimi, sıcakkanlı insanlardır ve seyirciler olarak onların hikâyesini merak etmeye başlarız. Filmin ilerleyen sahnelerinde, Kara ailesi şehirden uzak, yemyeşil bir arazide kendi müstakil evlerine taşınır; bahçede Japon balığı yetiştirmek için havuzları, ayrıca tavukları, köpekleri ve sardunyalı vardır. Evleri âdeta cennet bahçesinden bir köşedir; ailecek beraber filmler seyrederek, çocuklar bahçede hayvanları ile oynarlar ve filmde pastoral bir atmosfer hâkimdir ta ki Seher'in doğumdan sonra başlayan göğüs ağrılarına kadar.

Son çocuğu Ebru'yu doğurduktan sonra, Seher meme kanseri olduğunu öğrenir ve bir cerrahi operasyon ile Seher'in göğsü alınır; bebeğini emziremez olur ve daha da acısı en fazla iki

³ Tersine göç ya da geri dönüş anlatılarına diğer güzel bir örnek de Japon edebiyatı ve kültüründen *Kayan Yıldız Yaşıyor* romanı verilebilir. "Bu roman 'geri dönüş anlatıları' için [ve karşılaştırmalı edebiyat ve kültürleri çalışanlar için güzel bir örnek teşkil] etmektedir. Bu romanda Fujiwara ailesinin yaşadıkları resmedilmektedir" (bakınız Salgar, 379). Ayrıca bu roman, tıpkı *Who Will Love My Children?* gibi daha sonra sinemaya da uyarlanmıştır.

ya da üç ay ömrü kaldığını öğrenir. Cemal ilk başta Seher'in hastalığını kabul edemez ve Tanrı'ya isyan eder, neden biz der? Bir çıkmaza girer ve hayata kahretmeye başlar, kendini içkiye verir. Bir sahnede, Cemal "Allah'a isyan etmek geliyor içimden. Bizi mi buldun bula bula!" (*Yavrularım*) demek istiyorum diyerek Seher'e içini döker.

Seher, Cemal'in kendisine olan derin sevgisinden dolayı bu kadar yıkıldığının ve ölümünden sonra daha da yıkılacağını farkındadır ve kendince çözümler aramaya başlar. İlk önce kendisi gibi bir misafir işçi olan ve üç yıl önce eşini kaybeden çok sevdiği komşusu Safiye ile Cemal'in arasını yaparak, onları evlendirerek, çocuklarına iyi bir anne ve eşine de iyi bir kadın bulma planları yapar kafasında ve bu fikrini Cemal ile de paylaşır. Cemal buna çok sinirlenir, "Hayvan mıyım ben? Bunu nasıl düşünürsün?" (*Yavrularım*) diyerek Seher'i şiddetle reddeder. Seher ise "Safiye çocuklarıma ne iyi bir anne olurdu!" (*Yavrularım*) der. Seher'in Cemal'i ikna etmek için kullandığı sözler onun ne derece diğerkâm biri olduğunu ve kendinden önce aile fertlerinin iyiliğini ve huzurunu ön planda tuttuğunu açık bir şekilde gözler önüne sermektedir; "Onlara [çocuklara] bir ana gerek, sana da [Cemal'e] bir kadın!" (*Yavrularım*) der Seher.

Seher, Safiye'nin Cemal'e ve çocuklara iyi bakacağını düşünmektedir ve bu nedenle eşini üç yıl önce kaybeden, komşusu Safiye Hanım'ı yavaş yavaş yeniden evlenip, bir yuva kurma fikrine hazırlamak için Safiye'ye de "erkeksizlik zor değil mi?" (*Yavrularım*) diyerek onu Cemal ile vakit geçirip, tanınması için elinden geleni yapar. Safiye'nin de kendileri gibi Almanya/gurbet tecrübesi olması ve çocuklarla arasının iyi olması Seher'e Safiye'nin Cemal için iyi bir eş olabileceğini düşündürür. Fakat Cemal duygusal bir insandır ve Seher'in bu önerisini şiddetle reddeder:

Cemal: "Ben de onu [Safiye'yi] koynuma aldım. Ben hayvan mıyım?"

Seher: "Kim bakacak çocuklarıma?" (*Yavrularım*) diyerek Cemal'e sitem eder.

Tüm çabaları başarısızlıkla sonuçlanan Seher en sonunda radikal bir karar alarak çocuklarını evlatlık almak isteyebilecek, iyi ailelere ulaşabilmek için bazı derneklerle ve basın ile irtibata geçer. Çocukları için koruyucu aileler aramaya başlar. Nihayetinde, bu fikrini Cemal ile paylaşır ve Cemal buna ilk başta karşı çıksa da sonunda razı olur.

Bu aşamada ise filmde diğer bir göç teması ile karşılaşmaktayız. Kara ailesi önce Türkiye'den Almanya'ya, daha sonra Almanya'dan Türkiye'ye göç etmiştir. Bu noktada ise Seher'in bu dünyadan diğer dünyaya, ahirete göçü ve çocuklarında öz ailelerinden ayrılarak yeni ailelerinin yanlarına göç etmeleri söz konusudur. Hep bir yerden diğerine göç etme ve bir hareketlilik ve değişim söz konusudur; tıpkı yaşam döngüsünde ve evrende olduğu gibi her ne kadar biz fark etmesek de dünya devamlı dönmektedir ve bir hareket hâindedir, aslında durağanlık ve bir stabilite yoktur. Filmde de Kara ailesi bu hareketli yaşam döngüsünün bir parçasıdır ve ölüm de yaşamın bir parçasıdır; yaşam ölüme dönmektedir, ölüm yeni bir dünyaya/ahirete, yeni bir göçe kapıyı aralamaktadır. Çocuklar için de hiç bilmedikleri yeni aileleri aracılığıyla yeni yaşamlarına adeta yarı gönüllü yarı zorunlu bir göç vardır.

Seher bir derneğin de yardımıyla çocuklarının ve evlatlık almak için aday olan ailelerin bir araya geldiği bir buluşma hazırlayarak, altı çocuğunu da altı farklı aile ile buluşturur. Hangi çocuğun hangi aile ile yakınlaştığını gözlemler ve buna göre çocuklarını yeni ailelerinin yanına yerleştirir.

Ancak bu ayrılık onun için hiç de kolay olmaz; zaman zaman evin bahçesinde çocuklarının koşarak ona doğru geldiğini görür, sonra bunların bir halüsinasyon olduğunu fark eder. Cemal isterse bu kararından vazgeçip, çocukları geri alabileceklerini, bu duruma ne kendilerinin ne de çocukların alışabileceklerini söyler. Burada, Cemal'in Almanya'dan Türkiye'ye/yurduna geri göç etmesi ile çocuklarını öz ailelerine geri kavuşturma isteği arasında bir paralellik kurulabilir. Ancak, Seher ölümün soğuk nefesini her an ensesinde hissetmektedir. Ayrıca, Cemal'in de hem fiziksel kol ağrıları hem de ruhsal ıstırapları yüzünden çocuklara yeterince bakamayacağını düşündüğünden kararından geri adım atmaz. Cemal'in kolunun sakatlığı burada metaforik olarak da alınabilir ve sorunlu kolu onun çocukları yeterince koruyup, kollayamayacağını (kollamak kelimesinin kol kelimesinden türetildiği düşünülünce bu durum gözümüzde daha da netleşebilir) sembolize etmektedir.

Nitekim bir süre sonra, Seher vefat eder ve her ne kadar zor ve acılı da olsa onun bu kararının ne kadar isabetli olduğu ortaya çıkar. Filmin sonuna doğru, Seher'in mezarı başında çocukları, yeni aileleri, Cemal ve aracı olan dernek üyeleri bir araya gelir. En büyük kızları, Aycan, Seher'in nasihatini, vasiyetini dinleyerek babasına hitaben şu sözleri söyler:

Aycan: "Ben de seni çok seviyorum baba.

Ben küçük anneyim!" (*Yavrularım*).

Bu son sahnede, Seher'in yaşarken çocuklarını evlatlık olarak verdiği için her ne kadar çok eleştirilse de yılın annesi seçildiğini ve aslında ne büyük bir fedakârlıkta bulunduğu anlatılır. O kendi mutluluğundan feragat ederek, çocuklarının geleceğini düşünmüştür ve hayatta iken onların onları seven ailelerin yanlarına yerleştirilmesi için elinden geleni yapmıştır. Tıpkı Bertolt Brecht'in *Kafkas Tebeşir Dairesi* (1944) adlı oyununda gerçek annenin çocuğunun canı yanmaması için çocuğuna duyduğu sevgi nedeniyle çocuğunu bırakması, çocuğundan vazgeçmesi gibi Seher de yaşamının son zamanlarında çocukların kendi yanında olmasını değil, zamanlarını bir an önce yeni ailelerine alışmaları için kullanmalarını istemiştir. Hem böylece çocuklar, kanser ilerlerken Seher'in üzerinde gittikçe artan hastalığın tahribatına seyirci olmayıp, ruhsal olarak hırpalanmaktan kurtulmuşlardır, hem de Seher çocukların yeni ailelerine uyum sürecinde çıkabilecek sorunlarda henüz kendisi hayatta iken müdahale ederek çocuklara yardımcı olabilmek için zaman kazanmıştır.

Burada filmin ilk sahnesinde değinilen insanların/göçmenlerin yeni ortamlara uyum sağlama ya da sağlayamama konusu filmde bir kez daha gündeme getirilmiştir. Diğer bir deyişle, Türk işçi göçmenlerin yeni ülkeleri, Almanya'ya uyum süreci ile çocukların yeni/koruyucu ailelerine uyum süreci arasında da filmde paralellikler kurularak göç ve uyum (entegrasyon) temasının bir kez daha altı çizilmektedir. Nitekim filmin ilk ve son dakikaları da göç ve uyum konularına odaklanmaktadır.

Filmin sonlarına doğru, evlatlık verme işlemlerinde Seher'e yardım eden dernekteki öncü kadın Seher'in mezarının başucunda Seher için şu sözleri dile getirir: "Onun yüce sevgisi şimdi anlaşılıyor! [Hâlbuki] yaşarken çocuklarını evlatlık vermesi çok eleştirilmişti!" (*Yavrularım*).

Yukarıda da ifade edildiği üzere, Seher'in haklı olduğu ancak ölümünden sonra anlaşılır ve bu nedenle, Seher yılın annesi seçilir. Seher'in aldığı bu karar ile onun değişen yaşam şartlarına

uyum sağlama ve psikolojik olarak krizlerle başa çıkabilme (*resilience*) özelliğinin de ne kadar yüksek olduğu görülmektedir. Bu özelliğin de Seher'in göçmenlik geçmişinden kaynaklandığı düşünülebilir; Seher oturup kendine acıyıp, sızlanarak vakit kaybetmektense, yeni ortamlara ve hayatın getirdiği ani değişikliklere çabuk uyum sağlayarak, soruna değil de çözüm yollarına odaklanarak, çözüm odaklı bir insan olmayı tercih etmiştir. Bu dünyadan göçmeden önce, bir anne olarak yavrularının yeni yuvalarına göçlerinde onlara eşlik ederek, onların kendi ölümünden sonra dönüşü olmayan bir yıkıma uğramalarını engellemeye çalışmıştır.

Nitekim sevgi bazen “özgür bırakmak”, insanların yanında olmasından vazgeçip, “onları yeni gelecekteki hayatlarına” hazırlamaktır. Bu da tıpkı Türkiye'nin de Almanya ile ikili karşılıklı anlaşmalar yaparak vatandaşlarının farklı hayatlar tecrübe etmesine ortam hazırlamasına benzetilebilir. Seher, tersini yapsa, bugünlerde çok popüler olan *Masumlar Apartmanı* dizisindeki Safiye karakterinde ve *Yeşilin Kızı Anne* (*Anne with an E: Anne of Green Gables*) dizisindeki Marilla Cuthbert karakterinde olduğu gibi ilerde kendi hayatını yaşayamamış, kendi ailesini kuramamış, bir meslek sahibi olamamış, yaşamda yol alamamış karakterler ortaya çıkabilir ve bunun da bir telafisi olmayabilirdi. Bu da çocukların kendi hayatını değil, anne-babasının dayattığı hayatı, daha doğru bir ifade ile “başkalarının hayatını yaşamak” demek olurdu ki, insanın sadece bir tek hayatı olduğundan bu hatanın geri dönüşü⁴, telafisi de olamazdı.

Özellikle evin en büyük⁵ çocuğu olan Aycan için bu tehlikeyi Seher önceden görüp, onun da kendi gelişimini tamamlayabilmesi için ölümünden sonra, onun evde anne rolünü alarak çamaşır, bulaşık ve çocuk bakımı gibi o küçük yaşında omuzlarına yüklenebilecek ağır sorumluluklardan kurtarabilmek için koruyucu aile seçeneğine gitmiş olabilir kanaatindeyiz. Fakat yine de ona “küçük anne” rolünü vermekten de kendini tam olarak alamamıştır; ona bir zarf içinde tüm kardeşlerinin adres ve telefonlarını vererek Aycan'ın kardeşleri ile olsun, babası ile olsun irtibatını kesmemesini istemiş ve onlara göz kulak olmasını da vasiyet etmiştir. Seher kanser hastası bir anne olarak böylece ara bir yol, bir denge kurmaya çalışmıştır; “ayrı evlerde, fakat gönül bağlarını kaybetmeden”, eldeki şartlar elverdiğince yaşamlarını mümkün olan en iyi şekilde devam ettirebilmeleri için elinden geleni yapmıştır. Bunu da daha geniş bir bağlamda, uluslararası göç ve

⁴Aile aradığı mutluluğu Almanya'da bulamayınca anavatana geri dönmüştür, bir mekândan diğerine geri dönüş mümkündür, ancak zaman içinde geri dönüş, zaman yolculuğu mümkün olmadığından Seher'in çocukları eğitim alıp kendilerini yetiştireceği zamanı bir kere kaçırlırlarsa ilerde bir yetişkin olduklarında bir daha o çocukluk yıllarına, o zamana geri dönme şansları asla olamazdı. Seher bunun farkında olarak çocukları bir an önce maddi sıkıntının yanı sıra kanser, alkolizm, romatizma, depresyon gibi bir sürü hastalığın olduğu evlerinden uzaklaştırarak yeni evlerine yerleştirmiş, bir anlamda onları yeni yurtlarına göç ettirmiştir.

⁵ Aycan, evin en büyük kızıdır ve filmde ilk regl haberini verir annesine. Bu, Seher'i çok mutlu eder; yavrusu büyümektedir ve artık bir genç kızdır. Ancak bunu sembolik olarak yorumlayacak olursak, çocukluğun sonu ve aynı zamanda bir yetişkin olma yolunda atılan ilk adımdır ve gerçeklere, bazen daha ağır sorumluluklara da açılan bir kapıdır ki Seher ölümcül hastalık/kanser haberini de ilk önce Aycan ile paylaşır ve “sen küçük annesin, ben yanınızda olamayacağım, kardeşlerine ve babana göz kulak ol” (*Yavrularım*) diye Aycan'a ağır sorumluluklar yükler. Fakat aynı zamanda bunları Aycan'ın tek başına da üstlenmesini istemediğinden, farklı çözüm yolları da düşünmektedir. Seher Aycan'a şunları söyler: “Ben hastayım Aycan, Sizlere doyamıcam, Kardeşlerine bişey söyleme, Babanı da daha çok sev!”... “Babanız hasta, ben gidince daha da hasta olucak!” (*Yavrularım*). Nitekim, Louise L. Hay, *Tüm Hastalıkların Zihinsel Nedenleri* adlı kitabında memelerin “[a]nnelik etme ve beslemeyi temsil” ettiğini (2000, s. 62) ve meme rahatsızlıklarının da “[k]endini beslemeyi reddetme. Herkesi kendi önüne geçirme[yi]” (2000, s. 62) ifade ettiğini öne sürmektedir. Bu açıklamayı göz önüne alırsak Seher'in de bu yönde hareket ettiğini, bir anne olarak her zaman eşini ve yavrularını kendinden öne koyduğunu görmekteyiz.

politikaları bağlamında değerlendirecek olursak Seher/Türkiye (ana/vatan) yeni evlerindeki çocuklarının/Almanya'daki Türklerin birbiriyle kardeşleriyle bağlarını kaybetmemeleri ve ayrı ülkelerde de olsa gönül bağlarını koruyabilmeleri için Almanya'ya görevli olarak din adamı ve Türkçe öğretmeni göndermesine benzetebiliriz, böylece göçmenlerle geride Türkiye'de kalan akrabaları, yurtları ve ataları (babaları Cemal) ile gönül bağları devam ettirilebilecektir. Bedenen ayrı yerlerde olsalar da gönüllerindeki bağ aralarındaki iletişim sürdüğü müddetçe kopmayacaktır. Bunu Seher (ana) Aycan'a adres bilgilerini vererek, Türkiye (ana vatan) ise Almanya'daki göçmenlere dil ve din bilgisini vererek güvence altına almaya çalışmaktadır.

Bu bağlamda, Seher'in ismi de filmde semboliktir; "Saat 3.30'dan saat 5.30'a kadar seher vakti demektir" ("Seher Vakti Nedir, Seher Vakti Ne Zaman?", *Hürriyet*). Seher vakti gecenin en karanlık noktasından aydınlığa çıkılan zaman dilimidir ki, Seher meme kanserinin son safhasında doktora gitmiştir ve önünde olan kısa süre içinde ailesini karanlıktan aydınlığa çıkararak bu dünyadan öyle göçmek istemektedir.

Filmde ailenin soyadının Kara olması da ayrıca dikkat çekicidir; bunu iki şekilde de yorumlamak mümkündür, birincisi gelecek kara günlerin, kanserin habercisi olarak, diğeri de Türklerin Almanların gözünde *shwarzkopf*, kara kafa olarak algılanmasına gönderme olarak da düşünebiliriz.

Cemal'in ismi de semboliktir, anlamı "[y]üz güzelliği. Fertteki güzellik[tir]" ("Cemal Nedir Anlamı"). Cemal'in hem içi hem de dışı güzeldir; Seher kansere yakalanıp, ameliyat ile sol göğsü alındığında yarım, eksik bir kadın gibi hissetmeye başlar ve kadınlığını sorgulamaya başlar ancak Cemal ona hep güzel sözler söyler, kadınlık onurunu okşar, aksine Seher'i çok sevdiğini göstererek onu hep el üstünde tutar. Almanya'dan getirdiği videoyu satıp ona güzel kıyafetler alır fakat Seher'in filmin bir sahnesindeki "Hastayım ben Cemal! Mantomu giyemicem, Ayakkabılarımı eskitemicem, ölücem ben!" (*Yavrularım*) sözleri ve gerçekçi tutumu Cemal'in yüreğini parçalar. Cemal karısını tüm kalbiyle sevmektedir ve Seher de bunu bilmektedir; kızı Aycan'a da "inşallah ilerde senin de babanın beni sevdiği kadar seven bir kocan olur" (*Yavrularım*) diyerek filmde Seher Cemal'in sevgisine nail olduğu için duyduğu memnuniyeti dile getirir.

Buna ilaveten, daha önce de ifade edildiği üzere, filmin başından itibaren vurgulanan göç teması aslında filmin sonunda da devam etmektedir. Türkiye'den Almanya'ya, sonra Almanya'dan Türkiye'ye ve en nihayetinde de bu dünyadan ahirete göç sürekli bir döngü içinde devam etmektedir. Diğer dünyaya göç ya da ölüm filmde balık imgesi üzerinden de verilmektedir.

Filmin bir sahnesinde havuzda besledikleri balıklardan biri ölünce, oğulları Ahmet ağlayıp, balığı için bir mezar⁶ yapar. Seher bu olayın kendi durumunu çocuklara söylemek ve onları yavaş yavaş bu duruma hazırlamak için iyi bir fırsat olduğunu düşünür:

"Artık Aycinsan'ın yavrularını besleyip seveceksiniz. Yakında ben de gidicem!"

Sırası gelen gidecek yavrum. Tanrı böyle istiyor" der ve ilaveten

⁶ Mezar imgesi de filmde yer yer vurgulanır. Ahmet'in balığı öldüğünde, Cemal'e doktor karısının göğsünde habis bir ur olduğunu ve çok az ömrü kaldığını söylediğinde, Cemal'in gözü bindiği dolmuşta yol boyunca yol kenarındaki mezar taşlarına takılı kalır. Ayrıca son sahnede, tüm aile Seher'in mezarı başında tekrar bir araya gelecektir.

⁷ Aycinsan filmde ölen balığın ismidir, çocuklar balığa Japon balığı olduğu için büyük ihtimalle televizyonda çizgi filmlerde duydukları Japon isimlerinden birini vermişlerdir diye düşünüyoruz.

“Çocuklara analar bakar, babalar da yardımcı olur. Gitmeden önce size bakacak analar-babalar bulucam!”. [En büyük kızı Aycan’a da]

“Abla ol! Küçük bir anne ol! Kardeşlerine yardımcı ol!” (*Yavrularım*) [diye nasihatte bulunur].

Daha sonra başka bir balık daha ölür ve havuzda ters dönüp, su yüzüne çıkar. Kamera balığa iyice yaklaşır; bu yakın çekim ile âdeta seyirciye Seher’in gittikçe yaklaşan ölümü hatırlatılır. Seher’in çocukları evlatlık vermeye Cemal’i ikna etmesi daha önce de değinildiği üzere bir hayli zor olmuştur. Bunun için Seher en uygun zamanı ve ortamı kollamıştır. Bir türlü uygun fırsatı ele geçiremeyince, ortamı Seher kendisi hazırlamaya karar verir. Bu yüzden Cemal ile birahaneye gider; ayrılık haberi zor olduğundan Cemal’i önce biraz sohbet ve bir yudum içkiyle rahatlattıktan sonra son havadisleri Cemal’e iletir:

-....çocuklarımız için aileler hazır !

-iyi bakılsınlar, sevelsinler istiyorum! (*Yavrularım*)

Birahaneden çıkıp evlerinin bahçesine gelince de Cemal’e evlerinin etrafını göstererek kendisinin bir anne olarak ailesine yeterince bakamadığını, işlere yetişemediğini dile getirir ve “-Balıklar ölüyor... Sardunyalılar soluyor. Çocuklarımız [da] çiçekler, solsunlar mı?” (*Yavrularım*) diyerek en sonunda Cemal’i ikna eder.

Filmde, ilk olarak en küçük çocuk, Ebru bebek evlatlık olarak verilir. Bu sahnede, arka planda insanı tedirgin edici, huzursuzluk veren bir müzik çalmaktadır; Kara ailesinin evlerinde beslediği köpek ise huzursuzdur, sürekli olarak balkonda havlamaktadır. Ebru bebek ise yeni annesinin kollarında ağlamaktadır. Seyirciler olarak yürek parçalayan, acı dolu bir sahnenin sessiz şahitleri oluruz.

Daha sonra en büyük çocuk Aycan evlatlık verilerek, evden ayrılır. Seher’in canından can kopar; Aycan (Ay Can!) isminde de sembolize edildiği üzere ama Seher sakinliğini koruyarak, Aycan’a duygularını belli etmez: “Bavulunun en altına bir zarf koydum. Kardeşlerinin adres ve telefonları yazıyor!” “Sen küçük annesin ya!” (*Yavrularım*) der.

Aycan ayrılırken babasının elini öpmez; Cemal filmin bir sahnesinde içkiye para bulup, kolej masraflarına gelince para yetiştiremem dediği için Aycan babasına çok kızgındır ve kendince haklıdır. Tüm çocuk saflığıyla annesine duygularını şu sözlerle ifade eder: “Görmedin mi [babamı]? Nasıl da sarhoş!” (*Yavrularım*). Aycan’ın sözlerinde babasına karşı sitem ve isyan vardır. Seher sadece “Baban kahrından içiyor! Babanın elini öp!” diyerek ölmeden, bu dünyadan göç etmeden önce baba ile kızın arasını düzeltmeye çalışmaktadır.

Diğer dünyaya göç ya da ölüm daha önce de ifade edildiği üzere filmde balık imgesi üzerinden verilmektedir. Balık ilk çağlarda Hıristiyanlık sembollerinden olmuş, ardından derin hayatın; başka bir deyişle görünenin ardındaki görünmeyenin, ruhsal dünyanın sembolü olmuştur” (bakınız “Astroset Semboller Araştırma Grubu, “Balık Sembölü”). Ayrıca, “[p]ekçok [gelenekte ve kültürde] yeri olmasına karşın en çok Hıristiyanlıkta yeri olan balık sembolü, doğurganlık, doğurmak, [yenilenmek] yenilenmiş ve desteklenmiş yaşam ile, yaşamın kökeni ve korunması olarak suların gücü ve su unsuru ile, Ana Tanrıça’nın tüm yanlarıyla, ayrıca anne olarak ve ay ilaheleriyle ilişkilidir” (bakınız “Astroset Semboller Araştırma Grubu, “Balık Sembölü”). Bu bağlamda “[b]alık giderek kabaran yaşam gücünü temsil” etmektedir (bakınız

“Astroset Semboller Araştırma Grubu, “Balık Sembölü”). Balıkların ayrıca bilimsel olarak da “çok yumurta” üretebilme özellikleri onların “doğurganlık” (bakınız, “Balık Sembölü”), annelik ile özdeşleştirilmelerine neden olmuştur. Buna paralel olarak, filmin bir sahnesinde Seher şu sözleri söyler: “Ne kadar fazla çocuk olursa, o kadar ana⁸ oluyor insan” (*Yavrularım*). Seher’in bir kadın olarak doğurganlığı ve balık çiftliğindeki balıkların üremesinden, onların çoğalmasından, anne olmasından aldığı mutluluk ve haz, yani yaşama karşı olan sevgisi filmde onun hem aile hayatında hem de iş hayatında yansıtılmaktadır. Seher tam bir anadır; doğuştan sevecen, anaç bir yapıya sahiptir.

Diğer taraftan ise, çok çocuk sahibi olmak istemesinin “azınlık psikolojisinin” bir sonucu olabileceği, Cemal’in de röportajında belirttiği gibi Almanya’da kendi bölgesini, kendi çevresini oluşturma çabasının bir sonucu olduğunu da düşünebiliriz. Bilinçaltılarında, birbirine benzeyen kişilerin sayıca çok oldukça daha güvende (security in similarity/numbers ve security of herd kavramları göz önüne alındığında) hissetmesinden yola çıkarak Kara çifti de Almanya’da kendi yaşam alanlarını, soğuk ve katı kuralları olan Alman toplumunda kendi sevgi çemberini oluşturma gayreti içinde olabilirler. Hatta filmin bir sahnesinde, Cemal ile Seher çok çocuk sevdalarını ve bu durumun sınıfsal bir bağlantısı da olabileceğini “zengin parayla, fakir karısıyla oynamış” diyerek kendilerince kendilerine gülererek eleştirirler. Filmin ismini biraz daha yakından incelersek “yavrularım” kelimesi çocuklarım, evlatlarım anlamına geldiği gibi aynı zamanda doğum yapmak, üremek, çoğalmak anlamına da gelmektedir; tıpkı filmdeki Japon balıkları üzerinden de vurgulandığı üzere tüm canlıların fitratında bu çoğalma içgüdüleri mevcuttur. Nitekim Kara çifti kapitalist, kuralcı Alman toplumunda bir dereceye kadar kendi yaşam alanlarını, sevgi çemberlerini oluşturmayı başarmışlardır. Kara çifti her şeye rağmen çok çocuklu ve mutlu bir yuva kurmayı başarmıştır; canlıların fitratında olan neslin devamını sağlama görevini yerine getirmişlerdir. Bunun bir uzantısı olarak, Seher ayrıca Japon balıklarının üremesine ve hayatta kalmasına yardımcı/destek olmaktadır ve bundan büyük bir mutluluk duymaktadır.

Tüm bu hususlar göz önüne alındığında diyebiliriz ki, Seher ölmek üzere olmasına ve çok fazla zamanı olmamasına rağmen, yaşama azmi ve hevesi giderek kabarmakta ve tüm gücünü,

⁸ Ann-Margret’in *Who Will Love My Children?* (1983) /*Çocuklarımı Kim Sevecek?* filminde ise ana karakterin altı değil, on tane çocuğu bulunmaktadır (bakınız, “Celebration of life, love brings tears”, *Canberra Times*, Apr 19, 2014). Çocuk sahibi olmak ile ilgili olarak [y]apılan bir araştırmanın en çarpıcı bulgusu çocuk sahibi olmanın erkekler için mutlulukla pozitif ilişki içinde olmasına rağmen, erkeklere kıyasla kadınlar için çocuk sahibi olmanın mutlulukla negatif ilişkili olmasıdır. Kohler ve ark. (2005) da Danimarka için yaptıkları çalışmada birden sonraki çocukların kadınların mutluluğuna negatif etkisi olduğunu bulmuştur. Delpiano&Simonsen (2012) anneliğin, kadınların hem sağlıklarını **bozduğunu** hem onları finansal olarak zora soktuğunu, hem de boşanma ihtimallerini artırdığını gösteren çalışması düşünülünce de çocuk sahibi olmanın kadınların mutluluğuyla negatif ilişkisini anlamak zor görünmemektedir. Ayrıca, Uğur (2017b) da Türkiye’de çocuk sayısı ile kadınlarda kendi hayatını kontrol edemez olma hislerinin anlamlı ölçüde pozitif ilişki içinde olduğu[nu] tespit etmiştir. Bu durum Türkiye toplumunda çocuk bakımı ile ilgili yüklerin dengeli paylaşılmadan, orantısız ölçüde annelerin sırtına yüklenmesinden kaynaklanıyor olabilir. ISSP (2012). Türkiye verisine göre kadınlar haftada ortalama 24 saatlerini aile üyelerinin bakımına harcarken, erkekler için bu süre 11 saat civarında kalmaktadır (Uğur, Zeynep B. “Çocuk Sahibi Olmak İnsanları Mutlu Ediyor mu? Türkiye’den Bulgular”, *Nüfusbilim Dergisi*).

Bunlara ek olarak “[g]enel kanunun aksine çok sayıda araştırma çocuk sahibi olmanın aslında mutluluğu artırmadığını gösteriyor. Hatta mutluluğu azalttığı bile söylenebilir. İngiltere’de Warwick Üniversitesi’nden ekonomist Andrew Oswald, “Bilimsel gözlemlerin büyük bir çoğunluğu çocuk yapmanın olumsuz etkisi olduğunu veya hiç etkisi olmadığını gösteriyor” diyor (Oksay, Reyhan. “Çocuk Sahibi Olmak Nimet mi, Külfet mi?”, *Cumhuriyet*).

iradesini toparlayarak çocuklarının yeni düzenini kurabilmek için hayata dört elle sarılmaktadır. İvedilikle atılması gereken tüm adımları atar, o bu dünyadan ayrılırken/göçerken gözü arkada kalmamalıdır. Kara çifti özünde yaşamı seven ve sevgi dolu, umut dolu insanlardır; bunu çocuklarına verdiği isimlerde de görebiliriz. Kızların isimleri sırasıyla; Aycan, Gülcan, Yazgülü ve Ebru, erkek çocukların birinin adı Ahmet'tir (diğerinin ismi filmde verilmemektedir). Özellikle kız çocuklarının isimlerinde "can ve gül" gibi pozitif imgeler; yaşam, hayat, güzel kokular ve güzel görüntüler barındıran imgeler öne çıkmaktadır. Hiç zaman kaybetmeden, Seher canlarının, yavrularının geleceği için kollarını sıvamıştır ve her şeye rağmen umutludur. Çocuklarının geleceği üzerine güzel hayaller kurar. Ortanca kızı Yazgülü mandolin çalmayı sever; Seher onun konservatuarda eğitim aldığı günleri hayal etmektedir. Fakat Yazgülü bir ara müzikle uğraşmaz, mandolinini çalmaz olur ve bu annesini endişelendirir. Annesinin meraklı ve kaygılı sorularına daha fazla dayanamayan Yazgülü sonunda annesine, "Sen hastayken mandolin çalamam!" (*Yavrularım*) der; Seher bunun üzerine koruyucu ailenin onu konservatuara göndereceğini söyleyerek ondan müziği bırakmamasını ister. Hatta bir defasında Cemal'e "Yazgülü bestesini yapsın, belki mutluluktan daha çok yaşarım!" der (*Yavrularım*), içinde hep bir umut vardır, fakat en kötü ihtimali de göz ardı etmez ve kendince ailesinin geleceğini garanti altına almak için çabalamaya devam eder.

Yavrularım filminde ilginç olan bir nokta da hem Cemal'in hem de Seher'in hastalıklarının vücutlarının sol tarafında olmalarıdır; Cemal'in sol kolunda romatizma ve Seher'in sol göğsünde habis bir ur vardır. Louise L. Hay, *Tüm Hastalıkların Zihinsel Nedenleri*⁹ adlı kitabında romatizmanın sebepleri ile ilgili olarak "[k]endini aldatılmış, mağdur edilmiş, kurban edilmiş hissetme... Kronik acılık. İçerleme" (2000, s. 69) duygusunu dile getirmektedir. Bu noktayı desteklercesine nitekim Cemal'in filmin ilk sahnesinde tv spikerine yaptığı açıklamada tüm bu duyguları yakalamak mümkündür. "Bizi davul zurna ile karşılayan Almanlar, gün geldi bizi istemez oldular. Kolum rahatsızlandı" (*Yavrularım*) der; Cemal kırgındır, Alman çalışma ve işçi sistemine içerlemiştir. Başka bir sahnede, Seher'e gene *Marienplatz'a* (*Marienplatz* Münih'teki büyük yılbaşı pazarının kurulduğu yerdir, daha fazla bilgi için bakınız, "Munich In A Day: Visit Marienplatz Munich Old Town Square"; "Marienplatz, Munich, Germany") gidelim ama işçi gibi değil, turist olarak der çünkü bilir ki Almanların gözünde Türk işçilerin bir kıymeti, değeri yoktur; ancak oraya cebinde parası olan bir turist olarak giderse insan gibi davranılacak ve kendini insan gibi hissedebilecektir.

Kollar ise "[h]ayat deneyimlerini taşıma (dayanma) gücü ve yeteneğini temsil ederler" (Hay, 2000, s. 58) ve filmde görüldüğü üzere Cemal'in hayata karşı dayanma gücü azalmıştır ve kendini farkında olmadan alkolizmin kollarında bulmuştur. Filmde, Cemal arkadaşına da söylediği üzere kendisini çaresiz ve aciz hissetmektedir: "Seher gözümün önünde eriyor ve ben hiçbir şey yapamıyorum" (*Yavrularım*) der arkadaşıyla birahane de dertleşirken. Nitekim Hay'e

⁹ Louise Hay gibi Elif Güveloğlu da *Hastalıklar Öğretmendir: Ruhunuzun Mesajı Alırsa, Hastalık Gider!* adlı kitabında fiziksel hastalıklar ile insanın ruhsal durumu arasında sıkı bir bağlantı olduğunu öne sürmektedir; hastalıklar adeta bir haberci, bir tercüman niteliğinde kişiye kendisiyle ilgili bir mesaj vermeye çalışıyordur ve bu mesaj kişiye gündelik hayatta iletişim aracı olan harf ve sesler yerine hastalık ve semptomları aracılığıyla verilmektedir.

göre alkolizmin zihinsel sebepleri arasında da işte tam bu duygular yatmaktadır: “... Yararsızlık, ... yetersizlik hissetme” (2000, s. 23).

Filmde hem Seher’in hem de Cemal’in sol taraflarından rahatsızlanmaları bir tesadüf değildir; sol taraf birçok edebî eserde kalbi, sevgiyi temsil eder. Buna en güzel örneklerden biri de Ayla Aydemir’in “Sol Yanım Acıyor Anne” şiiridir (bakınız “Sol Yanım Acıyor Anne Şiiri - Ayla Aydemir”, *Milliyet*). Diğer bir ifade ile yıllardır ikinci sınıf vatandaş muamelesi görme, dışlanma ve sevgisizlik hem Cemal’in bedeninde hem de Seher’in bedeninde tahripler yaparak, farklı şekillerde izler bırakmıştır. Ancak, kadın olmak ata-erki toplumlarda her zaman daha zor olduğundan ve bunun üstüne bir de göçmen kadın olmanın çifte faturası eklendiğinde Seher daha ağır bir bedel ödemek zorunda kalarak, kansere yakalanmıştır diye düşünebiliriz. Nitekim Hay kanser hastalığının sebepleri¹⁰ olarak “[d]erin bir biçimde incinme, yaralanma. Uzun zamandır süren kızgınlık. İnsanı yavaş yavaş yiyip bitiren derin bir ... üzüntü. Nefretleri taşıma” (2000, s. 53) sıralanabilir demektir.

Bu incinmişliğin izlerini Seher’in İstanbul’daki Alman hastanesine (*Deutsches Krankenhaus’a*) giderken yaptığı açıklamada da görebiliriz: “Alman doktor acımaz, açıkça söyler. Türk doktor acır, söyleyemez” (*Yavrularım*) der Seher ve Alman doktor ona “iki ya da üç ayı kaldığını söyler/*zwei oder drei Monate*” (*Yavrularım*). Nitekim Cemal’e Türk doktor da aynı süreyi söylemiş fakat Seher Cemal’in ağzından baklayı çıkaramamış, gerçeği bir türlü öğrenememiştir. Filmde, Seher’in Alman doktora gitmesi Seher’in filmde kendisinin de ifade ettiği üzere Türk doktorlarının tıbbi bilgisine güvenmemesinden değil, Türk doktorlarının çoğunun merhametli olduklarından hastanın yüzüne öleceğini açıkça söyleyememelerinden kaynaklanmaktadır.

Dışlanma, ikinci sınıf vatandaş olarak görülme ve Cemal’in kolu rahatsızlandığında da eşinin Almanya’da işini kaybetmesi, Seher’de incinme ve derin bir üzüntü yaratarak kanseri tetiklemiş olabilir. Seher tüm bu zor şartlar altında, kendisi ölümcül bir hastalık ile mücadele ederken bile Cemal’i düşünmüş ve Aycan’a “Babanı da daha çok sev!” (*Yavrularım*) demiştir. Cemal ve Seher Almanya’daki sevgisiz, soğuk iklimlerde ve sıkı kapitalist sistemde ruhları üşüdüğünde birbirlerine sarılarak, birbirlerine tutunarak, evlerinde kendileri ve çocukları için sıcacık bir yuva kurarak hayata tutunmaya çalışmış ancak geçen zamanla beraber ruhsal ve fiziksel güçleri azalarak sonunda bazı hastalıklara yenik düşmüşlerdir.

Bu bağlamda, filmde özellikle kanser hastalığı toplumları yiyip bitiren ırkçılık ve yabancı düşmanlığı (*xenophobia*) gibi insanın vücudunun kendi hücrelerini yabancı, düşman hücreler olarak algılayıp onlara saldırarak kendi kendini hasta etmesi, tüketmesi bağlamında çok şey ifade etmektedir. Türk göçmen işçiler de Almanya’ya hizmet etmektedir; Almanya’nın büyümesine gelişmesine katkı sağladıkları halde, Alman sistemi kendi bünyesindeki göçmen işçileri kendine düşman olarak algılayıp, onları hırpalayarak aslında kendi kendine de zarar vermektedir. Alman toplumunda (makrokosmos) görülen bu daha geniş ölçekli ayrımcılık/yabancı düşmanlığı/ırkçılık/dışlama eğiliminin daha küçük çaptaki bir yansıması, daha küçük bir alanda

¹⁰ Kanser tedavisinde ve oluşmasını önlemede esas başarı kanser oluşumuna yol açan temel süreçleri tespit etmekte yatmaktadır (bakınız Riddell, 2011, s. 5). Kanser hakkında daha fazla bilgi için bakınız Mukherjee, *The Emperor of All Maladies: A Biography of Cancer*.

Seher'in vücudunda (mikrokosmos) kendini (kendi hücrelerine saldıran) kanser hastalığı olarak ifade etmiştir diyebiliriz. Seher'in vücudu kendine hizmet eden kendi hücrelerini yabancı, düşman hücreler addederek hastalanmıştır ve en nihayetinde de Seherin bedeni kanser hücrelerine yenik düşerek bu sefer de bu dünyadan diğer dünyaya göç etmiştir. Kısacası filmde kanser hastalığı tüm dünyadaki yabancı düşmanlığının sembolik bir ifadesi olarak kullanılmıştır.

SONUÇ

Sonuç olarak diyebiliriz ki *Yavrularım* filminde göç ve göçün çok farklı çeşitleri ele alınarak göçmen karakterlerin bu süreçte karşılaştıkları sorunlarla mücadele etme mekanizmaları ve göçün insanlar üzerindeki hem ruhsal hem fiziksel etkileri büyük bir incelikle seyircinin gözleri önüne serilmiştir. Ayrıca, filmde bahsi geçen hastalıklar, özellikle de kanser hastalığı dünyamızdaki yabancı düşmanlığının, ırk ayrımcılığının sembolik bir ifadesi olarak kullanılarak dışlanma, ikinci sınıf vatandaş olarak görülmenin sonucunda duyulan içerleme ve incinme duygularının insanlar üzerindeki yıkıcı etkileri ile bu zararlı ve olumsuz duygular üzerinden insanlığın tıpkı kanser hücreleri gibi kendi kendini yok etme öyküsü seyirciye başarılı bir şekilde aktarılmaktadır kanaatindeyiz. Bu bağlamda, filmde de vurgulandığı üzere misafir işçilere, göçmenlere karşı duyulan yabancı düşmanlığı, ırkçılık ya da dışlama gibi eğilimler aslında bir toplumun kendine hizmet eden kendi hücrelerine, kendi can damarlarına sıkılan kurşunlar gibidir ki zaman içinde toplumların sağlıklı ve doğal bir biçimde büyüme ve ilerlemelerine sekte vurarak hem göç edilen hedef ülkenin hem de o ülkeye çalışma ümidi, hizmet etme ümidi ile gelen göçmenlerin yaşam içinde ilerlemelerine, aidiyet hissini duyamadıkları için içinde buldukları topluma tam kapasitelerini kullanarak katkıda bulunmalarına engel olmaktadır. Hatta Kara ailesinin durumunda görüldüğü üzere insanca hissedebilmek, bir yere ait olabilmek ümidiyle tersine göç etmeyi bile göze alarak ömür boyu göçebe konumuna geçebilirler. Kısacası, tıpkı savaşlarda olduğu gibi yabancı düşmanlığı, ırk ayrımcılığı ve dışlamanın olduğu ortamlarda aslında hiçbir zaman kazanan yoktur ve hatta filmde de olduğu gibi hikâyenin sonu çoğunlukla hüznle, ölümle bitmektedir.

KAYNAKÇA

ANA KAYNAK

Olgaç, Bilge (Yönetmen) (1984), Tünaş, Erdoğan (Senaryo), *Yavrularım*, Gülşah Film.

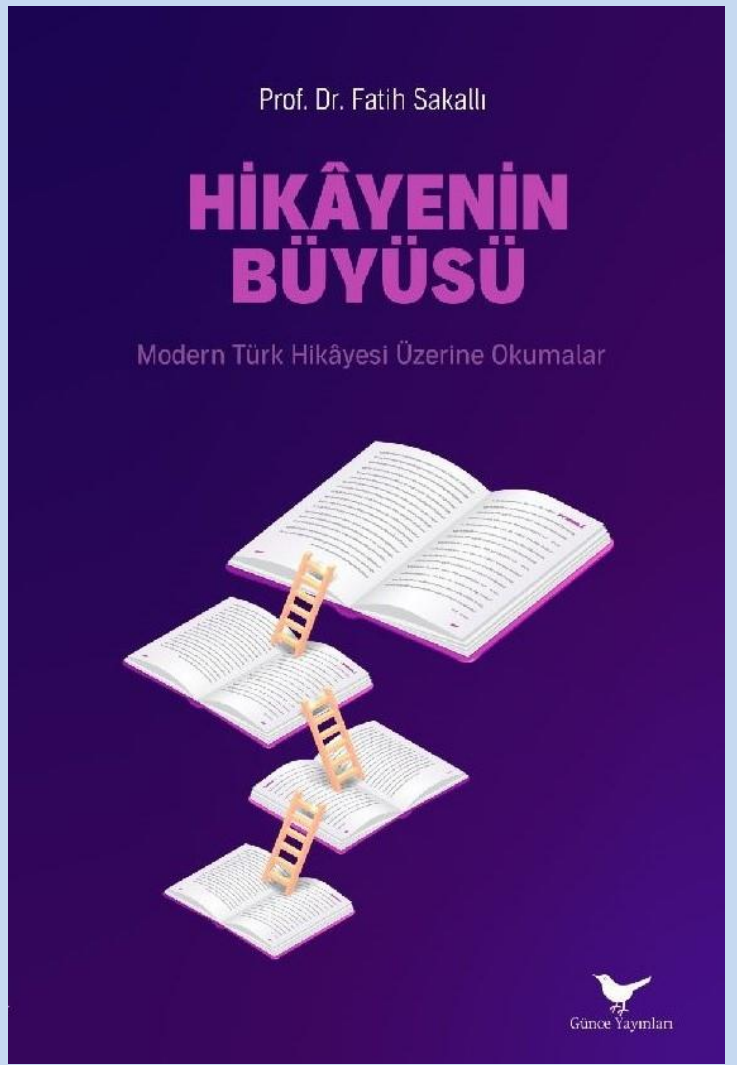
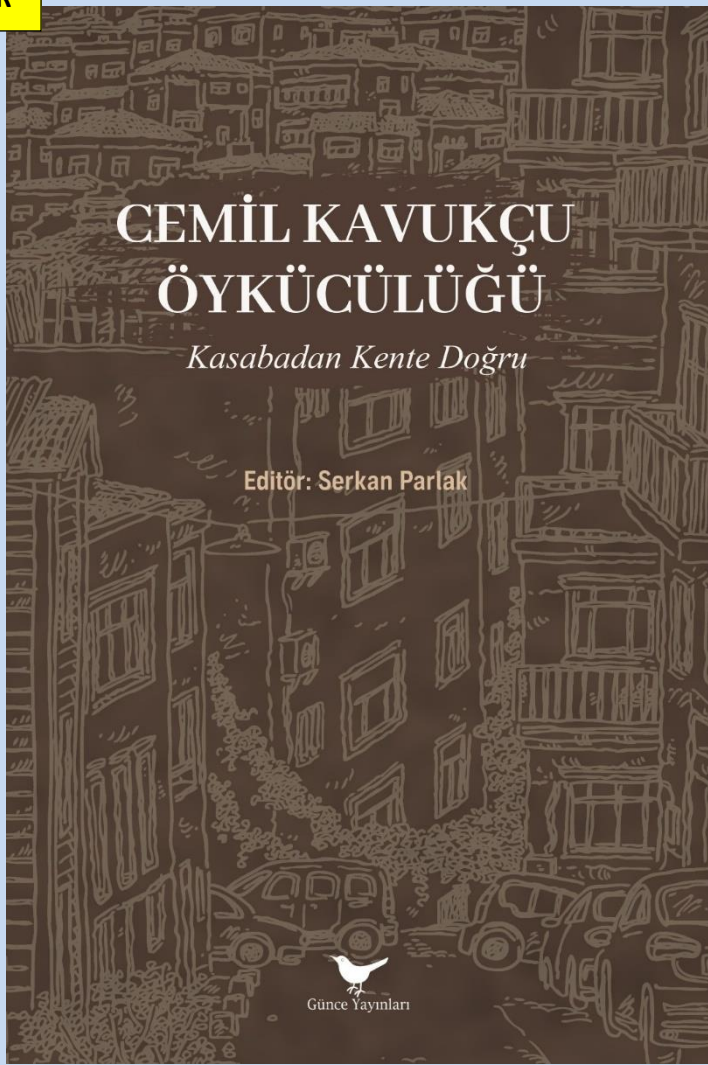
YARDIMCI KAYNAKLAR

Abanazır, Can (2000). "Röportaj: *Boyalı Kuş/The Painted Bird* Üzerine Bir Sohbet", Hacettepe Üniversitesi, Beytepe/Ankara.

Akçapar, Şebnem Köşer (2021). "Göç, İnsan ve Şiir", *Dünya Şiir Günü 21 Mart 2020/2021*. Haz. Mine Özyurt Kılıç ve Hüseyin Alhas, , xxix-xxx. Ankara: Ankara Sosyal Bilimler Üniversitesi. https://gaum.asbu.edu.tr/sites/arastirma_merkezleri/gaum.asbu.edu.tr/files/2021-03/D%C3%BCnya%20C5%9Eiir%20G%C3%BCn%C3%BC%202020-2021.pdf. Erişim tarihi: 22 Mart 2021.

- Aydın, Yaşar (2019). "Almanya Örneğinde Göç ve Değişim", *Perspektif-Göçmeyen Göçmenler*. <https://perspektif.eu/2019/12/02/almanya-orneginde-goc-ve-degisim/>. 2 Aralık 2019. Erişim tarihi: 5 Mayıs 2021.
- "Balık Sembolü" (2011). Haz. Astroset Semboller Araştırma Grubu. http://www.astroset.com/bireysel_gelisim/sembol/s30.htm. 30 Nisan 2011. Erişim tarihi: 21 Mart 2021.
- "Bilge Olgaç Filmleri", <https://www.sinemalar.com/filmleri/34778/bilge-olgacyapmistir>. Erişim tarihi: 5 Mayıs 2021.
- Brecht, Bertolt (1980). *Kafkas Tebeşir Dairesi*. Çev. Can Yücel. İstanbul: İzlem Yayınevi.
- "Celebration of Life, Love Brings Tears", *Canberra Times*, Apr 19, 2014, Newspaper Source Plus. <http://web.b.ebscohost.com/ehost/detail/detail?vid=4&sid=19bbafe8-679c-4ac8-b580-c94a3c0f489e%40pdc-v-sessmgr02&bdata=Jmxhbm9dHlmc2l0ZT1laG9zdC1saXZl#AN=SYD-6EW8562T33K157VU2CZK&db=n5h>. Erişim tarihi: 21 Mart 2021.
- "Cemal Nedir Anlamı", <https://osmanlica.ihya.org/cemal-nedir-ne-demek.html>. Erişim tarihi: 22 Mart 2021.
- "Çetin Tekindor", <https://www.intersinema.com/cetin-tekindor-filmleri/>.
- "Göç Nedir?", <https://gocmenburo.com/goc-nedir/>. Erişim tarihi: 9 Temmuz 2021.
- Güveloğlu, Elif (2016). *Hastalıklar Öğretmendir: Ruhunuz Mesajı Alırsa, Hastalık Gider!*. İstanbul: Hayy Kitap.
- Hay, Louise L. (2000). *Tüm Hastalıkların Zihinsel Nedenleri*. Çev. Semra Ayanbaşı. İstanbul: Akaşa.
- "Marienplatz, Munich, Germany", <https://www.sciencesource.com/archive/Image/Marienplatz--Munich--Germany-SS2821565.html>. Erişim tarihi: 22 Mart 2021.
- Mukherjee, Siddhartha (2010). *The Emperor of All Maladies: A Biography of Cancer*, New York, New York, USA.
- "Munich in A Day: Visit Marienplatz Munich Old Town Square", <https://www.tosomeplacenew.com/germany-15-things-to-see-in-and-around-marienplatz-munich/>. Erişim tarihi: 22 Mart 2021.
- Navarro, Guillermo (Director) (2019). *Hostile Planet: Masters of the Freeze*. *National Geographic*. 7 May 2021.
- Oksay, Reyhan (2015). "Çocuk Sahibi Olmak Nimet mi, Külfet mi?", <https://www.cumhuriyet.com.tr/haber/cocuk-sahibi-olmak-nimet-mi-kulfet-mi-380295>. 2 Ekim 2015, Erişim tarihi: 22 Mart 2021.
- Resim 1: Kara Aile Fotoğrafı (Seher ile Cemal Kara ve Çocukları: Aycan, Gülcan, Yazgülü, Ahmet, isimsiz erkek çocuk ve Seher'in karnındaki bebek, Ebru). <https://hergunbirsanatifilmi.blogspot.com/2020/05/yavrularm-1984.html>. 2 Mayıs 2020, Erişim tarihi: 21 Mart 2021.
- Riddell, Stanley (2011). "The Emperor of All Maladies: A Biography of Cancer-Review", *JCI:The Journal of Clinical Investigation*. Jan.2011; Vol.121(1):5-5. <https://doi.org/10.1172/JCI45710>. <https://www.jci.org/>. Erişim tarihi:24 Mart 2021.

- Salgar, Habibe (2021). "Fujiwara Tei'nin *Kayan Yıldız Yaşıyor (Nagareru Hoshi wa Ikite Iru)* Romanında Sömürgeci Kaçış ve Japonya'ya Yeniden Eklemlenme", *Türkiye'de Japonya Çalışmaları IV*. Ed. Selçuk Esenbel. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi. 372-392. (Basım aşamasında).
- Sirkeci, İbrahim ve Jeffrey Harris Cohen, Pınar Yazgan. (2012). "Türk Göç Kültürü: Türkiye ile Almanya arasında Göç Hareketleri, Sosyo-Ekonomik Kalkınma ve Çatışma", *Migration Letters*, Volume: 9, No: 4, pp. 373 – 386 ISSN: 1741-8984 & eISSN: 1741-8992. Migrationletters.com. Erişim tarihi: 11 Temmuz 2021.
- Şahin, Ertan. "Göç ve Tersine Göç Kavramı". https://tasam.org/Files/Icerik/File/G%C3%96%C3%87_VE_TERS%C4%B0NE_G%C3%96%C3%87_KAVRAMI_i_pdf_20f33d12-745e-43b1-87b1-ba11835b679a.pdf. Erişim tarihi: 7 Temmuz 2021.
- "Seher Vakti Nedir, Seher Vakti Ne Zaman?", *Hürriyet*, <https://www.hurriyet.com.tr/gundem/seher-vakti-nedir-seher-vakti-ne-zaman-41373868#:~:text=%C3%96rnekle%20anlatacak%20olursa%3B%2017.30'da,a%20kadar%20seher%20vakti%20demektir.14.11.2019>. Erişim tarihi: 21 Mart 2021.
- "Sol Yanım Acıyor Anne Şiiri-Ayla Aydemir", *Milliyet*, 8 Şubat 2021, <https://www.milliyet.com.tr/siirler/sol-yanim-aciyor-anne-siiri-ayla-aydemir-6426175>, Erişim tarihi: 21 Mart 2021.
- "Türkçe Bilgi-Yavrularım", <https://www.turkcebilgi.com/yavrular%C4%B1m>; Erişim tarihi: 5 Mayıs 2021.
- Uğur, Zeynep B (2018). "Çocuk Sahibi Olmak İnsanları Mutlu Ediyor mu? Türkiye'den Bulgular/ Does Having Children Bring Happiness? Findings From Turkey", *Nüfusbilim Dergisi/ Turkish Journal of Population Studies*. 2018 40: 83-105, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/817685>. Erişim tarihi: 22 Mart 2021.
- Ünver, O. Can. (2012). Almanya'ya Türk İşgücü Göçü: Geçmişten Geleceğe Sorunlar, İmkânlar ve Fırsatlar. *Sosyal Siyaset Konferansları Dergisi/Journal of Social Policy Conferences*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi. 0 (45) , 177-226. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/iusskd/issue/919/10382>. Erişim tarihi: 11 Temmuz 2021.



Frankofon Cezayir Edebiyatında Bir Tarihsel Roman Örneği: *Dounia*

DR. AYŞE TOMAT YILMAZ*

Öz

Frankofon Cezayir Edebiyatı'nın dikkat çeken kadın yazarları arasında yer alan Fatima Bakhâi, yapıtlarında genellikle Cezayir tarihinin belirli bir dönemini kaleme alır. 1995 yılında yayımladığı *Dounia* adlı romanında da 1829-1833 yılları arasında Cezayir'de gerçekleşen tarihsel olayları süredizinsel olarak öyküler. *Dounia* adındaki Cezayirli bir kızın yaşamına koşut olarak, Osmanlı İmparatorluğu'nun Cezayir'de egemen olduğu dönemin sonlarını, Fransız sömürgecilerin bölgeyi ele geçirme girişimlerini ve bununla birlikte ülkede ortaya çıkan Fransızlar ve Cezayirliiler arasındaki çekişmeleri betimler. Gerek tarihsel gerekse kurmaca kişileri aracılığıyla Cezayir'deki tarihi ve toplumsal olayları anlatır. Kısacası, bir yandan ülkesinde yaşanan tarihsel değişimleri öykülerken diğer yandan da *Dounia*'nın, ailesinin ve Cezayir halkının gündelik yaşamlarını, gelenek ve göreneklerini aktarır. Böylelikle, Bakhâi yalın bir biçimle kaleme aldığı söz konusu yapıtı aracılığıyla okurlarını Cezayir tarihi içerisinde yolculuğa çıkarır. Nitekim, tarihsel ve toplumsal gerçeklikleri konu edinen bu romanın tarihsel roman türünün birçok niteliğini barındırdığı açıktır. Bu bağlamda, söz konusu çalışma, Fatima Bakhâi'nin gerçeklik ile kurmacayı başarılı bir biçimde harmanladığı *Dounia* adlı romanını Georges Lukacs'ın *Tarihsel Roman*'ı bağlamında çözümlemeyi amaçlar.

Anahtar sözcükler: Frankofon Cezayir Edebiyatı, Tarihsel Roman, Fatima Bakhâi, *Dounia*, Georges Lukacs.

AN EXAMPLE OF HISTORICAL NOVEL IN FRANCOPHONE ALGERIAN LITERATURE: *DOUNIA*

Abstract

Fatima Bakhâi, one of the prominent female writers of Francophone Algerian literature, usually writes a certain period of Algerian history in her works. She also tells the historical events that took place in Algeria between 1829-1833 in her novel entitled *Dounia*, published in 1995. She describes the end of the period of Ottoman Empire rule in Algeria, the attempts of the French colonists to capture the region and the conflicts between the French and Algerians that arose in the country in parallel with the life of an Algerian girl named *Dounia*. She narrates the historical and social events in Algeria through both historical and fictional characters. In short, she, on the one hand, tells the historical changes in her country. On the other hand, she describes the daily lives, traditions and customs of *Dounia*, her family and Algerian people. Thus, Bakhâi takes his readers on a journey through the history of Algeria through the work in question, which she wrote in a simple style. Indeed, it is clear that this novel, which deals with historical and social realities, contains many characteristics of the historical novel. In this context, this study aims to investigate Fatima Bakhâi's novel titled *Dounia*, in which she successfully blends reality and fiction, in the context of Georges Lukacs's Historical Novel.

Keywords: Francophone Algerian Literature, Historical Novel, Fatima Bakhâi, *Dounia*, Georges Lukacs.

“Eskinin ve yeninin, geleneğin ve modernin, doğunun ve batının, şimdinin ve geçmişin, yönetenlerin ve yönetilenlerin çatışmaları içinde kendini, kimliğini, özünü bulmaya çalışan bir toplum geleceğini de bu minvalde kurgulamaya ve kurmaya gayret eder; kendi yolunu arar.”

Gürsel AYTAÇ

Çağdaş Türk Romanı Üzerine İncelemeler

GİRİŞ

Genellikle birbirlerinden tamamen farklı çalışma alanları olarak görülmelerine karşın, edebiyat ve tarih arasında yakın bir ilişkinin varlığı yadsınamaz. Başka bir deyişle, kimi zaman tarihin edebiyatı ve yazıncıları beslediği, kimi zaman da edebiyatın tarihe ve tarihçilere ışık tuttuğu kuşkusuzdur. Çünkü herhangi bir kurmaca yazarı yaratma sürecinde çoğunlukla tarihçilerin gereçlerine yönelir ve tarihsel olayları yaratmanın kurgusuna yerleştirir. Öte yandan, belirli bir dönem üzerine araştırma yapan bir tarihçi ise söz konusu dönemin yazın yapıtlarını da irdeler. Bu durum kimi yazın yapıtlarının kaleme alındığı dönemin tarihsel, toplumsal ve siyasal izlerini taşımasından kaynaklanır. Nitekim, edebiyat ve tarihi birbirinden ayırmak neredeyse olanaksızdır.

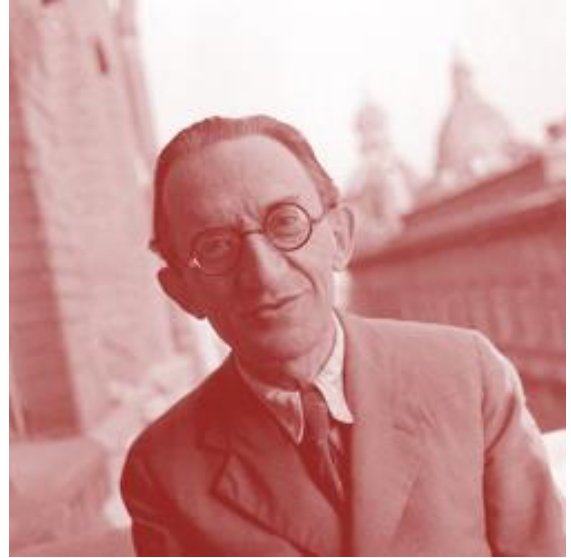
Edebiyat ve tarih arasında iç içe giren bu ilişkiye verilebilecek en güzel örneklerden biri tarihsel romandır. Günümüz yazın dünyasının önde gelen türleri arasında yer alan “tarihî roman (...) tartışmaların hep odağında yer almasına rağmen herkesin kabul edeceği/ettiği bir tanıma ulaşamamıştır. Öyle ki, bu tür romanlar, ‘tarihî roman’, ‘tarihten söz açan roman’, ‘tarihe dayanmış roman’, ‘tarih romanı’, ‘tarihsel roman’ gibi terimlerle adlandırılmaya” çalışılır (Doğan, 2000, s. 142). Bu çalışmada, söz konusu türe değinilirken ‘tarihsel roman’ terimi kullanılacaktır.

Georges Lukacs’ın XIX. yüzyılın başında (Lukacs, 2008, s. 21) ortaya çıktığını ileri sürdüğü tarihsel roman, herhangi bir tarihsel dönemi ya da tarihsel kişiliği konu edinen roman türüdür. Genellikle, “konusunu tarihî şahsiyetlerden ya da olaylardan alan, tarih gerçekliğini, düzmece (fiktiv) olayların yaratılmasında kullanan roman çeşidi” (Aytaç, 2019, s. 210) olarak tanımlanan tarihsel roman “temelleri maziye dayanan, yani başlangıcı ve sonucu geçmiş zaman içinde gerçekleşmiş olan hadiselerin, devirlerin ve bu devirde yaşamış kahramanların hayat hikâyelerinin edebî ölçüler içerisinde yeniden inşa edilmesidir” (Eraydın Argunşah, 1990, s. 7).

Tarihsel romanın tarihsel gerçekliklere dayandığı ve bununla birlikte romanda aktarılan tarihi olaylar ile tarihsel gerçeklikler arasında bir tutarlılığın bulunması gerekliliği açıktır. Bu nedenle, yazar yaratma sürecinde, kaleme alacağı dönem ve tarihsel kişiler ile ilgili derin bir tarih araştırması yapar. Ancak bu durum tarihsel romanın bir tarih yapıtı gibi okunmasına olanak sağlamaz. Çünkü tarihsel roman yazarı tarihçi değildir; o tarihsel gerçeklikleri kendi imgeleminden geçirdikten sonra okuruna sunar. Başka bir deyişle, “bir tarih romanı, bilimsel tarih eseri kadar güvenilir olamaz; daha önemlisi öyle olmak zorunda da değildir, çünkü onun başka mezzetleri vardır. Romancı (genel olarak da edebiyat eseri), güzeli yaratmak amacındadır. Okuyucu, edebiyatta bilgi edinme merakından çok estetik zevk peşindedir” (Aytaç,

2016, s. 14). Bu bağlamda, gerçek ile kurmacayı birlikte yoğuran tarihsel roman yazarının özgür olduğu ve tarihsel gerçekliklere tamamen bağlı kalmadığı unutulmamalıdır.

“Diğer yandan, tarihsel romanın farklı bir boyutu da kurgusal dünya, kurgusal kişiler, bu kişilerin etrafında dönen kurgusal olaylar ve bu olayların yaşandığı kurgusal mekânlardır. Gündelik hayattan kareler, tarihsel kahramanların ve kurgusal kahramanların günlük aktiviteleri, duygusal yönleri, kısacası iç dünyası da tarihsel romanda oldukça belirgindir. Dolayısıyla, tarihsel romanda kurgusal olan ve gerçek olan bir aradadır. Bu sebeple, denebilir ki bir tarihsel romanda ‘bireyin tarihi’ (intrigue individuelle) ve ‘toplumun tarihi’ (intrigue collective) bir aradadır” (Yassitepe Ayyıldız, 2017: 1493).



Georg Lukács

Tarihsel romanın konusunu yalnızca tarihsel gerçekliklerin ya da tarihsel kişilerin oluşturmadığı kuşkusuzdur. Anlatıda tarihsel gerçeklikler kurmaca bir biçimde kaleme alınır; başka bir deyişle, tarih ve kurmaca iç içedir. Yazar bir yandan tarihsel kişileri aracılığıyla tarihin derinliklerine ışık tutarken, diğer yandan da kurmaca kişilerinin yardımıyla gündelik yaşamı, gelenek ve görenekleri betimler. Bu nedenle, “romanda önemli olan, bir çağın hayatının maddî temellerinin, ahlâkının ve bunlardan kaynaklanan duygularının aslına sâdik şekilde yeniden üretilmesidir” (Lukacs, 2008, s. 210).

Hülya Eraydın Argunşah tarihsel romanda üç niteliğin olması gerektiğine dikkat çeker: “Birincisi, okuyucuda gerçeklik vehmini uyandırmasıdır. (...) İkinci özellik, bu gerçeğin edebî bir eser halinde ve bir yazar tarafından yeniden işlenmesidir. (...) Tarihî romanın üçüncü özelliği, anlatılan hadisenin yazarın yaşadığı tarihten önceki bir devre, en azından onun çocukluk devresine ait olması özelliğidir” (Eraydın Argunşah, 1990, s. 7-9). Söz konusu nitelikler göz önüne alındığında, tarihi olayları konu edinen her bir yapıtın tarihsel roman olarak adlandırılmayacağı unutulmamalıdır.

Nitekim, bu çalışmada da Fatima Bakhaï'nin Cezayir'de yaşanan tarihsel ve toplumsal olayları kaleme aldığı *Dounia* adlı romanı Georges Lukacs'ın *Tarihsel Roman*'ı bağlamında irdelenecek ve söz konusu yapıt tarihsel roman olarak adlandırılabilir mi sorusuna yanıt aranacaktır.

Yazar ve Yapıtı

Frankofon Cezayir Edebiyatı'nın önde gelen kadın yazarları arasında yer alan Fatima Bakhaï'nin *Dounia* adlı yapıtını tarihsel roman bağlamında irdelemen önce, yazara ve yapıtına değinmek yerinde olacaktır. Cezayir'in Oran kentinde 1949 yılında dünyaya gelen Fatima Bakhaï ülkesinin tarihine büyük önem verir ve her olanakta ülke tarihinin Cezayirliler tarafından bilinmesi gerektiğini vurgular.

Tarih, bir milletin hafızasıdır ve bundan dolayı milletleri millet yapan kültür unsurlarından biridir. Milletin bütünü tarafından bilinmesi ve üzerinde düşünülmesi gerekir. Çünkü tarihte bir milletin geçmişi, bugünün sebebi olan olayların birikimi vardır. Milletler geçmiş çağlar içerisindeki varlıklarının macerasını ancak tarih sayesinde bilebilir, yine ancak tarih sayesinde gelecek nesillere bırakabilirler (Eraydın Argunşah, 1990, s. 1).

Bu durumun ayırımında olan Bakhaï de Kheira Attouche ile gerçekleştirdiği bir söyleşide, insanlık tarihinin kendisini büyülediğini ve bu nedenle bütün yapıtlarına ülkesinin tarihinin kaynaklık ettiğini belirtir. *La Scaléra'*dan *Un oued pour la mémoire'a*, *La femme du Caïd'*den *Raconte-moi Oran'a* kadar bütün yapıtlarında Cezayir tarihinin belirli bir dönemini kaleme aldığını dile getirir. Tarihi bir tutku olarak gören Bakhaï, Cezayirliilerin genellikle kendi tarihlerini bilmediklerini öne sürer. Bu nedenle onlara tarihi bilimsel bir biçimde değil, roman aracılığıyla anlatmak istediğini söyler çünkü bu yöntem daha kolay ve merak uyandırıcıdır. O bunları gerçekleştirirken tarihçilerin kimi zaman kendisine yakınmada bulunabileceklerini de vurgular. Ancak kendisinin hiçbir zaman onları yanıltmadığını ve sadece kökleşmiş tarihsel olayları anlattığını keskinler (Attouche, 2010). Nitekim, yazar genellikle Cezayir tarihini yalın bir biçimle anlattığı yapıtları aracılığıyla okuruna derin bir tarih bilgisi sunar. Okur, gerçeklerin kurmaca ile harmanlandığı söz konusu yapıtlar aracılığıyla bir yandan Cezayir tarihi konusunda bilgi edinirken, diğer yandan da kurmacanın büyüleyiciliğinde hayallere dalar.

Zaman ve Uzam

Yapıtlarında genellikle Cezayir tarihinden esinlenen Fatima Bakhaï, 1995 yılında yayımlanan *Dounia* adlı romanında da Cezayir tarihine geniş yer verir. Cezayir'in Oran kentinde geçen anlatı 1829-1833 yılları arasında ülkede yaşanan tarihsel ve toplumsal olayları konu edinir. *Dounia* adlı genç bir kızın yaşamı üzerinden, Cezayir'deki Osmanlı İmparatorluğu döneminin sonları, Fransızların bölgede egemenlik kurma girişimleri ve bununla birlikte ülkede yaşanan karışıklıklar süredizinsel olarak öykülenir. Roman iki bölümden oluşur; birinci bölümde, Osmanlı İmparatorluğu'nun Cezayir'deki egemenliklerinin son zamanlarında başka bir deyişle Dayılar Devri'nin sonlarında *Dounia*'nın, ailesinin, yakın çevresinin ve Cezayir halkının gündelik yaşamları, gelenek ve göreneklere betimlenir. İkinci bölümde ise Fransız sömürgecilerin bölgeye gelmeleriyle birlikte ortaya çıkan karışıklıklar ve yaşamı neredeyse tamamen değişen *Dounia*'nın Fransızlara karşı verdiği savaşım anlatılır. Nitekim, Fatima Bakhaï tarihsel gerçeklikleri kurmaca bir biçimle ve yalın bir dille anlattığı söz konusu romanı aracılığıyla okurlarının dikkatini çekmeyi başarır ve kendisinin de dile getirdiği gibi onların meraklarını uyandırır. Böylelikle, hem onları Cezayir tarihinin tozlu sayfalarında yolculuğa çıkartır hem de kendi ereğine ulaşır.

Yukarıda da belirtildiği gibi, *Dounia* adlı roman 1829-1833 yılları arasında Cezayir'de yaşanan tarihsel olayları öyküler. Bu bağlamda, öncelikle Cezayir'in söz konusu döneminden kısaca söz edilmelidir. Bilindiği gibi, 1299 yılından 1922'ye kadar varlığını devam ettiren, çağ açıp kapatan, birçok toplumu aynı çatı altında birleştiren Osmanlı İmparatorluğu, özellikle XV. ve XVI. yüzyıllarda, Akdeniz'de korsanlara karşı belirgin bir üstünlük elde eder. Bu dönemde, adım adım ilerleyerek Afrika'da eyaletler kurmaya başlar. Bunlar; Cezayir (1516-1830), Mısır (1517-1953),

Trablusgarp (1551-1912), Habeş (1555-1916) ve Tunus (1574-1881) eyaletleridir. “Osmanlıların Afrika’da en tesirli oldukları eyaletlerin başında hiç şüphesiz Cezayir gelmektedir” (Kavas, 2017, s. XX).

Osmanlı İmparatorluğu, üç yüzyıldan daha uzun süren Cezayir’deki bu egemenliğini Barbaros Hayreddin Paşa’ya borçludur. Çünkü XVI. yüzyılda İspanyol denizcilerin ülkelerini ele geçirmelerini istemeyen Cezayirli, Barbaros kardeşlere içinde buldukları durumu anlatırlar ve onlardan kendilerinin yanlarında yer almasını isterler (Piquet, 1948, s. 20). Cezayirlilere yardım etmeyi kabul eden Barbaros kardeşler bölgedeki İspanyol saldırılarına son verirler. Böylelikle Cezayir’de Osmanlı İmparatorluğu dönemi başlar. “Buradaki Türk hâkimiyeti dört devreye ayrılmaktadır: Beylerbeyiler devri (1518-1587); Paşalar devri (1587-1659); Ağalar devri (1659-1671) ve Dayılar devri (1671-1830)” (Kavas, 2015, s. 45).

Osmanlı İmparatorluğu’nun Cezayir’de egemen olduğu söz konusu süreçte Osmanlılar ile Cezayirli birbirlerine yakınlaşırlar. Bu iki halk arasındaki sıkı ilişki kimi zaman evliliklerle sonuçlanır. Osmanlılar ile Cezayirli Müslüman kadınların evliliklerinden doğan çocuklara Kuloğulları denir. Nitekim gerek evliliklerle gerekse komşuluk, arkadaşlık vb. gibi ilişkilerle iki halk birbirine tamamen yaklaşır ve bölgede dinginlik sağlanır.

Osmanlılar ve Cezayirli arasında kurulan bu yakın ilişki ve bölgedeki düzen XIX. yüzyılın başlarında Osmanlı İmparatorluğu’nun güç kaybetmeye başlamasıyla bozular. Söz konusu dönemde gittikçe güçlenen Fransızlar Cezayir’i ele geçirmek için gelirler ve 1830 yılında bölgede egemenliklerini kurarlar.

Anlatıda da Cezayir’deki Osmanlı İmparatorluğu egemenliğinin son zamanları işlendiğinden, Hussein Dayı dönemi betimlenir. Bilindiği gibi, Hussein Dayı (Hüseyin Paşa) Cezayir’in son dayısıdır. Yapıtta, söz konusu dönemde, Osmanlılar ile Cezayirli iç içe ve mutlu bir biçimde yaşadıkları betimlenir. Örneğin, Cezayirli genç bir kız olan Dounia’nın ailesi ile birlikte dingin bir yaşamı vardır. Dounia, babası Si-Tayeb, üvey annesi Zahra, ikisinin oğulları Mokhtar ve Youcef, sütanesi Mâ Lalia ve ev işlerinden sorumlu M’Barka ile kimi zaman Oran’daki evlerinde kimi zaman da çiftlik evlerinde erinç içinde yaşar. Genç Dounia’nın bu mutlu yaşamı Fransızların Cezayir’i işgal ettikleri 1830 yılının yazına kadar süregelir. Ancak, söz konusu dönemden sonra ülkede bütün düzen yıkıma uğrar. Böylece, Dounia’nın, ailesinin ve halkın yaşamında köklü değişiklikler gözlemlenir.

Yukarıda da değinildiği gibi, Fransızlar Osmanlı İmparatorluğu’nun içinde bulunduğu çöküş sürecinden yararlanarak Cezayir’i ele geçirmeyi arzularlar. Bu amaçla Cezayir’den aldıkları buğdayın parasını ödemezler. Hüseyin Paşa da Fransa Devleti’ne durumu anlatan üç mektup gönderir ancak hiçbirine yanıt alamaz. Bu nedenle, Fransa Konsolosu Pierre Deval’in kendisini bayram dolayısıyla ziyaret ettiği bir gün konuyu dile getirir. Ancak Konsolosun “Fransa kralı ve cumhuru sana kâğıd tahrir itmez ve mersul kâğıdlarına dahi karşuluk irsal itmez” (Kuran, 1957, s. 12) sözlerinin ardından kendini tutamaz ve ona bir yelpaze ile vurur. Bu tarihsel olaya anlatıda da değinilir, Cezayirli Hussein Dayı’nın Konsolosa yelpaze ile vurduğu için Fransızların bölgeye geldiklerini dile getirirler. Ancak her biri bu olayın “bütün arzuları kışkırtan” (Bakhaï, 1995, s. 150)

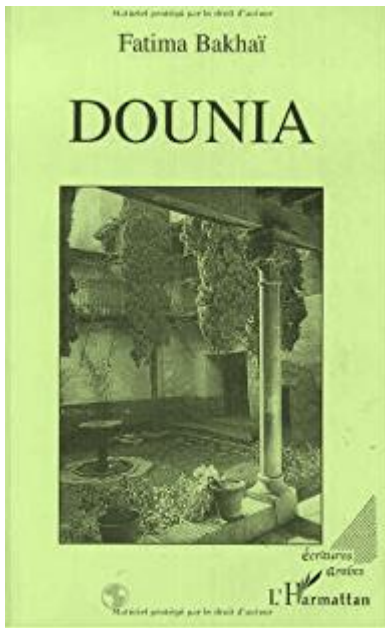
güzel ülkelerinde egemenlik kurmak isteyen Fransızlar için sadece bir bahane olduğunun ayrılmadadır (Bakhaï, 1995, s. 150).

Ülkelerinde Fransızları istemeyen Cezayirli birlik olurlar, Si-Tayeb de Fransızlara karşı verilen bu savaşta etkin bir biçimde yer alır. Ancak günün birinde, evine gelen Fransızlardan biri tarafından öldürülür. Yaşlılarına göre babası ile çok daha yakın bir ilişkisi olan Dounia onun ölümüyle yıkılır ve Fransızlardan babasının intikamını almayı düşler. Bu amaçla Cezayirli bir Fransızlara karşı verdiği savaşa katılır ama kısa bir süre sonra öldürülür. Görüldüğü gibi, romanda bir yandan kurmaca olaylar tarihsel gerçekliklerin içine başarılı bir biçimde yerleştirilirken diğer yandan da romanda anlatılan tarihsel olayların gerçeklerle örtüştüğü açıktır. Zaten “romanın tutarlılığı, ele alınan dönemin ne kadar doğru olarak yansıtıldığına bağlıdır. Tarihsel bir roman, ele alınan dönemin tarihsel gerçekliğiyle, romanda sunulan tarihsel gerçeklik ve toplumsal koşullar çerçevesinde değerlendirilir” (Tilbe vd. 2006, s. 84).

Tarihsel romanda irdelenen konulardan biri de yapıttaki uzamdır. Anlatının tarihsel bütünlüğünün sağlanabilmesi için uzamın da önemli bir yerinin olduğu unutulmamalıdır. Bilindiği gibi, anlatı Cezayir’in ikinci büyük kenti Oran’da geçer. Tarih boyunca birçok farklı kültürün yaşadığı söz konusu kent Akdeniz kıyısında yer alır. Anlatıda kentin bu niteliği üzerinde durulur ve Mers-El-Kébir’e dünyanın dört bir yanından gelen gemiler betimlenir (Bakhaï, 1995, s. 37-38). Bununla birlikte, Misserghin’de yer alan vadi ayrıntılı bir biçimde resmedilir. Zeytin, incir, nar, kayısı, erik, badem, şeftali ağaçlarının çiçeklerinin saçtığı kokuyla büyülenen Dounia “Beylerin yazlık saraylarını inşa etmek için neden Misserghin vadisini seçtiklerini” (Bakhaï, 1995, s. 47) anladığını dile getirir. Yazarın anlatı uzamı olarak Oran kentini seçmesi rastlantısal değildir. Bu durum onun çocukluğundaki yurt özleminin göstergelerinden biri olarak kabul edilebilir. Çünkü 1949 yılında doğan Bakhaï daha iki yaşındayken ailesi ile birlikte Cezayir’den Fas’a göç etmek zorunda kalır. Bakhaï ve ailesi 1953 yılında ise Fransa’ya yerleşir ve yazar orada eğitim alır.

Cezayir’in bağımsızlığına kavuşmasıyla birlikte ülkelerine geri dönseler de Bakhaï çocukluğunun belirli bir dönemini çok sevdiği Cezayir’den uzakta geçirir.

Burada, anlatı kişilerinin tinsel durumlarına uzamsal değişiklikler doğrultusunda değinmek yerinde olacaktır. Bu duruma verilebilecek en belirgin örnek, kuşkusuz ki romanın başkişisi Dounia’dır. Fransızlar Cezayir’e gelmeden önce ailesi ile birlikte esenlik dolu bir yaşam süren Dounia, çevresine mutluluk ve neşe saçan genç bir kızdır. Ancak, onun bu mutluluğu Fransızların bölgeye ayak basmalarıyla birlikte gölgelenir. Çünkü ortaya çıkan karışıklıklar ve ayaklanmalar sonucu evinden ayrılmak zorunda kalan Dounia mutsuzluklara sürüklenir. Söz konusu döneme kadar mutlu bir biçimde yaşayan genç kız sık sık ağlamaya başlar. Kimi zaman artık geceleri hiç uyumadığını bildiği



babası ve süt içmeyi bırakan küçük kardeşi Tidjini, kimi zaman da Lalla Badra, yaşanan karışıklıklar, korku ve nefret için gözyaşı döker (Bakhaï, 1995, s. 198). Görüldüğü gibi, Dounia'nın tinsel durumu uzamsal değişiklikler doğrultusunda şekillenir.

Tarihsel Kişilikler

Tarihsel romanın konusunun kimi zaman tarihsel gerçekliklere kimi zaman da tarihsel kişiliklere dayandığı açıktır. Bu nedenle, tarihsel roman çalışması yapılırken yapıtta yer alan anlatı kişileri de incelenir. Bu bağlamda, Fatima Bakhaï'nin *Dounia* adlı romanında yer alan kişileri tarihsel ve kurmaca olarak ikiye ayırıp irdelemek yerinde olacaktır.

“Diğer roman türlerine nazaran tarihsel roman kişilerinin daha az önem taşıdıkları edebiyat bilimcilerinin genel kanısıdır. Bu kanı daha çok tarihsel romanın özellikle konuyu, yani olay ya da olguları ön plana çıkarmayı amaçlayan yapısının doğal bir sonucu olarak görünmektedir” (Göğebakan, 2000: 115). Georges Lukacs da “gerçek tarihsel kişiliklerin ve özellikle de büyük figürlerin tarihsel romanda ön planda olmalarının toplumsal gerçekliğin ortaya konulması açısından uygun olamayacağını düşünmektedir” (Göğebakan, 2000: 117). O'na göre önemli olan tarihsel olayların tekrar aktarılması değil, söz konusu olaylarda yer alan kişilerin kurmaca ile birlikte yeniden canlandırılmasıdır (Lukacs, 2008: 50).

Fatima Bakhaï'nin romanın Lukacs'ın bu açıklamalarıyla örtüştüğü söylenebilir. Çünkü yazar yapıtında tarihsel kişiliklere yer verir ama onları romanının başkişisi olarak kurgulamaz. O kimi zaman tarihsel olayları anlatırken tarihsel kişiliklere değinir, kimi zaman da tarihsel kişilikleri kurmaca olayların içine yerleştirir.

Dounia adlı yapıtta yer alan tarihsel kişilikler Hussein Dey, Hassan Bey ve Lalla Badra'dır. Bu bağlamda, öncelikle Hussein Dey ile başlamak yerinde olacaktır. Ancak, romanda söz konusu tarihsel kişilik üzerine bilgi yok denecek kadar azdır. Dayı ile ilgili vurgulanan ilk nokta yelpaze olayıdır. Cezayirli ve Si-Tayeb bu olayda Fransız Konsolos'un layık olduğu kötü karşılığı aldığını düşünürler ama yine de onlara göre “bir dayı duygularının efendisi olarak kalmak zorundadır” (Bakhaï, 1995, s. 150). Romanda Hussein Dey'in değinildiği bir başka olay da Fransızlar Cezayir'i ele geçirmek için geldiklerinde yaşanır. Hussein Dey Cezayirliyle birlik olup Fransızlara karşı savaşmaz, aksine yenilgiyi hemen kabullenir. “Kardeşlerim! Dinsizler Cezayir'de, bayrakları kalemizin üzerinde dalgalanıyor, Hussein Dey, kısık bir sesle, Hussein Dey teslim oldu” (Bakhaï, 1995, s. 155). Bu durumun ayırımı olan Cezayirli kendi içlerinde birlikler oluştururlar ve Fransız sömürgecilere engel olmanın yollarını ararlar.

Anlatıda kaleme alınan bir diğer tarihsel kişilik ise Oran Beyi Hassan'dır. Hassan Bey genellikle “korkak” (Bakhaï, 1995, s. 160), “hain” (Bakhaï, 1995, s. 168), “kuşkucu” (Bakhaï, 1995, s. 40) biri olarak betimlenir. Bey'in korkak olarak nitelendirilmesinin iki nedeni vardır; bunlardan birincisi, ilk eşi Lalla Badra'dan çok korkması (Bakhaï, 1995, s. 41) ve her işte onun sözü doğrultusunda hareket etmesidir. İkincisi Hussein Dey gibi onun da Fransızlar gelince savaşmak yerine kaçmayı yeğlemesidir. Çünkü söz konusu durumu öğrenir öğrenmez ülkeden kaçmanın yollarını arar (Bakhaï, 1995, s. 157). Hassan Bey'in kuşkucu olarak tanımlanmasının nedeni ise Mustapha El Koulougli ile arasında yaşananlardır. Kahire'de El-Azhar Üniversitesi'nde iyi bir

eğitim alan Mustapha El Koulougli kökenleri ne olursa olsun, bütün hastaların sağaltıldığı bir hastane kurmayı ve dileyen herkese yardımcı olmayı düşler (Bakhaï, 1995, s. 40). Ancak bunun için Bey'in desteğine gereksinimi vardır. Bey Mustapha'nın İngiliz tüccar Nathaniel Welsford ile arasındaki ilişkiden kuşkulandır ve ikisinin kendisine karşı gizlice tuzak kurduklarını düşünür (Bakhaï, 1995, s. 40). Bu nedenle Lalla Badra kendisine Mustapha'ya yardım etmesi gerektiğini belirtene kadar, ona destek olmaz.

Hassan Bey'in ilk eşi Lalla Badra yapıtta yer alan bir diğer tarihsel kişiliktir. Hussein Dey ve Hassan Bey'in aksine yapıtta Lalla Badra'dan daha çok söz edilir çünkü o romanın kurmaca kişiliklerinden Dounia ile yakın bir ilişki kurar. Örneğin, romanda Lalla Badra'nın dış görünüşüne yer verilir. O, otuz yaşın üzerinde, zayıf, uzun boylu ne çok güzel ne de çok çirkin bir kadındır (Bakhaï, 1995, s. 70). Pantolonu, ipek gömleği, işlemeli kaftanı, atı ve silahıyla herkesin dikkatini çeker. Badra içinde yaşadığı dönemin diğer kadınlarından tamamen farklıdır; erkekler gibi ata biner ve tüfek kullanır. Kimseden korkmaz, kimseye boyun eğmez.

Kimi Cezayirli ler Hassan Bey'den ve onun yaptıklarından hoşlanmazlarken Lalla Badra'yı bütün halk çok sever. Badra ramazan ayında fakirlere ekmek ve et dağıtır, bayramlarda da yoksul çocuklara armağanlar verir (Bakhaï, 1995, s. 162). Badra eli açıklığının yanı sıra konuksever bir kadındır. Hiç tanımadığı Dounia'yı sarayda düzenleyeceği şenliğe davet eder. Lalla Badra'nın bu daveti karşısında öncelikle kararsız kalan Dounia, daha sonra şenliğe gitmeye karar verir ve onu daha yakından tanıma olanağı yakalar. İkili zaman zaman birlikte at gezintilerine çıkarlar ve bol bol sohbet ederler. Böylelikle Lalla Badra'yı gözlemleyen ve tanıdıkça ondan çok etkilenen genç kız Oran Bey'inin Lalla Badra olması gerektiğini düşünür (Bakhaï, 1995, s. 81). Görüldüğü gibi, anlatıda tarihsel kişilikler ile kurmaca kişilikler, tarihsel olaylar ile de kurmaca olaylar iç içedir.

Kurmaca Kişilikler

Tarihsel romanda tarihsel kişilikler kadar önemli bir diğer öge de kurmaca kişiliklerdir. Yazar yalnızca tarih, uzam, tarihsel kişilikler ile değil kurmaca kişiliklerin de yardımıyla anlatmak istediği gerçekliği okurlara sunar. Bu nedenle, yazar hem tarihi gerçeklerle özdeşleştirmeli hem de kurmaca kişilikleri tarihe uygun bir biçimde kurgulamalıdır. Başka bir deyişle, yarattığı kurmaca kişilikler anlattığı dönemin toplumsal yapısına koşut olmalıdır.

“Tarihî romanın olduğu kadar anlatıma dayalı bütün sanat eserlerinin temel sorunlarından biri, karakter yaratmaktır. Çünkü bu, olayın trajik veya dramatik olarak sergilenmesini hazırlar. Tarihî romanda gerçekçilik, karakter yaratmadaki başarı ile ölçülmektedir. Ölçmenin, içine karakterin yaşadığı zamanın ve mekânın tasarlanmasındaki yeteneği aldığı da gözardı edilmemelidir. Burada tarihî belgelerin kullanımı, gözlemek mümkünse tarihî mekânların gözlenen özellikleri, olayların anlatıldığı zamanın ruhu, dönemi yönlendiren yönetim biçimi, yazarın birikimi olarak anlatımı belirler. Tabii bu birikimin içine romanın teknik özellikleri, kurgudaki tercihler de girer” (Doğan, 2000, s. 149).

Bakhaï yapıtında birçok kurmaca kişiliğe yer verir. Bunlar; Dounia, Si-Tayeb, Mâ Lalia, Naima, Mustapha El Koulougli, Ammi Menouer gibi romanda sıklıkla değinilen kişilerin yanı sıra, Zahra, Khalti Baya, M'Barka, Youcef, Mokhtar, Tadj-Eddine, Hadj Mahieddine, Moshé, Ezra,

Zakaria, Ahmed, Kaddour, Chérifa, Zineb, Gaudin ve Arnaud gibi adları anlatı boyunca yalnızca bir ya da birkaç kez geçen kişilerdir. Burada üzerinde durulması gereken önemli bir nokta bulunmaktadır. Yazar, ister birincil isterse ikincil olsun, bütün bu kurmaca kişileri aracılığıyla Cezayir'in söz konusu dönemdeki toplumsal yapısını yansıtır. Ülkesinin ve içinde yer aldığı halkın gündelik yaşamlarını, gelenek ve göreneklerini, batıl inançlarını, düğünlerini, giysilerini, yemeklerini kısacası kültürlerini aktarır.

Dounia'nın başkişisi romana da adını veren Si-Tayeb'in biricik kızı Dounia'dır. O, on altı, on yedi yaşlarında, uzun saçlı, görenlerin dikkatini çeken güzel bir genç kızdır. Yapıtta yer alan bütün kurmaca kişiler söz konusu dönemdeki Cezayir toplumunu gözler önüne serse de Dounia yaşlılarından farklıdır. O içinde bulunduğu toplumun diğer kızları gibi gelenekler ve ataerkil düzenin katı kuralları doğrultusunda büyütülmez. Babası Si-Tayeb ona büyük bir özgürlük tanır. Babasının kendisine sunduğu bu özgürlüğün en önemli göstergelerinden biri kızını okula göndermesidir. Yaşlıları yalnızca Kur'an'dan ayetler okuyabiliyorlarken Dounia matematikten coğrafyaya, tarihten şiire birçok farklı konuda eğitim alır (Bakhaï ,1995, s. 17). Bununla birlikte, Dounia'nın Si-Tayeb ile arasındaki ilişki geleneksel Cezayir toplumunda yer alan baba-kız ilişkisine benzemez. Genellikle Cezayir ailesinde baba ile kızlar neredeyse aynı odada bile bulunmaktan kaçınırlarken, birçok ülke gezme olanağı yakalayan ve böylelikle dünyayı tanıyan Si-Tayeb kızı ile birlikte bolca zaman geçirir. Bazen onunla derin sohbetlere dalar, bazen de ona küçük armağanlar getirir. Ayrıca, Si-Tayeb kızının erkekler gibi pantolon giyip ata binmesinden hiçbir zaman rahatsız olmaz. Geleneklerine sıkı sıkıya bağlı sütanesi Mâ Lalia Dounia'nın bu özgürlüğünü kimi zaman kısıtlamaya çalışsa da babasının desteğinin ayırımında olan Dounia dilediğince yaşamaya devam eder.

Nitekim, yine bir gün tek başına arkadaşı Ammi Menouer'i görmeye giderken yolda Lalla Badra ile karşılaşır. Onu yaşamında ilk kez gören genç kız giysilerinden, atından ve taşıdığı silahtan onun Lalla Badra olduğunu çabucak ayırmasar. Yukarıda da değinildiği gibi, zamanla ikisi arasında yakın bir dostluk kurulur. Lalla Badra Dounia'yı öylesine sever ki birlikte at gezintisine çıktıklarında kimsenin bilmediği sığınağını ona gösterir. Ayrıca, Dounia babasının yakın arkadaşı Mustapha El Koulougli'nin hastane kurmayı tasarladığını ancak Hassan Bey'in kendisine destek olmadığını anlattığında da konu ile ilgilenir. Gerek özel yaşamında gerekse yönetim işlerinde sözünü dinleyen Hassan Bey'in Mustapha'ya yardım etmesini sağlar. Görüldüğü gibi, Dounia romanın kurmaca kişileri arasında yer alsada tarih ve tarihsel kişilikler ile iç içedir.

"Bir romanın, tarihî roman olarak kabul edilebilmesi için sadece romanın konusunun tarihin herhangi bir döneminden alınıp çağdaş bir anlatımla okuyucuya sunulması yeterli değildir. Hangi konunun tarihî olarak değerlendirileceği hangilerinin değerlendirilemeyeceği de tartışmaya açık bir durumdur. Bu nedenle anlatım bütünsel bir tarihî yapı içermelidir. Romanın iç yapısında zaman, mekân ve kişiler özellikle de başkişi anlatımın tarihsel boyutuyla birleşmelidirler" (Adıgüzel, 2006, s. 6).

Romanın başkişisinin yanı sıra, tarihin ve tarihsel olayların içinde yer alan diğer kurmaca kişiler ise Si-Tayeb, Ammi Menouer ve Mustapha El Koulougli'dir. Daha önce de belirtildiği gibi, Si-Tayeb ülkelerine gelen Fransızlara karşı savaşı. Ammi Menouer ile Mustapha El Koulougli de bu savaşta Si-Tayeb'in yanında yer alırlar. Mustapha adından da anlaşılacağı üzere bir

Kuloğlu'dur. Sözün kısası babası Türk annesi Cezayirlidir. Fransızlar Cezayir'e ilk geldiklerinde biraz çekimser davranır ama ilerleyen günlerde "babama karşı vazifemi tamamladım, şimdi annemin işleriyle ilgilenme zamanı" (Bakhaï, 1995, s. 214) diyerek çok sevdiği arkadaşları ile birlikte ülkesini Fransız sömürgecilere karşı savunur.

Üzerinde durulması gereken diğer kurmaca kişiler ise Mâ Lalia, Zahra, Khalti Baya, M'Barka gibi gelenekler doğrultusunda yaşamlarını sürdüren kadınlardır. Bu kadınlar tarihsel kişiliklerle iletişim içinde değildirler ama anlatılan dönemin toplumsal yapısının birer örneğini oluşturdukları için önemlidirler. Mâ Lalia içinde yaşadığı toplumun kadınlara dayattığı kurallara sorgusuz boyun eğen bir kadındır. Hem geleneksel giysileri ve başörtüsü (Bakhaï, 1995, s. 9) hem de her olanakta yaktığı tütsüsü, döktüğü kurşunu (Bakhaï, 1995, s. 11) ve türbe ziyaretleriyle (Bakhaï, 1995, s. 22) Cezayir toplumuna ayna tutar. Sokağa yalnız çıkmaz, yapılması gereken bir işi olduğunda genellikle Dounia ile birlikte gider. Böyle zamanlarda da işlerini hızlıca bitirip hemen eve döner. Zahra, Khalti Baya ve M'Barka da tıpkı Mâ Lalia gibi kendi dünyalarında yaşayan kadınlardandır. Özellikle Zahra gündelik yaşamında öylesine derin bir sessizlik (Bakhaï, 1995, s. 32) içindedir ki evdeki varlığının ayırımına varmak neredeyse olanaksızdır. Bütün bu örnekler ışığında, kurmaca kişiliklerin tarihsel gerçekliklerle örtüştüğü söylenebilir. Bakhaï yapıtının kurmaca bölümünü oluştururken özgür olsa da ele aldığı tarihsel dönemdeki Cezayir'in toplumsal yapısını bütün ayrıntılarıyla açıkladığı gözlemlenir.

SONUÇ

Fatima Bakhaï'nin 1829-1833 yılları Cezayir'ini anlattığı *Dounia* adlı romanı aracılığıyla bir yandan ülkedeki tarihsel olayları betimlerken diğer yandan da ülkenin toplumsal, kültürel, siyasal yelpazesini sunduğu açıktır. Yazar hem tarihsel hem de kurmaca kişileri aracılığıyla Cezayir'in tarihsel ve toplumsal değişimlerini gözler önüne serer.

Sonuç olarak, *Dounia* adlı yapıtın tarihsel romanın birçok niteliğini kapsadığı açıktır. Bakhaï'nin tarihsel gerçeklikleri kurmaca ile harmanladığı söz konusu anlatı okurlarda gerçeklik izlenimi uyandırır ve onları Cezayir tarihinin tozlu sayfalarında uzun ve derin bir yolculuğa çıkartır. Bununla birlikte, yazar tarihsel gerçeklikleri, tarihsel olayları ve tarihsel kişilikleri kendi yarattığı kurmaca dünya ile büyük bir ustalıklarla bütünleştirir. Kurmaca kişilerin gündelik yaşamlarını, gelenek, göreneklerini ve kültürlerini anlattığı dönemin tarihsel gerçekliğine uygun bir biçimde sunar. Ayrıca, kurmaca kişiler ile tarihsel kişileri kimi zaman tarihsel, kimi zaman da kurmaca olaylar içinde bir araya getirir. Başka bir deyişle, bazen tarihsel kişileri kurmaca olayların içine bazen de kurmaca kişileri tarihsel olayların içine başarılı bir biçimde yerleştirir. Nitekim, Frankofon Cezayir Edebiyatı'nın seçkin yapıtlarından biri olan *Dounia*'yı tarihsel roman ulamında değerlendirmek olasıdır.

KAYNAKÇA

Adıgüzel, S. (2006). Bakı-1501 Romanının Tarihsel Boyutu Üzerine Bir İnceleme. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (15), 1-17.

- Attouche, K. (2010). *Une conteuse à l'image de nos grands-mères*. <https://www.djazairess.com/fr/letemps/48687> adresinden 10/03/2021 tarihinde alındı.
- Aytaç, G. (2016). *Çağdaş Türk Romanı Üzerine İncelemeler*. İstanbul: Doğu-Batı.
- Aytaç, G. (2019). *Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi*. Ankara: Doğu Batı.
- Bakhaï, F. (1995). *Dounia*. Paris: L'Harmattan.
- Doğan, M. C. (2000). Tarihî Romanın Dinamikleri ve Son On Beş Yılın Tarihî Romanları. *Türk Yurdu Dergisi Türk Romanı Özel Sayısı*, 20(153-154), 140-157.
- Eraydın Argunşah, H. (1990). *Türk Edebiyatında Tarihî Roman*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Gögebakan, T. (2000). Tarihsel Romanda Kişiler Sorunu. *Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi*, (12), 115-123.
- Kavas, A. (2017). *Geçmişten Günümüze Afrika*. İstanbul: Kitabevi.
- Kavas, A. (2015). *Osmanlı-Afrika İlişkileri*. İstanbul: Kitabevi.
- Kuran, E. (1957). *Cezayir'in Fransızlar Tarafından İşgali Karşısında Osmanlı Siyaseti*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi.
- Lukacs, G. (2008). *Tarihsel Roman*. İsmail Doğan (Çev.). Ankara: Epos.
- Piquet, V. (1948). *Autour des monuments musulmans du Maghreb: esquisses historiques*. 3. Maroc. Paris: G.-P. Maisonneuve.
- Tilbe, A. & Civelek, K. (2006). *Nedim Gürsel'in Resimli Dünyasına Tarihsel Bir Yaklaşım*. Nedim Gürsel'e Armağan Edebiyatıta 40 yıl. İstanbul: Galatasaray Üniversitesi, 83-107.
- Yassitepe Ayyıldız, E. (2017). Tarihsel Romandan Örnekler: "Turgut Reis" ve "Egyptienne". *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 57(2), 1491-1502.

BATI

EDEBİYATINDA AKIMLAR

editör
OKTAY YİVLİ

HATİCE FIRAT
YASEMİN MUMCU
OKTAY YİVLİ
OĞUZHAN KARABURGU
BERNA AKYÜZ SİZGEN
NİLÜFER İLHAN

ÜMMÜHAN TOPÇU
SEFA YÜCE
HANİFİ ASLAN
METİN AKYÜZ
MEHMET SÜMER
YAKUP ÖZTÜRK



Prof. Dr. Önder Göçgün

TİYATRO DENEN HAYAT SAHNESİ



PROF. DR. ÖNDER GÖÇGÜN

Türk Tasavvuf Şiiri

AÇIKLAMALI VE YORUMLU ÖRNEKLERLE



MODERN TÜRK EDEBİYATI

editör
OKTAY YİVLİ

MUHARREM DAYANÇ
OKTAY YİVLİ
MACİT BALIK
MAHMUT BABACAN
SEVİM ŞERMET

YASEMİN MUMCU
BEDİA KOÇAKOĞLU
NİLÜFER İLHAN
MAKSUT YİĞİTBAŞ
SELAMİ ALAN



Meša Selimović 'in Yabancı Ülke Hikâyesi Üzerine

ÖĞR. GÖR. ESMA NUR ÇETİNKAYA KARADAĞ*

Öz

Meša Selimović, 1957'de yayımlanan *Yabancı Ülke* hikâyesinde birliğinden firar ederek, Yugoslavya topraklarından çıkmaya çalışan yedi İtalyan askerinin eve dönüş yolculuğunu anlatır. Kaderin bir araya getirdiği, birbirinden farklı askerler ormanın derinliklerinde yollarını bulmaya çalışırlar. Açlığa ve nereden geldiğini bilmedikleri kurşunlara rağmen hayatta kalma mücadelesi verirler. Başkalarının savaşında kendilerine verilen vazifeyi ifa ettiklerini ve bu nedenle öldürdüklerini kendilerine telkin etseler de bedensel ve ruhsal olarak tükenmiş bu askerler geçmişe dönük vicdani sorgulamalardan kaçamazlar. Terk edilmiş ve harap olmuş bir köyde karşılaştıkları beyaz elbiseli bir kadın onları umutlandırır ancak kadın savaşın kazanan tarafına ait görünse de çok şey kaybetmiştir. Bu çalışmanın amacı, resmîyette biten bir savaşın askerler için devam ettiğini, metnin varoluşçu filozof Jean-Paul Sartre'ın savaşı temel alan tiyatro metinlerindeki benzerliklerini, profesyonel askerlerin eve döndüklerinde onları bekleyen gerilimleri, vicdani çatışmaları, suçluluk duygusunu ve anlam kaybını tarihî ve politik referanslarla yorumlamaktır.

Anahtar sözcükler: savaş, asker, ahlak, yabancı, ev.

ON MEŠA SELİMOVIĆ'S STORY ENTITLED *FOREIGN LAND*

Abstract

Meša Selimović narrates the homecoming journey of seven Italian soldiers who escaped from their troops and struggle to exit Yugoslavian land in *Yabancı Ülke*, published in 1957. The soldiers all having different personalities unite because of destiny, and they all wish to find their way in the depth of the forest. They try to survive despite their extreme hunger and the bullets coming from ambiguous points. The physically and mentally exhausted soldiers cannot avoid questioning their conscience although they suggest themselves that they had to commit their duties assigned by the army, so they killed people. A woman's appearance in a white dress in one of the abandoned villages gives them hope, but the woman also lost many things in the war, although being on the winners' side. This study aims to interpret the continuation of an officially finished war for the soldiers, the tensions that await the soldiers upon returning home, the similarities of the text with the plays of the existentialist philosopher Jean-Paul Sartre, conscientious conflicts, the guilt and loss of meaning with historical and political references.

Keywords: war, soldier, ethics, foreign, home.

GİRİŞ

Yabancı Ülke'nin asker karakterleri Yurini, Françeski, Marko, Gianni, Luigi, Kalabrez ve Edmondo'dur. Yüzbaşı Françeski hariç, diğerleri savaştan önce farklı işlerle meşguldürler. Sivil hayatta Yurini; doktor, Marko; gazeteci, Edmondo; taksi şoförü, Luigi ise boksördür. Sivil mesleğini bilmediğimiz, itaatkâr ve zayıf Gianni tifoyla boğuşur, Kalabrez ise askerlik öncesi yaşamını özlemle anar. İtalyanların yenilmesinden sonra birliklerinden firar ederek, ormanın karanlığına sığınarak evlerine dönmeye çalışan bu askerler mağlup oldukları bu ülkenin topraklarından bir an önce çıkmak isterler, çünkü bu topraklarda artık tamamen yabancılarıdır. Daha önce kendilerinin tehdit unsuru ve ölüm kaynağı olduğu yerler, artık onlar için tehdit hâline gelmiştir.

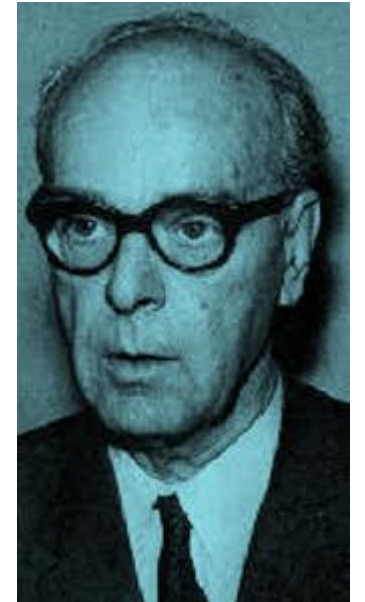
Gerçeklik algıları bozulan askerler, öldürdükleri kişilerin hayaletleri ve çılgınlıklarını ruhlarında taşıyarak sonunu göremedikleri ormandan ilerlerler. Ormanı kandan meydana gelen alev topuna benzetirler, ormanda duydukları vahşi sesler ve hatta sessizlik onları yol boyunca korkutur. Savaş fiilen geçmişte kalmıştır, ancak zihinleri savaş imgeleriyle doludur ve ister istemez bu imgeleri şimdiye taşırlar.

Meša Selimović, başyapıtı *Derviş ve Ölüm*'de otobiyografik unsurlarla insanın varoluş gayesi, kader ve ölümü tevekkülle karşılama, suç ve adalet gibi kavramları içe dönük bir sorgulamayla roman tekniğiyle anlatmıştır. 1957'de yayımlanan *Yabancı Ülke* hikâyesinde de yoğun olay anlatımından ziyade, insanın evrensel meselelerini hem kendinden kaçışını hem de kendini bulma serüvenini, politik ve tarihsel olanın insan kaderine etkilerini, vicdan, suç, mecburiyet ve yabancılaşma gibi temalarla irdeler.

EVE DÖNÜŞÜN İMKÂNSIZLIĞI

Yabancı kelimesi sosyal bilimcileri her zaman meşgul eden bir kavramdır. Bu hikâyeye uygun olan yabancı kavramını ise Alfred Schütz'de bulabiliriz. Schütz, *Homecomer* makalesinde, savaşı Emile Durkheim'a referansla *anomi* şeklinde yorumlar ve eve dönen askerinin sivil dünyayla uyum sağlayabilmek için doğru araçları seçmesinin önemini vurgular (Ünsaldı, 2019: 67). Daha önceden üniforma ve taşıdıkları teçhizatla ayrıcalıklı bir statüye sahip askerlerin, bu ayrıcalıklardan muaf tutulması yaşayacakları büyük travmalardan olabilir (Ünsaldı, 2019: 67). *Yabancı Ülke*'de her ne kadar henüz evine dönememiş askerleri görsek de onların cepheden kurtulup eve dönme gayretleri savaş anomisinin bu yolculukta da devam edeceğini gösterir. Çünkü savaşın bir araya getirdiği ancak birbirinden oldukça farklı kişiliklere sahip askerlerin ortak amacı eve dönmektir. Savaşta hayatta kalmayı başarmışlardır ancak yabancı topraklardan çıkma da savaş kadar çetrefilli olacaktır.

Sakin mizacıyla, makul davranan Hekim Yurini bu çetin yolculukta grubun lideridir. Yüzbaşı Françeski'nin başına buyruk ve saldırgan tavırları huzurlarını bozsa da grubun hayatta kalmasını sağlayan dinamizmi de bunlar sağlar. Çünkü, Yurini Gianni'yi ölümden kurtaran Françeski'yi hekim nazarıyla şöyle değerlendirir:



Meša Selimović

Şu profesyonel askerler bir tuhaftı. Sonuna kadar basit, hepi topu birkaç nitelikte donanmış lakin bildikleri şey hakkında da maharetlilerdi. Ona yardım etmeye hazır oluşu onu büsbütün şaşırtmıştı. Adamın arkasından kendini tehlikeye atması çok ani, düşünmeden, duraksamadan kendi bedeninden emin bir hisle yapılmış bir hareketti. Ama yine de aynı şekilde düşünmeden ve duraksamadan onun canını da alabilirdi (Selimović, 2019: 152-153).

Yurini, bir asker için hayat almanın ve hayat vermenin mekanik bir eyleme dönüştüğünü, hayvani bir dürtü ve refleksif bir tavırla kurtarılan bir insanın aynı şekilde öldürülebileceğini de görür. E. M. Adams, profesyonel askerlerin bireyliklerinden ödün verdiğini ve kişiyi iyi asker yapan şeyin bireyselliğine ahlaken zarar verdiğini belirtir; aynı şekilde asker iyi bir insan olmaya çabalarsa da askeri sorumluluklarını tam manasıyla yerine getiremez. Askerler kendisine emredilecek herhangi bir görev için her zaman hazır ve güçlü olmak zorundadır (Adams, 1989: 7). Françeski'nin anlık bir şekilde hem öldürmeye hem de can kurtarmaya ayarlanmış zihni ve bedeni işte bu yüzden Yurini'nin anlayamayacağı bir formdadır.

Françeski'nin, Yurini'nin liderliğini kabul eder çünkü bu yolculukta fiziksel kuvvetten ziyade ön görüşlü ve sezgisel olmak işlerine yarayacaktır. Bu nedenle, üstünlüğün zekâya ve sükûnete teslim edildiği bu grupta Françeski zaman zaman huzuru bozar. Yurini, bu huzursuzluğu önlemeye çalışsa da Françeski'ye çoğu zaman göz yumar. Marko, bu başına buyrukluktan hoşnutsuz olduğunu Yurini'ye söylediğinde ondan şu cevabı alır:

Yapılması zoraki şeylerden çok, kabullenmemiz gereken şeyler var. Başkalarının düşüncesizliği sayesinde karnımız doyuyor. Bizim düşünceliliğimiz, bizi açıklıkla yorardı. Bu şekilde yediğimiz şeylerin başkalarından zorla alındığını bilmiyoruz ve vicdanımız rahat. Biz ellerimizi kirletmiyoruz, önemli olan da bu (Selimović, 2019: 154).

Yurini'nin *ellerimizi kirletmiyoruz* cümlesi politik bir söylemdir. Jean Paul Sartre'ın 1948'de sahnelenen *Kirli Eller (Les Mains Sales)* tiyatrosuyla politik sorumluk ve ahlaki değerler arasında sıkışan siyasetçinin tercihlerinin onun ellerini kirli yapıp yapmayacağı sorunsalı ekseninde bir metindir. Varoluşçu yönünü eserlerine yansıtan Selimović'in bu oyuna gönderme yapması önemlidir. Çünkü kirli eller politik bir metaforudur ve "kötü (ahlaksız) koşullar başkaları tarafından oluşturulmuş ise, kişinin kendi değerlerine ve ilkelerine ihanet etmesinin meşru" kabul edilebileceğini gösterir (Pınarbaşı, 2020: 4). Yurini'nin üstteki alıntıda ve metnin tamamında ısrarla vurguladığı şey, başkalarını öldürmüş olsalar da katil değillerdir çünkü silahı esas kullanan devlettir ve askerlerin elleri temizdir.

Mecbur kaldıkları için asker olduklarını, eğer devlet onlara dayatmasaydı, seçme hakları ya da şansları olsaydı askerliği seçmeyecek olan bu gençler sürekli kendilerini sorgularlar. Marko, seçimlerinde özgür olduklarını söylese de Yurini'nin iç sesi bu özgürlük söylemini kabul etmez. Çünkü ona göre modern devlet buyruğu altında olan bireylerin özgür olma ve seçme şansları yoktur:

Modern devlet vicdan meselesini çok basitleştirdi ve bizleri ahlaki mesuliyetlerimizden azat etti. Bu mekanizmada birey neyi temsil eder? Bir şeyi isteyip istemediğimizi bize soran var mı? Manasız şeyler haricinde bize seçme özgürlüğü nerede veriliyor? İlgili her hususta devlet kendi hareket ediyor ne tartışıyor ne bir şey talep ediyor ne de kimseyi ikna ediyor. Azizlerin devri de artık geçti, kimsenin fedakarlığının ne gayesi ne de bir

etkisi kaldı. Diğer insanları korkutmaktan başka bir şeye yaramıyor. Tıpkı insanların çoğu gibi şiddetin bir parçası olmasına rağmen şiddete karşı. Marko bununla istediği kadar alay etsin ama kendi ellerini kirletmemek gerçekten önemli. Kendine olan saygısını yitirmemek için bu kadarını yapabilir ve yapmak zorunda. Bunlar dışında, hâlihazırda başka dertlere batmış durumda, vicdan muhasebesi, eğer gerekliyse, sonraya kalsın (Selimović, 2019: 155-156).

Yurini, modern devletin savunma ve iktidar mekanizmalarından en güçlü olanın askerlik olduğunu, devlet eliyle askerlerin katil yapıldığına inanıyor. Bireyin, modern devletin varlığı altında ahlaki sorumluluk üstlenemeyeceğini, çünkü bireyin büyük çarkta sadece bir dişli olduğunu ve devlete tabi olmaktan başka seçeneği olmadığına inanıyor. Bireyler olarak başlatmadıkları bir savaşta sahneye sürülenlerin kendileri olduğunu, mekanik bir şekilde kendilerine emredilenleri yaptıklarını düşünüyor. Bu emir komuta zincirinde de vicdani meselelerle kendilerine ruhsal işkence yapmalarına gerek yoktur. Yurini'nin düşüncesi bizi Michel Foucault'ya götürür. Foucault, modern toplumda devletin rolünün ordu, kamu faaliyeti ve bürokrasi gibi kurumlar ve kurumları yöneten insan tiplerine odaklandığını, devletin varlığını meşrulaştırmak için de bunları bir araç olarak kullandığını söyler (Foucault, 2019: 110). Ayrıca askerlerin sosyal ve psikolojik durumu üzerine yapılan erken çalışmalardan birinde askerler için bireysel özgürlüğün geçmişe ait bir olgu olduğu ve yeni toplum ve devletin verdiği sorumlulukları yerine getirmenin önemi belirtilir (Bird, 1917: 319).

Yurini, nasıl ki Franseski ve Gianni'nin çaldığı ekmekleri yerken, sırf kendisi çalma eylemini yapmadığı için vicdanen rahat ise, savaş esnasında da öldürdüğü kişilerden sorumlu tutulamayacağına inanır çünkü bu ikisi temelde aynıdır. Pragmatist davranarak, tek isteğinin eve gitmek olduğunu düşünür:

Eve gitmek istiyordu. Bu, onun yegâne hevesi, hayatının anlamı, her şeye çözüm getirecek çıkışı haline gelmişti. Eve! Üç yıldır yanan, kazılmış, yok edilmiş, korkutucu, içi nefret, sayısız mezar ve insanları çıldırtan gaddarlıklarla dolu bu ülkeden uzaktaki evi. Hem kendilerini hem de başkalarından kalanları yok eden, ölümü ekme-şarap ayini gibi karşılayan, onu bu şekilde kabul edip başkalarına da hediye eden, başkaları ona itidalle yaklaşmadığından kendileri de tüm itidali yitirmiş insanların ülkesi. Bu yer kıyamet kopmuş gibi ıssızlık diyarı olarak kalmaya devam edecek. Bunun suçu da onda değil (Selimović, 2019: 156).

Ev, askerlerin en büyük özlemidir. Selimović, savaş alanını Yurini karakterinin gözünden *mezbahaya* benzetir ve bu ifade Stefan Zweig'in da savaş alanını sembolleştirmek için kullandığı vahşi benzetmelerden biridir (Zweig, Zweig, 2020: 47). Zygmunt Bauman, 20. yüzyılın *Kamplar Yüzyılı* olarak adlandırılabilirliğini çünkü Auschwitz ve Gulag'ın nasıl bir aydınlanma sonucu olduğunu *yeniden değerlendirmemiz gerektiğini* söyler (Bauman, 2018a: 263). Modernliğin salt üretim, seyahat, zenginlik ve özgür hareket ile ilgili olmadığını, modernliğin "*Aynı zamanda da hızlı ve etkin öldürme, bilimsel olarak tasarlanan ve yürütülen katliam ile ilgili*" (Bauman, 2018a: 264) olduğunu söyler. Yurini de yukarıdaki iç sesiyle insanların ölümü ve yok olmayı kutsadığı savaştan geriye kalanın nefret, mezarlıklar, gaddarlık ve ıssızlık olduğunu düşünür. Modernitenin evinden uzakta savaşan askerlere ve toprakları işgal edilenlere vaatleri ne yazık ki bunlardır.



Meša Selimović

Yurini, katlandığı tüm zorlukları sadece eve dönme umuduyla aşmaya çalışır ve uzaktaki ailesine kavuşma hayaliyle kendini yüreklendirir. Eve döndüğünde de dünyadan bağını koparacaktı, savaş ona dünyanın matah bir yer olmadığını ispatlamıştı. Alfred Schütz, *Homecomer* makalesinde Güney Pasifik'teki Amerikan askerlerinin sevdikleri kişiler haricinde neyi özlediklerine yönelik bir araştırmada çoğunluğun sandviç, eczane kokusu, tren sesi, sabah sütü, gazetesi gibi basit şeylere hasret duyduğunu yani "eve dair şeyler" in evden hiç ayrılmamış, ev

dışında olanlar ve eve geri dönenler için anlamlarının farklı olduğunu belirtir (Ünsaldı, 2019: 55-56). Yurini ve diğer askerlerin eve dair hayalleri de sıradan şeylerdir.

Zorlu yürüyüşleri devam ederken ormandan üstlerine açılan ateşle orman da onlar için güvenli bir yer değildir. Kimin, nereden ve neden ateş ettiğini bilmedikleri bir kaosun içinde tedirgin ilerlerler. Hissettiği korku ve tedirginlik Yurini'ye ormanı kutsallaştırır:

"Şimdi Tanrıların nasıl ortaya çıktığını anlıyorum," dedi Yurini, Marko'ya. "İki gün içerisinde ben de orman tanrısıyla sessizlik tanrısına inanmaya başladım. Bir de sessizlik. Bu sonsuz, تنها boşluk, her türlü emniyet duygusunu yok etmeye kadir." (Selimović, 2019: 160).

Yurini'nin korkusunu def etmek için bir Tanrı'ya ihtiyaç duyması da Durkheim ile yorumlanabilir. Durkheim, çevremizle etkileşim hâlindeyken onun buyurgan, yardımsever, mukaddes veya merhametli gücüne de şahitlik ettiğimizi söyler. İçinde yaşadığımız çevrenin duyularımız üzerinde baskı kurabilir ve bu baskıyı din dışı şeylere ya da kutsal şeyler dünyasına atfedebiliriz (Durkheim, 259-260). Yurini'nin istemsiz de olsa Tanrı arayışı içinde hayatta kalmaya çalıştıkları ormanın onun duyuları üzerindeki etkiden kaynaklanır. Orman, askerlere bir yandan anne rahmi gibi güvenli bir yer vaat ederken, öte yandan ormanın korkutuculuğu onları ruhlarındaki yaralarla yüzleştirir.

Yurini, mecburi birlikteliklerinde Françeski'nin askerlik vasıflarıyla örtüşen karakterini sık sık analiz eder. Savaşta görevi alev makinesi birliği komutanlığı olan Françeski'nin adeta bu görevle özdeşleştiğini ve tüm ahlaki değerlerinin fiziksel güce dayalı olduğunu düşünür. İnsanlara hükmetmeyi seven baskın yapısını askerliğin daha da katmerleştirdiğini ve insanların, özellikle Gianni'nin Françeski'nin her dediğini yapmasını düşünerek, bu fenalığa katlandığını görür.

Ormanda açıklıkla sınanan askerler, birbirlerine şüpheyle yaklaşırlar ve Françeski'nin Kalabrez'in çantasındaki ekmeği çalması grup içi çatışmaların başlatır. Françeski, Yurini'nin dayanışma kurallarını hatırlatmasına aldırılmaz:

“Sizin ahlak dersleriniz, sayın Doktor Yurini,” diye konuştu kararlı ve hatta sert bir dille. Keskin dudaklarıyla gülümsüyordu. “Biraz olsun umurumda değil ve inanır mısınız çok da sıkıcısınız. Eğer sizin değerlerinizin beni de bağladığını düşünüyorsanız size ağır bir yanılğı içerisinde olduğunuzu kanıtlayabilirim. Ben sizi kendi benimsediğim yollara mecbur etmiyorum, siz de beni rahat bırakınız” (Selimović, 2019: 168).

Françeski tüm hayatını asker olarak geçirmiştir ve insani değerlerini mesleği üzerinde inşa etmiştir, Yurini ise insanları yaşatma üzerine kurduğu değerleri korumaya çalışmaktadır. İkili arasındaki çatışma bu değerlerin farklılığından kaynaklanır. E. M. Adams, erken Hristiyanlıktaki pasifliğin temelinde askerin değerleriyle bireyin değerleri arasında uyumsuzluk olduğudur ve kişi hem iyi asker hem de iyi insan olamaz, der. Hâlbuki insani değerlerle askeri değerlerin birbirinden bağımsız olamayacağını vurgulayan Adams bu değerler çatışmasının askerleri içten parçalayan ve yıkan bir faktör olduğunu söyler (Adams, 1989: 4). Yurini, savaş sonrasında şahsi değerlerini korumak için çabalarırken, Françeski'nin bu değerleri umursamaması Adams'ın işaret ettiği parçalanmadır.

Askerler, bir köye varacaklarını ve ormandan çıkacaklarını umut ettikleri yürüyüşte, ertesi gün aynı noktaya geldiklerini ve aslında kendilerine ateş edilen yere döndüklerini fark edince dehşete kapılır. Başlangıca dönmeleri insanın evrendeki ölüm ve yaşam arasında gidip geldiği kısır döngüye referanstır. Askerlerin bu tecrübesini Jean-Paul Sartre'a referansla da okuyabiliriz. Sartre'ın Türkçe'ye *Gizli Oturum*, İngilizce'ye *No Exit* şeklinde çevrilen *Huit Clos* oyunu 1944'te Paris'te ilk kez sahnelenmiştir. Öldükten sonra ruhları lanetlenen üç karakter bir odada kapı açılrsa bile dışarı çıkamadıkları bir varlık ve yokluk döngüsüne saplanıp kalmışlardır (Sartre, 2007). Askerlerin kurtulmaya çalıştıkları ormanda daha da bilinmez bir rotaya saplanmaları Selimović'in Sartre'a göndermesi olabilir. Sartre'ın karakterleri gibi Selimović'in karakterleri de kısırıldıkları yerden çıkamazlar. Ayrıca *Huit Clos*'ta Garcin, *Yabancı Ülke*'de Marko iki korkak gazeteci olarak benzerlik taşırlar.

Grup, ormanda ikinci defa silahlı saldırıya uğrarlar, ancak bu sefer saldırganlardan birini yaralarlar. Ancak açlıkla sınanan algıları, kan görmemiş de olabildiklerini düşünür. Bird, sürekli tehlikeye maruz kalan, savunma ve kendini korumaya odaklanan, fiziksel güvensizlik gibi etmenler askerlerde neredeyse hipnotik bir zihin yaratır. Bu nedenle gıda askerler için hayati öneme sahiptir. Hatta askerleri yemek yemeden önce ve yemek yemeden sonraki hallerinin tamamen farklı kişilere ait olduğu söylenir. Aç asker savaşamaz, güvenini yitirir ve isyan eder; oysa yemeği, romu ve sigarası olan askerin motivasyonu hep yüksektir (Bird, 1917: 330).

Marko'nun bir köy gördüğünü haykırmasıyla umutlanan askerler gözyaşlarıyla aşağıya koşarlar. Ancak köyde kimsenin olmaması tüm umutlarını yine çökertir:

O andan itibaren yavaş yavaş ölmeye başlayacaklardı. Hiç kıpırdamayıp hiçbir şey söylemeden okulda duvarın kenarındaki büyük sınıfta, bazıları topraktan yapılmış soğuk kuzine soba ve küçük yeşil tencerelerin yanındaki dar öğrenci sıralarında oturuyor bazılarıysa yere uzanıyordu (Selimović, 2019: 177).

Jean-Paul Sartre'ın *Mezarsız Ölümler* oyunu için kurduğu sahnenin benzerini bu hikâyede de görüyoruz. İlk defa Paris'te 1946'da sahnelenen *Mezarsız Ölümler*'de liderleri Jean'ı ifşa etmemek için milisler tarafından harap köy okulunda sorgulanan bir grup gerillanın davaları uğruna nelerden

vazgeçip, neleri feda edebilecekleri gösterilir (Sartre, 2007). Sartre nasıl ki askerlerin yargılanmasını okul sıralarında yaptırırken, Selimović de askerlerin vicdani sorgulamalarını okul sıralarında yaptırır. Okul, Batı'da modernizm projesinin en işlevsel kurumlarından biri olarak, küçük çocukların eğitim alıp, oyun oynayabileceği yer olarak tasarlanmıştı ancak iki eserde de savaştan dolayı bambaşka fonksiyon kazanmıştır. Çocukların naif dünyası bir nevi asker postallarıyla ve savaşın vahşi görüntüleriyle kaplanmıştı:

Cansız köydeki o gece korkunçtu. Hemen akşamdan sonra şedid bir rüzgâr çıktı ve derin vadide gök gürültüsüyle girdaplar halinde öfkeyle esti. Dev bir canavar gibi aceleyle ilerleyip ağır gövdesiyle duvarlara çarparak ciyakladı ve uğuldadı. Uçuruma atlayıp gidiyor ve sonra şaşkıncu şekilde geri dönüyordu. Gece boyunca korkularından kurtulmalarına müsaade etmedi (Selimović, 2019: 180).

Küçük çocukların doğadan korktukları gibi korkan askerlerin bu durumu Sigmund Freud'un savunma mekanizmalarından regresyon ile açıklanabilir. Freud, regresyonun, yetişkinlerde güvensizlik, korku ve öfke gibi durumlarda ortaya çıkabileceğini belirtir (Freud, 1991: 248). Metruk bir köyde, çaresizce sığındıkları binada, tabiatın da hışımıyla uykuya dalamazlar, çünkü dışarıdaki kaos onların bilinçaltındaki kaosu tetiklemiştir.

İlerlemekten vazgeçen askerler sonunun bekleyen kurbanlık koyunlar gibi okulda kalırlar. Gianni ilk takati tükenendir ve ölür. Gianni'nin öldüğü gün, tam da umutları tükenmişken Yurini'nin dere kenarında oynayan bir çocuk ve beyaz elbiseli bir kadın görmeleri onlara sürpriz olur. Marko, içlerinde Slavca bilen tek asker olarak kadınla nazikçe iletişim kurar, ancak kadının kendi köyünde düşman askerlerini görmesi onu korkutur. Yurini, faşist olmadıklarını anlatmaya çabalasa da Franseski'nin kadının pişirdiği ekmekleri zorla alması kadının onlara güven duymasını engeller. Kadın, kendi evine büyük bir özlemle dönse de yabancı askerlerin köyde beklenmedik varlığı kadın için de savaş sonrası zorluklarının devam edeceğini gösterir. Askerlerin haline acıyacak gibi olsa da kocasının onlar gibiler tarafından öldürüldüğünü bildiğinden sürekli huzursuz olur:

Ne yapacağını düşündü. Kusaç'a gidip idareye haber verebilirdi. Ama Kusaç'a kadar üç saat tempolu yürüyüş gerekiyordu ve çocukları, ineği ve koruduğu şeyleri ne yapacaktı? Hangi şeytan getirdi bunları buraya, neden öbür tarafta değiller, diye düşündü kızgınca. Ama işte dünyadaki onca yer arasından onlar onun sokağını seçmiş, onları onun un kesesine getirmişti (Selimović, 2019: 187).

Simka'nın, Kusaç diye düşündüğü yer günümüz Bosna Hersek sınırlarında kalan küçük bir kasabadır. Ayrıca Yahudilerin kullandığı bir kadın ismi olan Simka, hikâyedeki mekânın bize Balkan Yahudilerinin yaşadığı bir köy olma ihtimalini düşündürür. Tarih boyunca Balkanların Roma ve Yunan, Doğu ve Batı Hristiyanlığı, Hristiyan ve Müslüman, Osmanlı ve Habsburg, Sovyet sosyalizmi ve Batı demokrasisi altında çeşitli etnik ve dinî kıyımlar gören coğrafya İkinci Dünya Savaşı'ndan da çok etkilenmiştir (Albayrak, 2016: 391). Selimović de mikroya odaklanarak yazdığı *Yabancı Ülke*'de Balkanlar'da bir köye ışık tutar.

Askerler ve Simka arasında psikolojik bir harp başlar. Yurini ve Marko kadına tatlı dille aç olduklarını, zarar vermeyeceklerini anlatsalar da Franseski, Boksör ve Kalabrez kadının evine zorla girer, un çuvallarını delerek ekmek ederler. Kadın, bu tacizden sonra evdeki unu saklamayı

bırakır çünkü hayatta kalması kendine ait olandan vazgeçmesini gerektirir. Marko ise Yurini'ye dürüst davranmalarının işe yaramadığını ancak kaba kuvvetin işe yaradığını söyler:

Bize vermedi, onlar alacaklar. Dürüst olmamaktan utanmasaydık biz de alırdık. Orada bize ihtiyaç yok. Ne onların bize ihtiyacı var ne de kadının. Onlara engel olamaz, kadını koruyamayız. En kötüsü de hem aç insanları hem de yoksul kadını anlayabiliyorum. Onun da işi kolay değil. Ama yemek de isterdim (Selimović, 2019: 189).

Yurini ve Marko, Franseski'nin zorbalığından ötürü kadından özür dilerler. Kadından ummadığı bir nezaket ve anlayış gören Marko, onunla sohbete başlar. Grubun içinde kadınla aynı dili konuşabilen tek kişi zaten Marko'dur, bu anlamda aralarında iletişimsel bariyer olmaz. Yurini, uzun zaman sonra anlamadığı bir dilden olsa da sıradan bir sohbeti dinlemekten çok mutludur:

Ne hakkında konuştuklarını anlamaya gayret etmeden, titremeyen, korku içermeyen ve insanların manasız sohbetlerinin alışılmış melodilerini taşıyan kelimelerin güzelliğiyle sarhoş oluyordu. Ve sanki her şeyi içlerinden görüyormuş gibi, saha önce aklına düşmeyen şeyler düşünüyordu. İşte insanlar böyle konuşmalı, diye düşündü. Ve hepsi bu kadar. Başka şeye ihtiyaç yok (Selimović, 2019: 191).

Kadın, kendi savaş acılarından Marko ve Yurini'ye, onları da suçlayarak bahseder. Yurini ise kimseye şahsen kötülüğünün dokunmadığını söyler. Aralarında şu konuşma geçer:

"Ayrıca, "O zaman neden kaçyorsun?"

"Savaştan bıktım, eve gitmek istiyorum."

"Mağlup olunca bıktın savaştan. Yenilmeseydiniz daha kalırdın."

Yurini cevap vermedi.

"Yapacak bir şey yok," diye iç çekti kadın. "Can kıymetli. İnsan olmak zor."

Ve adete bu konuşmadan yorulmuş gibi ağırca doğruldu.

"Kızma, insan her türlü şeyi düşünmeden konuşuyor," dedi onlara bakmadan (Selimović, 2019: 192).

Simka'nın serzenişi, mikro düzeyde bireylerin tarihinin makro düzeydeki olgulara bağlı olduğunu göstermesi açısından önemlidir. Çünkü Zygmunt Bauman'ın ifade ettiği gibi güç dengelerindeki herhangi bir değişiklik tarih anlatımını değiştirir:

Bir yeri ele geçirenlerin ele geçirdikleri grupların kimliğini yok etme ve kendi baskıcı hükümlerini zorla uygulayarak onu daha kalıcı kılma girişimleri, kural gereği, en ivedi ve inatla ardından koşulan bir önlem olarak alt edilen grupların tarihsel anlatılarına yasak koymayı da kapsar (Bauman, 2018b: 169).

*Yabancı Ülke'*de İtalyan askerlerin mağlubiyet sonrası Yugoslavya topraklarından çıkışına şahitlik ediyoruz, ancak galip taraf olsalardı evine dönemeyen Simka ve çocukları olacaktı. Kadının bireysel tarihi, savaşın galiplerinin değişikliğiyle farklı seyredecekti. Yani askerlerin görece zayıf halleri, Simka'yı görece güçlü konuma getirir. Kadının genelleme yaparak konuşmasından rahatsız olsalar da Marko ve Yurini ona hak verir:

Söyledikleri şeyler ise küfür de hakaret de değildi. Ama yine de bunları hatırlamak onda bir memnuniyetsizlik ve utanç doğurmuştu. Marko da öyle konuşuyordu ama bu farklıydı. Marko onunla aynı, kadın ise kurban durumundaydı. Her ne kadar onun kurbanı olmasa da (Selimović, 2019: 192).

Yurini ve Marko, savaşın hem kendileri hem de kadın için çetin bir imtihan olduğunun farkındadır. Michael Walzer, *Haklı Savaş, Haksız Savaş* kitabında; askerler savaşıma

zorlandıklarında ve bu rızaları dışında olduğunda savaşın cehennem olduğunu ve yazılı tarihe baktığımızda da askerlerin siyasi teşkilatlar aracılığıyla savaşa cebren sokulduğunu söyler (Walzer, 2017: 62). Yurini ve Marko yolculukları boyunca savaşın ve savaş esnasındaki eylemlerinin haklılığını yani meşruiyetini sorgularlar. Her ne kadar asker olarak devlete bağlı olsalar da Walzer'ın deyişiyle çıktıkları cehennemde ahlaki olmayan eylemler de gerçekleştirmişlerdir. Simka'dan utanmaları da İtalyan askerlerine yekûnken mal edilen şiddetle bağlantılıdır. Françeski ve Boksör arasında köyden ayrılmaları ve ilerlemeleri gerektiği hususunda şu diyalog geçer:

"İlerlememiz lazım."

"Önümüzde bir yerlerde savaş devam ediyor."

"Hem Partizanlara hem de Almanlara görünmeden geçmeyi deneyeceğiz. Bunlar kesin onlar, top seslerini duyuyorum."

"Peki ya başaramazsak?"

"Başaramazsak mı? Hiç. Kalacağız."

"Kiminle?"

"Nasıl bu kadar aptal olabiliyorsun Luigi. Sen Partizanlarla mı kalırdın?"

"Hayır."

"Ne demeye soruyorsun o zaman. Almanlarla kalacağız. Belki de yapabileceğimiz tek şey bu. Belki de en iyi şey. Sivil hayatta ne yapabilirim? On yıldır askerim. Askerlik mesleğini iyi biliyorum. Ama bu bilgiyle ne ev inşa edebilirim ne de ayakkabı dikebilirim. On senedir bana insan öldürmeyi öğretiyorlar. Bunun için para verdiler, ödüllendirdiler ve beni bununla gurur duymaya alıştırdılar. Ve işte, ben de bununla gurur duyuyorum."

"Ya ölürseniz?"

"Asker sadece başkalarının ölümünü düşünür."

"Ben askerlikten bıktım." (Selimović, 2019: 193).

Françeski, sivil hayata dönmekten korkar çünkü askerlik tüm zorluklarına rağmen onun kendini rahat hissettiği bir mecradır. Sivil hayatta yapabileceklerinin sınırlı olduğunu bilen Françeski, askerliğin kendine sağladığı avantajlardan da mahrum kalacaktır. Bu nedenle eve dönemezse alternatif planı vardır; güçlü Alman ordusuna katılarak çarpışmaya devam edecektir. Sivil hayatın belirsizliğinden askeri hayatın vahşetini çekmeye razıdır.

Modern devletin en katı ve hiyerarşik yapısı olan ordu, gençleri özel beceriler, tutumlar ve değerler eşliğinde disipline eder. Askerlerin donatıldıkları teknik becerilerin çoğu silahlar, teknoloji ve makinelerle ilgilidir. Bunların tamamını da askeri kurumsal bir dil vasıtasıyla gerçekleştirirler. Askerlerin, otoriter bir sistemden sivil hayata geçişte bocalaması elbette olasıdır. Çünkü askeri becerileri sivil hayata uyarlamaya çalışmak, askerlerin sivil dünyada reddedilme kaygısını doğurur (Zogas, 2017: 5).

Silahlı Çetniklerin de köye gelmesiyle, Simka iyice zor duruma düşer. Onlar da yemek isterler ve kadın askerlere ve çetelere hizmet eden bir ev sahibesine dönüşür. Selimović'in bu hikâyede Çetnikler tarihsel referansı önemlidir. Çünkü Büyük Sırbistan kurma hayalindeki Çetnikler İkinci Dünya Savaşı'nda bu hedefe yaklaşırlar. 1903'ten beri aktif olan Çetnikler Alman işgaline karşı ilk direnişi başlatan gerillalardır (Adaş ve Konuralp: 2020: 124).

Yurini'ye evde bir yaralı sakladığını söyleyen Simka, onu yaralının yanına götürür. Yaralının ormanda kendilerine ateş açan olduğunu öğrense de Yurini onu basitçe ameliyat eder. Olayı bir de ondan dinler ve Franşeski'nin rasgele açtığı ateşle gencin kardeşini öldürdüğünü öğrenir:

Evin üst tarafında ormanda ağaç keserken silah sesi duyduklarını, koştuklarını ve kardeşini ölü bulduklarını anlattı. Onu o üç adam öldürmüştü, genç adam onları kaçarken görmüştü. Niçin öldürdüklerini bilmediği kardeşini gömmüştü. Belki yeni kesip kurumaya bıraktıkları odunları vermek istememiş, karşı koymuştu (Selimović, 2019: 199).

Yurini, henüz on beş, on altı yaşlarındaki gencin hikâyesini dinleyince utanç ve suçluluk duyar. Ölmenin ve öldürmenin sıradanlaştığı bu yabancı topraklarda Franşeski kadar zalim olmasalar da geçmişlerinden dolayı onunla eşit olduklarını hissederler. Gencin ölümünün sıradan ve tesadüfî olması bizi Bauman'ın *Retrotopya*'da yazdığı saldırganlığın belirli bir hedefe odaklanmadan ortaya çıktığı ister planlı ister rastlantısal bir şiddet ediminin kurbanının her zaman tesadüfen seçildiği savına götürür (Bauman, 2018c: 41). Bu hikâyede de ormanda öldürülen ve yaralanan gençler şiddet ediminin tesadüfî kurbanlarıdır.

Marko, özellikle Franşeski'ye benzediği için utanır ve silah altında tutulan herkesin hangi görevi yaparsa yapsın aynı acımasız kişi olduğuna inanır. Franşeski alev makinesiyle, kendi de telgraf makinesiyle özde aynı amaca hizmet etmiştir. Olduğu değil, fakat dönüştüğü şeyden Marko'nun sınırlarını yıpratır. Bu nedenle Franşeski ile yola devam etmektense, köyde kalıp Yugoslav Partizanlara katılacağını veya teslim olacağını söyler. Çünkü insan olmak için son şansını kaçırmak istemez. Almanlardan yana olan Franşeski ile aralarında şu konuşma geçer:

"Teklifinizin en hafif tabirle sıra dışı olduğunu itiraf edin."
 "Belki sizin için öyle. Siz bu ülkede insan öldürüyordunuz."
 "Ben bu ülkede harp ettim."
 "Harp etmezken de öldürdünüz. Buraya kaçtığımız sırada."
 "Siz komünist misiniz?"
 "Size ne bundan? Öyleyse ne olmuş?"
 "Hiç. Öğrendiğimiz iyi oldu."
 "Bu kadar geç öğrenmiş olmanız kötü. Size daha önce söylemenin gereği yoktu."
 "Hiçbir zaman geç değildir."
 "Artık geç sayın yüzbaşı."
 "Birini öldürdüğümü kim söyledi size?"
 "Bunun bir önemi var mı?"
 "Elinize geçen fırsatı değerlendirin. Partizanlar yakın, beni ele verebilirsiniz."
 "Hiç de kötü olmazdı." (Selimović, 2019: 202-203).

Franşeski, Marko'nun itiraflarından ve özellikle katil lafından işkillenir ve evde birini sakladıklarını düşünerek zorla eve girer. Ona engel olmak isteyen Marko'yu ise silahıyla vurarak öldürür. Franşeski, profesyonel asker olarak savaş boyunca yaptığı vahşi eylemlere meşruiyet kazandırabilirdi, ancak nefretine ve öfkesine yenilerek Marko'yu öldürmesi savaş suçudur. Walzer, savaşı cehennemnin ortasında bir ahlak dünyası olarak tanımlar ve askerlerin öldürme yetkisini *herhangi birini* öldürmek için değil, sadece kurban olarak bildikleri kişilere yöneltebileceklerini söyler (Walzer, 2017: 73). Marko, Franşeski ile aynı ırka ait olduğundan ve

ortak cepheye savaştığı için normalde onun kurbanı değildi ancak ölümüyle savaşın özünde sınır tanımayan yıkıcılığını gösterir.

Marko'nun ölümüyle savaşın kendi yuvasına kanlı biçimde tekrar girdiğini gören Simka dehşete kapılır, ancak *yabancı bir ülkede ardından ağıt yakılmadan ölen bu adam* için de üzülür (Selimoviç, 2019: 204). Franşeski'nin soğuk kanlılıkla insan öldürebileceğini hikâyenin başında ima eden Yurini'nin öngörüsü böylece gerçekleşir.

Marko'nun ölümünden sonra tekrar yola koyulan grupta Yurini geriye dönüp baktığında bahçede beyaz elbisesiyle Simka'yı uzaktan seçer. Marko'nun gömüldüğü taze toprak yığını ise ona hem ölümü hem de umudu çağırır. Hikâyenin hem ortasında hem de sonunda yıkıntıların arasında beliren Simka, beyaz elbisesiyle pek çok şeyi temsil edebilir; kayıplarının ardından yas dönemindeki kadını, yeniden doğuşu, masumiyeti ve umudu gösterebilir. Ayrıca, hiç tanımadığı Marko'nun ardından yaktığı ağıtla, yabancı topraklarda gömülen bu meçhul askerin İtalya'daki ailesine gönderdiği selamla insanlığın evrensel değerlerini hatırlatması bakımından önemlidir.

SONUÇ

Meša Selimoviç, *Yabancı Ülke'*de, okuyucuyu Yugoslavya topraklarındaki savaş hattından kaçıp, evlerine, İtalya'ya dönmeye çalışan yedi askerin yolculuğuna çıkarır. Eve dönmenin fiziksel zorluğu, varoluşsal ve ahlaki sorgulamalarla daha da çetrefilli hale gelir. Çünkü zihinleri savaş hatıralarıyla yüklü askerler, ormanda nereden geldiğini bilmedikleri ateş altındadırlar. Gerçeklik algıları yıprandığı için orman onların kan, vahşet ve silahlarla dolu bilinçaltıdır; içinden çıkmaya çalıştıkları ormanda aslında aynı güzergâhta daire çizdiklerini fark edince de ölüme teslim olmaktan başka şey düşünemezler. Ancak, beklenmedik bir anda, uzaktan gördükleri köy ve ertesi gün köye dönen bir kadın ve iki çocuğu onların yaşam umudunu artırır. Ormanda ve köyde kaldıkları süre boyunca savaşın kendi tercihleri olmadığını, modern devletin kendilerine yüklediği sorumlulukları yerine getirdiklerini, seçme özgürlüklerinin olmadığını, bu nedenle suçlu sayılmayacaklarını, vicdanen de rahat olmaları gerektiği üzerinden ahlaki sorgulamalar içindedirler. Selimoviç'in metni ve karakterleri bu sorgulamaları varoluşçu filozof Jean-Paul Sartre'ın *Gizli Oturum*, *Kirli Eller* ve *Mezarsız Ölümler* tiyatro oyunlarındaki karakterler ve unsurlarla benzerlik gösterir.

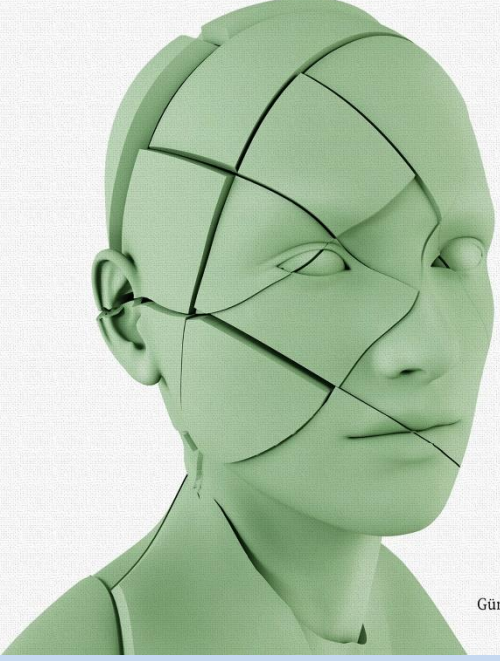
İşgalci oldukları coğrafyada mağlup olunca, o topraklardaki yabancılikları gün yüzüne çıkan askerler savaşın gidişatına göre kurban veya zalimdirler. Selimoviç'in İkinci Dünya Savaşı'nın Yugoslavya coğrafyasına etkilerini detaylı olay anlatımından ziyade kritik tarihî referanslarla kurduğu olay örgüsüne eşlik eden diğer temalar savaşın hem kazanan hem kaybeden için aslında cehennem olduğu, tarihin her zaman değişen güç dengelerine göre anlatıldığı, şiddetin kasıtlılığı ve tesadüfiliği, ruhsal ve mental anlamda çökmüş askerlerin eve dönebilseler bile sivil hayatta onları bekleyen bilinmezlik ve gerilimdir. Tüm vahşete ve belirsizliğe rağmen, Selimoviç'in beyaz elbiseli kadın Simka ile ısrarla gösterdiği şey ise umudun ve barışın evrensel değerler olarak harap olmuş coğrafyalarda bile tekrar kazanılabileceğidir.

KAYNAKÇA

- Adams, E. M. (1989). "The Moral Dilemmas of the Military Profession." *Public Affairs Quarterly*, 3 (2), 1-14.
- Adaş, Sündüs ve Emrah Konuralp, (2020). 'Eski Yugoslavya'da Sırp Milliyetçiliğinin Tarihsel Temelleri ve Yugoslavya Sosyalist Federal Cumhuriyeti'nin Dağılmasına Etkileri'. *Anadolu ve Balkan Araştırmaları Dergisi* 107-139.
- Albayrak, Kadir "Balkanlar'da Üç Dinin Etkileşimi: Yahudilik, Hıristiyanlık ve İslamiyet". *Balkanlarda İslâm: Miadı Dolmayan Umut = Islam in the Balkans: Unexpired Hope*. Editör Muhammet Savaş Kafkasyalı. Ankara: Türk İş Birliği ve Koordinasyon Ajansı (TİKA), 2016. s. 351-395.
- Bauman, Zygmunt (2018a). *Parçalanmış Hayat*. (Çev. İsmail Türkmen) İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Bauman, Zygmunt (2018b). *Ölümlülük, Ölümsüzlük ve Diğer Hayat Stratejileri*. (Çev. Nurgül Demirdöven) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bauman, Zygmunt (2018c). *Retrotopya*. (Çev. Ali Karatay) İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Bird, Charles (1917). 'From Home to the Charge: A Psychological Study of the Soldier' *The American Journal of Psychology*, 28(3), 315-348.
- Durkheim, Emile (2005). *Dini Hayatın İlkel Biçimleri*. (Çev. Fuat Aydın) İstanbul: Ataç Yayınları.
- Freud, Sigmund (1977). *Introductory Lectures on Psychoanalysis*. (Editör: James Starchy) New York: Norton.
- Foucault, Michel (2019). *Özne ve İktidar*. (Çev. Işık Ergüden ve Osman Akınhay) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Pınarbaşı, Esat (2020). 'Siyaset ile Ahlak Arasındaki Gerilimi Yumuşatma Çabası Olarak 'Kirli Eller' Kavramı'. *Bilgi Sosyal Bilimler Dergisi*. Değişim Yayınları.
- Sartre, Jean-Paul (2007). *Toplu Oyunlar*. (Çev. Işık M. Noyan) İstanbul: İthaki Yayınları.
- Selimović, Meša (2019). *Kızıl Saçlı Kız*. (Çev. Azra Blekiç Aydoğan ve İbrahim Hakkı Aydoğan) İstanbul: Ketebe Yayınları.
- Ünsaldı, Levent (2019). *DuBois, Simmel, Schütz, Park, Stonequist, Hughes, Garfinkel Yabancı: Bir İlişki Biçimi Olarak Ötekilik* Ankara: Heretik Yayınları.
- Walzer, Michael (2017). *Haklı Savaş Haksız Savaş*. (Çev. Mehmet Doğan) İstanbul: Alfa Yayınları.
- Zogas, Anna (2017). 'US Military Veterans' Difficult Transitions Back to Civilian Life and the VA's Response.' *Costs of War Project: Watson Institute, International and Public Affairs, Brown University*.
- Zweig, Stefan (2020). *Lyon'da Düğün*. (Çev. Gülperi Sert) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

TÜRK BİLİMKURGU EDEBİYATI VE ARKETİPLER

DR. VELİ UĞUR



Günce Yayınları

Oktay Yivli

Öykü Nasıl Okunur

modern öykü ve yöntem



Günce Yayınları

MAKSUT YİĞİTBAŞ

Edebiyatın Ebemkuşağı

Halit Ziya Hikâyeciliğinde

Renklerin Dili

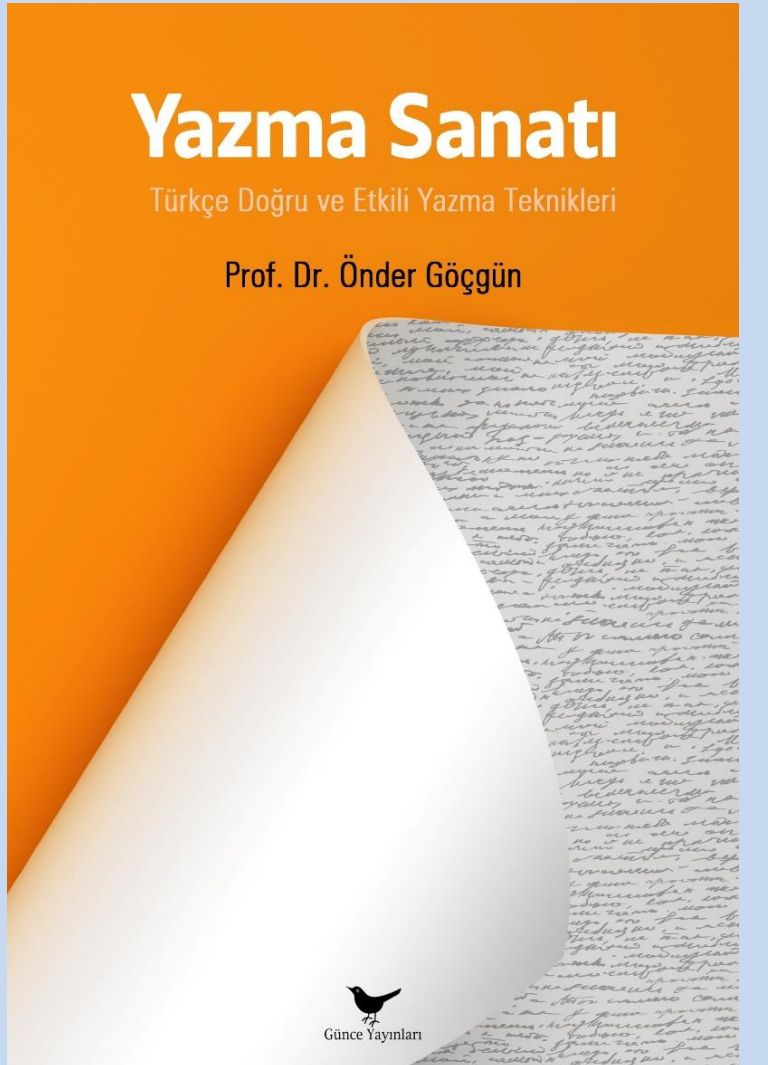


Günce Yayınları

Yazma Sanatı

Türkçe Doğru ve Etkili Yazma Teknikleri

Prof. Dr. Önder Göçgün



Günce Yayınları

Vasıf Öngören'in *Asiye Nasıl Kurtulur* Oyunu ile Atıf Yılmaz'ın Aynı Adlı Uyarlamasına Anlatıbilimsel Bir Bakış

BAHAR YILDIRIM SAĞLAM*

Öz

Atıf Yılmaz'ın 1986 yapımı *Asiye Nasıl Kurtulur?* filmi Vasıf Öngören'in aynı adlı oyununun bir uyarlamasıdır. Filmde Fuhuşla Mücadele Dernekleri Genel Başkanı Sayın Seniye Gümüşçü, Asiye isimli bir kadından mektup alır ve onun yaşadığı randevuevini ziyarete gelir. Bu ziyaretle birlikte randevuevinde, Asiye'nin kurtuluşunun nasıl mümkün olacağına dair tartışmalı bir oyun başlar. Anlatıcı ve dinleyicilerin/izleyicilerin birlikte inşa ettikleri bu oyun Asiye'nin hikâyesinin olası yollarını da ortaya çıkarır. Vasıf Öngören'in oyununda ise Seniye Gümüşçü, tiyatronun daveti üzerine *Asiye Nasıl Kurtulur?* adlı oyuna katılır. Tiyatro sahnesinde oyun oynanırken Anlatıcı ile Seniye Hanım, Asiye'nin nasıl kurtulacağını tartışır. Anlatıcı hikâyeyi anlatırken Seniye Hanım de anlatının ihtimalleri üzerinde düşünür. Anlatıbilim (Narratology), anlatı ve anlatıcı kavramlarına odaklanır. Anlatıbilimde anlatma ile ilgili temel soru "Kim konuşuyor?" sorusudur. *Asiye Nasıl Kurtulur?* adlı oyunda ve film uyarlamasında anlatı, oyun içinde oyun olarak kurgulanır ve katman katman açılır. Anlatıcı ve dinleyici/izleyici hikâyeyi birlikte üretir. Makalede Vasıf Öngören'in *Asiye Nasıl Kurtulur?* adlı oyunu ile oyunun uyarlaması olan film Gérard Genette'in anlatıbilim kuramı çerçevesinde incelenecektir. Öncelikle anlatıbilim kuramı üzerinde durulacak, ardından her iki eser bu kuram merkezinde irdelenecektir.

Anahtar sözcükler: anlatıbilim, anlatıcı, anlatı, anlatma, yansıtma, sıklık.

A NARRATOLOGICAL VIEW ON VASIF ÖNGÖREN'S PLAY NAMED *ASİYE NASIL KURTULUR* AND ITS ADAPTATION BY ATIF YILMAZ

Abstract

Atıf Yılmaz's film named *Asiye Nasıl Kurtulur?* (1986) is an adaptation of Vasıf Öngören's play with the same name. In the film, Ms. Seniye Gümüşçü, the chairman of the Anti-Prostitution Associations, receives a letter from a woman named Asiye and comes to visit the brothel in which she lives. With this visit, a controversial play begins in the brothel about how the liberation of Asiye will be possible. Being built by the narrator and the audience together, this play also reveals possible ways of Asiye's story. However, in the play of Vasıf Öngören, Seniye Gümüşçü attends to play named *Asiye Nasıl Kurtulur?* upon the invitation of the theater. While the play is being played on the theater stage, the narrator and Ms. Seniye discuss how to save Asiye. While the narrator tells the story, Ms. Seniye also thinks about the possibilities of the narration. Narratology focuses on the concepts of narrative and narrator. The basic question about narration in narratology is "Who is speaking?". In the play named

* Doktora, bhr_yldrm@hotmail.com, orcid: 0000-0002-3179-9498

Gönderim tarihi: 29.05.2021

Kabul Tarihi: 26.07.2021

Asiye Nasıl Kurtulur? and its movie adaptation, the narrative is constructed as a game within the game and opened layer by layer. The narrator and the audience produce the story together. In the article, Vasif Öngören's play named *Asiye Nasıl Kurtulur?* and its movie adaptation will be examined within the framework of Gérard Genette's narratology theory. First of all, the narratology theory will be emphasized and then both works will be examined in the light of this theory.

Keywords: Narratology, Narrator, Narrative, Diegesis, Mimesis, Frequency.

GİRİŞ

Vasif Öngören'in *Asiye Nasıl Kurtulur?* oyunu Fuhuşla Mücadele Dernekleri Genel Başkanı Seniye Gümüştü'nün bir tiyatronun daveti üzerine *Asiye Nasıl Kurtulur?* adlı oyuna katılmasıyla başlar. Anlatı, oyun içinde oyun örer. Bir taraftan tiyatro sahnesinde oyun sahnelenirken diğer taraftan da Anlatıcı ile Seniye Hanım, Asiye'nin kurtuluşunun nasıl mümkün olacağını tartışır. Anlatıcı, hikâyeyi anlatırken Seniye Hanım da anlatının olası yolları üzerinde düşünür.

Atif Yılmaz'ın 1986 yapımı *Asiye Nasıl Kurtulur?* filmi de Vasif Öngören'in aynı adlı oyununun bir uyarlamasıdır. Yönetmen, birkaç fark dışında Öngören'in metnine bağlı kalır. Film; namusuyla yaşamaya çalışan bir genç kızın direndikçe toplum tarafından yavaş yavaş randevuevi hayatına çekilişinin hikâyesini anlatır. Genç kız; annesinin kaderini yinelememek için evlilik, fabrikada işçilik, okula sığınma gibi pek çok kurtuluş yolu dener fakat randevuevine düşmekten kurtulamaz. Asiye ve onun gibi genç kızlar için tek bir kurtuluş yolu vardır, o da sistemi kuranlardan, yönetenlerden biri olmaktır. Asiye de oyunun sonunda, ancak randevuevinin sahibine dönüştüğünde çarpık düzenin içinde savrulmaktan kurtulur.

Film Fuhuşla Mücadele Dernekleri Genel Başkanı Seniye Hanım'ın, Asiye isimli bir kadından mektup alması üzerine onun yaşadığı randevuevini ziyarete gelişiyle başlar. Bu ziyaretle birlikte randevuevinde, Asiye'nin kurtuluş olasılıkları üzerine tartışmalı bir oyun kurgulanır. Randevuevi sakinleri anlatı boyunca oyun içinde oyun kurar.

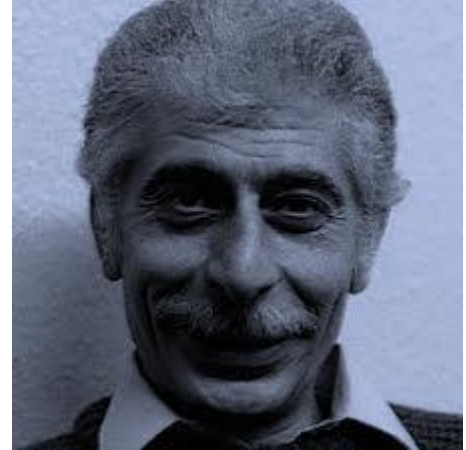
Asiye Nasıl Kurtulur? oyunu ile filmi Anlatıcı ve dinleyicilerin/izleyicilerin birlikte inşa ettikleri bir oyundur. Oyun oynandıkça Anlatıcı ve Seniye Hanım anlatının ihtimallerini ortaya koydukça izleyici de kendi ihtimallerini yaratır. Oyunda ve filmde Anlatıcı, izleyici, kahraman iç içe geçer. Kahraman da anlatma eylemine katılır. Peki, bu anlatıcı sesleri arasında ne gibi farklılıklar vardır? Anlatıda sesini duyduğumuz kişi kimdir? Bir anlatıdaki anlatı kipleri olan diegesis ve mimesis ayrımı hakkında ne söyleyebiliriz?

Asiye Nasıl Kurtulur? oyunu ile filmi tekrarlardan oluşur. Asiye'nin hikâyesi; Asiye, Asiye'nin annesi ve Asiye gibi genç kızlar arasındaki bir döngüyü yineler. Anlatıda ironik bir biçimde aynı sözcükler ve olaylar yinelenir. Zaman değişirken yaşananlar aynı kalır. Peki, tekrar eden olaylar ve sözcükler görüldüğü gibi birbiriyle özdeş midir? Anlatıdaki tekrarlar ne anlama gelir ve bu döngüsel yapı, olay örgüsünde neyi vurgular?

Anlatıbilim (Narratology) anlatı ve anlatıcı kavramına odaklanır. Anlatıbilimde anlatma ile ilgili temel soru "Kim konuşuyor?" sorusudur. *Asiye Nasıl Kurtulur?* adlı oyunda ve filmde anlatı,

oyun içinde oyun olarak kurgulanır ve katman katman açılır. Anlatıcı, dinleyici ve kahraman hikâyeyi birlikte üretir.

Makalede Vasıf Öngören'in *Asiye Nasıl Kurtulur?* adlı oyunu ile oyunun uyarlaması olan film Gérard Genette'in anlatıbilim kuramı çerçevesinde incelenecektir. Öncelikle anlatıbilim kuramı üzerinde durulacak ardından Genette'in anlatı, anlatıcı, mimesis, diegesis, sıklık gibi anlatıbilim kavramları çerçevesinde her iki yapıt irdelenecektir.



Vasıf Öngören

ANLATIBİLİM KURAMI

Anlatıbilim (Narratology) terimi ilk kez, 1969 yılında Tzvetan Todorov'un *Grammaire du Décaméron* (Dekameron'un Grameri) adlı kitabında kullanılır. Todorov, bu terimi Saussure'ün dilbilim yöntemlerinden faydalanarak yapısalcı bakış açısıyla ele alır (Dervişcemaloğlu, 2014, s. 29). Saussure'ün *Genel Dilbilim Dersleri* anlatı kavramına yön veren eserlerdendir. Rus biçimcilerin çalışmaları da kurama etki eder. 20. yüzyılın başlarında Rus biçimcileri *fabula* (öykü) ile *şjuzet* (olay örgüsü) arasındaki ayrımlara odaklanır (Topçu, 2015, s. 2).

Anlatıbilim öykü ve öykünün aktarılması süreciyle ilgilenir. Anlatıların bileşenlerini ve içerdiği düzenekleri inceler. Halkbilimci ya da budunbilimcilerin tarihsel bakış içinde masalların kökenini öne çıkaran belge derlemelerinden farklı olarak, bu masalların değişmez ve değişken öğeleriyle yapısını çözümlenmeye yönelir. Kuram, Propp'un masal incelemelerinden büyük ölçüde esinlenir (T. Öztokat, 2005, s. 62).

20. yüzyılda ortaya çıkan anlatıbilim; Rus biçimciliğinin yanı sıra yeni eleştiri, Chicago okulu ve diğer yapısalcı anlatıbilim ekollerinin ilgi odağı olur. Henry James, Wayne Booth, Mihail Bahtin, Gérard Genette kendi terminolojilerini geliştirmeye çalışır. Henry James bir anlatı söylemi içinde ilişkilerin sonsuz olduğunu dile getirir ve yazarın görevinin bu ilişkileri belli bir kalıba sokmak olduğunu söyler. Wayne Booth *Kurmaca'nın Retoriği*'nde retorikten kaçmanın söz konusu bile olamayacağını, yazarın asıl sorununun nasıl bir retorik kullanacağına kafa yormak olduğunu belirtir (Çıraklı, 2015, s. 23).

Anlatıbilim, bütün anlatıların ortak yanlarını ve diğerlerinden ayrılan yönlerini inceler. Anlatının gramerini oluşturmak ister. Todorov *Grammaire du Décaméron*'da Boccaccio'nun hikâyelerinde "anlatılan" üzerine odaklanarak anlatıyı tanımlamaya çalışır. Roland Barthes da benzer bir yöntem izler ve anlatının nasıl söylendiğinden ziyade anlatıda ne söylendiği üzerinde durur. Gérard Genette gibi kimi kuramcılar ise anlatıdaki hikâyeye odaklanmak yerine, anlatı söylemlerine odaklanarak anlatıyı tanımlar ve anlatı analizlerinde anlatı kipleri, anlatma zamanı, süre, sıklık gibi kavramları ele alır (Dervişcemaloğlu, 2008).

Gérard Genette, *Narrative Discourse Revisited*'da anlam ile anlatım tekniği arasındaki ilişkiyi araştırmak için kullanılan yöntem olan anlatıbilimsel (narratological) okuma yöntemi üzerinde durur. Bir anlatıyı oluşturan somut yapıların ayırında olmanın okumayı zenginleştirdiğini söyler. Anlatıbilimsel okuma yöntemi ile okur; anlatı metninin, anlatı söylemlerinin ya da anlatı

kurgularının doğasına ilişkin bilinçlenerek anlamı oluşturan tasarım hakkında bilgi sahibi olur (Çıraklı, 2015, s. 22).

Genette, anlatıbilimi incelerken anlatı söylemine odaklanır. Anlatılardaki anlatıcı sesini ve anlatı mesafesini irdeler. “*Récit de paroles*” başlığı altında, sözlü söylem ile sözsüz söylemi “anlatısal uzaklık” derecelerine göre eşleştirerek saf anlatı (diegesis) ile saf taklit (mimesis) arasında dolaylı, dolaysız ve yarı dolaylı olmak üzere üçlü bir ayrıma gider (Cohn, 2008).

Mieke Bal da *Narratology* (1985) adlı eserinde anlatı, anlatıcı kavramları üzerinde durur. Anlatıbilimi üç aşamaya ayırır: fabula, hikâye ve anlatı metni. Fabula bir anlatıda olayların sıralanmasına işaret eder, hikâye ise bu olayların sıralamasının okura sunulmuş şeklidir. Anlatı metni de anlatının son durumu olarak ifade edilir. Anlatı metni; anlatıcının neyi, nasıl, neden anlattığını ve ideolojileri ortaya çıkarmamızı sağlar (Şahin, 2016, s. 170).

Anlatıbilime katkı sağlayan önemli isimlerden biri de *Anlatıbilim: Anlatı Teorisi El Kitabı* (2005) ile Manfred Jahn’dır. Jahn eserinde anlatı sesi, iç odaklanma, anlatı tipleri gibi anlatıbilimin temel kavramları üzerinde durur. Bir anlatıyı incelerken “Kim konuşuyor?”, “Kim görüyor?”, “Bunu kim anlatıyor?” sorularını sorar. Anlatı sesini, anlatıcılığı araştırır. Anlatıbilimin kökenlerini mimesis (taklit) ve diegesis (anlatma) ayrımında arar (Jahn, 2020).

Nüket Esen “Türk Romanına Anlatıbilimsel Bir Bakış” adlı yazısında “Anlatıbilim nedir? Ne anlatır?” sorusu üzerinde düşünür:

Metinleri okurken neler düşünüp, neler hissettiğimize bakıp, nasıl bu şekilde etkilendiğimizi merak ediyorsak anlatıbilimin alanına girmiş oluyoruz. Metinler bize bir hikâye anlatırken birtakım numaralar yapıyorlar sanki. Bunların sonucu olarak biz üzülüyoruz, korkuyoruz, ümitleniyoruz ama sonuçta orada okuduğumuz şeyler sadece kelimeler. Anlatıbilim, en basitinden, “Ne yapıyor ki bu metin, bizde bu etkiyi yaratıyor?” sorusunu sormakla ortaya çıkan bir şey. Bir çocuğun oyuncasını kırıp nasıl çalıştığını anlamaya çalışması gibi anlatıbilim de metinlerin âdeta içini deşip işleyişlerine bakmaktır. Anlatıbilim, edebiyatta bir bilim alanı olarak 20. yüzyılda bilinir oldu. Anlatıbilimin konuları Homer’den beri, yahut Göktürk Yazıtları’ndan beri, nereden başlamak isterseniz başlayın, metinlerde olanlardır aslında (Esen, 2012, s. 85).

Anlatıbilim kuramını irdelerken “Anlatı nedir?” sorusuna da cevap aramak gerekir.

ANLATI

Anlatı (İng. narrative, Fr. récit) kavramı son yıllarda edebiyat, psikoloji, yapay zekâ, hukuk gibi pek çok disiplinde kullanılmaya başlanır. Anlatı kelimesi “anlatmak” fiili ile ilgilidir. Haber spikerinin, okuldaki öğretmenin, trendeki yol arkadaşının, romandaki anlatıcının anlattıkları birer anlatıdır. Bu yüzden dünya üzerinde sonsuz sayıda anlatı oluşur. Anlatı kavramı 1970’li yıllarda “anlatıbilim” adı altında sistemleştirilmeden çok önce de var olmaya devam ediyordu (Dervişcemaloğlu, 2014, s. 46).

Roland Barthes *Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş*’te “anlatı”nın insanlık tarihi kadar eski bir kavram olduğunu söyler. Ona göre bir tablodan gazete haberine, öyküden masala kadar her şeyde anlatı vardır:



Gérard Genette

Dünyada sayılamayacak kadar anlatı var. (...) Söylende, söylence, fabluda, masalda, uzun öyküde, destanda, hikâyede, trajedide, dramda, güldürüde, pandomimde, tabloda (Carpaccio'nun Azize Orsola'sını düşünelim), vitrayda, sinemada, çizgi resimlerde, sıradan bir gazete haberinde, konuşmada anlatı hep vardır. Üstelik, sonsuz denebilecek sayıdaki bu biçimler altında, anlatı bütün zamanlarda, bütün yerlerde, bütün toplumlarda vardır. Anlatı insanlık tarihinin kendisiyle başlar; dünyanın hiçbir yerinde anlatısı olmayan bir halk yoktur, hiçbir zaman da olmamıştır. Bütün sınıfların, bütün insan topluluklarının anlatıları vardır ve çoğunlukla bu anlatılar değişik, hatta karşıt kültürlerdeki insanlar tarafından ortaklaşa olarak

tadılır. İyi yazın olmuş, kötü yazın olmuş anlatının umrunda değildir: İster uluslararası ister tarihler aşırı, ister kültürler aşırı olsun, anlatı hep vardır, tıpkı yaşam gibi (Barthes, 1988, s. 7-8).

Gérard Genette *Anlatının Söylemi* adlı eserinde anlatı kavramını üç ayrı anlama ayırarak inceler. Anlatıyı açıklarken olay, olay dizgesi ve tekrar kavramlarına odaklanır:

Anlatı ilk anlamıyla (son zamanlardaki yaygın kullanımda en merkezî ve en açık olan anlamıyla), anlatı bildirimini, bir olayı ya da olaylar dizisini anlatmayı üstlenen sözlü ya da yazılı söylemi ifade eder. Mesela Odyseia'nın 9-12. kitaplarında kahramanın Phaiaklara yaptığı konuşmaya ve ayrıca bu dört kitaba, yani Homeros metninde bu konuşmanın güvenilir bir kaydı görünümünde olan bölüme *Ulysses'in anlatısı* adını vereceğiz.

Diğeri kadar yaygın olmasa da anlatı içeriği analistleri ve kuramcılar arasında geçerli ikinci anlamıyla, bu söylemin konularını oluşturan gerçek ya da düzmece olaylar dizisine ve bunların birtakım bağlanma, karşıtlık, tekrar vb. ilişkilerine göndermede bulunur. (...) Anlatı, kökeni bakımından en eski görünen üçüncü anlamında ise yine bir olaya göndermede bulunur, fakat bu kez nakledilen olaya değil, birilerinin bir şeyleri nakletmesiyle meydana gelen olaya göndermedir bu (Genette, 2011, s. 13).

Anlatı bir olayın "yenidensunum"udur. Yenidensunulmamış yani anlatılmamış bir olay, anlatı sayılamaz. Ayrıca aktarılan şeyin anlatı olabilmesi için bir olay içermesi gerekir (Kıran ve Eziler, 2007, s. 101). Anlatılar dünyayı anlamlandırmamızı kolaylaştırır. M. Fludernik şöyle der: "insan beyni, birçok karmaşık ilişkiyi anlatıya özgü bir yapı, istiare (metaphor) ya da benzeşim (analogy) biçiminde kavrayacak şekilde yapılandırılmıştır" (Dervişcemaloğlu, 2014, s. 49). Anlatılar her yerde karşımıza çıkar:

Gerçekleşme biçimleri (el-kol-baş işareti, yazı, ses, görüntü, vb.) son derece farklı olabilen anlatılar, insanın son derece karmaşık duygu, düşünce, yargı ve yaratımını doğru, aslına ve gerçeğine uygun bir görünümde sunabileceği gibi, bazı durumlarda olgu, düşünce, vb'ni gizleyerek, yalan söyleyip saklayarak, örtterek, kamufle ederek, ironilerle süsleyerek de sunabilir.

Anlatılar kurmaca olabilecekleri gibi, durumları saptayıcı, dönüştürücü, insanları ayartıcı, kandırıcı, ikna edici, yönlendirici, yasaklamalar koyucu, buyurucu da olabilir (Rifat, 1992, s. 11-12).

Postmodern süreçte roman da anlatı olarak adlandırılmaya başlanır. Roman 1920'lerden 70'lere gelen süreçte büyük bir değişim geçirir. Öteki türleri içine alıp yutar, heterojen bir yapıya dönüşür (Emre, 2006, s. 87). Postmodernitede türler belirsizleşir; bir metnin öykü mü, deneme mi, roman mı olduğuna karar verilemez: "postmodernistler, yazdıkları şeyi adlandırmaktan hararetle kaçınarak, yazdıklarına roman, öykü, deneme, şiir gibi herhangi bir türsel adlandırma yerine 'anlatı' tâbirini kullanmayı yeğ tutarlar" (Emre, 2006, s. 89). Postmodernizmin çoğulculuk ilkesi; anlatıların iç içe geçtiği, metinlerin parçalanıp tekrar birleştiği eserler üretir.

Anlatıbilim kuramı, anlatı kavramının yanı sıra anlatıcı kavramına odaklanır ve "Kim konuşuyor?" sorusunu sorar.

ANLATICI: DİEGESİS VE MİMESİS

Platon, *Devlet'*te şiirin iki türlü anlatma yolu olduğunu söyler: Bunlardan biri tragedya ve komedyadaki taklit yolu, diğeri -dithyrambos'larda da görülen- şairin olan biteni kendi anlatmasıdır (Platon, 2011, s. 85). Platon şöyle devam eder:

Homeros, Kyrises'in kızı için kurtulmalık getirerek Akhai'luların ayaklarına kapanmaya geldiğini söyledikten sonra, kendisi Khryses olmuş gibi değil de, Homeros olarak konuşsaydı, işe taklit karışmaz, bu bir anlatma olurdu. Örneğin (...): "Rahip geldi, Tanrılardan Akhai'luların burunları kanamadan Troia'yı almalarını diledi. Kurtulmalığı alıp kızını serbest bırakmalarını istedi. Sözlerini bitirince, Akhai'lular rahibe saygılarını ve bu işe razı olduklarını bildirdiler. Fakat Agamemnon küplere bindi.["](Platon, 2011, s. 84).

Platon, taklide başvurmadan düpedüz anlatmanın bu şekilde olacağını belirtir. Epiği mimesis ve diegesis'in bir karışımı olarak, yani hem yazarın kendi ağzından betimleme, özet ve yorum yaptığı hem de karakterlerin ağzından tırnak içi konuşmaları aktardığı bir tür olarak ele alır. Mimesis'i karakterlerin, diegesis'i yazarın anlatıları olarak düşünür (Antakyalıoğlu, 2016, s. 98-99).

Homeros *İlyada'*da bazı bölümleri kendi ağzından anlatırken bir başkasının konuştuğu sanısını uyandırmak istemez ancak bazı bölümleri de karakterin ağzından anlatır. Şair bize başkalarının söylediği sözleri, bu sözlerin nerede nasıl söylendiğini anlattığı zaman yaptığı iş bir anlatmadır, yani diegesis'tir. Diğer yandan şair bu sözleri söylerken, kendisi değil, bir başkasıymış gibi davranıyorsa bir başkasının yerine geçip sözünü bir başkasının kişiliğine uydurarak söylüyorsa yaptığı iş benzetmek istediği kişiyi taklit etmektir, yani mimesis'tir. Tüm şairler, Homeros gibi, anlatmalarında taklide başvurur (Antakyalıoğlu, 2016, s. 98).

Platon, *Devlet'*te iki anlatı kipini karşılaştırır. Gérard Genette de *Anlatının Söylemi: Yöntem Hakkında Bir Deneme* adlı eserinde bu anlatı kipleri (diegesis ve mimesis) üzerinde düşünür:

Bunlardan biri, şairin "konuşanın kendisi olduğu ve kendisinden başka birinin konuşmakta olduğuna dair bir imada bile bulunmadığı" kip (Platon buna *saf anlatı* der), diğeri de "şairin başka biriymiş gibi söz aldığı" kip (şair sanki şu ya da bu karaktermiş

gibi söz alır burada), tabii eğer konuşma sözcüklerinden bahsediyorsak (Platon'un taklit ya da *mimesis* dediği şey tam da budur) (Genette, 2011, s. 172-173).

Genette *İlyada*'daki söylem ile Platon'un *Devlet*'indeki söylemi karşılaştırır. *İlyada*'da bu söylem dolaysız olarak karşımıza çıkar:

Bir daha sakın görmeyim, ihtiyar,/şu koca karınlı gemilerin yanında seni,/haydi kır boynunu, düşmesin buralara yolun,/yoksa ne değneğinden hayır görürsün,/ ne de şeritlerinden tanrının./Şurdan şuraya bırakmam kızını,/ orda, Argos'ta, yurdundan uzak,/tezgâhına gide gele, yatağıma gire çıka,/benim yuvamda kocayacak./Kızdırma kafamı, kendi canını düşün, dön evine (Genette, 2011, s. 180-181).

Platon'da ise söylem dolaylı olarak aktarılır:

Agamemnon kızgındı ve ona gitmesini, bir daha geri gelmemesini, yoksa ne değneğinden ne de tanrının şeritlerinden hayır görebileceğini söyledi. Ve kızını bırakana kadar Argos'ta kendisiyle birlikte kocayacağını söyledi ve çekip gitmesini, evine sağ salim varmak istiyorsa onu kızdırmamasını emretti (Genette, 2011, s. 181).

Genette bu iki örnekle karakterlerin iki muhtemel söylem durumunu yan yana gösterir.

Diegesis ve mimesis arasındaki farkı irdeler:

Homeros'ta "taklitli" söylem, yani karakter tarafından dile getirilmiş gibi kurmaca tarzda aktarılan söylem; Platon'daysa "anlatılı" söylem, yani olaylardan herhangi biri olarak ele alınan ve anlatıcının kendisi tarafından da böyle muamele gören söylem. Platon'un anlatılı söyleminde Agamemnon'un konuşması eyleme dönüşür (Genette, 2011, s. 181).

Genette *Anlatının Söylemi*'nde bütün anlatıların bir anlatıcıya sahip olduğunu belirtir ve tüm anlatılarda anlatı kipini diegesis kabul ederek mimesis'in bir illüzyon yarattığını vurgular:

Genette'e göre bütün anlatılar, kaçınılmaz bir biçimde 'diegesis'tir. Buna göre, öykünüzü gerçekçi ve yaşanmış gibi göstermeye çalışsanız bile, bir mimesis illüzyonu yaratmaktan öteye gidemezsiniz. Yine buradan hareketle Genette, her anlatının bir anlatıcı (narrator) içerdiğini belirtir.

Genette'e göre bir anlatı -ne kadar gerçekçi olursa olsun- aslında gerçekliği taklit edemez; ancak bir anlatıcıdan doğan kurgusal bir dil edimi (fictional act of language) yaratır. Anlatı, gerçek ya da kurgusal bir öyküyü "temsil etmez"; onu "nakleder" yani dil vasıtasıyla ifade eder. Kısaca anlatıda taklide (imitation) yer yoktur. Böylece Genette, iki temel anlatı kipi olan "diegesis ve mimesis" yerine, sadece diegesisin çeşitli dereceleri olduğunu savunur. (...) Genette, hiçbir durumda anlatıcının tamamen yok olmadığını ısrarla vurgular (Dervişcemaloğlu, 2007, s. 1-2).

Epik tiyatro da anlatının seyirci ile oyun arasında bir illüzyon yaratıp yaratmadığı konusuna odaklanır. Bertolt Brecht'in yabancılaşma kavramında oyun ile seyirci arasında oluşacak illüzyon kırılır. Epik tiyatrodan oyunun oyun olduğu seyirciye gösterilerek seyircinin anlatıyla özdeşleşmesi engellenir.

Asiye Nasıl Kurtulur? oyunu da bir epik tiyatro örneğidir. Eserde "oyun içinde oyun" tekniği ile gerçek, seyirciye gösterilir ve seyircinin oyuna kendini kaptırmasının önü kesilir. *Asiye Nasıl Kurtulur?* oyununda da filminde de Anlatıcı; seyirci ile anlatı arasında oluşacak illüzyonu kırar, oyunun oyun olduğunu seyirciye gösterir. Gösterilen her sahnenin ardından araya girer ve anlatının olasılıkları hakkında seyirciyi düşündürür.

Anlatıcı ile Seniye Hanım arasındaki diyalog, oyunun yanılışmasını seyirciye açık ederken aynı zamanda seyirciyi de oyuna dâhil eder:

ANLATICI: Peki Seniye Hanım, Asiye ile anası arasında geçen olayı seyrettiniz, bu konuda ne düşünüyorsunuz?

SENİYE: Ne yazık ki, çok sık rastlıyoruz bu tip olaylara...

ANLATICI: Bildiğiniz gibi, Asiye'nin önünde iki yol var. Size göre, hangi yolu seçmeli?

SENİYE: Elbette namuslu bir hayatı seçmelidir (Öngören, 1970, s. 16-17).

Anlatıcı aslında bu soruyu seyirciye de sorar, oyuna seyirciyi de davet eder. Anlatıcı ve dinleyici/seyirci anlatıyı birlikte üretir. Epik tiyatro, seyirci ile oyun arasında oluşacak illüzyonu kırarak izleyici ile oyun arasındaki duvarı ortadan kaldırır (Aytaç, 2003, s. 147).

Genette de *Anlatının Söylemi*'nde Roland Barthes'ın sözünün altını çizerek edebi eserin amacının okuru metnin bir tüketicisi değil, üreticisi haline getirmek olduğunu söyler (Genette, 2011, s. 292). Ona göre anlatıcı ve dinleyici metni birlikte inşa eder: "Anlatının asıl yazarı yalnızca onu anlatan değil, aynı zamanda, hatta bazen ondan da çok, dinleyen kişidir. Dahası bu kişinin hitap edilen kişi olması da farz değildir: Daima dinleyen birileri vardır" (Genette, 2011, s. 287).

Asiye Nasıl Kurtulur? oyununda da filminde de Anlatıcı ve seyirci birlikte düşünür, anlatıyı birlikte inşa eder. Anlatıcı "Ne yapması gerekiyor şimdi? (Öngören, 1970, s. 43), "Evet, sizce, ne gibi bir işte çalışabilir, Asiye?" (Öngören, 1970, s. 43), "Seniye Hanım, bu durumda Asiye'nin kurtulması mümkün olabilir mi?" (Öngören, 1970, s. 62) gibi sorular sordukça seyirci de bu sorulara cevap arar ve anlatıyı şekillendirir.

Filmde seyircinin anlatıyı inşa süreci; randevuevindeki kadınların oyunu hem izleyip hem de oyuna katıldıkları, anlatıcı konumuna geçtikleri, Asiye'nin hikâyesine dâhil oldukları sahnelerde daha görülür olur. Oyunda da filmde de Fuhuşla Mücadele Dernekleri Başkanı Seniye Hanım hem anlatıcı hem izleyici konumundadır. O da Anlatıcı'yla birlikte anlatının inşa sürecine katılır. Asiye'nin kurtuluş yollarını Anlatıcı kadar Seniye Hanım da anlatır ve hikâyeyi yazar:

ANLATICI: Şimdi ne yapabilirler?

SENİYE: İyice bilmiyorum ama, bu işi pekâla kendileri de yapabilirler. Meselâ iyice bir eve taşınırlar... Yeni eşyalarla dayayıp döşerler... Böylece fiyatı da artırırlar. Kendi işlerini kendileri yaparlar. Yeni bir düzen kurarlar. Ve bu yoldan gerekli parayı biriktirmeye çalışırlar.

ANLATICI: Çok haklısınız... Onlar da aynen söylediğiniz gibi yaptılar... Yeni bir eve taşındılar. Yeni eşyalar aldılar... Yeni bir düzen kurdular... (Öngören, 1970, s. 70).

Oyunda da filmde de Anlatıcı ve izleyici/Seniye Hanım benzer bir söylem kullanır. Her ikisi de Asiye'nin hikâyesini dolaylı olarak aktarır. Bu anlatı kipi diegesis'tir. Yukarıda bahsettiğimiz gibi, Genette'e göre bütün anlatılar diegesis'tir ve tüm anlatılar bir anlatıcı içerir. Anlatıcı, öyküyü yaşanmış gibi göstermeye çalışsa da bir mimesis illüzyonu yaratmaktan öteye gidemez. Oyunda da ve filmde de Anlatıcı'nın, izleyicinin/Seniye Hanım'ın söylemi illüzyon yaratmaya değil illüzyonu kırmaya hizmet eder.

Asiye Nasıl Kurtulur? oyununda ve filminde Anlatıcı'nın söyleminde dolaylı aktarımın izlerini görürüz:

ANLATICI: Aradan üç dört ay kadar bir zaman geçti... Asiye çok mutludur. Güzel bir evi, çeşit çeşit elbiseleri, isteklerini hemen yerine getiren bir erkeği vardır... Delikanlı bir süre sonra evlenebileceklerini söylemektedir... Birgün, Asiye sabırsızlıkla, sevgilisini beklemektedir. Sabırsızlıkla beklemektedir, çünkü birkaç gündür sevgilisi gözükmemiştir (Öngören, 1970, s. 35).

Anlatıda taklide başvurmadan düpedüz anlatma, diegesis söz konusudur. Anlatıcı konuşurken başka biriymiş gibi söz almaz, dolaylı olarak konuşur. Bir anlatıdaki dolaysız konuşma en mimetik anlatı kipidir çünkü burada doğrudan temsilin dolandırıcı bir illüzyonu verilir (Dervişcemaloğlu, 2014).

Anlatıcının söylemi, mimesis'in illüzyon yaratma girişimini ortadan kaldırırken izleyiciye de bir oyunun içinde olduklarını hatırlatır: "ANLATICI: (...) Bu nişan hâdisesinden altı yedi ay kadar sonra, bir gün Asiye okul müdiresinin evine gitmişti. Çünkü açtı, işsizdi ve sokaktaydı... Gidecek hiçbir yeri kalmamıştı, çaresizdi... Kendisine yardım edebilirdi bu iyi öğretmeni... Akşamı... Kapıyı vurdu..." (Öngören, 1970, s. 26).

Oyun boyunca Anlatıcı, Asiye'nin hikâyesini dolaylı olarak aktarır, bir başkasıymış gibi davranmaz. Bu söylem ile izleyici, Anlatıcı'nın anlatma eylemine doğrudan tanık olur. İzleyici ile oyun arasında mesafe kurulur ve izleyicinin anlatı ile özdeşleşmesi engellenir:

Diegetik yapıda okuyucu/izleyici, anlatıcının anlatma eylemine doğrudan tanık olur. Okuyucu/izleyici, olayları bir anlatıcının 'doğrudan anlatımı'yla ve böylece bulunduğu mekân-zaman ayrımı içinde ve belli bir zihinsel mesafeden öğrenir. Olaylar, okuyucunun zihninde geçmiş zamanda olup biter ve bu nedenle de anlatıcının olaya uzaklığı okuyucunun olayla bütünleşmesine engel olur. Buna karşın mimetik yapılanmada ise anlatıcı devreden çıkarılmakta[dır]; olay ayrıntılarıyla okuyucunun ve/veya izleyicinin gözünün önünde canlanıyormuş yanılısamı verecek şekilde aktarılarak, okuyucu/izleyici olaylara doğrudan 'tanık' durumuna getirilir. Burada kahramanların sözleri, monolog ve diyalog şeklinde verildiğinden 'doğrudan anlatım' söz konusudur, dolayısıyla burada mesafe kısılır ve böylece okuyucunun/izleyicinin yapıyla özdeşleşmesi sağlanabilir (Sözen, 2008, s. 125).

Kökleri Platon ve Aristo'ya kadar uzanan mimesis, konuşmanın ve hareketin doğrudan takdimini, diegesis ise olayların sözlü temsilini ifade eder. Mimesis'te sözün anlatımı esas alınırken diegesis'te olayın anlatımı esastır. Edebi türler arasında tiyatronun mimetik tür olduğu söylenebilir. Tiyatro esas olarak konuşmanın ve hareketin doğrudan takdimini içerir (Sözen, 2008, s. 124).

Asiye Nasıl Kurtulur? oyunu tiyatronun mimetik yapısını Anlatıcı ve izleyici faktörü ile kırmaya çalışır. Anlatıcı, izleyiciye anlatma eylemini gösterir. Anlatıcı ve izleyici anlatıyı birlikte inşa eder. *Asiye Nasıl Kurtulur?* oyununda da dramatik yapı çerçevesinde oyunun sahnелendiği bölümlerde mimetik söylem devreye girer. Anlatı kişileri dolaysız olarak başka biriymiş gibi konuşur. Ancak bu sahnelerde yaratılan illüzyon, Anlatıcı unsurunun yanı sıra Asiye'nin türküleriyle de kırılır.

Özdemir Nutku *Bertolt Brecht ve Epik Tiyatro* adlı eserinde epik tiyatronun, müziği bir çeşit sahne noktalaması olarak kullandığını belirtir. Oyun esnasında yanılısma havasına giren seyirci,

müziğin devreye girmesi ile düşünme sürecine yöneltilir ve eleştiriye hazır hale getirilir. Epik tiyatrodaki müzik anlatılanlara farklı bir bakış açısı getirmeye yarar (Nutku, 2007).

Brecht tiyatrosunda müzik aracılığıyla parçalı bir anlatı inşa edilir. Böylece oyunun oluşturacağı gerçeklik yanılması kırılır ve seyircinin oyunla özdeşleşmesi sekteye uğratılır. Parçalı anlatı, zaman atlamaları ya da geriye dönüşlerle de sağlanır. Oyundaki gerçeklik duygusunu tamamen ortadan kaldırmak için bölüm aralarına oyun dışı bir anlatıcı, bölümleri birbirine bağlayan şarkılı anlatımlar eklenir (Pekman, 2012).

Asiye Nasıl Kurtulur? oyununda da filmde de müzik, sahne sonlarında devreye girerek seyircide oluşacak yanılmayı ortadan kaldırır ve seyirciyi düşünmeye yönlendirir. Seyirciye olaylara farklı bir açıdan bakma imkânı sunar. Asiye türküler aracılığıyla “sayın bayan” dediği Seniye Hanım’a seslenir. Türküler, oyunun oyun olduğunu izleyiciye gösterir ve Asiye’ye de söz hakkı verir. Filmde bu etki Asiye’nin jest ve mimikleriyle gözle görülür bir biçimde sergilenir. Asiye konuşurken Seniye Hanım’ın ve izleyicilerin yüzüne bakar, onlara doğru yürür, seyirci ile oyun arasındaki duvarı yıkar ve onlara madalyonun diğer yüzünü gösterir:

Evet sayın bayan
Kolay değil haklısınız
Rastgele adamın biri
Adını bile bilmeyeceksin
Ama koynuna gireceksin
Sonra bir başkası
Kolay değil haklısınız (Öngören, 1970, s. 57).

Aynı zamanda türküler aracılığıyla Asiye de anlatıcıya dönüşerek kendi hikâyesini dile getirir. Öyküsünü aktarır:

İlk aklıma gelen
Anamın eski evi oldu.
Güneş sokağında madam Eleni
Gözleri parladı moruğun
Anlayınca niyetimi
Hemen anlaştık
Buldum böylece
Başımı sokacak bir deliği (Öngören, 1970, s. 57).

Filmde müzik ve dans vasıtasıyla yönetmen, Asiye’nin ve Asiye’nin hikâyesini paylaşan kadınların yaşadığı şiddeti, tacizi, tecavüzü ortaya koyar. Asiye ve erkekler arasındaki kovalamaca, Asiye’nin etrafında oluşturulan çember Asiye’nin sıkışmışlığını ve çözümsüzlüğünü sergiler. Asiye ve onun karşısında sıraya giren erkekler dans ve ritimle ezilen, sömürülen, bir metaya dönüştürülen kadın imajını görselleştirir. Kadın bedeninin pazarlama sektöründe bir nesne konumuna indirgenişini sahneler.

Asiye Nasıl Kurtulur? oyununda türküler, Asiye’ye onu yargılayanlara karşı kendini savunma imkânı verir. İzleyiciye haklı ile haksızın, ezen ile ezilenin, güçlü ile güçsüzün konumunu gösterir:

Her taraftan tıkadınız yolunu
 Yoksullukla bağladınız kolumu
 İstemedem seçtirdiniz sonumu
 Şimdi kolay sayın bayan Öl demek (Öngören, 1970, s. 57).

Oyunun sonunda Asiye, bu düzende yaşamanın sırrını öğrendiğini ikinci final türküsüyle söylerken artık Seniye Hanım'a dönüşmüştür. Atıf Yılmaz, filmde bu dönüşümü Asiye'yi son sahnede Seniye Hanım'ın kıyafetleriyle karşımıza çıkararak seyirciye sunar. Oyunda ise okura parantez içinde şu bilgi verilir: "Son derece şık bir randevu evi. Asiye, tam bir hamfendi giyimi ve davranışı ile, son derece lüks bir yazı masasının başında oturmaktadır" (Öngören, 1970, s. 111).

Asiye, içinde yaşadığı düzende yaşamanın sırrını düzeni inşa edenlere dönüşerek bulur. Asiye de Seniye Hanım'dır artık. Düzenin çarkını çevirenlerden biridir:

Ben de kurtuldum işte
 ben de öğrendim artık
 bu düzende yaşamanın sırrını
 karınların nasıl doyduğunu
 Sırtların nasıl pekleştirildiğini
 yarın korkusu olmadan
 Kimlerin yaşayabildiğini
 nasıl yaşayabildiğini
 biliyorum artık (Öngören, 1970, s. 113).

Asiye, oyunun sonunda randevuevinin sahibine dönüşürken "bonjur" demeyi, "bonsuar" demeyi, "zarif el öptürmeyi" öğrenmiş, Fuhuşla Mücadele Dernekleri Başkanı Seniye Hanım gibi bir "hamfendi" kılığına girmiştir. Oyun ezenle ezilenin, güçlüyle güçsüzün; anlatıcıyla dinleyicinin, oyuncuyla anlatıcının, seyirciyle oyuncunun yerini değiştirerek anlatıyı farklı açılardan izleyiciye sunar.

Asiye Nasıl Kurtulur? oyununda ve filmde anlatıda anlam çeşitliliği yaratan unsurlardan biri de tekrarlardır.

SIKLIK: ANLATIDAKİ TEKRARLAR

Ferdinand de Saussure *Genel Dilbilim Dersleri*'nde anlatıdaki tekrarlar üzerinde durur ve dildeki özdeşliklerden bahseder:

Bir konuşmada birçok kez *Baylar!* sözcüğünü duyarsak, hep aynı deyiş karşısında bulunduğumuz duygusuna kapılırız. Ne var ki söyleyişteki oynamalardan ve sesin iniş çıkışlarından ötürü bu söz konuşmanın çeşitli yerlerinde çok belirgin sessel ayrılıklar gösterir: Bu ayrılıklar değişik sözcükleri (...) başka bağlamlarda ayırt etmeye yarayan ayrılıklar denli belirgindir. Üstelik, bu özdeşlik duygusu gelip geçici değildir, süreklidir. Anlamsal bakımdan da çeşitli *Baylar!* kullanımları arasında kesin bir özdeşlik bulunmamakla birlikte, bu böyledir (Saussure, 1998, s. 162-163).

Saussure dilsel düzeneğin özdeşlikleri hakkında düşünürken "20.45 Cenevre-Paris" ekspresini örnek verir:

Dilsel düzenek tümüyle özdeşliklere ve bunların karşısında yer alan ayrılıklara dayanır. Demek ki özdeşlik sorununa her yerde rastlarız. (...)

Örneğin, yirmi dört saat arayla kalkan iki “20.45 Cenevre-Paris” ekspresinin özdeş olduğunu söyleriz. Lokomotif, vagonlar, görevliler, kısacası her şey değişiktir belki, ama bize göre bu hep aynı eksprestir (Saussure, 1998, s. 163).

Saussure’e göre “ekspresin özelliği; kalkış saati, geçtiği yollar ve genel olarak onu öbür ekspreslerden ayıran tüm koşullardır. Aynı koşulların gerçekleştiği bütün durumlarda aynı kendilikler elde edilir” (Saussure, 1998, s. 163-164). Bununla birlikte *Dile Gelen Felsefe*’de Taylan Altuğ şöyle der: “Farklılıklarına rağmen iki ögeyi aynı kılan şey, bu ögelerin dizge içerisinde bir ve aynı konumu işgal etmeleri yani aynı *değere* sahip olmalarıdır. Gerçekleşmeleri ne şekilde olursa olsun, bir öge diğeri ile, aynı değeri yüklenmiş olmak koşuluyla özdeştir” (Altuğ, 2008, s. 198).

Sıklık, anlatı zamanıyla ilgili bir kavramdır. Genette *Anlatının Söylemi*’nde bir olayın öyküde kaç kere meydana geldiği ve anlatıda kaç kere zikredildiği arasındaki ilişki üzerinde düşünürken Saussure’ün “20.45 Cenevre-Paris” ekspresini hatırlatır:

Bir olay yalnızca gerçekleşebilir olan şey değildir; aynı zamanda tekrar gerçekleşebilir, yani tekrar edebilir bir şeydir: Güneş her gün doğar. Bu çoklu tezahürlerin *özdeşliği*, kesin olarak konuşmak gerekirse, elbette tartışmalıdır: Her sabah “doğan güneş”, o günden bugüne tıpatıp aynı değildir, tıpkı Ferdinand de Saussure’ün pek sevdiği “20-25 Cenevre-Paris” treninin, her akşam aynı araçların aynı lokomotifle takılmasından ibaret olmaması gibi (Genette, 2011, s. 115).

Tzvetan Todorov *Poetika’ya Giriş*’te *sıklık*’ın söylem zamanı ile kurgu zamanı arasındaki ilişkiyle ilgili olduğunu söyler: “Burada kuramsal açıdan üç olanak vardır: tek bir söylemin tek bir olaydan söz ettiği *tekli* anlatı; pek çok söylemin tek ve aynı olaydan söz ettikleri *yinelenen* anlatı; tek bir söylemin pek çok (benzer) olaydan söz ettiği *yineleyen* anlatı” (Todorov, 2014, s. 67). Aynı öykünün aynı karakter tarafından saplantılı bir biçimde sürekli olarak anlatılması, pek çok karakterin aynı olayla ilgili tamamlayıcı anlatıları yinelenen anlatıdır. Yineleyen anlatı ise tek bir söylem ile tekrarlanan olayları belirten anlatıdır (Todorov, 2014, s. 67).

Genette’e göre “bir anlatı cümlesi bir kere üretilmekle kalmaz, aynı metinde tekrar üretilebilir, bir kez ya da birden çok kez tekrar edebilir” (Genette, 2011, s. 116). Modern metinler anlatının tekrar kapasitesine dayalıdır, aynı olay üslup çeşitlilikleri ve bakış açısı değişiklikleriyle defalarca anlatılabilir. Anlatıdaki tekrarlar okura haz verir. Çocuklar aynı hikâyenin birkaç kez art arda anlatılmasından keyif alır (Genette, 2011, s. 118).

Asiye Nasıl Kurtulur? oyununda da Atıf Yılmaz’ın uyarlamasında da tekrarlar anlatı örgüsünde anlam çeşitliliği yaratır. Aynı sözcük farklı anlamlar ve üslup değişiklikleriyle tekrarlanır. Anlatıda en bariz tekrarlardan biri “sayın” kelimesinin ironik yinelenişleridir: “sayın bayan”, “sayın hamfendi”, “sayın seyirciler”... Oyun boyunca “sayın” sözcüğüne yapılan vurgu yinelenir ve sözcük yinelendikçe sözcüğün anlamının içi boşaltılır.

İlk duyduğumuzda saygınlık ifade ettiğini düşündüğümüz sözcük tekrar edildikçe barındırdığı alay ve ironiyi açığa çıkarır:

ANLATICI: Bravo hamfendi... Asiye’ye gerçek bir kurtuluş yolu gösterdiniz. Asiye’nin hayatını doğruladığınız gibi, kendisine mümkün olan, kurtuluş yolunu da gösterdiniz. Sayın seyircilerimizin huzurunda, sizi tebrik ederim.

(Seyircilere) İşte sayın seyirci, sayın hamfendinin, Asiyeye gösterdiği tek kurtuluş yolunu seyre diyorsunuz... (Öngören, 1970, s. 109-110).

Asiye Nasıl Kurtulur? oyununda "sayın" sözcüğü Saussure'ün "Baylar!" örneğindeki gibi hep aynı deyiş karşısında bulunduğumuz duygusuna kapılmamızı sağlar ama aslında söyleyişteki oynamalardan ve sesin iniş çıkışlarından ötürü bu sözün çok belirgin sessel ayrılıklar gösterdiği görülür.

Filmde benzer bir yinelemeyi ve ironiyi yönetmen "örnek kişi" ifadesi ile kurar: "Böyle bir örnek çok önemli olabilir bizim için çalışmalarımıza büyük katkısı olur böyle örnek bir kişinin." Bununla beraber Selahattin'in oyunun başında yinelediği replik de anlatıda alay ve ikili anlamlar üretir: "Kızlar! Kızlar! Yırttınız, hadi gene kurtarıldınız, fuhuşunuzla mücadele edildi, yırttınız!"

Filmde "Yırttınız!", "Kurtarıldınız!" gibi sözcükler tekrarlandıkça anlamlarını yitirir ve tersine dönüşür. Bunun gibi oyunda "kurtuluş yolu", "direndi", "çalışacak" gibi ifadeler yinelenedikçe Asiyenin içinde bulunduğu çözümsüzlüğü ortaya çıkarmaya hizmet eder:

ANLATICI: Haklısınız... Asiyede de inanılmaz bir güçle direndi... Altı ay durmadan iş aradı... Parası yoktu, bitmişti... Sığınacak bir yeri de yoktu. Fakat, Asiyede hep direndi... Kendisine para teklif edenlere karşı hep direndi... Birgün, bir sokak başında durmuş, karşıdaki mezeci dükkânının vitrinine bakıyordu... Üç gündür beri boğazından sudan başka bir şey geçmemişti (Öngören, 1970, s. 51).

Anlatıda Asiyenin hikâyesinde hep benzer olaylar tekrar eder, Asiyeye aynı döngünün içinde savrulur. Zaman geçse de yaşananlar değişmez. Anlatıdaki bu döngüsellik Anlatıcı ve Seniye Hanım "bu tip olaylar", "bu tip işler", "buna benzer olaylar" ifadesiyle ortaya koyar:

SENİYE: (...) Bu tip olaylarla çok karşılaştığımız için, iyi biliyorum. Mesela bir kız, bir eve hizmetçi yolluyoruz. Bir süre sonra kız bize şikâyete geliyor: Ya evin beyi, ya oğlu, ya da bir başka erkek kızdan istifade etmeye çalışmıştır. Hizmetçilikten tutun da çamaşırcılığa kadar, bütün bu tip işlerde durum aynı oluyor.

ANLATICI: Çok doğru, Asiyenin de başından buna benzer olaylar geçiyor.

SENİYE: Mutlaka. Çünkü her zaman oluyor bu tip olaylar... Bunun için, Asiyenin yapması gereken iş bir fabrikada işçi olarak çalışmasıdır. (...) İşte kadının özgürlüğü, ancak böyle bir fabrika toplumunda mümkündür. Bence, Asiyenin kurtuluş yolu da aynıdır. Bir fabrikada çalışmalıdır.

ANLATICI: Anlıyorum... Haklısınız... Nitekim, Asiyede iki yıl içinde denemediği iş bırakmadı... Ve her zaman aynı olayla karşılaştı... (Öngören, 1970, s. 43-44).

Atıf Yılmaz'ın filminde ironik bir biçimde Fuhuşla Mücadele Dernekleri Başkanı ve Yardımcısı da "bu tip olaylar"la karşılaşır ve tacize uğrar. Film boyunca "taciz" vurgusu tekrar eder. Randevuevindeki kadınlar da varlıklı kadınlar da masum genç kızlar da tacize uğrar. Anlatıdaki tekrarlar kadınların uğradığı tacizi ortaya çıkardığı gibi yaşadıkları baskıyı da dile getirir.

Anlatıda "ye" sözcüğündeki tekrarlar Asiyenin maruz kaldığı şiddeti, zorlamayı ve çözümsüzlüğü vurgular. Anlatı hep aynı sözcüğü yineliyormuş gibi görünse de aslında hiçbir sözcük birbirinin aynı değildir. Sözcükteki söyleyiş, vurgu, sesin çıkışı ve anlam sürekli değişir:

MEZECİ: Öyleyse ye... Ne istiyorsan ye... Para da veririm sana... Sus. Para da vereceğim... Sus... Haydi ye... Ne istiyorsan ye (...) Haydi ye... (Bir meze kabı daha çıkartır) Al bundan da ye. Haydi ye... Ağlama... Ye... İstedığın kadar ye... Sana

lokantadan yemek de getirtirim (...) Haydi ye... Haydi ye... Senin gibi güzel bir kız aç kalır mı hiç... Haydi ye... (Öngören, 1970, s. 55).

Olay örgüsünde sürekli tekrar eden olaylar, sözcükler Asiye'nin hikâyesinin kendisinden önce de var olduğuna, kendisinden sonra da devam edeceğine işaret eder. Düzen yeni Asiyeler, Nazlılar, Zehralar üretmeyi sağlayacak şekilde kurgulanmıştır.

Anlatıda döngüsel olarak tekrar eden bir başka olay ise "yeni bir eve çıkma" hadisesidir. Oyun, Asiye'nin anası Zehra'nın başka bir eve çıkma arzusu ile başlar ve Asiye'nin yeni bir eve çıkma arzusuyla biter: "Bir ev tuttu bana.", "Ev nasıl, güzel mi?", "Ev boş, değil mi?", "Demek güzel ev...", "Şoför evi biliyor.", "Ben seni evde bekliyeceğim."

Oyunda "ev" kurtuluş yollarından biridir. Asiye çözüm bulmaya, yaşamaya çalıştıkça marangozun evi, müdire hanımın evi, Madam Eleni'nin evi, zengin müşterinin evi... gibi ihtimaller arasında gidip gelir. Asiye de oyunun sonunda anası Zehra gibi zengin bir adamın metresi olacağı yeni bir eve, yeni bir düzene geçme arzusunu yineler. Asiye ve anası onları yeni evlerine götürecek taksiyi umutla bekler.

Anlatıda "ev" sözcüğü benzer diyaloglarla tekrar ederken Saussure'ün "20.45 Cenevre-Paris" ekspresi örneğini hatırlatır: Art arda geçen iki trenin hep aynı tren olduğunu varsayarız ama aslında lokomotif, vagonlar, görevliler her şey değişiktir. Bunun gibi anlatıda tekrarlanan "ev" sözcüğünün de hep aynı sözcük olduğunu düşünürüz ancak birbiriyle özdeş gözükken sözcükler aslında seslerin çıkış noktaları, söyleniş biçimleri, içerdikleri anlam gibi pek çok açıdan ayrılık gösterir.

Benzer bir şekilde Asiye'nin eve çıkma olayı Zehra'nın eve çıkma olayı ile aynıymış gibi görünse de anlatıdaki zaman, mekân, kişiler gibi pek çok unsur farklıdır. Diğer taraftan iki olay örgüsü; eve çıkmak için yapılan plan, yeni bir düzen kurma arzusu ve bu arzunun hayal kırıklığıyla sonuçlanması gibi birçok noktada kesişir:

ZEHRA: (...) Ama, ayrı bir ev olsa, belki... yalnız sizinle kalabilirdi (Öngören, 1970, s. 93).

ZEHRA: Böylece, geldiğiniz zaman, kendi evinize gelmiş olursunuz... (Öngören, 1970, s. 93).

ZEHRA: (...) Giyersiniz pijamanızı, oh, kendi eviniz... Ben hizmetinizi görürüm... (Öngören, 1970, s. 93-94).

ASİYE: Benim için mi? Ayrı bir ev ha? (Öngören, 1970, s. 95).

ASİYE: (...) Bir de kedi bul bana. Hep bir evim, evimde de bir kedim olsun isterdim (Öngören, 1970, s. 96).

ANLATICI: Adamla iyice anlaştılar. Adam, yeni bir kat satın aldı, dayayıp döşedi. Asiye ile anası, Kara Mustafa'ya hiçbir şey söylemediler. Mustafa, Zehra'yı evden atmak istiyordu... Birgün kararlaştırdılar. Sadece kıymetli eşyalarını ve paralarını aldılar yanlarına... Kimseye duyurmadan gideceklerdi... Kendilerini götürecek, taksiyi bekliyorlardı... Adam, yaptıklarını anlatıyordu... (Öngören, 1970, s. 98).

Genette'in dediği gibi bir olay "tekrar gerçekleşebilir" bir şeydir. *Asiye Nasıl Kurtulur?* oyununda da filmde de aynı olaylar, benzer olaylar tekrar eder. Bu tekrarlar toplumun, düzenin çökmüş yönlerini seyirciye, okura gösterir.

Oyunda “ev” sözcüğü gibi sermaye, para, ölmek, güvercin, esir gibi pek çok sözcük yinelenir. Anlatıda anlam tekrarlarla örülür. Tekrarlar Asiye’nin yolculuğunun tamamlanmamışlığına ve düzen işlemeye devam ettikçe Asiye’nin hikâyesinin de devam edeceğine işaret eder. Asiye’nin kurtuluş yolu arayışındaki döngüsellığı ve çözümsüzlüğü de ortaya koyar.

SONUÇ

Platon, *Devlet*’te şiirin iki türlü anlatma yolu olduğunu söyler: Bunlardan biri tragedya ve komedyadaki taklit yolu iken diğeri şairin olan biteni kendi anlatmasıdır. Şairin, başkalarının söylediği sözleri, bu sözlerin nerede nasıl söylendiğini anlatması diegesis’tir. Şairin bu sözleri söylerken kendisi değil, bir başkasıymış gibi davranması ve bir başkasının yerine geçerek sözünü söylemesi ise mimesis’tir.

Genette *Anlatının Söylemi*’nde bütün anlatıların bir anlatıcıya sahip olduğunu belirtir ve tüm anlatılarda anlatı kipini diegesis kabul ederek mimesis’in bir illüzyon yarattığını vurgular. Genette’e göre bütün anlatılar diegesis’tir. Ona göre yazar/şair öyküsünü yaşamış gibi göstermeye çalışırken bir mimesis illüzyonu yaratır.

Asiye Nasıl Kurtulur? oyununda da filminde de Anlatıcı’nın anlatı kipi diegesis’tir. Anlatıcı taklide başvurmadan düpedüz anlatma yolunu seçer, bir başkasıymış gibi söz almaz. Anlatıcının söylemi, mimesis’in illüzyon yaratma girişimini ortadan kaldırırken izleyiciye de bir oyunun içinde olduklarını hatırlatır. Bu söylem ile izleyici, Anlatıcı’nın anlatma eylemine doğrudan tanık olur. İzleyici ile oyun arasındaki duvar kalkar ve izleyicinin anlatı ile özdeşleşmesi engellenir.

Tiyatro, mimetik bir tür olarak kabul edilir ve epik tiyatro anlatıcı ve müzik aracılığıyla seyircide oluşacak yanılısamayı kırmaya çalışır. *Asiye Nasıl Kurtulur?* oyununda da Asiye’nin hikâyesinin sahnelendiği bölümlerde mimetik söylem söz konusudur. Anlatı kişileri dolaysız olarak başka biriymiş gibi konuşur. Ancak bu sahnelerde yaratılan illüzyon, Anlatıcı unsurunun yanı sıra Asiye’nin türküleriyle de kırılır.

Asiye Nasıl Kurtulur? oyununda ve filminde müzik, sahne sonlarında oyuna dâhil olarak seyircide oluşacak yanılısamayı ortadan kaldırır ve seyirciyi düşünmeye yönlendirir. Türküler aracılığıyla Asiye de anlatıcıya dönüşerek kendi hikâyesini dile getirir ve söz hakkı elde eder. Filmde müzik ve dans vasıtasıyla yönetmen, Asiye’nin ve Asiye’nin hikâyesini paylaşan kadınların yaşadığı şiddeti, tacizi, tecavüzü ritmik bir şekilde tekrarlar.

Vasıf Öngören’in *Asiye Nasıl Kurtulur?* oyununda ve Atıf Yılmaz’ın aynı isimli uyarlamasında anlatı tekrarlarla örülür. Tekrarlar anlatının bitmemişliğine, tamamlanmamışlığına işaret eder. *Asiye Nasıl Kurtulur?* oyunu düzen var oldukça dönmeye devam edecek bir çarkın dişlilerinin nasıl hareket ettiğini seyirciye gösterir. Asiye’nin içinde yaşadığı sistem, yeni Asiyeler üretmeye devam eder. Asiye, oyunun sonunda randevuevinin sahibine dönüştüğünde çarkı çevirenlerden biri konumuna gelir.

Genette *Anlatının Söylemi*’nde bir olayın öyküde kaç kere meydana geldiği ve anlatıda kaç kere zikredildiği arasındaki ilişki üzerinde durur. Saussure’ün “20.45 Cenevre-Paris” ekspresini hatırlatır. Genette’e göre bir olay tekrar gerçekleşebilir yani tekrar edebilir bir şeydir. Saussure’ün

“20.45 Cenevre-Paris” treni yirmi dört saat arayla tekrar kalkar ama geçen iki tren birbirinin tıpatıp aynısı değildir.

Asiye Nasıl Kurtulur? oyununda ve filminde de aynı olaylar yinelenir. Asiye'nin hayatındaki tekrarlar; iş arayışları, para biriktirme çabası, taciz ve şiddetten kaçma girişimleri, yeni bir eve çıkma planı hikâyesindeki döngüsellığı ortaya koyar. Anlatıda zaman değişse de aynı olaylar, “aynı tip işler” tekrar eder ve Asiye, Fuhuşla Mücadele Dernekleri Başkanı Seniye Gümüştü'nün gösterdiği tek kurtuluş yoluna doğru yolculuk eder. Anlatıda “aradan üç ay geçti.”, “altı ay sonra” gibi ifadeler, yinelenen olay örgüsünü seyirciye gösterir.

Asiye Nasıl Kurtulur? oyununda ve filminde aynı olaylar gibi aynı sözcükler de yinelenir. Anlatıda “bayan”, “hamfendi”, “sayın”, “ev”, “güvercin”, “esir”, “çalışmak”, “direnmeli”, “sermaye” gibi sözcükleri tekrar tekrar duyarız. Anlatıdaki sözcük tekrarları Saussure'ün “Baylar!” örneğindeki gibi hep aynı deyiş karşısında bulunduğumuz duygusuna kapılmamızı sağlar ama aslında söyleyişteki oynamalardan ve sesin iniş çıkışlarından ötürü bu sözcüklerin çok belirgin sessel ayrılıklar gösterdiği görülür.

Genette *Anlatının Söylemi*'nde edebi eserin amacının okuru metnin bir tüketicisi değil, üreticisi haline getirmek olduğunu vurgular. *Asiye Nasıl Kurtulur?* oyununda da filminde de Anlatıcı, gösterilen her sahnenin ardından araya girer ve anlatının olasılıkları hakkında seyirciyi düşündürür. Anlatıcı ile Seniye Hanım arasındaki diyaloglar, seyirciyi de oyuna dâhil eder. Anlatıcı ile seyirci, oyuncuyla izleyici, kahramanla anlatıcı yer değiştirir ve anlatıyı birlikte üretir.

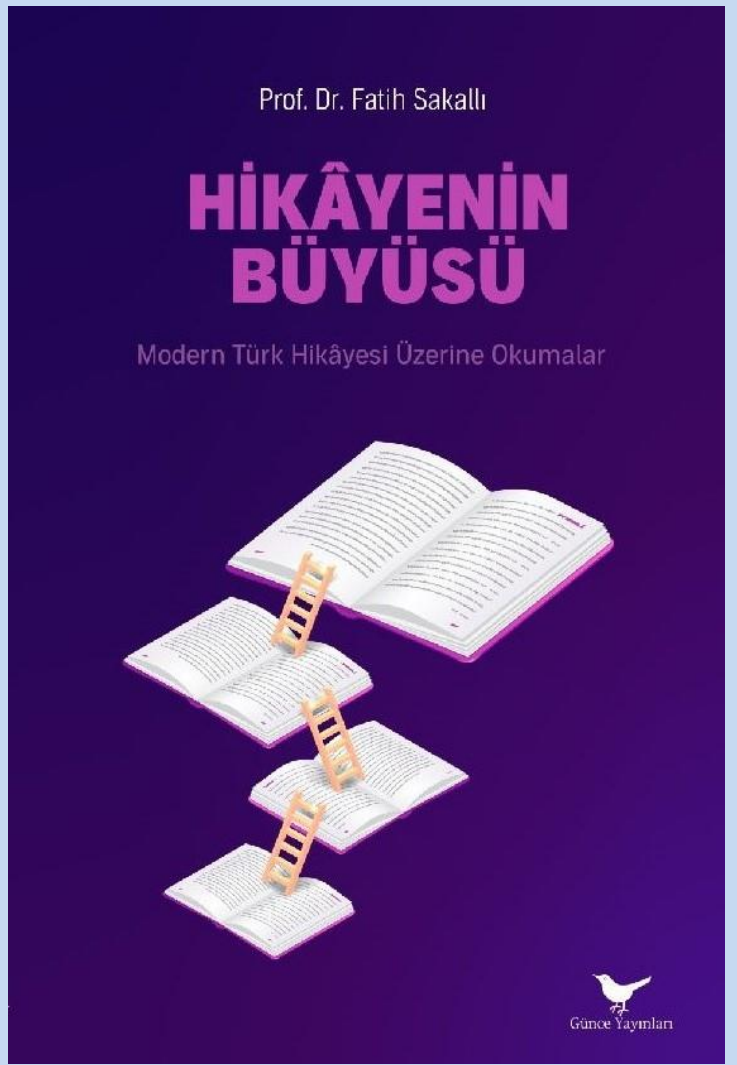
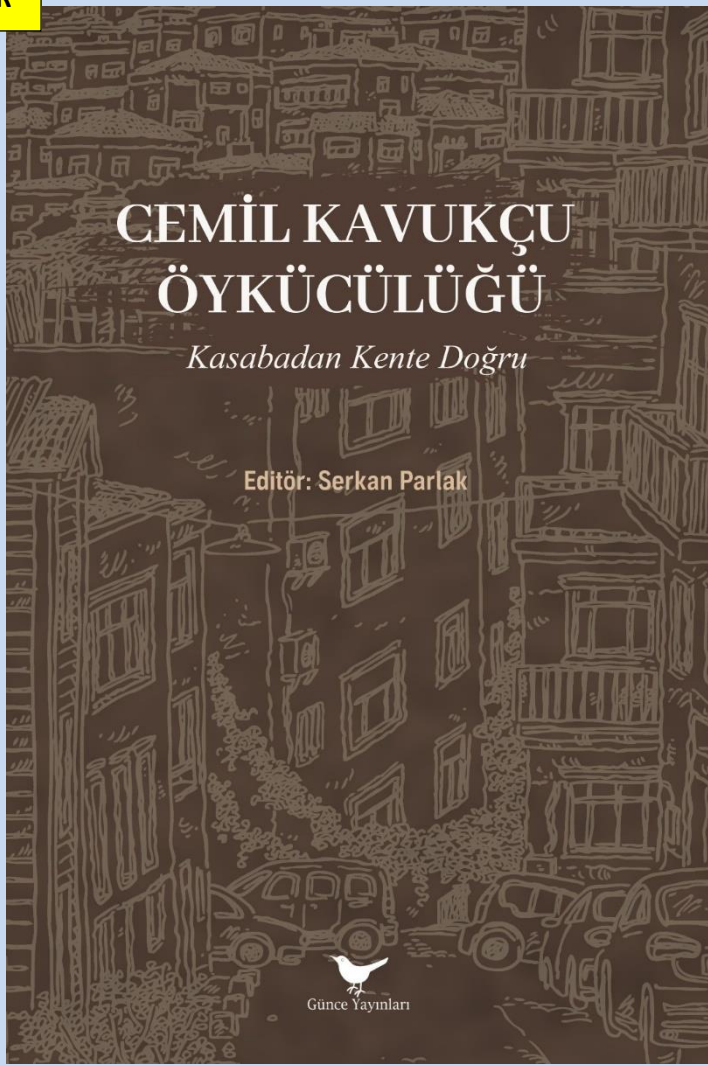
KAYNAKÇA

- Altuğ, Taylan (2008). *Dile Gelen Felsefe*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Antakyalıoğlu, Zekiye (2016). *Roman Kuramına Giriş*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Aytaç, Gürsel (2003). *Genel Edebiyat Bilimi*. İstanbul: Say Yayınları.
- Barthes, Roland (1988). *Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş*. çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Cohn, Dorrit (2008). *Şeffaf Zihinler: Kurmaca Eserlerde Bilincin Sunumu*. çev. Ferit Burak Aydar. İstanbul: Metis Yayınları.
- Çıraklı, Mustafa Zeki (2015). *Anlatıbilim: Kuramsal Okumalar*. Ankara: Hece Yayınları.
- Dervişcemaloğlu, Bahar (2008). *Çağdaş Batı Eğitiminde Nesir Analizi Yöntemleri*. Doktora Tezi. İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Dervişcemaloğlu, Bahar (2014). *Anlatıbilime Giriş*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Emre, İsmet (2006). *Postmodernizm ve Edebiyat*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Esen, Nüket (2012). *Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Genette, Gérard (2011). *Anlatının Söylemi: Yöntem Hakkında Bir Deneme*. çev. Ferit Burak Aydar. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Jahn, Manfred (2020). *Anlatıbilim: Anlatı Teorisi El Kitabı*. çev. Bahar Dervişcemaloğlu. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kıran, Zeynel ve Ayşe Kıran (2007). *Yazımsal Okuma Süreçleri*. Ankara: Seçkin Yayınları.
- Nutku, Özdemir (2007). *Bertolt Brecht ve Epik Tiyatro*. İstanbul: Özgür Yayınları.

- Öngören, Vasıf (1970). *Asiye Nasıl Kurtulur?*. Ankara: San Matbaası.
- Pekman, Yavuz (2012). Haldun Taner Tiyatrosunda “Yabancılaştırma”. *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi*, 0(7), 16-39.
- Platon (2011). *Devlet*. çev. Sabahattin Eyüboğlu, M. Ali Cimcoz. İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- Rifat, Mehmet (1992). *Göstergebilimin ABC’si*. İstanbul: Simavi Yayınları.
- Saussure, Ferdinand de (1998). *Genel Dilbilim Dersleri*. çev. Berke Vardar. İstanbul: Multilingual Yayınları.
- Sözen, Mustafa (2008). Anlatı Mesafesi-Anlatı Perspektifi Kavramları, Sinematografik Anlatı ve Örnek Çözümler. *ZKÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 4 (8), 123-145.
- Şahin, Seval (2016). “Çocukluğun Soğuk Geceleri’nde Anlatı Stratejileri ve İdeoloji”, Feryal Saygılıgil, Beyhan Uygun Aytemiz (der.), “Gülebilir miyiz Dersin?": Tezer Özlü Kitabı, İstanbul: İletişim Yayınları, s.169-187.
- Tanyolaç Öztokat, Nedret (2005). *Yazınsal Metin Çözümlemesinde Kuramsal Yaklaşımlar*. İstanbul: Multilingual Yayınları.
- Todorov, Tzvetan (2014). *Poetika’ya Giriş*. çev. Kaya Şahin, İstanbul: Metis Yayınları.
- Topçu, Hayrunisa (2015). *Anlatıcı Sorunsalı Işığında Türk Romanına Dair Bir Değerlendirme*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Elektronik Kaynaklar

- Dervişcemaloğlu, Bahar (2007). Gérard Genette’e Göre Anlatı Söylemi (Narrative Discourse). <http://www.ege-edebiyat.org>. Erişim Tarihi: 24.05.2021.



Mehmet Akif Ersoy'un Perspektifinden Sosyal Sorunlar: Aile Sorunları, Boşanma ve Yoksulluk

DOÇ. DR. KÜBRA KÜÇÜKŞEN*

Öz

İstiklal Marşımızın şairi Mehmet Akif Ersoy, içinde yaşadığı dönemin sorunlarını bütün teferruatı ile gören ve gördüklerini şiirlerine yansıtan ender şairlerimizden birisidir. Mehmet Akif'in *Safahat*'ı oluşturan şiir dünyasına bütün olarak nüfuz edildiğinde onun yoksulluktan çocuk işçiliğine, boşanmadan alkol bağımlılığına kadar dönemin pek çok toplumsal sorunlarını yansıttığı, şiirlerini de âdeta bu sorunlara dikkat çekmek için kaleme aldığı gözlenmektedir. Bu çalışmanın amacı, bugün de toplumsal sorunlarının başında gelen yoksulluk, boşanma, alkol bağımlılığı gibi sosyal sorunları neden ve sonuçlarıyla birlikte Akif'in perspektifinden değerlendirebilmektir. Bu doğrultuda Mehmet Akif'in *Safahat* adlı eserinde çalışma konusu ile doğrudan alakalı olduğu tespit edilen "Küfe", "Meyhane", "Mahalle Kahvesi" ve "Köse İmam" adlı manzum eserleri incelenmiş, tahlil edilmiştir.

Anahtar sözcükler: sosyal sorunlar, boşanma, yoksulluk, Mehmet Akif.

SOCIAL PROBLEMS FROM THE PERSPECTIVE OF MEHMET AKİF ERSOY:
FAMILY PROBLEMS, DIVORCE AND POVERTY

Abstract

The poet of our National Anthem, Mehmet Akif Ersoy, is one of our rare poets who sees the problems of the period in which he lived with all details and reflects what he saw in his poems. When Mehmet Akif's world of poetry that constitutes *Safahat* is penetrated as a whole, it is observed that he reflects many social problems of the period, from poverty to child labor, from divorce to alcohol addiction, and that he wrote his poems to draw attention to these problems. The aim of this study is to evaluate social problems such as poverty, divorce, alcohol addiction, which are among the leading social problems today, from Akif's perspective, together with their causes and consequences. In this direction, the poetic works of Mehmet Akif named "Küfe", "Meyhane", "Mahalle Kahvesi" and "Köse İmam" which were determined to be directly related to the subject of the study in *Safahat*, were examined and analyzed.

Keywords: social problems, divorce, poverty, Mehmet Akif.

GİRİŞ

Mehmet Akif Ersoy hayatı boyunca toplumsal sorunları kendine dert edinmiş bir toplum şairidir. Yaşadığı dönemin sosyal, ekonomik ve siyasi koşullarının getirdiği sorunları eserlerine aksettirerek çözüm yolları önermiş, günümüz sorunlarına da ışık tutmuştur. İstiklal Marşımızın şairi Mehmet Akif nesir alanında da makaleleri bulunmakla birlikte asıl ününü *Sırat-ı Müstakim* dergisinde yayımlanan şiirlerinden oluşan *Safahat* adlı eseriyle elde etmiştir. Latin harfleriyle ilk defa 1943 yılında basılan eser (Öksüz, 1999, s.19) “Safahat”, “Süleymaniye Kürsüsünde”, “Hakkın Sesleri”, “Fatih Kürsüsünde”, “Hatıralar”, “Asım” ve “Gölgeler” adlı bölümlerden oluşmaktadır. Şiirlerini toplumsal bir soruna dikkat çekmek, mesaj vermek için kullanan Akif’e göre edebî eser mensubu olduğu milletin, vatanın değerlerini taşımalı, sosyal bir yarar sağlamalı, toplumun aksayan yönlerini göstererek onu uyarmalıdır (Yıldıztaş ve Dinç, 2018, s. 442). Bu nedenle, tarihinin en zor günlerini yaşayan bir devlet ve milletin sorunlarını, İslam’ı merkeze alarak sorgulamıştır. Manzum eserlerinde gündelik hayatın seyri içerisinde “camiler, kahveler, hastalar, içki ve kumarın sebep olduğu sorunlar, yetimlerin, dulların, yoksulların içinde bulunduğu acı problemler, devlet yönetiminin bozukluğu, rüşvet, faiz faciası..”(Karakoç, 1987, s. 31) gibi her tür yozlaşmanın ve toplumsal çöküşün genel görünümünü tasvir etmiş, Cemil Meriç’in benzetmesiyle (1986, s. 224) adeta “tufana yakalanmış bahtsız bir toplumu gemisine çağıran Nuh Peygamber gibi”, İslâm alemini içinde bulunduğu ataletten kurtarmak için (Aydın, 2017, s. 100) mücadele etmiştir.

Kaplan (2005, s. 74) *Safahat*’ı sadece şiirin değil edebiyatın bütün ifade türleriyle anlatılan manzum bir romana benzetmektedir; çünkü “gündelik hayatta her an karşılaşılabilen fakirden zengine, dindardan dinsize, korkak, kahraman, yerli, yabancı gibi toplumsal tipler ve evlerden mahallelere tüm mekânlar Akif’in ilgi alanındadır”. Şiirleri “bir toplumun günlüğü” gibidir (Karakoç, 1987, s.31). Ele aldığı konular Akif’in kişiliğini, ahlaki duyarlılığını, sorumluluk ve değer anlayışını yansıttığı gibi düşünce ve inanç dünyasının zihinsel kodlarını da vermektedir. Gündelik yaşam pratiklerini inancı doğrultusunda gerçekleştirmeye çalışan bir “karakter adamı” olarak Akif, toplumu yakından ilgilendiren siyaset, savaş, barış gibi konularda da İslam’ın temel kaynaklarından beslenen yazılar yazmış bir “Kur’an şairi” dir.

Akif eserlerinde bireysel, ailevi ve sosyal konuları ahlaki boyutlarıyla ele almıştır. Kötü alışkanlıkların ahlakın zayıflamasından kaynaklandığını, ahlakın elden gitmesinin aile hayatının çökmesine neden olduğunu ve toplumların mahviyetine sebep olduğunu işlemiştir. Günümüzde yaşanan sosyal sorunlar Akif’in tespit ve tahlillerinin güncelliğini koruduğunu göstermektedir. Bu bağlamda çalışmanın amacı, yoksulluk, boşanma, gibi temel sosyal sorunları bu sorunlarla bazen neden bazen sonuç olarak bağlantılı olan şiddet ve eğitimsizlik boyutuyla birlikte ele alarak Mehmet Akif’in perspektifinden çözüm önerileri ile birlikte değerlendirmektir. Çalışmada kaynak olarak Ömer Rıza Doğrul tarafından tertip edilen *Safahat*’taki şiirler esas alınmış, doğrudan alıntılar bu eserden yapılmıştır. Araştırmanın örneklemini Mehmet Akif’in *Safahat*’ından konuyla doğrudan ilgisi tespit edilen “Küfe”, “Meyhane”, “Mahalle Kahvesi” ve “Köse İmam” adlı manzum eserleridir. Bu eserler temel alınarak Akif’in sosyal sorunların nedenleri ve çözümleri konusundaki görüşleri betimsel ve sistematik olarak çözümlenmiştir. Betimleme, bir kişinin,

nesnenin veya olayın özelliklerini kelimelere aktarmak olarak tanımlanmaktadır. Betimlemelerde amaç, yaşamda sıradan görünen ayrıntıları aktaran bir metin oluşturmaktır. Sistematik çözümleme ise verilerin incelenmesi, sınıflandırılması böylece verileri okuyuculara anlamlı kılacak belirli temaların ortaya konmasıdır (Beklan Çetin, 2012, s. 192,195).

MEHMET AKİF ERSOY'UN HAYATI KİŞİLİĞİ VE ESERLERİ (1873-1936)

Aralık 1873'de İstanbul'da dünyaya gelen Mehmet Akif ilk dinî eğitimini Fatih Medresesi hocalarından olan babası Mehmet Tahir Efendi'den almıştır. Üniversite tahsilini Halkalı Baytar Mektebi'nde yapan Akif mezun olduktan sonra dört yıl Rumeli, Şam, Halep gibi çeşitli illerde çalışmış (Eşref Edip, 2010), İkinci Meşrutiyet'in ilanından sonra o tarihte cereyan eden olaylara karşı halkı bilinçlendirmek ve İslam birliğini sağlamak amacıyla *Sırat-ı Müstakim* ve *Sebil'ür-Reşat* adlı dinî dergilerde şiirler, din ve



Mehmet Akif Ersoy

edebiyat üzerine makaleler yazmıştır. Birinci Dünya Savaşı sırasında Millî Mücadeleyi destekleyen Akif, Birinci Millet Meclisi'nde (1920) Burdur Milletvekili olmuş, 1925 -1936 yılları arasında Mısır'da kalmış ve bu süre zarfında Türkçe öğretmenliği yapmıştır. TBMM tarafından açılan İstiklal Marşı yarışmasına para ödülü olduğu için katılmayan Mehmet Akif, Gazi Mustafa Kemal'in isteği ve dönemin Millî Eğitim Bakanı Hamdullah Suphi Tanrıöver'in ısrarıyla İstiklal Marşı'nı yazmıştır. TBMM'nin 12 Mart 1921 günlü oturumunda İstiklal Marşı olarak kabul edilen şiiri Akif "Kahraman Ordumuza" ithaf etmiş, para ödülünü almadığı gibi şiiri hiçbir kitabına almamıştır. İkinci Meşrutiyetin ilanından sonra farklı gruplarda gündeme getirilerek düşünsel ortamlarda tartışılan, Türkçülük ve Batıcılık hareketlerini eleştirerek İslamcılık tarafında yer almış, topyekûn modernleşmeye karşı çıkmıştır. Mehmet Akif, şiirlerinde Türk-İslam dünyasının içinde bulunduğu durumu, sosyal-siyasal, ekonomik ve kültürel hayatı, bu hayatın çürüten eksik yanlarını, gerçekçi bir bakışla dile getirmiştir. Eğitimsizlik, taassup, yoksulluk, çalışma, azim en çok üzerinde durduğu konulardır. "Seyfi Baba", "Küfe", "Mahalle Kahvesi", "Meyhane", "Kocakarı ile Ömer", "Hasta", Mehmet Akif'in meşhur manzum hikâyelerindedir. *Safahat*, Mehmet Akif'in yedi kitaplık şiir külliyyatını bir araya getirdiği eserdir. *Safahat*'ı oluşturan yedi cilt yayımlanış sırasına göre şu şekildedir:¹

1. Safahat -1911
2. Süleymaniye Kürsüsünde -1912
3. Hakk'ın Sesleri-1913
4. Fatih Kürsüsünde -1914
5. Hatıralar-1917
6. Asım-1924

¹ Safahat, 1958, s. XXI-XXII.

7. Gölgeleler-1933

Büyük düşünce ve aksiyon insanı Mehmet Akif'in önemli özelliklerinden birisi de ahlak ve karakterindeki üstün niteliklerdir. *Safahat'* ta yer alan şiirleri onun toplumsal sorunlar karşısında ahlakın önemi ve ahlak eğitimi konusundaki görüşlerini yansıtmaktadır. Yakınlarının olduğu kadar hasımlarının da üzerinde birleştiği nokta Akif'in hayatı boyunca "belirli ahlaki prensiplerin doğrultusunda yaşamış bir karakter adamı" (Okay, 1989, s. 13) olduğudur. Hayatı boyunca şeref ve haysiyetine asla toz kondurmamıştır (Eşref Edip, 2010, s.220; Kuntay, 1997, s. 252, 287-292). Ahlak anlayışının temel dayanağı İslam'dır. Kendisinin bizzat yaşadığı İslam ahlakını insanlara tebliğ ve telkin etmiştir.

TOPLUMSAL SORUNLARIN MEHMET AKİF'İN ESERLERİNE YANSIMALARI

Mehmet Akif eserlerinde toplumsal sorunlara dikkat çekmiş, özellikle kadın ve çocuklar gibi dezavantajlı bireylerin hak savunuculuğunu yüklenmiş bir şairdir. Bugün de boşanma, yoksulluk, alkol bağımlılığı gibi tüm toplumları tehdit eden sorunları eserlerinde dile getirmiş bu sorunlar karşısında çözüm yolları önermiştir. Mehmet Akif Ersoy'a göre yoksulluğun nedeni geri kalmışlık, geri kalmışlığın nedeni tembellik, cehalet (Öz, 2013, s. 145), aile sorunlarının nedeni de ahlaktan, dinden uzaklaşma, yozlaşma şeklinde sıralanabilir. Bu bölümde *Safahat'* tan seçilen dört örnek eser üzerinde temel sosyal sorun alanlarından olan aile sorunları, boşanma ve yoksulluk Akif'in perspektifinden değerlendirilmeye çalışılacaktır.

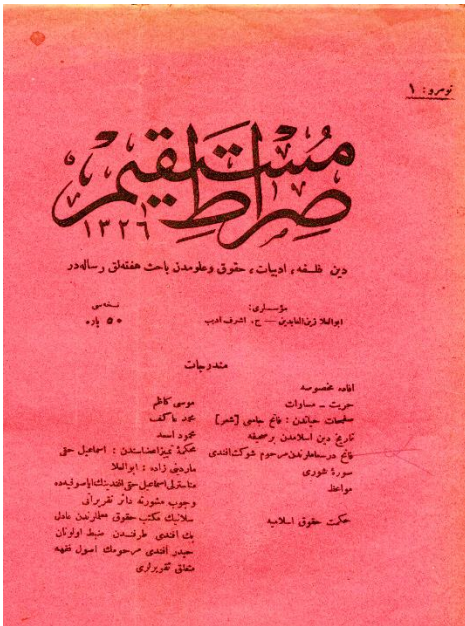
Aile Sorunları ve Boşanma

Sosyal sorunların doğrudan neden ve sonuç olarak hem etkileyen hem de etkilenen aile kurumu Mehmet Akif'in önemle üzerinde durduğu konuların başında gelir. Dünyada gerçek saadet ve mutluluğun huzurlu bir aile ortamı ile mümkün olduğunun altını çizen Ersoy (1958, s.119-120) bozulan ahlaki değerler ve din istismarının boşanmaların artmasına neden olduğunu düşünmüş, din adına dininin özüne uymayan hurafelerle, gerilikle, cehaletle hayatı boyunca mücadele etmiş, dinî kisve altında kendi menfaati için dinî duyguları istismar eden insanları uyaran şiirler yazmıştır. Mahallesinde meydana gelen iki boşanma olayı sonucu özellikle kadın ve çocukların yaşadığı dramları hiç unutmamıştır (Kuntay, 1997, s. 417). "Köse İmam" adlı eserinde üzerine kuma getirmek isteyen kocasından şiddet görmüş üç çocuklu bir kadının hikâyesine yer verilir. Köse İmam Akif'in baba dostu olan ahlaken yüksek seciyeli, görgüsü çok bir şahsiyettir. Bu manzum eserde Akif, Köse İmam'ın ağzından toplumda bozulan ahlaki değerleri, dinin nasıl istismar edildiğini anlatır. Akif'in, Köse İmamı ziyareti esnasında, kapıya gelen bir kadın kocasını şikâyet eder. Üç çocuk annesi olan kadın eşinden dayak yediğini, kendisinden boşanmak istediğini anlatır. Bunun üzerine Köse İmam: "Karı dövmek ne kolaymış, ona ben gösteririm!" diyerek bekçiyle haber gönderip önce gelmekte direnen kocayı "ben gidersem iyi kaçmaz" diyerek getirir (Ersoy, 1958, s.127).

O dönemde mahalle imamları aileler için bir nevi arabuluculuk yapmakta, vaaz ve nasihatle sorunların çözümüne uğraşmaktadır. Olay örgüsünde sosyal bir yara olan kadına karşı şiddetin fiziksel, sözel, duygusal, tüm boyutlarını dini kullanarak uygulayan bir koca vardır. Şiirde

kadının, kocası tarafından uygulanan şiddete karşı koyamayışı sadece fiziksel mukavemetin yetersizliği ile değil sosyal destekten de mahrum oluşu nedeniyle *bîçâre* kalışı ile anlatılmaktadır. İsmi İhsan Efendi olduğu anlaşılan koca: “Dövmüş isem, kendi karım. Keyfim ister döverim, sen diyemezsin: “Dövme!.. Bu benim haysiyetime tecavüzdür” diyerek ikinci eş almasına karşı çıktığı için karısını dövdüğünü, çünkü şeriatın kendisine dört kadınla evlenme izni verdiğini söyler. Köse İmam kadın haksız bile olsa boşamanın doğru olmadığını dile getirince İhsan Efendi şeriatın dörde kadar evlenmeyi emrettiğini, canı istediği gibi boşayabileceğini söyler. Bugün de örnekleri sıkça görülen dinin genel ahlaki kurallarını hiçe sayarken, dinin verdiği bir ruhsatı kişisel hevâ ve hevesi için kullanan bir tip olan, çok eşlilik konusunda şeriatın bahsedilen İhsan Efendi’ye Köse İmam, hayatında camiye girmediğini, hiç ayık gezmediğini ve İslam’ın temel emir ve yasaklarına duyarsız olduğunu yüzüne vurarak İslam’ın evlilikte erkeğe yüklediği sorumlulukları ve kadının haklarını hatırlatır.

Ahlakın temellerini dini esaslar çerçevesinde ele alan Akif, “dini vicdanlarda kaldırdıktan sonra insanlığın “menfaat” denilen ma’buddan başka bir şey tanımayacağını” (Esen, 2011, s. 266) anlatmıştır. İslam’ın temel kaynakları olan Kur’an ve sünnetin merkezinde beşerî ve toplumsal olaylara yaklaşan Akif, Peygamber Efendimizin hadisi ile Köse İmam’ı konuşturarak boşanmanın *arşı titreten*² bir fiil olduğunu, İslam’ın kadına verdiği değeri, kadının erkek üzerindeki haklarını anlattırır. İslami bilgisi ve yaşadığı ahlak ile toplumsal yaşamda önemli fonksiyonlar üstlenen bir kanaat önderi şeklinde sunulan İmam karakteri, otoriter bir dille kocayı uyarıp, kadının aile hayatı ve kendisi için ne denli gerekli olduğunu fark ettiren nasihatlerinden sonra kadının da gönlünü yaparak aileyi barıştırır.



Sratimüstakim dergisi

Boşanma tüm kültürlerde hoş karşılanmayan ancak evliliğin sürdürülmesinin mümkün olmadığı durumlarda kabul edilebilir bir tercih olarak görülen en temel sosyal sorun alanlarından biridir. Bu tercih bireyin sosyal, psikolojik ve ekonomik yaşamına olumsuz etkilerinin yanı sıra yoksulluk, işsizlik, madde bağımlılığı gibi diğer sosyal problemlere neden olarak toplumsal değerlerin ve kuralların gücünün kırılmasına neden olmakta, toplumun çözülmesine yol açabilecek gelişmelerin de kaynağı olmaktadır (Akgül Sarpkaya, 2013, s. 30). Köse İmam hanelerde yaşanan sefalet, huzursuzluk ve sıkıntılara bir imam bir de hekimin vâkıf olduğunu, boşanmaların artmasıyla “babası sağ öksüz çocuklar”ın sayısının arttığını, sonunda boşanmalar olacak diye davet edildiği düğüne gitmekten korktuğunu söyler. Kötüye kullanılan erkek egemenliğinin zararlı sonuçları

² Boşanma ile ilgili bir Hadis-i Şerif’te şöyle buyrulmuştur: “Evleniniz, boşanmayınız!.. Zîrâ boşanma dolayısıyla arş titrer” (Haşimi, 2015, s.228).

sadece kadını değil, çocukları ve tüm aile fertlerini etkilemektedir. Koytak (2001, s. 125); bütün dünyada ailenin çözülmesinden, kadını aşağılayan, onu her türlü haksızlıklara maruz bırakan, bencilce tasarruflar içeren ideolojik erkek egemenliğini sorumlu tutar.

Akif'e göre aile kurumunu tehdit eden ve boşanmaların artmasına neden olan sorunların başında kahvehaneler ve meyhaneler gelmektedir. Kahvehaneler Osmanlı'da sosyal ve toplumsal hayatın önemli kurumlarından biri olmuştur. İlk açılan kahvehaneler genelde cami civarında sosyal işlevleri olan, mahalle sakinlerinin namaz vakitleri arasında toplanıp her türlü içtimai sorunları konuştukları imaret kahvelerdir. Daha az sayıda olan kıraathaneler ise çay içilip, sohbet edilen; gazete, dergi ve kitap okunan bir mekândır. Mehmet Akif'in tasvir ettiği Tanzimat'tan sonra açılan Beyoğlu kahvehaneleri, herhangi sosyal- kültürel işlevi olmayan, işsiz, aylak insanların boş vakit geçirmek için takıldığı, tavlâ, iskambil gibi oyunların oynandığı, daha çok ailesini ihmal eden erkeklerin uğradığı, toplum için zararlı olan kahvelerdir (Aydoğan, 1997, s. 92). Akif'e göre bu kahveler derhal kaldırılmalı, insan saadeti evinde yuvasında aramalıdır.

"Mahalle kahvesi hâlâ niçin kapanmamalı?
Kapansın elverir artık bu perde pek kanlı!
Hayır, bu perde, bu Şark'ın bakılmayan yarası;
Bu, çehresindeki levsıyla yurda yüz karası;"

Akif'in burada tasvir ettiği kahve, batakhanelerle eş değer olan, düşünme, akletme, idrak, izan gibi melekeleri öldüren, firengi illeti gibi toplumun enerjisini, gayretini, çalışma azmini yok eden, böylelikle toplumun geleceğini katleden bir mahiyet arz etmektedir. Burada Akif kahvehaneyi hem fiziki mekân olarak anlatmış, hem de kahvehanede bulunan insanları ayrıntılı bir şekilde tasvir etmiştir. Eşyalar kirli, ortam havasız, pis, içindeki insanlar da aile, eş maişeti konusunda duyarsız, tembel insanlardır. Kahve müdavimi olan bu insanlar aile maişetiyle uğraşmayı, çalışmayı yük olarak görmekte, üstelik evine bağlı insanları da "kılıbık" diye küçümsemektedirler.

Mutluluk ve saadetin aile hayatı ile mümkün olduğunu anlatan Akif, eş, çocuklar ve anne babanın oluşturduğu aileyi "cennet sarayı" olarak ifade etmiştir. Akif'e göre aile, merkezinde kadının yer aldığı, tüm aile fertlerinin psikolojik ihtiyaçlarının karşılandığı bir yuvadır. Aile tasvirinde kullandığı "*Karın, çocukların, annen, baban, kimin varsa*" mısraından Akif'in modernleşme sürecinin aile kurumunda neden olduğu yapısal değişikliğin neticesi olarak ortaya çıkan çekirdek aile yerine geniş aileyi model olarak içselleştirdiği görülmektedir. Eş ve anne olarak kadın aile fertlerinin her türlü sıkıntılarında yanı başlarında olup onlara ihtiyaç duydukları desteği sağlayan eşsiz bir ruhsal güç ve güven kaynağıdır (Koytak, 2001, s. 55). Fakat erkekler bu aile hayatının değerini idrak etmemekte evden sıkıldıkları bahanesiyle kahvehaneye gitmektedirler. Eserin devamında doğrudan erkeklere hitap edilmekte, kahvehanede toplanan erkeklerin aile mefhumuna ve kadına karşı olumsuz tutumu tasvir edilmektedir.

Bu şiir "«Ya sizin bir yuvarınız yok mu?» diyor anlaşılın, Dişi erkek çalışan yavrulu kırlangıçlar..." (Ersoy, 1958, s.125) dizeleriyle "yuva"nın ve "çalışma"nın diğer canlılarda da kutsal olduğu kırlangıçların kahvedeki insanları kınadığı mesajı üzerinden verilerek sona erer.

Meyhane de aynı kahvehaneler gibi aile reislerinin buralarda zaman geçirip ailelerini ihmal etmelerine, ailelerin dağılmasına, kadınların ve çocukların yoksul, sefil kalmasına sebep olduğu

için topluma zarar veren mekânlardır. Meyhane sadece içinde değil çevresinde bile aşağılık rüzgârının estiği bir mekândır. Akif, meyhane müdavimi olan insanları; “tembel, yaratma ve üretmeden uzak, maddi yönden olduğu kadar ahlaki ve manevi yönden de sefil” olarak tarif etmiştir. Utanma ve haya duygusundan yoksun, gelecekle ilgili emel ve planları olmayan bu insanlar “insanı insan yapan tüm değerlerini şarap dalgaları arasında kaybetmişler”dir. Akif, böyle kötülükleri barındıran bir mekânı ve bu mekânın müdavimi insanları bu denli kötü, çirkin, sefil, rezil tanıtarak insanların bu tür mekânlara yaklaşmamasını, uzak durmasını sağlamak ister (Aydoğan, 1997, s. 88, 89).

Meyhane şiirinde kocası içki ve kumar müptelası olduğu, çalışıp eve ekmek parası getirmediği için zor günler geçiren bir kadının kocasını eve döndürme mücadelesi anlatılır. Kadın “Efendiler, ağalar, siz de bir nasihat edin, sizin de belki var evladınız...” diyerek oradaki diğer erkeklerin kendisine yardımcı olacağını düşünmüştür. Fakat diğer erkekler de ahlaken düşük oldukları için kadını haklı görüp yardım etmek yerine kocayı daha da kışkırtarak boşamasına neden olurlar.

Mehmet Akif aile içi sorunlar karşısında doğrudan erkeği sorumlu tutmakta, erkeklerin kahvehane, alkol, kumar vb. alışkanlıklar yüzünden eş ve çocuklarına karşı görevlerini yerine getiremediğini iddia etmektedir. Çünkü yaşadığı dönemin sosyal şartlarında kadınlar, yoksul, çoğu zaman ikinci sınıf muamele gören, sarhoş kocaların çilesini çeken, dövülen, sokağa atılan, üzerlerine kuma getiren kocalarına sabır göstermeye çalışan, yetim ve öksüz kalmış torunlarına bakma mücadelesi veren yaşlı ve güçsüz kadınlardır (Ersoy, 1958, s. 42, 127, 95; Tağızade Karaca, 2011, s.120; Fırat, 2016, s.229). Bu nedenle Akif’in toplumda dezavantajlı gruplar olarak adlandırılan yaşlılar çocuklar ve kadınlar için “Üç sınıf halka içim parçalanır, hem ne kadar! İhtiyarlar, karılar, bir de küçükler bunlar” diyerek insanlığı anlamının yolunun bu kesime merhamet göstermekle mümkün olduğunu (Ersoy, 1958, s.130), bu üç dezavantajlı kesime toplumun merhamet göstermesi gerektiğini vurgulamıştır.

Merhamet kavramı çoğunlukla ahlak ve dinle bağlantılı olduğu hâlde³ bu mısralarda Akif “merhamet”i dinî bir değer olmaktan öte insan olmanın temel koşulu (Okay, 1989, s. 64) evrensel bir insani haslet olarak almakta, yaşlılar, kadınlar ve çocuklarla ilgili her türlü sorunun çözümünde merhamet temelli yaklaşımın önemini vurgulamaktadır. Çünkü merhamet, sorunun çözümü için insanı eyleme geçiren bir duygudur. Çünkü “merhamette şefkat, rikkat, yumuşaklık, incelik, fedakârlık, diğerkâmlık gibi hasletler hakimken katılık, kabalık, vurdumduymazlık hiç yoktur” (Budak, 2020, s. 142; Kısakürek, 2018, s. 116).

Yoksulluk

Yoksulluk sadece iktisadi bir terim değil, adalet, eşitlik, özgürlük, dışlanma gibi kavramları da içeren insani ve toplumsal bir sorundur. Kendisi de hayatı boyunca yoksulluk içinde yaşayan

³ Bu konuda Hz. Peygamberden rivayet edilen hadisler: “Merhamet edenlere Rahman olan Allah merhamet eder. Siz yeryüzü halkına merhamet edin ki semadakiler de size merhamet etsinler” (Ebu Davud, Edep, 58); “İnsanlara merhamet etmeyene Allah da merhamet etmez.” (Buhârî, Tevhîd, 2). (Akt. Özafşar vd., 2012, s. 87)

Akif, İstanbul'un kenar mahallelerinden birinde yaşamış, çocuk yaşta babasını kaybetmiştir. Maddi imkânsızlıklar yüzünden istediği fakülteye değil, hemen iş bulabileceği ümidiyle parasız yatılı bir okula gitmek zorunda kalmış, hafta sonları evine on yedi kilometre uzak olan bu okula parasızlık yüzünden yürüyerek gidip gelmiştir.

Mehmet Akif'in yaşadığı yıllarda devlet ve millet tarihinin en zor dönemini yaşamaktadır (Esen 2011, s. 262). Eserlerinde 600 yıllık İmparatorluğun dağılma döneminde hem toplum hem de birey olarak yaşanan sorunları, toplumun içinde bulunduğu ahlaki, sosyal, ekonomik şartlar, en ince ayrıntısına kadar adeta *bir cerrah teşrihçiliğiyle* ortaya koymuştur (Karakoç, 1987, s. 27). "Seyfi Baba" adlı manzum eserinde hasta ve yaşlı bir aile dostu olan Seyfi Baba'yı ziyarete giderken yolda gördüğü insanların sefalet manzaralarını anlatır. Yoksulluğun neden ve sonuçları olarak görülen kötü beslenme, hastalık, açlık, engellilik gibi tüm olumsuzluklar topluma yansımış, aileler dağılmış, bu durumdan etkilenen kadın ve çocuklar perişan bir vaziyette hayatta kalmaya çalışmaktadırlar.

Kendisinin de aslında fakr-u zaruret içerisinde bir yaşam sürdüğü bu manzum eserin sonunda anlaşılır. Seyfi Baba'ya yardım etmek, birkaç kuruş bırakmak ister fakat cebinde beş kuruş yoktur ve şu cümle dökülür dilinden: "Ya hamiyetsiz olaydım ya param olsa idi!". Yıllar sonra oğlu Akif Emin Ersoy, kendisi ile yapılan bir röportajda "babanız size bir şey bıraktı mı?" sorusuna; "Muhteşem bir isim ve gurur. Başka bir şey bırakamazdı. Çünkü bırakılacak hiçbir şeyi yoktu" (Coşkun, 2017, s.91) cevabını vermiştir.

İstanbul'da, sadece insanlar değil evler, sokaklar, mahalleler tüm kentin görünümü de sefil ve perişandır (Özcan, 2009). "Küfe" adlı manzum eserinde yine yoksul bir mahalle tasviri çizdikten sonra yolda ayağına takılan şeyin eski bir hamal küfesi olduğunu fark eden Mehmet Akif daha sonra on üç yaşlarında bir çocuk ve annesi arasında geçen diyalogları aktarır. Çocuk yetim kalmıştır ve hamal olan babasının işini sürdürmek zorundadır. Fakat aslında okumak istediği için hamallık yapmak istememekte, tepkisini küfeyi tekmeleyerek göstermektedir. Annesi ise "ekmek kapısı" olarak gördüğü küfeyi çocuğun tekmelemesine karşı çıkmakta, çocuğu babası o küfe ile nasıl kendilerini besledi ise çocuğun da küfeye sahip çıkarak kardeşine ve kendisine bakması için iknaya çalışmaktadır.

Çocuğun "Okutma sen de hamal yap bu yaşta şimdi beni!" (Ersoy, 1958, s. 25) sözünden sonra Akif yanlarından ayrılır. Bir zaman sonra eskisinden de acıklı bir hâlde çocuğu küfeyle sırtında yük taşıırken görür. Tam o esnada Hasan ile aynı yaşlarda olan Rüştüye Mektebi'nin öğrencileri dağılmaktadır. Öğrenciler mutlu mesut okullarına devam ederken yaşı itibarıyla okulda onların arasında olması gereken Hasan hayatı boyunca bu küfeyi taşıyacak, hamal olarak kalacaktır. Bu manzum eserde çok boyutlu bir sosyal sorun olan yoksulluğun eğitimsizlik, çocuk işçiliği gibi sorunları ortaya çıkardığı da görülmektedir. Çocuğun çalışması fiziksel psikolojik gelişimini olumsuz etkilediği gibi eğitim imkânlarından mahrum kalma, yoksulluktan kurtulabilme gücünü ve yeteneğini kendinde bulamama gibi "yoksunluk" sonucunu doğurmaktadır (Özmete, 2011, s.78). Yoksulluğun olumsuz etkilerini en fazla çocuklar hissetmektedir. Bu konuda yazdığı bir diğer eser "Bayram" manzumesidir. Bu eserde Akif bayram dolayısıyla kurulan eğlence çadırlarının kurulduğu Fatih'de dolaşırken, yaşlı bir kadın ve ağlayan

çocuğu tasvir eder. Parası olmadığı için, yetim kalan torununu salıncağa bindiremeyen yaşlı kadın: “-Yetim ayol... Çocuk değil mi? “Salıncak!” diyor... biraz bu da binsin... Ne var sevâbına say... Yetim sevindirenin ömrü çok olur” diye salıncakçıya dil dökmektedir. Çocuğun salıncağa binmesiyle hüznün yerini sevince bırakır. Bayramlar; çocukların yüzlerinin güldüğü, ruhların coştığı, ümitsizlerin ümitle dolduğu (Baş, 2017, s.204) neşe ile geçirilmesi gereken zamanlardır. Ama yoksulluk ve parasızlık bayramın sevinç ve sürurunu gölgelemektedir.

Akif'e göre yoksulluk sorununun çözümü miskinliği ve yanlış tevekkül anlayışını bırakarak çok çalışmaktır. Bireysel tembellikten kaynaklanan yoksulluğu “Kim kazanmazsa bu dünyada bir ekmek parası: Dostunun yüz karası; düşmanının maskarası!” (Ersoy, 1958, s.71) sözleriyle eleştirmiş, çalışmayı ahlaki bir erdem olarak görmüştür (Durak, 2016, s. 164). Toplumun da çalışmayı bırakırsa zelil olacağı uyarısını yapmıştır.

SONUÇ

Osmanlı İmparatorluğunun Batı karşısında geri kalmışlığının nedenlerinin sorgulandığı, siyasal, askeri, ekonomik, sosyal krizlerin yaşandığı ve Osmanlı nasıl kurtulur sorusuna yanıt aranan fikrî bir ortamda İslamcılık akımı içinde yer alan Mehmet Akif toplumsal geri kalmışlığın ve kalkınmanın parametrelerini İslam dairesinde çözümlenmeye çalışmıştır. Mehmet Akif eserlerinde toplumsal sorunlara değinmiş, bu sorunların kaynağını ahlaki çözümlenmede görmüş, yaşadığı dönemde Osmanlı toplumunda gördüğü ahlak dışı davranışların toplumu felakete sürükleyeceği uyarılarını yapmıştır. Meyhanelerin ve kahvelerin toplumu tembelliğe alıştırıp yoksullaştırdığını, aile düzenini bozduğu için topluma zarar verdiğini, ahlakın çöküşünün milletten çöküşü olacağını belirtmiştir. Eserlerinde meyhane, kahve vb. alışkanlıklara sahip kişilerin eşlerine değer vermediği, sözel, psikolojik ve fiziksel şiddet uyguladığı, basit sebeplerle eşlerini boşadığı ya da ikinci bir eş isteğiyle onları mutsuz ettiğini işlemiştir. Kadınlar ise çalışkan, sorumluluk sahibi, yumuşak başlı, aileleri için her türlü fedakârlığa katlanan diğerkâm kişilerdir. Buna karşın eşleri tarafından takdir ve teşekkür görmemekte, çoğunlukla mağdur ve mutsuz bir yaşam sürmektedirler. Mehmet Akif başta aile sorunları olmak üzere şiirlerinde, toplumsal sorunları önce tespit etmiş, sonra kaynağını belirterek çözüm yollarını göstermiştir. Akif'e göre Türk İslam dünyası ataletten, miskinlikten tembellikten kurtulup, yorulmadan bıkmadan azim ve gayretle çalışmalıdır. Her türlü toplumsal problemlerin aşılabilmesi dinî ve ahlaki bir eğitimle mümkündür. Bu eğitimin “imanlı, edepli, liyakatli ve vicdanlı muallimler” (Ersoy, 1958, s. 281) tarafından verilmesi gerekmektedir.

KAYNAKÇA

- Akgül Sarpkaya, Olcay (2013). Boşanmış kadınlarda toplumsal baskıya direnme stratejileri: Van örneği. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6(26), 29-50.
- Aydın, Yahya (2017). Yerküreden maveraya bir çılgılık: Mehmet Akif. *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 9(19), 94-110.

- Aydoğan, Bedri (1997). Mehmet Akif Ersoy'un Meyhane ve Mahalle Kahvesi şiirleri üzerine bir değerlendirme. *Türkoloji Aratırmaları*, 85-106. http://turkoloji.cu.edu.tr/html/ba_mehmet_akif_ersoy.htm Er. Tar. Temmuz 2020
- Baş, Selma (2012). Bir merhamet şairi olarak Mehmet Akif. *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 7(2), 193-217.
- Beklân Çetin, Oya (2012). Sosyolojik araştırmalarda veri çözümlemesi ve bulguların yorumlaması. (Temmuz Gönç Şavran Ed.). *Sosyolojide Araştırma Yöntemleri* içinde (s. 183-215). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Budak, Hatice (2020). İnsanı yaşatmak ve öldürmek arasında bir hatt-ı fasıl: Merhamet "Reis Bey" eserinin tahlili. (Hatice Budak Ed.). *Edebiyat çalışmalarında farklı perspektifler* içinde (s.125-163). Ankara: İKSAD Yayınları.
- Coşkun Nusret Safa (2017). Şair Mehmet Âkif'in Oğlu Şimdi Ne Yapıyor? Y. Turan Günaydın (Der.), Ersan Güngör (Ed.), Babam Mehmet Akif- İstiklal Harbi hatıraları içinde. İstanbul: Kurtuba Yayınları.
- Durak, Nejdet (2016). Mehmet Akif Ersoy'un düşünce dünyasında ahlak, erdemler ve medeniyet ilişkisi. Süleyman Demirel üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 2(37), 151-169.
- Ersoy, Mehmet Akif (1958). *Safahat* (Tertip Eden: Ömer Rıza Doğrul),5. Baskı. İstanbul: İnkılap Yayınevi, 5. baskı (Alıntılarda bu baskıdan yararlanılmıştır.)
- Esen, Adem (2011). Safahat'ta iktisatla ilgili konular. *Uluslararası Mehmet Akif Ersoy milli birlik ve bütünlük sempozyumu kitabı* içinde, s.261-294, İstanbul: Sabahattin Zaim Üniversitesi Yayını.
- Eşref, Edip. (2010). *Mehmet Akif hayatı, eserleri ve yetmiş muharririn yazıları*. İstanbul: Beyan Yayınları.
- Fırat, Hatice (2016). Safahat'ta içki-kumar çıkmazındaki erkeklerin kadına bakışı ve Akif'in çözüm önerisi: Eğitim. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi (SUTAD)* (40): 221-231.
- Haşimi, Seyyid Ahmet (2015). Muhtar-ul ehadisin nebeviyye tercümesi. (Abdülvehhab Öztürk (Çev.). İstanbul: Kahraman Yayınları.
- Kaplan, Mehmet (2005). *Şiir tahlilleri-1*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Karakoç, Sezai (1987). *Mehmed Akif*. 6. Baskı. İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Kısakürek, Necip Fazıl (2018). *İdeolocya örgüsü*. İstanbul: Büyük Doğu Yayınları.
- Koytak, Necla (2001). *Her anne bir okul. Kadından topluma eğitim*. İstanbul: Uçurtma Yayınları.
- Kuntay, Mithat Cemal (1997). *Mehmet Akif*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Meriç, Cemil (1986). *Kültürden irfana*. İstanbul: İnsan Yayınları.
- Öksüz, Refik (1999). *Safahat'ta ahlaki unsurlar*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi.
- Okay, Orhan (1989). *Mehmet Akif. Bir karakter heykelinin anatomisi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Öz, Satılmış (2013). Mehmet Akif ersoy'da geri kalmışlık ve kalkınma problemi (Safahat Örneği). *Harran Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 18 (30). 140-161
- Özaşar, Mehmet Emin vd. (2012). Hadislerle İslâm. 2 baskı. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları. <https://hadislerleislam.diyanet.gov.tr/sayfa.php?CILT=3&SAYFA=87>.Er.Tarihi: Eylül 2020

- Özcan, Nezahat (2009). Mehmet akif'in şiirlerinde yoksul insan manzaraları. *Türk Yurdu Dergisi*, Sayı 268. <https://www.turkyurdu.com.tr/yazar-yazi.php?id=2457Er>. Tar: Eylül 2020
- Özmete, Emine (2011). Yoksul ailelerde sosyal dışlanmaya karşı güçlendirme yaklaşımı. (Ed.). Yasemin Özkan, *Sosyal Dışlanma ve aile: Sosyal hizmet müdahalelerinde güçlendirme yaklaşımı içinde* (71-87), Ankara: Maya Akademi Yayınevi.
- Tağızade Karaca Nesrin (2011). Mehmet Akif Ersoy'un hayatında ve safahat'ta kadın. *Diyanet İlmî Dergi, Vefatının 75. Yılında Mehmet Akif Özel Sayısı*, 47 (4). 113-128.
- Yıldıztaş, Ahmet, Dinç, Ayşe (2018). Mehmet Akif Ersoy'un sanatı şahsiyeti ve eserleri. *Türk & İslam Dünyası Sosyal Araştırmalar Dergisi (TİDSAD)*, 5(17), 438-449.

BATI

EDEBİYATINDA AKIMLAR

editör
OKTAY YİVLİ

HATİCE FIRAT
YASEMİN MUMCU
OKTAY YİVLİ
OĞUZHAN KARABURGU
BERNA AKYÜZ SİZGEN
NİLÜFER İLHAN

ÜMMÜHAN TOPÇU
SEFA YÜCE
HANİFİ ASLAN
METİN AKYÜZ
MEHMET SÜMER
YAKUP ÖZTÜRK



Günce Yayınları

Prof. Dr. Önder Göçgün

TİYATRO DENEN HAYAT SAHNESİ



Günce Yayınları



PROF. DR. ÖNDER GÖÇGÜN

Türk Tasavvuf Şiiri

AÇIKLAMALI VE YORUMLU ÖRNEKLERLE



Günce Yayınları

MODERN TÜRK EDEBİYATI

editör
OKTAY YİVLİ

MUHARREM DAYANÇ
OKTAY YİVLİ
MACİT BALIK
MAHMUT BABACAN
SEVİM ŞERMET

YASEMİN MUMCU
BEDİA KOÇAKOĞLU
NİLÜFER İLHAN
MAKSUT YİĞİTBAŞ
SELAMİ ALAN



Günce Yayınları

Mehmet Akif Ersoy'da Poetik Söylem

DR. ÖĞR. ÜYESİ TUBA DALAR*

Öz

Edebiyat tarihi, edebî üretimler kadar bu üretimler üzerine yapılan yorum, teori ve eleştiri gibi değerlendirmelerin de tarihidir. Estetik objeyi esas alan bu değerlendirmeler, edebiyatın kendisi kadar eskidir. Aristoteles'in *Poetika'sı* bu bağlamda ele alınabilecek ilk ciddi ve sistemli girişimdir. Günümüzde ise poetika kavramı, bir şairin kendi şiir sanatı üzerine kaleme aldığı metinlerin karşılığı olarak kullanılır.

Edebiyatın devrin zihniyeti tarafından şekillendirildiği ve tarihin gömlek değiştirdiği dönemlerde sosyal bir mahiyet kazandığı bilinen bir durumdur. Mehmet Akif Ersoy, Abdülhamit yönetiminin siyasal atmosferinin ardından İkinci Meşrutiyet'in getirdiği atmosferi de yaşamış, art arda patlak veren savaşlarda her geçen gün daha da ufalanan devletin inkıraz çağına tanıklık etmiştir. Bilindiği üzere devrin sosyal-siyasi değişimleri ve düşünsel dönüşümleri, poetik söylemlerin art alanını belirler. Tarih, hâlden hâle evrilerek devam ettiği gibi tarihin şekillendirdiği insan da benzer bir değişim süreci yaşar. Bundan dolayı herhangi bir şairin poetik söylemi, sanatsal üretimi devam ettiği sürece mecra değiştirebilir. Akif'in, Safahat'ına almadığı ilk dönem şiirleri, başka bir poetik algının ürünleridir. Aşına bir ifade ile söylenecek olursa şair, şiir devrinde yazdıklarını şuur devrinde susturmayı tercih etmiştir.

Mehmet Akif; yaşamı, düşünce dünyası ve sanat algısı arasında anlamlı bir paralelliği gözetken ender isimlerden biridir. Bu paralellik göz önüne alındığında, Akif'in poetik söylemine dair bütünlüklü bir bakış açısı geliştirme gerekliliği ortaya çıkar. Bu çalışmada Akif'in poetik nitelikli mensur ve manzum metinleri incelenerek onun poetik söylemi belirlendi. İnceleme sonucunda, Akif'in poetik söyleminde, sanat endişesinin öncelik olmadığı, kültür ve medeniyet tasavvuru üzerine inşa edilmiş olan bu söylemin, toplumsal terakki ve tekâmül süreçlerini esas aldığı görüldü.

Anahtar sözcükler: Mehmet Akif Ersoy, şiir, nesir, poetik söylem

MEHMET AKIF ERSOY'S POETIC DISCOURSE

Abstract

The history of literature is the history of evaluations such as interpretation, theory and criticism on these productions as well as literary productions. These evaluations based on the aesthetic object are as old as the literature itself. Aristotle's Poetics is the first serious and systematic initiative that can be taken into account in this context. Today, the concept of poetics is used as the equivalent of a poet's texts on her/his own art of poetry.

It is a well-known fact that literature was shaped by the mentality of the period and gained a social character in the periods when history changed its shirt. Mehmet Akif Ersoy also experienced the atmosphere of the Second Constitutional Monarchy after the political atmosphere of the Abdülhamit II administration, and witnessed the era of decline of the state, which was crumbling day by day in the wars that broke out one after another. As is known, the social-political changes and intellectual

* Kastamonu Üniversitesi, tdalar@kastamonu.edu.tr, orcid: 0000-0002-9833-2593

Gönderim tarihi: 01.05.2021

Kabul Tarihi: 24.05.2021

transformations of the era determine the background of poetic discourses. Just as history continues by evolving from state to state, the human being shaped by history goes through a similar process of change. Therefore, the flow of any poet's poetic discourse can change as long as her/his artistic production continues. Akif's early poems, which he did not include in *Safahat*, are the products of another poetic perception. To be said with a familiar expression, in the age of consciousness the poet preferred to silence what he wrote in the age of poetry.

Mehmet Akif is one of the rare names who observes a meaningful parallelism between his life, his world of thought and his perception of art. Considering this parallelism, it becomes necessary to develop a holistic perspective on Akif's poetic discourse. In this study, Akif's poetic discourse was determined by examining his poetic prose and verse texts. In Akif's poetic discourse, it was seen that the concern of art was not a priority, and this discourse, which was built on the idea of culture and civilization, was based on social progress and evolution processes.

Keywords: Mehmet Akif Ersoy, poetry, prose, poetic discourse

GİRİŞ

Teorik anlamda poetika, bir tür olarak şiirin doğasına odaklanan, şiiri; biçim, muhteva, üslup ve çeşitli estetik boyutlarıyla irdeleyen bilimsel bir yaklaşım modelidir. Aristo'nun taklide dayalı sanatların teorisi olarak kullandığı bu terim, Orta Çağ'da sanatsal yaratımın bütün türlerini kapsayacak bir şekilde kullanılırken son dönemlerde çoğunlukla şiir türü ile ilgili olarak kullanılmaktadır. Aslı Yunanca olan ve ilk kez Aristo tarafından kullanılan poetika sözcüğü (Lat. poetica, Yun. poietika, Fr. poetique, İng. poetics), günümüzde "şiir sanatı" olarak genel bir yaklaşımı ifade etmek yerine; "bir şairin kendi şiir sanatı üzerine kaleme aldığı yazı" şeklinde daha özelleştirilmiş bir anlamı karşılar (Çıkla, 2015, s. 21).

Şairin şiire dair (şekil, dil, üslup, tema vb.) oluşturmak istediği terkip, onun poetik metinlerinde kendini gösterir. Şairin poetik söylemi, nesir ya da nazım şeklinde belirebilir. Mensur olarak kaleme alınan poetik nitelikli metinler, manzum poetikalara kıyasla şairin şiir anlayışı hakkında daha net bilgi verir. Şairin başka bir şiir anlayışına karşı geliştirdiği eleştirileri içeren metinler ise karşı-poetika olarak adlandırılır.

Poetikayı, "estetığe yaklaşan taraflarıyla ilimden çok felsefe alanına girecek bir sistem" (Okay, 2016, s. 17) olarak tanımlayan Orhan Okay'a göre; şiir sanatına dair açıklama getiren deneme türü yazılar, bir edebi grubun ortaya koyduğu beyannameler, şiir kitaplarındaki takdim ve takriz metinleri, belli bir şiire yazılmış eleştiriler ve bu şiirin şairi tarafından bu eleştirilere verilen cevaplar Türk şiirinin poetik kaynaklarıdır.

Poetika kavramı, aslında şiirin nasıllığı üzerine konuşmaktır ki bu da düşünceyi, estetik felsefesinin kıyısına götürür. Estetik, duyuşal bilginin teorisi ya da güzel olan üzerine düşünme sanatı olarak tanımlanabilir. Her estetik fenomen, o fenomene karşı estetik bir tavır alan varlıkla yani estetik süje ile ilgilidir. Çünkü sanat yapıtı olan estetik obje, estetik bir algı tarafından görülmeye yazgılıdır. Ancak belirtmek gerekir ki estetik süje, estetik fenomenin yegâne belirleyicisi değildir. Estetik fenomen için süje kadar obje de zorunlu olmakla birlikte objenin

üzerinde taşıdığı değer ve süje-obje ilişkisinden doğan bir estetik yargı da zorunludur. Bundan dolayı estetik fenomen, bu dört unsurun ontik bütünlüğünden oluşur (Tunalı, 2002, s. 21).

Sanat ontolojisi açısından bakıldığında estetik süjeden hareketle yol alan yaklaşım, sübjektivist bir estetik oluştururken; estetik objeden hareketle yola çıkan yaklaşım ise objektivist bir estetik oluşturur. Sübjektivist estetik yaklaşımında estetik süje, estetik obje karşısında estetik bir tavır alan ve ondan estetik haz duyan bilincin sahibidir. Estetik tavır, ereği kendinde olan tavidir. Ereği kendinde tavır; realiteden kaçma, hayalî ve kurgusal olana dayalı bir dünya yaratma isteğinden beslenen, düşünsel-duygusal boyutlu çok yönlü kompleks bir yapıdır. Objeden herhangi bir karşılık beklemeksizin onu izlemeye odaklı olan bu tavrın, objenin kavramsal yapısı ile ilgisi yoktur. Tümel olanla değil, tikel olanla ilgilenir. Diğer bir ifadeyle estetik obje karşısında duyulan estetik haz, ona bakan süjeden kaynaklanır ve tamamen bireyseldir. Bu durumda estetik araştırma, estetik objeye değil, objeyi kendi etkinliğinden estetik haz duymak adına aracı olarak gören estetik süjeye odaklanır. Objektivist estetikte ise dikkat, süje değil, obje üzerinde toplanır. Bu tümel bir idealite alanıdır ve bireysel olanın burada bir değeri yoktur. Burada estetik objenin kriterleri incelenerek doğrudan obje üzerinden hareket edilir.

Mehmet Akif Ersoy'un gerek poetik nitelikli düzyazıları gerekse poetika kabul edilebilecek şiirleri incelendiğinde, onun bir estetik süje olarak sanat eseri karşısında takındığı tavrın, ereği kendinde olan estetik tavır olmadığı anlaşılır. Zira ereği kendinde bir tavır; sanat eserinde, sanatsallık dışında bir amaç aramaz. Ayrıca onun realiteden kaçma, kurmaca olana sığınma, hayalî bir atmosfer oluşturma gibi bir çabası da yoktur. Aksine Akif, amacını Safahat'ın dördüncü kitabında (Fatih Kürsüsünde) Mithat Cemal Kuntay'a ithaf ettiği İki Arkadaş Fatih Yolunda isimli bölümde açık bir şekilde söyleyecektir: "Hayır, hayal ile yoktur benim alışverişim / İnan ki: Her ne demişsem görüp de söylemişim" (Ersoy, 2013, s. 591).

MEHMET AKİF'İN POETİK SÖYLEMİ

"Sözüm odun gibi olsun; hakikat olsun tek!"

Mehmet Akif Ersoy

Sanatkârın sanata ve sanatsal üretime olan yaklaşımı, içinde bulunduğu dönemin çeşitli parametreleri tarafından şekillenir. Söz konusu olan estetik süje, Akif gibi devrin ve devletin problemlerini kendine dert edinen, edindiği dertlere çözüm reçetesi arayan, inandığı gibi söyleyen ve söylediği gibi yaşayan bir insan olduğunda, sanatkârın tüm üretimi, poetik söylem tespiti için malzemeye dönüşebilir. Onun gerek şiirleri gerekse muhtelif vesilelerle kaleme aldığı nesirleri, realist ve idealist bir söyleme sahiptir. Meşrutiyet'e müteakip yazdığı ve önceleri *Sırât-ı Müstakîm*'de neşrettiği kırk dört parça şiiri, 1911'de basılır ve bu şiirler *Safahat*'ın ilk kitabını oluşturur. Yüz manasına gelen "safha" kelimesinin çoğulu olan bu isimle, yaşamın çeşitli yüzlerini, evrelerini göstermek istediğini belirten Orhan Okay'a göre; "Yalnız bu isim bile onun edebiyattaki realist görüşünü aksettirir" (Okay, 2017, s. 94).

Mehmet Akif, erken dönem sanatsal üretimlerini *Safahat*'a dâhil etmez. Bu ilk şiirlerinde Muallim Naci ve Ziya Paşa tesiri kendini hissettirir. Ahmet Mithat'ı topluma hocalık ettiği ve kütüphaneler dolusu eser bıraktığı için takdir eder. Namık Kemal'i ise Şinasi'nin topluma en büyük armağanı olarak görür. Çocukluğunda en çok okuyup etkilendiği şairler Sadi ve Hafız'dır. Şark klasikleri dışında Fransızca öğrenip Batılı romantikleri de okur. Batılı yazar kadrosu içinde onun en fazla sevdiği isimler arasında Victor Hugo, Anatole France, Lamartine, Rousseau, Alphonse Daudet, Emile Zola, Alexandre Dumas Fils vardır. Onda Zola'dan gelen natüralizm ile Hugo'dan gelen romantizm, kendine has bir üslup içinde harmanlanır. *Safahat* öncesi şiirlerinde yapısal anlamda bir arayışın içinde olduğunu görmek mümkündür. Şair kimliğini arama çabası içinde olduğu bu yıllarda yazdığı fakat *Safahat*'a almadığı manzumelerin birinde, Akif'in bu tereddütlerini okumak mümkündür:



Anatole France

“Müstakbeli şi'rimin açık mı?
Şair olamam, o belli zaten
Bir nazım olur muyum acep ben?
Nesrimde rekâket olmasaydı
Evvelce gözüm de dolmasaydı
Hiç nazma temayül eylemezdim” (Okay, 2017, s. 92)

Akif'in sanatı hakkındaki değerlendirmelerin ortak kanaati, onun iyi bir şair değil ancak iyi bir nâzım olduğudur. Kendisi de zaten şair olmakla nâzım olmayı birbirinden ayırıp nesirde başarısız olduğunu ve bir zamanlar devrin santimental söylemine temayül ettiğini itiraf eder. Kendini milletin huzurunda gördüğü günden beri sanattan ziyade cemiyeti düşündüğünü söyleyen Akif, bu gayenin dışında kaleme aldığı ilk zaman şiirlerini nasıl imha ettiğini şöyle anlatır: “Gençlik devrinde idi. Gazeliyata dair çok şiir yazdım. Müteaddit defterler doldurdum. Bir aralık bunların birini kaybettim. Buna çok yandım yakıldım. Fakat bilahare şiirimi içtimai mevzulara tahsis edince o defterin kaybolmasına hiç acımadım. Diğer defterimi de kendi elimle imha ettim” (Okay, 1989, s. 33).

Mehmet Akif Ersoy, Servet-i Fünun edebiyatının hâkim olduğu bir dönemde şiir yazmasına rağmen böyle bir temayül göstermeyip farklı bir sanat anlayışı benimser. Onun, “Şiir için gözyaşı derler: onu bilmem, yalnız / Aczimin giryesidir bence bütün âsârım!” (Ersoy, 2013, s. 6) diyen dizeleri, Servet-i Fünun'un edebî anlayışına yönelik kaleme alınmış bir karşı-poetika olarak okunabilir. Şiirin “gözyaşı” olarak tanımlanmasını reddeden tavrı ve düzyazılarında hayale karşı sıklıkla savunduğu hakikat yaklaşımı; onu duyuş, hissediş, düşünüş bakımından Servet-i Fünun neslinin karşısına koyar. Ekrem ve Hamit'ten Servet-i Fünun'a tevarüs eden güzellik anlayışı ve hayata karşı geliştirilen pasif tavır alış tarzı, cemiyetin derdiyle dertlenen mücadeleci bir kişilik olan Akif için kabul edilebilir değildir. Akif, özellikle Servet-i Fünun edebiyatına hâkim olan dil ve muhtevaya son derece mesafelidir. *Sebülürreşâd*'ın 7 Mart 1912 tarihli sayısında kaleme aldığı Edebiyat isimli yazısı, Akif'in sanat anlayışını açıkça ortaya koyan poetik nitelikli bir metindir:

“Şiir için, edebiyat için ‘süs’, ‘çerez’ diyenler var. Karnı tok, sırtı pek milletlere göre bu söz belki doğrudur. Fakat bizim gibi aç, çıplak milletlere süsten, çerezden önce giyecek, yiyecek lazım. (...) Hele ‘Sanat sanat içindir. Sanatta gaye yine sanattır. Edebiyatta edebiyattan başka bir gaye aramak, sanatı şarta bağlamaktır.’ gibi yüksek teoriler bizim idrakimizin pek üstündedir” (Akbaş, 2011, s. 107).

Aydın kimliğini, sanatçı kimliğine önceleyen Akif, bu yazısında *Sebülürreşâd*’da çıkacak olan yazıların kaba saba ama yerli olacağını, hiçbir şekilde başka memleketlerin damgasını taşımayacağını, toplum ahlakına katkı sağlayacağını belirtir. O, edepsizliğin başladığı noktada edebiyatın sonlanacağını düşünür. Edebiyatın ahlakla bir ilgisi olması gerektiğini ve toplumu düzeltecek olan en önemli aracın edebiyat olduğunu vurgular. Ona göre özellikle vatanperverlik konusunda toplumsal duygulanımı yükseltecek, toplumun ahlakını süsleyecek, her anlamda topluma edep dersi verecek bir edebiyata ihtiyaç vardır. Ayrıca Akif’in, ilk *Safahat*’ın başına koyduğu manzum mukaddime, onun şiir anlayışını tümüyle özetleyen bir manzum poetikadır:

“Bana sor sevgili kâri, sana ben söyleyeyim
Ne hüviyette şu karşında duran eş’ârım
Bir yığın söz ki, samimiyeti ancak hüneri
Ne tasannû bilirim, çünkü ne san’atkarım” (Ersoy, 2013, s. 6)

Şiiri hakkında okurunu bilgilendirdiği bu manzumeden de anlaşılacağı üzere, Akif için şiirde önemli olan “tasannu” değil, “samimiyet”tir. Çünkü edebiyatın, sanat kaygısı gütmekten çok daha yüce emelleri olmalıdır. Toplumda baş gösteren sıkıntılara çözüm üretme ve toplumsal terakkiye hizmet etme çabası, onun şiirine yerli ve millî bir karakter kazandırır. Prenses Emine Abbas Halim Hanımefendi’ye yazdığı 9 Şubat 1936 tarihli mektubunda, Türk edebiyatının asırlardır törpülenen millî niteliklerinden duymuş olduğu rahatsızlığı şöyle dile getirir: “Acemlerden alacağımız bir şey kalmayınca, daha doğrusu o edebi metanın modası tamamıyla geçince Garplıları ve bilhassa Fransızları soymaya başlamışız! Kendi ruhumuzdan doğma bir edebiyata ne zaman kavuşacağız bilemiyorum.” (Günaydın, 2009, s. 124) Akif, her millet için, başka milletlerin edebiyatlarından istifade etmenin, müteessir olmanın tabii olduğunu ancak bu tesirin hiçbir zaman müfrit bir taklit ve sarîh bir soygunculuk derecesine varmaması gerektiğini düşünür. *Sırât-ı Müstakîm*’in 22 Aralık 1910 tarihli sayısında yazdığı Hasbihal isimli yazısına, “Malum ya tütünlerimiz gibi edebiyatımız da Fransız tekeli altındadır” (Akbaş, 2011, s. 200) cümlesi ile başlar ve edebiyatta yerli bir söylem oluşturamamanın sıkıntılarına birçok yazısında yer verir. O, her edebi üretimin, bir milliyeti olduğu kanaatinde olduğundan, başka milletlerin edebiyatlarından ancak estetik ölçütler bağlamında yararlanılabileceğine inanır.

Tenkrit tarihi boyunca muhtelif dönemlerde sıklıkla tartışma konusu olan edebiyatta millîlik meselesinin yoğun tartışıldığı dönemlerden biri, Akif’in de edebî ürünlerini verdiği dönem olan Millî Edebiyat Dönemi’dir. Tanzimat Dönemi edebiyatında Namık Kemal’in “Lisan-ı Osmaninin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazatı Şamildir” isimli makalesinde Klasik edebiyata getirdiği eleştirel söyleme, Akif poetikasında da rastlamak mümkündür. *Safahat*’ın ikinci kitabı olan Süleymaniye Kürsüsünde isimli bölümde şöyle der:

“Üdebânız hele gayetle bayağı mahlûkat...
Halkı irşâd edecek öyle mi bunlar? Heyhât!

Kimi Garb'ın yalnız fuhşuna hasbî simsar
 Kimi İran malı der, köhne alır, hurda satar
 Eski divanlarımız oğlanla şarâb
 Biradan, fâhişeden başka nedir şî'r-i şeb'âb?" (Ersoy, 2013, s. 476)

Namık Kemal'in Modern Türk edebiyatının beyannamesi olarak kabul edilen "Lisan-ı Osmaninin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazatı Şamildir" makalesi, klasik şiire getirilen eleştirileri sistemli şekilde ele alan ve divan şiirinin açmazlarına çözüm önerileri sunan ilk metindir. Bu yazı, Tanzimat dönemi ediplerinin divan şiirine bakış açısını göstermesi bakımından da önemlidir. Söz konusu dönemde eski edebiyatın nazım şekilleri, ölçü anlayışı, dili kullanım biçimi, edebî sanatları, mazmunları, hayal sistemi bütünüyle eleştirilirken sahada yeni bir edebî anlayışa ve yeni edebi türlere yer açılmaya çalışılır. Ayrıca divan şiirinin asırlardır kendini tekrar eden tükendiği, seçkin zümreye hitap eden halktan kopuk, donmuş bir edebiyat olduğu fikri, sıklıkla tekrar edilen eleştiriler arasındadır. Oysa edebiyat ve toplum arasındaki kökten bağ, her edebî anlayışın kendini üreten toplum ile yakın ilişki içerisinde olmasını gerektirir. Sanat, toplumsal kültürün şekillendirdiği bir üretimdir. Asırlarca devam etmiş olan divan şiirinin çok katmanlı bir anlam dairesi vardır ve bu geleneği, tümüyle "gulyabani" atmosferi içerisinde algılamak, Tanzimat'ın oluşturduğu kanonik söylem içerisinde konuşmak olarak yorumlanabilir. Bu söylem, özellikle gazel, kaside ve mesnevi gibi biçimleri hedef alır. Ancak belirtmek gerekir ki divan şiiri gazel, kaside ve mesneviden ibaret olmadığı gibi toplumsal boyuttan da tümüyle yoksun değildir.

19. yüzyılın sosyo-politik okuması yapıldığında, divan şiirindeki değişimin, sadece onun toplumsal hayattan kopukluğuna bağlanamayacağı anlaşılır. Dönemin siyasal ve sosyal yapılanmasındaki değişim, divan şiirinin şekil, muhteva ve üslubunda da benzer bir değişimi beraberinde getirir. Bilindiği üzere divan şiirinin temelinde, çok uluslu bir imparatorluğun ümmet anlayışı vardır. Oysa 19. yüzyıl, imparatorlukların ulus devletlere evrildiği bir tarihsel arka planın öne sürümüdür. Ve tarih; edebiyatın millet inşası üzerinde hiç de küçümsenemeyecek etkisinin, farklı coğrafyalarda defaten kullanıldığına şahittir. Tam da bu sebeple Modern Türk edebiyatının inşası, gelenekten koparak olanaklı hâle gelir. Klasik edebiyat ürünleri, edebî gelenek içerisinde yok sayılınca divan şiirinden boşalan alanı doldurma çabası, yeni kaynak ve söylem arayışını doğurur. Divan şiirinin bilindik gerekçelerle reddi, yeni kurulan edebî anlayışın ulusa ait değerler üzerine inşa edilmesi gerekliliğini getirir.



Mehmet Akif Ersoy

Mehmet Akif Ersoy, aynı metnin birkaç satır sonrasında "O benim ebedî hasmım olan Rusya bile / Hakkı teslim edelim! Hiç de değildir böyle" (Ersoy, 2013: 478) diyecek, gücü yetse üdeba namına kim varsa hudut dışı edip Rusya'dan getireceği ediplere millet için eser yazdırmayı planlayacaktır. Dursun Ali Tökel, Akif'in klasik edebiyata karşı olan tavrını; pozitif bilimler eğitiminin getirdiği kesinleyici gözlem eşliğinde teorik derinlikten çok

sonuç odaklı pratiğe önem vermesi, sevdiği ya da sevmedikleri arasında çok keskin bir ayırım belirlemesi, realist ve natüralist algının etkisinde olduğundan klasik olanın onun için pek de bir anlam ifade etmemesi, tabiatı gereği bâtni değil zahirî olanı öncelemesi gibi nedenlerle açıklar (2008, s. 329). Akif'in biyografisi göz önüne alındığında bu tespitlerin haklılık payı olduğunu kabul etmek gerekir. Bununla birlikte belirtmek gerekir ki, Akif'in *Safahat'*ına almadığı ilk dönem şiirleri, tam da Muallim Naci etkisi ile yazılan klasik tarz şiirlerdir. Baki, Nefi, Nedim, Şeyhülislam Yahya, Şeyh Galip gibi klasik dönem şairleri de onun beğenerek okuduğu isimler arasındadır. Akif'in bu tavrı, inkıraz çağının ağır şartları içerisinde, şiirden çok şuurun konuşması gerektiğine inanması ve sosyal bir lirizme gönül vermesi ile açıklanabilir. Diğer bir deyişle, "Akif'e göre sanat, zorunlu olarak *mukayyedd*dir. Ancak onun neye bağlı olacağı tartışılabilir. Kendisi bu konuda tercihini, 'toplumun ahlaken yükseltilmesi' yönünde yapmıştır. O, eserlerinde toplumdaki çirkinlikleri sergilerken bile amacının insanları bunlardan uzaklaştırmak olduğunu ifade etmektedir." (Gökçek, 2014, s.56) Cemiyet şuuruna aydının alması gereken sorumluluğun farkında olan Akif, sadece manzumelerinde değil, *Sırât-ı Müstakîm* ve *Sebîlürreşâd'*da yazmış olduğu makalelerinde, tefsirlerinde ve mektuplarında da kalemını aynı gayenin emrine verir.

*Safahat'*ın altıncı kitabı olan *Asım'*da şair ve şair sorumluluğu bir kez daha irdelenir. Köse İmam'ın Hocazade'ye mesleğini sorması üzerine, Akif'i temsil eden Hocazade şair olduğunu ifade eder. Bu cevabın karşısında Köse İmam; "Olmaz olaydın: O ne yüzler karası! / Bence dünyadaki işsizlerin en maskarası" (Ersoy, 2013, s. 936) der ve şairleri iyi gün dostu, müstekreh, dalkavuk gibi sıfatlarla nitelendirir. Mehmet Akif Ersoy'un şiire ve şaire olan bakışı, Kur'ân-ı Kerîm'in Şuara Suresi'nden beslenir. *Sebîlürreşâd'*da Şuara Suresi 224-227. ayetlerini tefsir eder. Seçili ayetlerin Akif tarafından yapılan tercümesi şu şekildedir:

"Şairlerin arkasından ancak sapıklar gider. Görmüyor musun ki onlar her vadide dolaşıyorlar. Hem yapmadıkları şeyleri söylüyorlar. Yalnız, iman ederek a'mâl-i salihada bulunanlarla Allah'ı sık sık hatırlayanlar; bir de zulüm gördükten sonra intikam alanlar için söz yoktur. Zulmedenler ise nasıl bir akıbete uğradıklarını anlayacaklardır" (Akbaş, 2011, s. 343).

Akif, söz konusu ayetlerin tefsirini yaparken şairlerin yalancılıktan başka sermayesi olmadığını, konu tükendikçe başkalarına hücum ettiklerini, mazmun ve kafiye uğruna hakikatleri kurban ettiklerini, hezeyanları ganimet saydıklarını söyler. Şairin güzel ahlak ve hak adına konuşması, zulüm ve haksızlık karşısında tüm samimiyetiyle durması gerektiğine inanır. Ona göre şair, milletin sosyal terbiyesini yükseltmek, yüceltmek, sağlam fikirleri büyüleyici bir etki ile kalplere yerleştirmekle vazifelidir.

Akif'in poetik bağlamdaki nazım ve nesirlerinde irdelenen konulardan biri de dil ve vezin konusudur. Onun edebî üretime başladığı yıllar, bir yandan Servet-i Fünun ve Fecr-i Âti kanadından gelen ağır ve ağıdalı dilin tahakkümünün devam ettiği diğer yandan da millî bir edebi anlayışın oluşturulmaya çalışıldığı yıllardır. Meşrutiyet sonrasında ivme kazanan millîleşme çabası, nasıl bir şiir ve nasıl bir lisan soruları üzerine düşünmekle başlar. Ziya Gökalp ve Mehmet Emin Yurdakul'un kaleme aldığı lisan konulu poetik metinlerin ardından Genç Kalemler hareketinin ses getiren tartışmaları, dönem sanatçıları etkiler. Akif de millîleşme sürecinin, millî

bir dil bilinci eşliğinde ilerleyebileceğini düşünenlerdir. *Safahat*'ın Fatih Kürsüsünde isimli bölümünde, millî dil bilincinin yansıdığı dizeleri okumak mümkündür:

“Tasarrufâtını aynen alırsa İngilizin
Fransızın, ne olur hâli, sonra şivemizin?
Lisânın olmalıdır bir vakar-ı millîsi
O olmadıkça müyesser değil teâlisi” (Ersoy, 2013, s. 604)

Akif'e göre Türkçe; Arap ve Acem dillerinin desteği ile yaşamaktadır. Bundan dolayı dilde aşırı bir sadeleşmeye gidilmesini olanaklı görmez. Arapça ve Farsça ile uğraşmak yerine medeni milletlerin dillerini öğrenme gerekliliğini vurgulayanlara karşı, topraklarımızın Avrupa'da değil Asya'da olduğunu belirtir. Yani Akif için Arapça ve Farsçayı dilden tümüyle tasfiye etmek; tarihî, kültürel, coğrafi gerçekliğimiz ile bağdaşacak bir tutum değildir. Bununla birlikte, *Sırât-ı Müstakîm*'in 9 Haziran 1910 tarihli sayısında kaleme aldığı Hasbihal isimli yazısında: “Dilin sadeleşmesi farzdır. Gazetelerde polisiye olaylar öyle ağır bir dille yazılıyor ki halk onu bir dua gibi dinliyor” (Akbaş, 2011, s. 164) diyerek dilin birtakım revizyonlara ihtiyacı olduğunu kabul eder. Bizim için sade yazmanın esas olduğuna dikkat çeken Akif; bu sadelikte cennet yerine *uçmak*, cehennem yerine *tamu* diyecek kadar ileri gitmenin bir anlamı olmadığını, Çağatayca kökleri dolaşıma sokmanın yersizliğini, halkın kullanımında olan kelimelere dokunmamak gerektiğini, lisanın şivesine uymayan eserlerin, bir kısım halk arasında bir süre yaşasa da önünde sonunda yok olacağını belirtir. Yine *Sebilürreşâd*'ın 7 Mart 1912 tarihli sayısında yazdığı Edebiyat isimli yazısında; “Hele dilimizin şivesini -ister Napolyon çizmesi çekmiş, ister İngiliz çorabı giymiş olsun- hiçbir ecnebi ayağında çiğnetmeyeceğiz” (Akbaş, 2011, s. 109) diyerek, Türkçeyi Batı dillerinin istilasından korumak için mücadele etmek gerektiğine dikkat çeker. Arapça, Acemce düşünüp Fransızca söz dizimi ile yazma temayülü dile zarar verir ki Türkçe bu zarardan mümkün mertebe korunmalıdır. Ona göre dilsiz millet gibi şivesiz dil de yaşayamaz; memleketler nasıl kendi tabîi sınırları içinde ilerleyebilirse dil de kendi fitri şivesinin dairesi içinde gelişebilir.

Manzum hikâyelerinde daha sade bir dil tercih eden Akif'in metinleri; Arapça, Farsça sözcükler, bu sözcüklerle kurulan terkipler, halktan alınmış canlı İstanbul Türkçesi, yer yer natüralist algıdan beslenen sokak jargonu ve argo barındıran dil ve üslup özellikleri üzerine kuruludur. *Safahat*'ta yer yer görülen argo kullanım ve küfürler, Akif sanatının tenkit edilen taraflarındandır. Bu kullanımlar, onun sanat kaygısı taşımaması, natüralizmin etkisiyle halkın duygu ve tepkilerini olabildiğince aslına sadık yansıtma isteği, kendi deyişiyle “rezail-i içtimaiyyemizi” ortaya koymak amacı ile açıklanabilir. Vezin konusunda ise Akif, hiç şüphesiz aruzdan yanadır. *Sırât-ı Müstakîm*'in 20 Ekim 1910 tarihli sayısındaki Musahabe-i Edebiye yazısında, asırlardır işlenen aruzun çok daha işlevsel olduğunu belirtir:

“Bizim nazmımız Acem vezinlerine tabi olduğu için her istediğimizi kolayca söyleyemeyiz. Şairlerimiz çoğunlukla vezin zorunluluğu denilen hastalıktan vefat ederler. (...) Şu var ki Acem vezinlerini asırlardan beri işleye işleye bugünkü derecesine kadar getirmişiz. O kadar emek verilen bir çığır kolay kolay bırakılır mı?” (Akbaş, 2011, s. 215-216)

Onun şiirinin en güçlü yönü, aruza olan hâkimiyetidir. Dönemi içinde aruza onun kadar hâkim olan bir başka sanatçı yoktur. Aruz-hece mukayesesi, Türk tenkit tarihinin her dönemde

ısrarla ele alınan tartışmasıdır. Özellikle edebiyatta millîleşme temayülünün ağırlık kazandığı bu dönemde ve Cumhuriyet sonrasında millî vezin olan heceden yana bir tavır alış söz konusuysen Akif, Mahir İz'e yazdığı 1 Eylül 1928 tarihli mektupta: "Aruz beni bırakmadıkça ben kat'iyen kendisini bırakacaklardan değilim" (Günaydın, 2009, s. 58) der. Hece vezninin aruza kıyasla ahenk eksikliği olduğunu ancak zamanla kulakların hece veznini de kemal-i tezzüz ile dinleyeceğini ve bu eksikliğin ortadan kalkacağını söyler. Akif, bir taraftan hece vezni işlerlik kazanırken bir taraftan da aruz vezninin devam etmesini ister. Aruzu kullanma yeteneği olmayanların Acem vezinlerinden şikâyet etmek yerine mirasyedilik yapmayı nesre yönelmelerini salık verir. Dil konusundaki fikirleri ile Yeni Lisan anlayışı arasında ciddi benzerlik bulunan Akif, Türk edebiyatında aruzun mimarı olmasına rağmen dilini günden güne sadeleştirmeyi seçer ve aruz vezninin Türkçeye uyumlu hâle gelmesine katkı sağlar.

Sanat eserinde muhteva bahsine gelindiğinde ise Akif'in eserlerinde geçen bütün olay, durum ve yaşam tarzlarının yerli kaynaklardan beslendiği söylenebilir. Onun sanatı kendi toprağını, kendi insanını işler. Türk şiirinde Namık Kemal ile başlayan sosyal muhteva, Akif'in şiirinde anlamlı bir boyut kazanır. Onun şiiri, realist hatta natüralist bir yaklaşımla toplumun gerçekliğine ayna tutar. Konularını sosyal olaylardan, İslam tarihinden ve günlük olaylardan alır. Sokak ve sokağı oluşturan tüm mekânlar onun şiirinde kendine bir yer edinir. Dul, yetim, öksüz, hasta gibi toplumsal yapının mağdur edilmiş tipleri, yönetsel bozukluklara karşı getirilen eleştiriler onun şiirinde sıklıkla ele alınır. "Elverişli bulduğumuz her konuyu yazacağız. Hele sosyal dertlerimizi dökmekten, yaralarımızı açıp göstermekten hiç çekinmeyeceğiz" (Akbaş, 2011, s. 108) diyen Akif, içtimai hayatın sefil sahnelerini ortaya koyar. *Safahat* birinci kitapta, toplumun sefil sahnelerine yer veren toplumcu-gerçekçi algı net bir şekilde görülür. Küfe, Hasır, Meyhane, Bayram, Mahalle Kahvesi, Köse İmam, Seyfi Baba, Kocakarı ile Ömer gibi çileyi, acıyı, yoksulluğu, fakirliği işlediği şiirleri, onun natüralist yönünü ortaya koyar. İçinde fikir olmayan bir şiir onun için olanaklı görmeyen, vatanın içinde bulunduğu durumdan kaynaklanan acılara ağırlık veren Akif şiirinde; aşk, ölüm, gurbet, tabiat gibi bireysel konular ön planda değildir. Ancak Akif'in şiir çizgisinde, *Safahat*'ın son kitabı *Gölgeler*'de belirgin bir farklılık görülür. Mısır'a gittikten sonra kaleme aldığı bu şiirlerde mistik bir duyuş tarzı ön plana çıkar. Akif, bu dönem şiirlerinden olan Gece'yi, Hasan Basri Çantay'a okuduğunda dostu ona; "Hazret, siz vadiyi değiştirmişsiniz" der. Bunun üzerine Akif'in verdiği cevap, onun yıllarca ötediği poetik anlayışın yansımasıdır: "Benim asıl vadim bu idi. Ben şiirlerimi ce'miyyete faydeli olsun diye yazdım." (Çantay, 1966, s. 25)

Ona göre sanatçı, istidadına, edebî kabiliyet ve gücüne uyan, genişletebileceği konuları seçmeye gayret etmelidir. Konu gerçek hayattan alınmalı ve onu genişletmeye yardım edebilecek olay ve durumlara başvurulmalıdır. Konunun yazmadan evvel hissedilmesi gerektiğini düşünen Akif'e göre ancak iyi hissedilen konu tasvir edilebilir. Güç olan yazmak değil, yazmadan önce hissetmektir. İyi yazmanın ilk şartı, konuyu uzun süre zihinde taşımak, vaktinden önce ortaya çıkarmamaktır. Yazmak için doğru vakti beklemek, konunun olgunlaşması için elzemdir. Eğer yazmaya başladıktan sonra düşünceler birbirini takip etmiyorsa, konu yazarın zihninde yeteri kadar olgunlaşmamış demektir. Ayrıca konu ve üslup bakımından toplumun bütün tabakalarına hitap etmek gerektiğini ve seçkinler için yazmaya yeltenmeyeceğini belirtir. Mazmunculuk

vadisine dökülen ve muammacı sembolistleri üstat kabul eden bir edebiyatın mahvolmuş bir edebiyat olduğunu düşünen Akif'in şiirinde anlam, yüzü örtük değil bilakis sehl-i mümteni denilebilecek bir tarzdadır. Onun şiiri, samimi, doğal, yerli ve sadedir.

*Safahat'*a kurgu açısından bakıldığında, manzumelerin hikâye kurgusuna sahip olduğu görülür. Herhangi bir eseri oluşturmadan önce muhakkak plan yapmak gerektiğini düşünen Akif'e göre, Osmanlı yazarlarının Batılı yazarlardan geri kalmasının nedeni, plan eksikliğidir. *Sebilürreşâd'*ın 25 Temmuz 1912 ve 1 Ağustos 1912 tarihli sayılarında kaleme aldığı Plan isimli iki yazısında, sanat eserinin kurgusuna dair olan düşüncelerini ifade eder. "Güzel bir plan, sağlam bir edebî eserin temeli durumundadır" (Akbaş, 2011, s. 133) diyen Akif için, plansız eser, tesadüfün sürükleyişine kalır. Bundan dolayı eserin değerli bir kısmı önemsiz, önemsiz bir kısmı da değerli addedilebilir. İyi bir eser yaratabilmek için öncelikle işlenecek olan konuyu tamamıyla özümsemek, ardından da anlamları düzenli ve mantıklı bir akış sırası içerisinde etraflıca düşünmek gerekir. Eserin oluşum sürecinde, müellifin kalemi sadece kendisine çizilen plan dairesi içerisinde hareket etmeli, kalemin bu plan dışına çıkmasına müsaade edilmemelidir. Çünkü bir konu, hammadde halinde iken ıslah edilebilir ancak bir kez nazım ve nesir kisvesine girdiğinde artık ondan fedakârlık edilemez.

Akif'in ilham konusundaki düşüncesi de plana verdiği önemin gölgesinde kalır. Şiir yazmada ilhamın çok az etkili olduğunu, şiirin ancak çalışarak, ter dökerek, planlayarak yazılabileceğini düşünür. Ona göre şiir, ciddi ve sürekli bir iştir. Şair bu sürekliliği sağlayamadığında şiir onu terk eder. Akif'in şiiri, tasvir ve tahkiye ağırlıklıdır. Onun "nazım lisanı ile tahkiyenin müessisi" (Yetiş, 2011, s. 53) olduğu tespiti, sıklıkla tekrarlanmıştır. Ancak tasvir konusunda da seçici bir dikkate sahiptir. Onun için önemli olan meseleyi bütün ayrıntılarıyla tasvir etmek değil, tasvir ile canlı bir etki meydana getirebilmektir.

Nazım şekilleri konusunda çok fazla hassasiyet göstermez. Batılı nazım şekillerini kullanmadığı gibi klasik şiirin nazım şekillerine de sadık kalmaz. Daha çok kıta ve mesnevi nazım şeklini kullanan Akif şiiri, zamanla serbest nazma doğru kayar. *Safahat'*ında manzum hikâyeler, portre şiirler ve yer yer ironik söylemin ağır bastığı metinler, siyasi ve didaktik manzumeler yer alır. "Çok açık bir şekilde siyasi olan şiiri, hiçbir gündelik siyasi emelin yedeğine verilmemiş, hiçbir siyasal çıkarın yanında yer almamıştır. Ama siyasi olmayı da en üstün şekilde başarmıştır. Onun siyaseti ise bütün bir toplumun hayrına olacak şeylerin söylenmesi, toplumsal sorunların çözümünde bir katkı olması esasına dayanmaktadır. Kişisel, hizipçi ve çıkarıcı olmayan bir siyasal şiir örneği, Akif'in eserinde cisimleşmiştir" (Alver, 2008, s. 354).

*Safahat'*ın tümü manzum hikâyeden oluşmaz ancak bu metinler hiç de küçümsenmeyecek bir hacme sahiptir. Manzum hikâyenin Türk edebiyatında eskiye dayanan bir geleneği vardır. Mesneviler bunun bir örneğidir. Nesrin görevini şiire yükleyen bu tür, tasvir ve tahkiye ağırlıklı bir anlatıma sahiptir. Akif önce tasvir ile metne başlayıp ardından tahkiye ile devam eder. Ayrıca diyalogları da sıklıkla kullanır. Yer yer gerçek şahıslara da yer verdiği manzum hikâyelerinde şahıs kadrosunun oldukça kalabalık olduğu söylenebilir. Trajik bir mizah anlayışıyla sokakların sefaletini anlatan bu metinlerde, devrin sosyal, siyasi, ekonomik problemleri ele alınır. Yapısal

unsurlar incelendiğinde, bu manzumelerin şiirden çok nesre yakın bir yerde konumlandığı görülür.

SONUÇ

Devletler zaman zaman varoluş sancısı içerisinde dar boğazlardan geçer. Dar boğazlardan geçilen bu zor zamanlarda yazmaya yazgılı olan sanatçının poetik söylemi, bazen bir tercih bazen de bir gereklilik üzerine inşa edilir. Tanzimat'tan beri Türk şiiri toplumsal olana belirgin bir şekilde yöneldiğinden şairin içinde bulunduğu şiir-şuur açmazı, edebî kamuoyunda sıklıkla tartışılır. İnkıraz çağının hasta ruhu içerisinde dünyaya gelen Mehmet Akif Ersoy, ya Servet-i Fünun ve Fecr-i Ati çizgisinde kalacak ya da dönemin gerektirdiği sanatı oluşturmayı seçecektir. O, sanat dışında hiçbir çabanın toplum üzerinde bu kadar etkili olamayacağını farkında olduğundan, şartların gerektirdiği ve toplumun ihtiyacı olan bir poetik söylem oluşturmayı tercih eder. *Safahat*, devletin yıkım tarihi olarak da okunabilir. Bu ise şiirin, içtimai şura hizmet etmesi anlamına gelir.

Akif, derdi olan insandır. Asrın bozulan idrakini kendine dert edinir. Geçmiş ile şimdiyi sentezleyerek çağın sorunları ile yüzleşir. Akif şiiri, toplumsal körleşme karşısında uyarıcı ve tebliğ edici bir nitelik taşır. Toplumsal patolojinin boyutlarını ortaya koymaya çalışır. Bu çaba, onun manzumelerine didaktik bir lirizmin yanında öyküleme ve sohbet gibi nitelikleri de getirir. O, şiiri toplum üzerine düşünme vasıtası kılar ve şiirlerini sosyolojik-ideolojik bir zemin üzerine inşa eder. Böylece şiiri, sosyo-politik bir manifestoya dönüştürür.

Akif'in toplum merkezli bu yaklaşımı, ondaki poetik söylemin zeminini oluşturur. Onun estet olmayan bu bakışı ile sanat amaç olmaktan çıkıp fayda ve ahlak eksenli bir araç olmaya evrilir. Dolayısıyla Akif, poetik söylemini klasik şiir eleştirisi üzerine kurar. Edebiyattan ahlaki ve sosyal fayda bekleyen bir yaklaşım, tabii olarak süsten arınmış, metaforik söylemden uzak, açık, anlaşılır ve toplumsal bir sanat oluşturacaktır. Nitekim Akif, divan şiiri etkisi ile yazdığı ilk dönem şiirlerini *Safahat*'ına almayıp edebî sahada Servet-i Fünun etkisinin ağırlıklı olduğu bir dönemde Yeni Lisan çizgisine yakın bir noktada konumlanır. Arapça ve Farsçaya ziyadesiyle hâkim olduğu hâlde her geçen gün daha da sadeleşen bir dil anlayışını benimser. Edebiyatın da bir vatani olduğuna inandığından başka milletlerin edebiyatlarını okur ancak onları taklide düşmek gibi bir çaba içine girmeyi tercih etmez. Şekil bakımından Batılı nazım şekillerini kullanmadığı gibi divan şiirinin nazım şekillerine de tümüyle sadık kalmayıp zamanla serbest nazma doğru kayar. Nazım şekillerine karşı göstermediği hassasiyeti, aruz veznine karşı geliştirir. Türk edebiyatında aruzu en iyi kullanan isimlerden biri olarak Türkçe ile aruz arasındaki uyumu iyileştirir. Tema seçiminde de millî olana hizmet etmeyi gaye edinen Akif, Zola natüralizmini andırır bir gerçekçilik ve yer yer argoya kaçan, bir üslup ile toplumsal yaraları, aktüel sorunları işlemekten çekinmez. Tabii ki onun üslubunun ana bileşenidir.

Kendini şair değil, nâzım olarak tanımlayan Akif, *Safahat*'ta birçok manzum hikâyeye yer verir. Manzumelerinin bir kısmı sanatsal açıdan zayıf kabul edilse de onda lirizmin zirve yaptığı şiirler de mevcuttur. Nesre yaklaşan nazım tarzı üzerinden Akif'in poetik söylemi

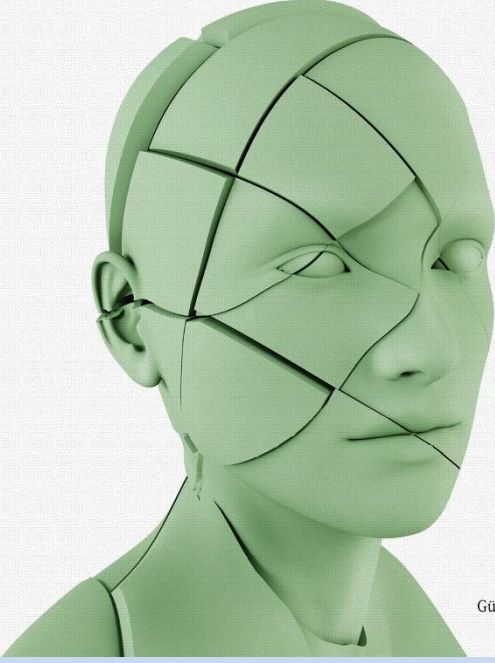
değerlendirilirken, şairane hassasiyet ile içtimai ıstırapların acısını bir arada taşıdığı ruhunda, şuur için şiiri susturma mecburiyetini de olanca ağırlığı ile hissettiğini hatırlamak gerekir.

KAYNAKÇA

- Alver, Köksal (2008). Mehmet Akif Şiirinin Sosyo-Politiği Üzerine. *Hece / Karakter Abidesi ve Bir Çılgılık Olarak Mehmet Akif Özel Sayısı*. Yıl:12 / Sayı: 133. 349-355.
- Akbaş, A. Vahap (2011). *Mehmet Akif Ersoy Düzyazılar / Makaleler, Tefsirler, Vaazlar*. İstanbul: Beyan Yayınları.
- Çantay, Hasan Basri (1966). *Âkifname (Mehmed Âkif)*. İstanbul: Ahmed Sait Matbaası.
- Çıkla, Selçuk (2015). *Türk Edebiyatında Manzum Poetikalar*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Ersoy, Mehmet Akif (2013). *Safahat*. (Haz. Abdullah Uçman). İstanbul: Çağrı Yayınları.
- Gökçek, Fazıl (2014). *Mehmet Akif'in Şiir Dünyası*. İstanbul: Dergâh Yayınları
- Günaydın, Yusuf Turan (2009). *Mehmet Akif'in Mektupları*. Ankara: Ebabil Yayınları.
- Okay, M. Orhan (1989). *Mehmet Akif / Bir Karakter Heykelinin Anatomisi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Okay, M. Orhan (2016). *Poetika Dersleri*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Okay, M. Orhan (2017). *Mehmet Akif / Kalabalıklarda Bir Yalnız Adam*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tökel, D. Ali (2008). Mehmet Akif'in Divan Şiirine Bakışı. *Hece / Karakter Abidesi ve Bir Çılgılık Olarak Mehmet Akif Özel Sayısı*. Yıl:12 / Sayı: 133. 327-338
- Tunalı, İsmail (2002). *Estetik*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Yetiş, Kazım (2011). *Bir Mustarip Mehmet Akif Ersoy*. Ankara: Akçağ Yayınları.

TÜRK BİLİMKURGU EDEBİYATI VE ARKETİPLER

DR. VELİ UĞUR



Günce Yayınları

Oktay Yivli

Öykü Nasıl Okunur

modern öykü ve yöntem



Günce Yayınları

MAKSUT YİĞİTBAŞ

Edebiyatın Ebemkuşağı

Halit Ziya Hikâyeciliğinde

Renklerin Dili

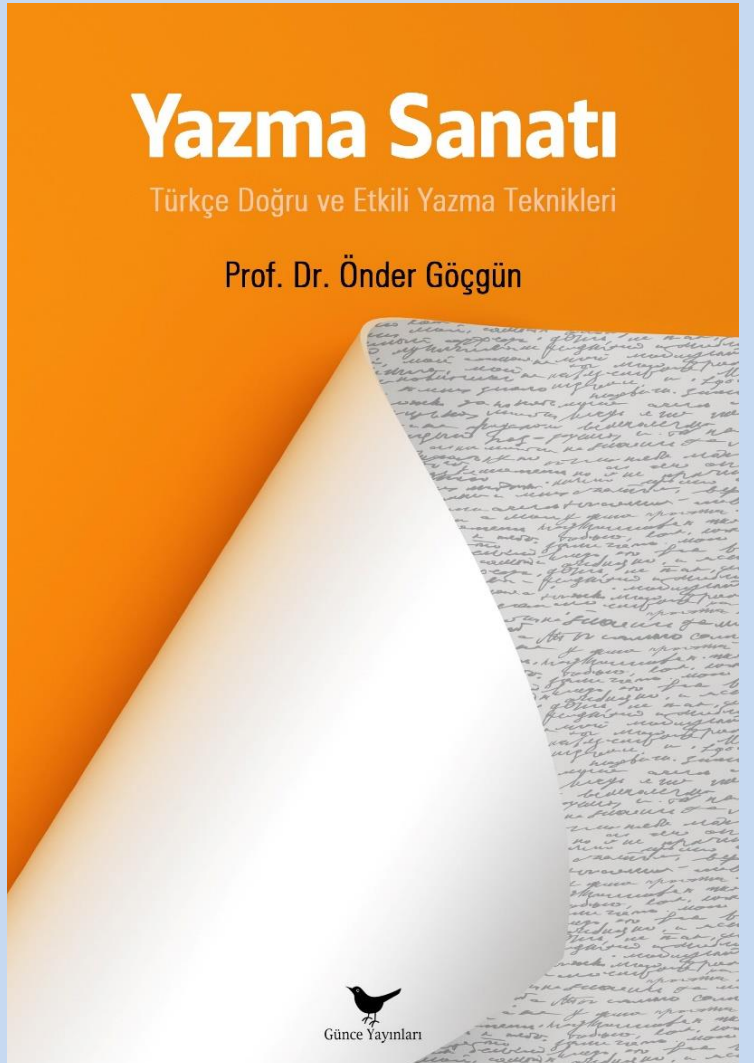


Günce Yayınları

Yazma Sanatı

Türkçe Doğru ve Etkili Yazma Teknikleri

Prof. Dr. Önder Göçgün



Günce Yayınları

İstiklal Marşı'nın İzini *Safahat*'ta Sürmek

ARŞ. GÖR. HALİL İBRAHİM YÜCEL *

Öz

Millî marşlar, onu oluşturan milletlerin şuurunu ve karakterini ortaya koyan eserlerdir. Türk milletinin karakterini ifade eden "istiklal" kelimesi de millî marşın odağında yer almış ve ona ad olmuştur. İstiklal Marşı'nı kaleme alan Mehmet Akif Ersoy, burada sömürgeci Batı'nın medeniyet anlayışı ve silah gücünün karşısına manevi bir güç olan imanı ve vatan sevgisini çıkarmıştır. Bu yönüyle Akif, yalnızca bir şair değil aynı zamanda bir aydın olarak da görülmelidir. Yaşadığı çağa tanıklık etmenin ötesinde Akif, yaşanan acıları derinden hissetmiş ve şiirlerinde zalimi lanetlemenin yanında milletini içinde bulunduğu durumdan kurtarmak için çözüm önerileri sunmuştur. Şairin, İstiklal Marşı dışında en bilinen eseri, *Safahat* üst başlığıyla yayımlanmış olan şiirleridir. Akif'in 1911-1933 tarihleri arasında yayımlanan yedi şiir kitabı okunduğunda orada yer alan anlam ve imgelemin İstiklal Marşı'na yakın bir şekilde seyrettiği görülebilir. Bu durum bize Mehmet Akif Ersoy'un toplumu istiklale kavuşturacağına inandığı "epos"unun aslında uzun zamandır onun zihninde kurgulanmakta olduğunu göstermektedir. Yani denebilir ki Akif İstiklal Marşı'nı yazmaya, *Safahat*'taki şiirleriyle zaten başlamıştır. Bu çalışmadaki amacımız, İstiklal Marşı'ndaki imgelem ve anlamlar üzerinden bir *Safahat* okuması yapmak ve iki eser arasındaki ortaklıkları tespit etmeye çalışmaktır.

Anahtar sözcükler: İstiklal Marşı, Mehmet Akif Ersoy, *Safahat*, millî marş

SEEKING FOR THE TRACE OF INDEPENDENCE MARCH IN *SAFAHAT*

Abstract

National anthems are works that reveal the consciousness and character of the nations that compose it. The word "independence" which expresses the character of the Turkish nation, is also at the center of the national anthem and became a name for it. The poet Mehmet Akif Ersoy, who wrote the Independence March, put the faith and patriotism as a spiritual power against the civilization perception and weapon power of the colonialist West. In this respect, Akif should be seen not only as a poet but also as an intellectual. Beyond witnessing the age in which he lived, Akif felt the pain deeply and in his poems, besides cursing the oppressor, he offered solutions to save his nation from the situation it was in. The most known work of the poet, apart from the Independence March, is poems published under the main heading *Safahat*. When Akif's seven poetry books published between 1911-1933 are read, it can be seen that the meaning and imagination in there are similar to the Independence March. That means, Mehmet Akif Ersoy's "epos", which he believes that it will bring the society to independence, has actually been fictionalized in his mind for a long time. In other words, it can be said that Akif has already started to write the Independence March with his poems in *Safahat*. Our aim in this study is to make a *Safahat* reading based on the imagery and meanings in the Independence March and try to identify the commonalities between the two works.

Keywords: The Independence March, Mehmet Akif Ersoy, *Safahat*, national anthem

GİRİŞ

Bayraklar ve marşlar her milletin mevcudiyet sembollerindedir ve manevi bir anlam ihtiva ederler. İstiklal Marşı da Türk toplumunun ortak değerlerinden biri ve bağımsızlık vesikasıdır. Marşı yalnızca yazıldığı tarih üzerinden okumak onun imge ve anlam dünyasını anlamamız için yeterli değildir. Zira tarih bir sürekliliktir ve bu doğrultuda İstiklal Marşı'nı anlamak için evvela topyekûn Türk-İslam tarihini sonrasında ise daha yakın bir dönem olarak Balkan Savaşları'ndan (1912) Cumhuriyet'in ilanına (1923) kadar geçen süreyi anlamak lazım gelir. İstiklal Marşı'nın imgeleri bu yakın dönemde saklıdır.

Marşın şairi Mehmet Akif Ersoy, çağının tanığı bir sanatçıdır. Osmanlı'nın Balkanlardaki mağlubiyetinin ardından Beyazıt, Süleymaniye ve Fatih camilerinde halka ümit aşlamak için vaazlar vermiş; şiirlerinin büyük bölümünde savaşın yansımalarını işlemiştir. Savaş sırasında şair, Müdafaa-i Milliye Heyeti Neşriyat Şubesi'nde görev yapmıştır. Şube başkanı Rezaizade Mahmut Ekrem, bir gün Mehmet Akif'e seslenerek "milletin millî bir destana ihtiyacı olduğunu bunu da ancak kendisinin yapabileceğini söylemiş ve yapmasını istemiş"tir (Ersoy, 2006, s. 44). Bu sohbet, yaşadığı dönemde Mehmet Akif'in sanatına duyulan saygı ve güveni işaret etmesi bakımından dikkate değerdir.

Nitekim şair, Balkan Savaşları döneminde "Cenk Şarkısı" (1912) adlı bir şiir kaleme almıştır. Şiirde geçen "Yerleri yırtan sel olup taşmalı! /Dağ demeyip, taş demeyip aşmalı!" (Ersoy, 2006, s. 556) dizeleri İstiklal Marşı'nın üçüncü kıtasındaki "Kükremiş sel gibiyim; bendimi çiğner, aşarım; / Yırtarım dağları, enginlere sığmam, taşarım." dizeleriyle benzerlik göstermektedir. Şairin millî marşı yazmadan bir yıl önce, 1920'de, Türk askerini yüreklendirmek için yazdığı "Ordunun Duası" adlı bir marş denemesi daha vardır. Burada da "Müslümanız, Hakk'a tapan Müslüman." (Ersoy, 2006, s. 567) dizesi gibi, İstiklal Marşı'ndaki söyleyişle eşleşen dizeler bulunmaktadır.¹ Akif'in bu şiiri, Millî Mücadele yıllarının başlarında Ali Rıfat Çağatay tarafından bestelenerek dönemin Genelkurmay Başkanlığı tarafından askerlere okutulmuştur (Okay, 2001, s. 355). Bu eserler, Türk millî marşı için birer prototip niteliğindedir.

Mehmet Akif, sanat adamı kimliğinin yanında önemli bir cemiyet mistiğidir. O, kişisel ihtiraslar ve heyecanlardan ziyade millî bir mesuliyet duygusuyla hareket eder. Yönetimlerin değil halkın, güçlünün değil haklının yanındadır. Millî mücadele yıllarındaki tavrı bunun en mühim kanıtıdır.

İzmir'in işgali sonrasında şair gerek eylemleri gerekse sanatıyla aktif bir mücadelenin içerisine girmiştir. Balıkesir'de cami kürsülerinde halka millî ve manevi bilinç aşlamaya çalışmış, bu yüzden İstanbul hükümeti tarafından Dârü'l-Hikmeti'l-İslâmiye'deki memuriyetinden azledilmiştir. Buna rağmen yılmayan Mehmet Akif, Konya ve Kastamonu gibi şehirlere giderek halkla bütünleşmeye devam etmiştir. Aynı zamanda başyazarı olduğu *Sebîlürreşâd* dergisini de adeta kurtuluş mücadelesinin yayın organı haline getirmiştir (Kabaklı, 1984, s. 31). Mustafa Kemal Atatürk, Kastamonu dönüşünde davet ettiği dergi sahibi Eşref Edip ve başyazarı Mehmet Akif'e bu konuda teşekkürlerini sunmuştur. Eşref Edip, Atatürk'ün sözlerini şöyle aktarır: "Sevr muahedesinin memleket için ne kadar feci bir idam hükmü olduğunu Sebîlürreşâd kadar hiçbir

¹ "Cenk Şarkısı" ve "Ordunun Duası" şiirlerinde İstiklâl Marşı'nın izleri için bk. (Sakallı, 2018)

gazete memlekete neşr edemedi. Manevî cephemizin kuvvetlenmesine Sebilürreşad'ın büyük hizmeti oldu. Her ikinize de bilhassa teşekkür ederim" (aktaran Karan, 1957, s. 58). Bütün bu eylemleri, Mehmet Akif'in gerek kurucu irade gerekse halk nezdinde ne derece sevilip takdir edildiğini ortaya koyması bakımından dikkate değerdir.

İngilizler 16 Mart 1920'de İstanbul'u işgal edince Mehmet Akif, fiilen kurtuluş mücadelesine katılmak için Ankara'ya gelmiş ve 23 Nisan'da I. TBMM'de önce Biga sonra da Burdur milletvekilliği yapmıştır (Çetin, 2015, s. 16). Yaşanılan tarihsel sürecin uyandırdığı duygu ve fikirler şairin hemen her şiirine yansımıştır.

Toplumsal bilincini ve aydın sorumluluğunu imgeleme, bunu belli bir lirizmle ifade edebilme istidadına sahip olan şairin en önemli eserleri *Safahat* adlı şiir kitabı ve Türk milletine armağan ettiği İstiklal Marşı'dır.

1. TOPLUMSAL MESELELERİN LİRİK İFADESİ: SAFAHAT

Mehmet Akif Ersoy, yaşadığı üzere yazan ve yazdığı üzere yaşayan ender sanatkârlardandır. Bu durum onun biyografisinin ve eserlerinin eşzamanlı okunması ile tespit edilebilir. Şairin dünya algısı, millî ve dinî bilinci onun vaazlarına olduğu kadar neredeyse bütün şiirlerine de sirayet etmiş durumdadır. "Mehmet Akif'in şiiri hayatla iç içedir, gündemi halkın gündemidir. Toplum karşısında bir sorumluluğunun veya görevinin bulunduğunu düşündüğü için sanatını bu uğurda kullanmaya baştan karar vermiş olan şairin isteği de bu yazılarda vurguladığı şekilde anlaşılacak, böyle anılmaktır" (Ersoy, 2014a, s. 10).

Sahip olduğu görev bilinci, yalnızca sanatkârane duyuşundan değil aynı zamanda hissettiği aydın sorumluluğundan ileri gelmektedir. Mehmet Akif kuvvetli bir gözlem gücüne sahiptir. Tanığı olduğu çağı belli bir belagat çerçevesinde aktarmakla kalmaz, sorunları anlamak için çaba gösterir, bir çözüm yolu sunar. Onun şiirini oluşturma yolundaki merhalelerini "4İ" ile ifade edebiliriz. Mehmet Akif şiirlerinde; Türk topraklarında, Müslüman ülkelerde ve dünyada olanları izler; sorunları ve sebeplerini *idrak eder*, milleti bu konuda *ikaz eder* ve son olarak onları *irşat eder*. Onun şiiri bu bilinç üzerine inşa edilmiştir.



Safahat

Mehmet Akif'in toplam yedi şiir kitabı bulunmaktadır. Her ne kadar Akif'in şiirle münasebeti bu tarihten önce başlamış olsa da şiir kitapları II. Meşrutiyet'ten sonra yayımlanmaya başlanır. 1911 yılında çıkan ilk kitabından 1933'te Kahire'de basılan son kitabına kadar her bir eserinde Balkanlardaki ve bütün Osmanlı coğrafyasındaki Müslüman halkın çektiği sıkıntıların izleri görülmektedir.

Safahat, şairin 1911 yılında basılan ilk şiir kitabıdır. Buradaki şiirlerin hepsi II. Meşrutiyet döneminde *Sırat-ı Müstakim* dergisinde yayımlanmıştır. "Daha sonraki altı kitabının ayrı ayrı isimleri olmakla birlikte Safahat'ı da her kitabının üst başlığı olarak korumuştur" (Ersoy, 2011a, s. 22). Bu sebeple şiir

kitaplarının yekûnu bu adla anılmaktadır.² *Birinci Safahat* diğer kitapların içinde en fazla şiire yer veren eserdir, toplam kırk dört şiir bulundurmaktadır. Bunların bir kısmı Osmanlı toplumunun farklı tabakalarından insan manzaralarını okuyucuya sunarken bir kısmı dinî ve hikemî şiirlerden oluşmaktadır (Ersoy, 2011a, s. 29-31). Mehmet Akif'in ilk kitabında görülen toplumcu duyuş, sonraki kitaplarında da devam etmiştir.

Süleymaniye Kürsüsünde, 1912 yılında yayımlanmıştır. Bu metin, kitapla aynı adı taşıyan tek bir uzun manzumeden ibarettir. Mehmet Akif burada, bir vaizin Süleymaniye Camii'nden halka hitabını konu alır. Fazıl Gökçek, bu vaizin gerçek hayatta Tatar Türk'ü bir gezgin olan Abdürreşit İbrahim'i temsil ettiğini belirtir (Ersoy, 2011b, s. 10).

Hakkın Sesleri, Balkan Savaşları sırasında yazılmış şiirlerden oluşur. 1913'te yayımlanan eserde dönemin acılarından dolayı umutsuz ve karamsar bir hava hâkimdir. Biri dışında, kalan şiirler başlıksız yazılmış; bunun yerine başlarına çeşitli ayetler eklenerek onların uyandırdığı duygu üzerine şiirler kaleme alınmıştır.

Fatih Kürsüsünde kitabı da tek bir şiirden müteşekkildir. Şiirde yine bir vaiz yer almaktadır; fakat bu kez o, Fatih Camii'nden halka vaaz eder. İki bölümden oluşan manzumenin ilk kısmı, bir tiyatro metnine benzer şekilde, karşılıklı diyaloglardan ibarettir. İkinci kısımda ise camideki vaaz okuyucuya sunulur.

Hâtıralar, Mehmet Akif Ersoy'un beşinci şiir kitabıdır. "Önceki kitaplardakilerden farklı olarak bu kitaptaki şiirlerden bazıları dergide yayımlanmamış, ilk kez bu kitapla okuyucunun karşısına çıkmıştır" (Ersoy, 2014b, s. 7). Burada da çeşitli ayet ve hadislerin yorumuna dayanan şiirlerle beraber, Balkan Savaşları etkisiyle yazılmış birçok dize yer alır.

Âsım, şairin 1919-1924 yılları arasında yazmış olduğu şiirleri barındırır. Yayımlanması ise 1924 yılında gerçekleşmiştir. Bu kitap, şairin *Safahat* içerisindeki en önemli eseri olarak görülmekte ve meşhur "Çanakkale Şehitlerine" adlı destansı kısmı da ihtiva eden tek ve uzun soluklu bir manzumeden oluşmaktadır. Şiirde yer alan *Âsım* karakteri, Mehmet Akif'in ideal insan tipidir.

Gölgeler, Mehmet Akif'in son eseridir. 1933 yılında Mısır'da yayımlanan metin, tıpkı şairin ilk kitabı gibi birçok farklı konudaki şiirini ihtiva eder. Toplumsal ve dinî olanların yanında bazı lirik örneklere de bu kitapta yer verilmiştir. 1918-1933 yılları arasında kaleme alınmış şiirlerden oluşan *Gölgeler* kitabında; "Bir Gece (1928), Bir Arıza (1929), Ne Eser Ne De Semer, Derviş Ahmet (1930), Said Paşa İmamı (1931) ve San'atkâr (1933)" gibi şiirler, şairin son sanatsal üretimleridir (Ersoy, 2006, s. 97).

Mehmet Akif Ersoy'un toplumu odağına alan hemen her şiirinde; halkı uyaran, onlara nasihat eden ve gelecek için milletini motive eden bir söyleyiş hâkimdir. Balkan Savaşları ve Millî Mücadele yıllarında gerek camilerde gerekse meydanlarda milletiyle buluştuğu gibi, şiirlerinde de aynı hitabet üslubuyla okuruna seslenmiştir. Şairin bu üslubuna *İstiklal Marşı*'nda da rastlamak mümkündür.

² Anlam karışıklığını engellemek için, çalışma boyunca ilk şiir kitabını *Birinci Safahat* olarak anacağız.

2. TÜRK'ÜN BAĞIMSIZLIK VESİKASI: İSTİKLAL MARŞI

Osmanlı İmparatorluğu döneminde yerli (Necip Paşa) ve yabancı (G. Donizetti ve C. Guatelli) bestekârlarca birçok marş bestelenmiş olsa da devletin resmî bir marşı olmamıştır. 19. yüzyılın başından, Sultan II. Mahmut'tan, itibaren dönemin padişahlarının adıyla anılan marşların, çeşitli uluslararası görüşmelerde kullanıldığı bilinmektedir; lakin bunlar cumhuriyete kadar çok kez değişmiştir (Çetin, 2015, s. 17). Mahmudiye Marşı, Aziziye Marşı ve Hamidiye Marşı bunlardan bazılarıdır.

İstiklal Marşı'nın yazıldığı dönemde Türk ordusu düşman askeri karşısında üstünlük kurmuş değildir. Garp Cephesi Komutanı İsmet İnönü, Türk askerine millî bilinç aşılacak ve onları motive edecek Fransız millî marşı "La Marseillaise" benzeri bir marşın gerekliliğini dönemin Millî Eğitim Bakanı Dr. Rıza Nur'a aktarır ve 25 Ekim 1920'de *Hakimiyet-i Milliye* gazetesinde verilen ilanla 500 lira ödüllü beste ve güfte yarışmasının duyurusu yapılır. Aynı zamanda konuyla ilgili olarak şairlere mektup, okullara genelge gönderilir. Bu süreçte Moskova'ya görevlendirilen Rıza Nur'un yerine Hamdullah Suphi Millî Eğitim Bakanlığına atanır. Son katılım tarihi olarak belirlenen 23 Aralık 1920'ye kadar 724³ eser gönderilir. Katılımcılar arasında Mehmet Akif Ersoy yoktur. Şair, para ödülü olduğu için bu yarışmaya katılmamıştır. İncelenen eserler Hamdullah Suphi tarafından yeterli bulunmaz, onun aklında millî marşın Mehmet Akif Ersoy tarafından yazılması vardır. Hamdullah Suphi önce şaire bir mektup yazar, sonra şairin arkadaşı Hasan Basri Çantay ile gerekli teminatları vererek onu ikna ederler. Çantay ile anlaşmalarına göre ödül parası bir hayır kurumuna bağışlanacaktır. Bunun üzerine Mehmet Akif Ersoy; Tacettin Dergâhı, Meclis sıraları ve *Hâkimiyet-i Milliye* gazetesi idarehanesinde İstiklal Marşı'nın yazımını tamamlar (Çetin, 2015, s. 17-18). 5 Şubat 1921 günü yazılmaya başlanan şiir, 7 Şubat 1921'de Millî Eğitim Bakanlığına teslim edilir (Kocakaplan, 2016, s. 34). Böylece Mehmet Akif Ersoy da yarışmaya 725. eserle katılmış olur.

Mehmet Akif'in şiiri, henüz meclis görüşmeleri başlamadan, ordu üzerinde büyük bir etki uyandırır. Şiir, yarışmaya tesliminden on gün sonra *Sebîlürreşâd* dergisi (468. sayıda) ve *Hâkimiyet-i Milliye* gazetesinin baş sayfasında "Kahraman Ordumuza" ithafıyla yayımlanır. 21 Şubat 1921'de ise Kastamonu'da *Açık Söz* gazetesinin ilk sayfasında yayımlanır (Kocakaplan, 2016, s. 19). Şiirin Anadolu'da bir gazetede ilk sayfadan verilmesi, metnin halk üzerindeki etkisini göstermesi bakımından önemlidir. Zira 3 Şubat'a kadar İstanbul'da çıkmış olan *Sebîlürreşâd*⁴ ve millî mücadelenin yayın organı durumundaki *Hâkimiyet-i Milliye*, Ankara'da yayımlanmaktadır. Dolayısıyla metnin, İstanbul ve Ankara dışına çıkması halkın Mehmet Akif'e duyduğu güveni ve sevgiyi göstermesi bakımından dikkate değerdir.

³ Nurullah Çetin (2015, s. 18), birçok kaynakta 724 geçmesine rağmen gönderilen eserlerin sayısının kesin olmadığını belirtir.

⁴ Dergi 467. sayıdan itibaren Ankara'da yayımlanmaya başlamıştır (Ersoy, 2006, s. 76).

İstiklal Marşı'nın kurucu mecliste görüşülmesi üç toplantıya konu olmuştur. Bunlardan ilki 26 Şubat'ta gerçekleşmiş ve çeşitli tartışmaların ardından belirlenen yedi şiirin basılarak milletvekillerine dağıtılması kararı çıkmıştır. 1 Mart'ta yapılan ikinci toplantıda ise Hamdullah Suphi kürsüye gelerek Mehmet Akif Ersoy'un yarışmaya katılım süreci ve şartlarını aktardıktan sonra onun şiirine açık desteğini göstermiş; ardından eseri milletvekillerine okumaya başlamıştır. Henüz ilk mısraından itibaren coşkuyla karşılanan şiir, sık sık alkışlarla bölünmüştür. Basılan diğer şiirlerin değerlendirilmesi ve nihai kararın verilmesi için son toplantı 12 Mart 1921 tarihinde yapılmıştır. Mehmet Akif'in yarışmaya davetle katılmasına karşı bazı tepkiler yükselmiş ve Kemalettin Kâmi (Kamu) gibi bazı isimler şiirlerini geri çekmiş olsalar da yapılan oylama sonucu Mehmet Akif'in şiiri, devletin resmî marşı olarak kabul edilmiştir (Kocakaplan, 2016, s. 35-45). 500 liralık ödül ise "‘Fakir İslâm kadın ve çocuklarına iş öğreterek, onları yoksulluktan kurtarmak’ amacıyla kurulmuş ‘Darülmesai’ isimli derneğe bağışla[nır]" (Kocakaplan, 2016, s. 20).



Marşın bestelenmesi için de 17 Mart 1921'de yine *Hâkimiyet-i Milliye* vasıtasıyla duyurulan bir yarışma tertip edilmiştir. 500 lira ödüllü yarışmaya katılan 24 eser beğenilmeyince İstiklal Marşı bir süre farklı bölgelerde farklı bestelerle söylenmeye devam edilir. 1924 yılında ise Millî Eğitim Bakanlığının kabulüyle Ali Rıfat Çağatay'ın bestesi resmî olarak kullanılmıştır. 1930 yılına kadar marş bu beste ile söylenmiş, bu tarihte ise Cumhurbaşkanlığı Orkestrası şefi Zeki Üngör tarafından yapılan beste resmen kabul edilmiştir. Günümüzde hala marş, Üngör'ün bestesi ile söylenmektedir.

3. SAFAHAT'TA İSTİKLAL MARŞI'NIN İZLERİ

Mehmet Akif Ersoy'un, zengin bir imge dünyası ve geniş bir anlam yelpazesini ihtiva eden İstiklal Marşı'nı 5 Şubat-7 Şubat tarihleri arasında, 48 saat gibi kısa bir sürede yazmış olması, onun bu şiiri aslında uzun süredir tasarladığını göstermektedir. Hatta bu imgelerin birçoğunun daha evvel kaleme almış olduğu bazı şiirlerinde de yer aldığı söylenebilir. Bunun delili olarak İstiklal Marşı'nda yer alan imge ve anlam dünyası üzerinden bir *Safahat* okuması yapmak gereklidir.

-1. Kıta-

Korkma, sönmez bu şafaklarda yüzen al sancak;
Sönmeden yurdumun üstünde tüten en son ocak.
O benim milletimin yıldızıdır, parlayacak;
O benimdir, o benim milletimindir ancak.⁵

İstiklal Marşı'nın ilk kıtası, şair Mehmet Akif'in Türk milletine seslenişiyile başlar. Bu seslenişte milletin korkuya, üzüntüye kapılmaması; ümitsizliğe düşmemesine dair vurgu ön plandadır. Ersoy "al sancak" ile sembolize ettiği Türk'ün varlığının bu topraklarda yaşayan tek bir

⁵ İstiklâl Marşı için bk. https://www.tccb.gov.tr/assets/dosya/istiklalmarsi_metin.pdf.

aile, tek bir ev kalmayınca kadar devam edeceğini aktarır; bayrağın tek sahibinin millet olduğunu yıldız istiaresi üzerinden ifade eder.

Marşta Türk varlığının devam etmesi, “ocağın tütmesi” imgesi üzerinden verilmiştir. Zira “ocak”; evi, aileyi temsil eder. Ocağın tütmesi “ailenin devam etmesi, soyun sürdürülmesi, hayatiyetin var olması” (Çağbayır, 2010, s. 316) demektir. Tüten son ocağın sönmesi ise tek bir Türk’ün dahi kalmadığı anlamına gelmektedir. Bu imge İstiklal Marşı’ndan önce şairin *Fatih Kürsüsünde* şiirinde de kullanılmıştır.

“Mukaddes ordu”yu te 'yîd eden bu azgınlar,
Saçıp savurdular etrâfa öyle yangınlar
Ki uğradıkları yerlerde *tütmüyor bir ocak ...*

Kıyâm-ı haşre kadar, belki tütmeyip duracak! (Ersoy, 2011c, s. 108)⁶

Tarih boyunca, Türk milletinin maddî ve manevî varlığını yok etmek için türlü girişimler olmuştur. Balkan Savaşları da bunlardan biridir. Mehmet Akif Ersoy, *Fatih Kürsüsünde* adlı kitabının ikinci bölümünde vaizin ağzından bu savaşların getirdiği acıları anlatmaktadır. Osmanlı İmparatorluğuna karşı birleşen “mukaddes ordu” (Balkan Devletleri) ve onları destekleyen çetecilerin, hedef aldıkları her yerde Türk varlığını yok etmeye çalışmaları “ocağın tütmemesi” şeklinde somutlaştırılmıştır. Dolayısıyla İstiklal Marşı’ndaki bu imgenin izine, Balkan mezalimini anlatan bu dizelere rastlanır.

-2. Kıta-

Çatma, kurban olayım çehreni ey nazlı hilâl!
Kahraman ırkıma bir gül... ne bu şiddet bu celâl?
Sana olmaz dökülen kanlarımız sonra helâl,
Hakkıdır, Hakk’a tapan, milletimin istiklal.

İstiklal Marşı’nın ikinci kıtasında şair, hilâl ile temsil ettiği Türk bayrağına seslenir. Dizelerinde ona can veren ve nazlı bir sevgili gibi gören Akif, hür bir şekilde dalgalanması için dökülen kanlar hatırına, Türk milletine öfke duymamasını ve artık gülen yüzünü göstermesini ister. Nitekim onun göklerde dalgalanması, Allah’a iman etmiş Türk milletinin bağımsızlığını gösterecektir.

Burada “hilâl” kelimesi yeni ay ile ilişkilendirilir ve yay şeklindeki hilâl, ince bir kaşa teşbih edilmiştir. Fakat bu dizelerde yalnızca bir bayrak ve sevgili istiaresinin ötesinde çok daha mühim bir temsil saklıdır. Arap harfli yazılışlarına baktığımızda “hilâl” kelimesinin de “Allah” lafzının da aynı harflerle yazıldığı görülmektedir. Buna göre hilâl Allah’ı, dolayısıyla İslamiyet’i temsil etmektedir, denebilir. Bilindiği gibi Kurtuluş Savaşı da salîb (haç) ile hilâlin (İslamiyet) mücadelesi olarak değerlendirilmektedir (Çetin, 2015, s. 38). Bize göre Akif’in bu mısralarında, hilâl ile Allah da kastedilmektedir. Zira, bu söyleyişin izi sürüldüğünde bahsettiğimiz temsilin daha açık bir ifade ile *Hakkın Sesleri* kitabında kullanıldığı görülmektedir.

Tecellî etmedin bir kerre, *Allah*’ım, cemâlinle!

Şu üç yüz elli milyon ruhu öldürdün *celalinle!* (Ersoy, 2014a, s. 21)

⁶ Makalede, Prof. Dr. Fazıl Gökçek’in yayına hazırladığı ve Dergâh Yayınları’ndan çıkan *Safahat* serisinin 2011 ve 2014 yılı baskıları kullanılmıştır.

Alıntılanan dizeler, verilen bilgiler ışığında okunursa iki şiirde de kullanılan kelimelerin birbirleriyle örtüştüğü görülecektir. Şiirde kullanılan “cemâl” ve “celal” kelimeleri Allah’ın sıfatlarına işaret eder. Burada yaratıcının nuru ve güzelliği (cemâl) ile değil; öfkesi ve gazabı (celâl) ile tecelli etmesine şair tarafından serzenişte bulunulur. Dolayısıyla İstiklal Marşı’ndaki ilgili kelimelerle karşılaştığımızda “hilâl” “Allah’a”, “cemâl” “gül-” fiiline karşılık gelirken “celâl” kelimesininse aynen tekrarlandığı görülebilir. *Hakkın Sesleri*’nde bahsedilen “üç yüz elli milyon ruh” ise marştaki “kahraman ırk”a denk gelmektedir. Şiirde Allah’ın, İstiklal Marşı’nda da hilâlin Türk ırkına karşı öfkeli tavrından serzenişte bulunulmuştur.

Hakkın Sesleri, sanatıyla ye’se karşı millete ümit ve bilinç aşılması ile tanıdığımız Mehmet Akif’in diğer şiir kitaplarından ayrı bir yerdedir; çoğunlukla karamsar şiirlerden oluşur. Bu karamsarlığın sebebi Balkan Savaşları ve bilhassa Arnavutluk isyanının şairde uyandırdığı duygulardır. Birçok dizede yaratıcıya serzenişlerde bulunan Mehmet Akif’in bu söyleyiş tarzının İstiklal Marşı’na da sirayet ettiği görülmektedir.

-4. Kıta-

Garb’ın âfâkını sarmışsa çelik zırhlı duvar;
Benim iman dolu göğsüm gibi serhaddim var.
Ulusun, korkma! Nasıl böyle bir îmânı boğar,
"Medeniyet!" dediğin tek dişi kalmış canavar?

İstiklal Marşı’nın dördüncü kıtasında şair, teknolojik gücü ve maddî kuvveti ile kendini dünyanın efendisi olarak gören Batı’nın karşısına, Türk milletinin manevi gücü olan imanını koyar. Burada Müslümanları sömürgeleştirme çabalarıyla emperyalist Batı’nın, bir “canavar”a istiare edilmiş olduğu görülmektedir. Akif’in çeşitli şiirlerinde bu istiarenin izine rastlamak mümkündür. Örneğin *Süleymaniye Kürsüsünde* şiirinde, “canavar” kelimesi geçmese de verilen özelliklerle Batı, örtülü olarak, bu kavrama istiare edilmiştir.

Müslüman, fırka belâsiyle zebûn bir kavmi,
Medenî Avrupa üç lokma edip *yutmaz mı?* (Ersoy, 2011b, s. 60)

Görüldüğü üzere ilgili dizede “Avrupa”, benzetildiği “canavar” kelimesi söylenmese de ona has özelliklerle aktarılmıştır. Burada kapalı istiare sanatı vardır. Yani açıkça ifade edilmese de şairin Avrupa’yı benzettiği kavramın “canavar” olduğu anlaşılmaktadır.

Mehmet Akif Ersoy; alıntılanan bölümümün öncesinde Fas, Tunus, Cezayir ve İran gibi ülkelerin Batı tarafından taksim edildiğini ve Müslümanlar başka meselelerle uğraşmaya devam ettikçe Batı’nın -tıpkı marşımızda anılan “canavar” namına yaraşır bir şekilde- Müslümanları parçalayarak ilhak edeceğini anlatır. Burada, Batı’nın direkt olarak sömürgeci bir güç şeklinde ön plana çıkarılmış olması önemlidir. “Mehmet Akif’te müstemlekeciliğe (emperyalizme) lanet teması da bilhassa Balkan bozgunundan sonra çok sık tekrarlanan bir temel motif olmaya başlamıştır” (Kabaklı, 1984, s. 24). Bunun en net örnekleri, şairin *Hakkın Sesleri* adlı şiir kitabında görülür. Batı’nın Türk ve Müslüman yurdunu sömürgeleştirme ideali, kitapta canavarca eylemler üzerinden ifade edilmiştir.

"Medeniyet!" size çoktan beridir *diş biliyor*;
Evvela *parçalamak*, sonra da *yutmak* diliyor. (Ersoy, 2014a, s. 32)

Aynı istiarenin şair tarafından bu dizelerde de yapıldığını görmek mümkündür. Burada millete seslenen Mehmet Akif, aslında onları yok oluşturma götürecektir sâiklerden olan tefrikaya vurgu yapar. Bu doğrultuda, ilerleyen kısımlarda Arnavutluk'u örnek gösterir ve birlik olunması gerektiğini, aksi takdirde "canavar" Batı'nın pusuda beklediğini ifade eder.

Dipçik altında ezilmiş, paralanmış kafalar!

Bereden reng-i hüviyyetleri uçmuş yüzler!

Kim bilir hangi şenâatle oyulmuş gözler!

"Medeniyet" denilen vahşete lâ'netler eder, (Ersoy, 2014a, s. 25)

Alıntılanan bölümde Batı'nın bu kez sömürgeci bir parçalama eyleminden değil, doğrudan Türk varlığını yok etme çabasından dem vurulur. Balkan Savaşları ve çetecilerin baskınları sonucu yaşanan mezalim, bu satırda canlı bir şekilde aktarılmaktadır.

Bu kanlı mücadelenin ifadesi, *Fatih Kürsüsünde* adlı şiirde de yer bulmuştur ve İstiklal Marşı'ndaki benzetmeye burada da rastlanır. Türk varlığına kasteden güçler "Bırakmamış ki, taş üstünde taş, kuduz canavar!" (Ersoy, 2011c, s. 104) dizesinde, İstiklal Marşı'na benzer bir şekilde anılmıştır.

Son olarak *Âsım* adlı şiirinde Mehmet Akif, Batı'yı mevcut istiareye uygun bir şekilde betimlemiştir.

Nerde -gösterdiği vahşetle "Bu bir Avrupalı"

Dedirir- yırtıcı, his yoksulu, sırtlan kümesi,

Varsa gelmiş, açılıp mahbesi, yâhud kafesi! (Ersoy, 2011d, s. 105)

Çanakkale şehitlerine ithaf edilmiş bu destansı bölümde Avrupalı, yine bir canavarı hatırlatacak kelimeler kullanılarak çizilmiştir.

Dördüncü kıtanın önemli imgelerinden bir tanesi "Benim iman dolu göğsüm gibi serhaddim var" dizesinde yer alır. Burada imanın muhafaza edildiği yer olarak göğüs gösterilmektedir. Nurullah Çetin (2015, s. 56-57), Akif'in bu dizeyi Namık Kemal'in "Vatan Şarkısı" adlı şiirinde geçen "Serhaddimize kal'a bizim hâk-i bedendir (Sınır boylarımızın kalesi beden toprağımızdır)" dizesinden aldığı ilhamla yazdığını ifade etmiştir.

Şiirlerde kullanılan "göğüs" kelimesi kalp, yürek, gönül anlamını verecek şekilde mecazlı olarak kullanılmıştır. Bu kullanımı Türk şiirinin birçok farklı üretiminde görmek mümkündür. "Şairlerimiz tarafından kalbin bulunduğu göğüs kafesi, dinî hayatın özünün bulunduğu mekân olarak değerlendirilmiştir. Kur'an-ı Kerim'de Kıyamet günü Allah (c.c.)'ın huzuruna 'Selim bir kalp ile gelenler, müstesna bir yere sahiptir'ler. (Şura, 89) Hz. Musa (s.a) 'Rabbim göğsümü aç!' (Taha, 55) diye dua etmiştir. Peygamberimize ise 'Senin gönlünü açmadık mı?' (İnşirah, 1) denilmiştir" (Çağbayır, 2010, s. 343).

İstiklal Marşı'ndaki bu kullanımın izini *Süleymaniye Kürsüsünde* şiirinde görmek mümkündür. Akif'in, matbaanın Türk-İslam dünyası için önemini vurguladığı kısımdan alıntılanan bu dizelerde, Müslüman gençler için "göğsü imanlı" vurgusu yapılmıştır.

Altı ay geçti, bizim matbaanın çıktı adı.

Göğsü imanlı beş on tane fedâî gelerek.

Dediler: Sen ne basarsan, onu tevzî edecek (Ersoy, 2011b, s. 40)

Şiirin ilerleyen dizelerinde Akif, matbaanın insanlık için önemli olduğunu belirtirken Müslüman dünyasının bu konuda uyanık davranmadığından yakınmaktadır. Şair, İslami değerlerle birlikte gerçekleşecek bir gelişmenin, ilerlemenin hayalini kurmaktadır. Bu anlamda, “matbaa” gibi teknolojiyi ve yeniliği ifade eden bir sözcük ile “göğsü imanlı” gibi dinî literatüre gönderme yapan bir ifadeyi bir arada kullanması tesadüf değildir.

Mevcut kullanıma, *Âsım* adlı kitabın “Bu göğüslerse Huda’nın ebedî *serhaddi*” (Ersoy, 2011d, s. 105) dizesinde de rastlanır. İstiklal Marşı’ndaki kullanıma en yakın örnek budur. Burada, Hakk’ın ve İslam’ın kalesi olarak göğüs işaret edilmiştir. Dize, milletin Allah’a imanının kuvvetine işaret etmektedir.

Batı’nın maddî gücüne karşı Akif’in ileri sürdüğü manevî güç imandır. İstiklal Marşı’nda Türk toprağının sınırları iman dolu bir göğse teşbih edilmektedir. İlgili dizede önemli ve derin bir anlam barınır. Bu, Batı’nın Türk milletini sömürmesi için toprakları dışında asıl olarak imanını ele geçirmesinin zorunluluğudur. Aksi takdirde Türk milleti asla yok olmayacak, esaret altına girmeyecektir. Zira şaire göre, Türk’ün varlığını çevreleyen asıl sınır imanıdır. Batı’nın ağır silah gücünü temsil eden “çelik zırhlı duvar” a karşı, Türk’ün “iman dolu göğsü” siper olarak öne çıkarılmıştır. Burada, maddî gücün manevî olanla mücadelesi söz konusudur.

Mehmet Akif Ersoy’un gerek İstiklal Marşı’nda gerekse diğer şiirlerinde “iman dolu göğüs” ifadesini kullanması bundan ileri gelmektedir.

-5. Kıta-

Arkadaş! Yurduma alçakları uğratma sakın;
Siper et gövdeni, dursun bu hayâsızca akın.
Doğacaktır sana va’dettiği günler Hakk’ın...
Kim bilir, belki yarın... belki yarından da yakın.

İstiklal Marşı’nın beşinci kıtasında Akif, Türk milletine seslenir ve onları emperyalist Batı’ya karşı topyekûn mücadeleye davet eder. Daha önce de ifade edildiği üzere bu, “hayasızca akın” eden salîb (haç) ile hilâlin (İslamiyet) mücadelesidir. Şair, Allah’ın kendilerini kurtuluş günlerine eriştireceğini ifade eder. Bu anlamda Türk milletinden inancını yitirmemelerini ister, o günlerin gelmesinin çok yakın olduğunu vurgular.

Şairin *Hakkın Sesleri* kitabındaki bir kısımda da kurtuluşa ermeyi ifade eden “gün doğması” imgesi kullanılmıştır. Fakat burada İstiklal Marşı’ndakinin aksine ümitsiz bir ruh hali göze çarpar.

Ezanlar sustu . . . Çanlar inletip durmakta âfâkı.
Yazık: Şark’ın semâsından Hilal’in geçti işrâkı!
Zaman artık Salîb’in devr-i istilâsı, ilhâkı
Fakat, yerlerde kalmış hakların ferdâ-yı ihkâkı,
Ne doğmaz günmüş ey acizlerin kudretli Hallak’ı! (Ersoy, 2014a, s. 21)

Akif, çıkan isyanlar ve dinmeyen savaş sesleri dolayısıyla karamsarlığa bürünmüştür. Balkan Savaşları yıllarında kaybedilen topraklar ve yaşanan mezalim, Akif tarafından İslam topraklarının semalarına artık hilâl yerine haç figürünün yerleşmesi şeklinde yorumlanmış ve bu durum, şairi büyük bir ümitsizliğe sürüklemiştir. Dolayısıyla Akif’in “gün doğması” imgesiyle ifade ettiği kurtuluşa erme fikrinin, önce karamsar ve biraz sitemkâr bir şekilde bu şiirde

kullanıldığı sonra İstiklal Marşı'nda aynı söylemin bu kez ümitli bir şekilde halkı motive etmek amacıyla tekrarlandığı görülmektedir.

Hakkın Sesleri kitabının 1913 yılında yayımlandığı ve bu süreçte gerçekleşen Balkan Savaşları'nın Osmanlı İmparatorluğu'nun aleyhine sonuçlandığı düşünülürse bu olumsuz kullanımın sebebi anlaşılacaktır. Sonraki süreçte Çanakkale Cephesi'nde elde edilen başarılar ve 1919'da yakılan kurtuluş meşalesi, Akif'in yeniden ümitlenmesine sebep olmuştur, denilebilir. Nitekim şair, Süleyman Nazif'e ithaf ettiği, 15 Nisan 1921'de *Sebülürreşâd*'da yayımlanmış bir şiirinde yine aynı imgeye yer vermiştir.

Garb'in ebedî gayzı ederken seni me 'yûs,
 "İslâm'a göz açtırmayacak, dersin, o kâbûs;"
 Madâm ki *Hakk*'ın bize *va'd ettiği* hakır,
 Şark'in ezeli fecri *yakındır, doğacaktır* (Ersoy, 2014c, s. 44-45)

Görüldüğü üzere, kurtuluşa erme anlamı üzerinden türetilen bu ifade, şair tarafından İstiklal Marşı'ndan hem önce hem de sonra kullanılmıştır. Ayrıca *Safahat*'ta çeşitli şiirlerde geçen bu imgenin İstiklal Marşı'ndaki ilgili dizeleri, kurucu mecliste marşın kabul görüşmeleri sırasında en çok alkış olan yerlerindedir (Kocakaplan, 2016, s. 39). Hamdullah Suphi, marş henüz resmî olarak kabul edilmeden evvel meclis kürsüsünde Mehmet Akif Ersoy'un şiirini okurken milletvekilleri sık sık alkışlarla Hamdullah Suphi Bey'in okuyuşunu bölmüşlerdir.

Bu örneklerin yanında, aynı kelimelerle ifade edilmese de ona anlamca yakın olan dizeler de vardır. Örneğin, *Hâtıralar* adlı kitabındaki "Necid Çöllerinden Medîne'ye" adlı şiirde geçen "O nûru gönder, ilâhî, asırlar oldu, yeter! / Bunaldı milletin âfâkı, bir *sabâh* ister (Ersoy, 2014b, s. 91) dizelerinde kurtuluşa erme fikri gün doğması ile değilse de ona yakın kelimelerle ifade edilmiştir. Burada, "ilâhî" şeklinde seslenen Allah'tır. "Âfâk", milletin ruh halini ve bekleyişini temsil ederken "nûr" ve "sabâh" kelimeleri de aydınlığı, kurtuluşu kastederek "gün" yerine kullanılmıştır.

-6. Kıta-

Bastığın yerleri "toprak!" diyerek geçme, tanı!
 Düşün altındaki binlerce kefansız yatani.
 Sen şehîd oğlusun, incitme, yazıktır atanı;
 Verme, dünyâları alsan da, bu cennet vatanı.

İstiklal Marşı'nın altıncı kıtası, Türk milletine millî bir bilinç aşılama için kurgulanmıştır. Bu dizelerde Akif, üzerinde hemen her gün dolaştığımız toprakların basit ve sıradan görülmemesi gerektiğini vurgulamaktadır. Şair bu toprakların önemini idrak edilmesi gerektiğini, onun için canlarından geçen şehitler üzerinden aktarır ve herkesin ailesinde muhakkak bir şehit bulunduğunu ima eder. Şair, vatan toprağının güzelliğini ve kutsiyetini ise cennet sıfatıyla ifade etmiştir.

Toprağa atfedilen bu anlamın izine Mehmet Akif'in *Birinci Safahat*'ında yer alan "Mezarlık" şiirinde de rastlamak mümkündür.

Cevherin *toprak* değil pek başka bir ma'den senin
 Âh bilmezler ki *üstünden geçerlerken* senin (Ersoy, 2011a, s. 90)

Mısralarda, mezarlığın ölüleri gömmekten çok daha mühim anlamlar ihtiva ettiğine dikkat çekilmiştir. Şair burada, mezarlığın özü olarak toprağı değil altında yatan şehitleri görür. Akif, Türk milletinin bu konudaki bilinçsizliğinden yakınırken İstiklal Marşı'nda aynı bilinci kendi uyandırmak istemiş ve benzer bir söylem kurmuştur. Buradaki "mezarlık" kelimesi, sonraki süreçte yazılan şiirlerde daha geniş bir anlam alanına yayılmış ve ülke topraklarının tümü kastedilmiştir. İstiklal Marşı'nda da bu anlamda kullanılmıştır. Bahsettiğimiz genişlemeyi *Hakkın Sesleri* kitabında geçen şu dizelerde yakından görmek mümkündür:

Ah! Karşımda *vatan nâmına bir kabristân*
Yatıyor şimdi ... Nasıl yerlere geçmez insân?
Şu mezârlar ki uzanmış gidiyor, ey yolcu,
Nereden başladı yükselmeye, bak, nerde ucu (Ersoy, 2014a, s. 24)

Türk topraklarının altında, vatan uğruna şehit düşmüş binlerce beden yatmaktadır. Bunların çoğunun bir mezarları dahi yoktur. Akif'in vatan topraklarına anlam yüklemesi bundandır. Aynı anlam, *Süleymaniye Kürsüsünde* şiirinde de yer alır.

Dışı baştan başa bir nesl-i kerîmin yâdı;
İçi boydan boya milyonla *şehîd ecsâdı* (Ersoy, 2011b, s. 61)

Alıntılanan mısralarda şair, vatan toprağına baktığımızda bütün kazanımlarıyla o "nesl-i kerîm"i (büyük nesil) hatırlamamız gerektiğinin altını çizer. Toprağın içine baktığımızda da bu kazanımlar için şehit olmuş ecdadımızın naaşları görülecektir. İstiklal Marşı'nın ikinci dizesinde bizden toprağın altında yatan şehitleri düşünmemiz istenir. Yani, aslında bu iki parçanın birbirini tamamladığı söylenebilir. Zira bir bütün olarak baktığımızda Türk topraklarını "vatan" haline getiren, onu imar eden, onun uğruna şehit edilen ecdadın, yeryüzünde onları anmamızı gerektiren bu kutsal mirası bırakabilmek için yer altında kefensiz bir şekilde yatıyor oldukları anlamı ortaya çıkmaktadır. *Birinci Safahat'*ta yer alan "Mezarlık" şiirinde neslin bilinçsizliğinden yakınması bundandır.

Mehmet Akif'in yakınan tavrı, Balkan Savaşları sürecinde daha sitemkâr bir hal almıştır. Şair, şanlı neslin torunlarının bu süreçteki korkakça tavrını eleştirmek için "toprağı/mezara basma" imgesine *Fatih Kürsüsünde* şiirinde yeniden başvurmuştur.

Dikildi karşına ecdâdının *mekâbiri* de;
"Yolumda durma kaçarken!" dedin, *basıp geçtin!* (Ersoy, 2011c, s. 61)

Milletin, vatan toprağıını savunmaktansa atalarının mezarlarını çiğnemek pahasına kaçıştıklarından dem vuran şair, devam eden mısralarda "İslâm'ı küfre çiğnettin" diyerek mevcut nesle kızmakta ve bütün Müslüman şehitlerin bu durumdan rahatsız olduğundan ve mezarlarından yana yakıla şikâyetler yükseldiğinden bahsetmektedir. Bu dizeler, İstiklal Marşı'nın altıncı kıtasındaki ilk üç mısraı da ifade etmesi bakımından önemlidir.

-7. Kıta-

Kim bu cennet vatanın uğruna olmaz ki fedâ?
Şühedâ fıskırarak, toprağı sıksan şühedâ!
Cânı, cânânı, bütün varımı alsın da Hudâ,
Etmesin tek vatanımdan beni dünyâda cüdâ.

İstiklal Marşı'nın yedinci kıtasında kuvvetli bir vatan sevgisi vurgusu yapılmıştır. "Vatan sevgisi, imandandır" hadisine dayanan bu sevgi uğruna nicelerinin kendini feda edebileceğinden bahsedilir. Şiirde bu iddianın kanıtı olarak, Türk toprağının altında yatan şehitler örnek gösterilir. Vatan uğruna verilen şehitlerin çokluğu, "topraktan şehitlerin fişkırması" imgesiyle ifade edilmiştir. Mehmet Akif sonraki dizelerde vatanın candan, sevgiliden ve hatta insanın bütün varlığından daha önde gelen ulvi bir değer olduğuna dikkat çeker. Dolayısıyla yedinci kıtada vatan uğruna "mutlak bir fedakârlık inancı imgesi" (Çetin, 2015, s. 71) hâkimdir.

Kıtanın ilk iki dizesindeki uyakları oluşturan kelimelerin izine *Âsım* şiirinde de rastlanır. Tıpkı marştaki gibi "feda" ve "şüheda" sözcükleri, aynı anlam ve kafiyeyi sağlamak üzere bu şiirde bir arada kullanılmıştır.

Kaplamış yurdumun âfâkını, mâdem, *şühedâ* . . .

Varsın olsun kalanın uğruna *Âsım* da *feda* (Ersoy, 2011d, s. 122)

Akif'in ideal insanını temsil eden *Âsım*, şiirde Köse İmam'ın oğlu olarak karşımıza çıkar. Hocazade ve Köse İmam diyalogu üzerinden kendi neslinden ümitsizliğini dile getiren şairin yeniden inanç ve imanla dolması, *Âsım*'ın temsil ettiği yeni nesle duyduğu güvenden ileri gelir. Mehmet Akif'in bu dizeleri marşımızdaki fedakârlık imgesini destekler niteliktedir. Vatan için herkes kendini feda edebilir, hatta gerekirse Türk milletinin umudu olan *Âsım* ve onun gibiler dahi cümle şehidin arasına karışabilir. Dolayısıyla iki şiirde de aynı imgenin kullanıldığı görülmektedir. Ayrıca vatan uğruna verilen şehitlerin çokluğu iki şiirde de yakın ifadelerle aktarılmıştır. İstiklal Marşı'nda şehitlerin artık topraktan taşacak kadar çok olduğu vurgulanmışken *Âsım*'da şehitlerin ufuklarda, yani dört bir yanda, yer aldıklarından bahsedilmiştir.

"Topraktan şehitlerin fişkırması" imgesine çok yakın bir kullanıma, *Süleymaniye Kürsüsünde* şiirinde rastlanır.

Öyle meşbu-ı *şehâdet* ki bu öksüz toprak;

Oh bir *sıksa* adam otları, kan *fişkırarak!* (Ersoy, 2011b, s. 61)

Bu dizelerde toprağın yerden kan fişkırarak kadar şehitlere doymuş olduğundan bahsedildiği görülmektedir. Dikkat edilirse marştaki imge ile neredeyse aynıdır. Şiirin bu bölümünde ayrıca, Türk toprağı için "*şüheda* burcu bu yer" (Ersoy, 2011b, s. 61) ifadesi de kullanılmıştır.

Âsım şiirinin Çanakkale Savaşı'nı anlatan "Ölüm indirmede gökler, *ölü püskürmede yer /O* ne müdhîş tipidir: Savrulur enkâz-ı beşer..." (Ersoy, 2011d, s. 106) dizelerinde de marştaki imgeye yakın bir kullanımın yer aldığı görülebilir.

-8. Kıta-

Ruhumun senden, İlâhî, şudur ancak emeli:

Değmesin ma'bedimin göğsüne nâ-mahrem eli!

Bu ezanlar-ki şehâdetleri dînin temeli

Ebedî yurdumun üstünde benim inlemeli

İstiklal Marşı'nın sekizinci kıtası Allah'a yakarış şeklindedir. Yaratıcıya seslenen şair, salîb (haç) ile hilâlin (İslamiyet) mücadelesine vurgu yaparak O'ndan yardım diler. Bilindiği gibi emperyalist Batı, işgal ettiği topraklarda inanca ve ibadete karşı da sert bir tavır takınmıştır.

Daha önce Balkan savaşlarında Balkanlardaki camileri ve diğer Türk-İslam kültür varlıklarını, eserlerini yakıp yıkıp yok etmişlerdi. Bugün Balkanlarda Osmanlı-İslam tarihine ait kültür ve sanat eseri, pek kalmamıştır. Millî Mücadele sürecinde de özellikle Yunanlıların İslamî kurum, değer ve simgelere saldırdığını görüyoruz. 8 Temmuz 1920'de Yunanlılar Bursa'yı işgal edince Sultan Osman'ın türbesini çığnemişlerdi. Venizelos'un oğlunun Sultan Osman'ın türbesini aşağılayan bir fotoğrafı vardır. Bu Osmanlı tarihinin ve Türklük değerlerinin ayaklar altına alınmasıydı (Çetin, 2015, s. 73).

Düşman işgaliyle İslamiyet'e dair kutsal değerler ayaklar altına alınmaya çalışılmıştır. Bu anlamda sekizinci kıta, yıllarca İslamiyet'in bayraktarlığını üstlenen Türk milletinin kurtuluş mücadelesinin manevi önemini de gözler önüne serer.

Mehmet Akif'in, Allah'a "ilâhî" şeklinde seslenişi İstiklal Marşı'na özgü değildir. Şair, yazdığı diğer birçok şiirinde de aynı ifadeyi kullanmıştır. Bunlardan bir tanesi *Fatih Kürsüsünde* şiiridir.

Kur'an ayak altında sürünsün mü, *ilâhî*?
 Âyâtının üstünde yürünsün mü, *ilâhî*?
 Haç Kâ'be'nin altında görünsün mü, *ilâhî*?
 Çöksün mü nihayet yıkılıp koskoca bir *din*?
 Çektirme, *ilâhî*, bu kadar zilleti (Ersoy, 2011c, s. 110)

Alıntılanan bölümde, kıtanın ilk üç dizesinin de izlerini görmek mümkündür. Direkt olarak aynı sözcükler üzerinden kurulmasa da çok yakın ifadelerle aynı anlamın İstiklal Marşı'ndan çok daha önce zikredildiği fark edilmektedir. Dizelerde geçen "haç", "nâ-mahrem eli"ne; "Kâ'be" ise "ma'bed"e karşılık gelmektedir. Akif'in bu dizelerine göre "Haç"ın, "Kâ'be"nin altında görünmesi, dinin yıkılmasına sebep olacaktır. İstiklal Marşı'nda geçen "Bu ezanlar-ki şehâdetleri dînin temeli" dizesi, adeta bunun eksik parçası gibidir. Zira, Kâ'be'de haç egemenliği, "şehâdetleri dinin temeli" olan ezanların susmasını doğuracak ve bu da dinin yıkılması sürecini getirecektir.

Allah'a aynı yakarış, Mehmet Akif'in *Süleymaniye Kürsüsünde* şiirinde de görülmektedir.

Müslüman mülkünü her yerde *felâket* vurdu...
 Bir bu toprak kalıyor *dînimizin son yurdu!*
 Bu da çığnendi mi, çığnendi demek *şer'-i mübîn*;
 Hâk-sâr eyleme yâ *Rab*, onu olsun... (Ersoy, 2011b, s. 74)

Marşımızda "nâ-mahrem el" olarak ifade edilen emperyalist Batı, burada "felâket" kelimesi ile karşılanmıştır. İlk dizede Batı'nın Müslüman ülkeleri ele geçirmesi anıştırılır. Şair, İslam'ın son kalesi olarak gördüğü Türk milletini ve topraklarını koruması için Allah'a yakarmaktadır.

-9. Kıta-
 O zaman vecd ile bin secde eder –varsa- taşım;
 Her cerîhamdan, İlâhî, boşanıp kanlı yaşım,
 Fışkırır rûh-i mücerred gibi yerden na'sım;
 O zaman yükselerek Arş'a değer, belki başım.

İstiklal Marşı'nın dokuzuncu kıtası, şairin yakarışının beklenen sonucu gibidir. Yedinci kıtada vurgulanan vatana feda olma imgesi ve sekizinci kıtadaki manevi yakarış burada yerini kurtuluşun, bağımsızlığın getirdiği şükre ve mutluluğa bırakacaktır. Nice şehidin canından geçmesi, nihayet anlamını bulmuş olacaktır. Dizelerde, bu şehitlerin birer mezar taşları olmasa bile

kurtuluştan sonra okunan ezanla adeta naaşlarının bedenden sıyrılmış ruhlar gibi kolay ve diri bir şekilde yerlerinden doğrularak arşa ulaşacakları vurgulanır. Dizelerde ruhun değil bedenın yerden fıskırması, Bakara Suresi 154. ayette bildirilen “Allah yolunda öldürülenler için ‘ölüler’ demeyin. Hayır, onlar diridirler, fakat siz bilemezsiniz”⁷ lafzına uygun olarak kullanılmış olmalıdır.

Kıtanın ilk dizesinde yer alan mezar taşıyla ilgili anlama, *Âsım* şiirinde rastlanır.

“Bu, taşındır” diyerek Kâ'be'yi diksem başına;

Rûhumun vahyini duysam da geçirsem taşına; (Ersoy, 2011d, s. 108)

Şiirin alıntılanan dizelerindeki anlam, dokuzuncu kıtanın ilk dizesini tamamlıyor gibidir. Şair, İstiklal Marşı'nda şehitlerin bir mezar taşı dahi olmayabileceği mesajını bir ara söz (varsa) vasıtasıyla aktarmıştır. *Âsım*'ın Çanakkale şehitlerine ithaf edilen bu bölümünde, kendilerine methiyeler dizilirken mezar taşları bile olmayan askerlerimiz için Kâ'be layık görülür.

Şairin bu iki şiir parçasındaki konumuna bakıldığında *Âsım*'da olayı dışarıdan gözlemleyen biri iken İstiklal Marşı'nda odakta kendinin bulunduğu görülecektir. Bunun sebebi, Akif'in Çanakkale Savaşı sırasında Teşkilât-ı Mahsusa görevlisi olarak Arabistan'da bulunmasıdır. Şair, süreci takip etse de bizzat içinde yer almamıştır. Hatta bu şiiri dahi, zaferin kazanıldığını öğrendikten sonraki duygu seli ile orada kaleme almıştır. Çanakkale Savaşı'nı görmüş, cephede bizzat bulunmuş birçok şair ve yazarın bu konu hakkında tek bir satır dahi yazmadığı göz önüne alınırsa Mehmet Akif'in hissettiği sorumluluk duygusunun ve aydın bilincinin önemi daha net kavranabilir. Millî Mücadele'de ise Akif yurttadır ve çeşitli illerde mücadeleyi destekleyen vaazlar vermektedir. Dolayısıyla marştaki dizelerde süreci bizzat yaşamıştır.

Kıtanın üçüncü dizesinde yer alan, “naaşın topraktan fıskırması” imgesine benzer bir kullanım *Süleymaniye Kürsüsünde* şiirinde yer alır.

Sanıyorlar kafa kesmekle, beyin ezmekle,

Fikr-i hürriyyet ölür. Hey gidi şaşkın hazele!

Daha kuvvetleniyor kanla sulanmış toprak:

Ekilen gövdelerin hepsi yarın fıskıracak! (Ersoy, 2011b, s. 39)

Şair burada, emperyalist Batı tarafından şehit edilen insanların bu mücadelenin daha da kuvvetlenmesine neden olacağından dem vurmuş; yarın kurtuluş vakti geldiğinde bu bedenlerin her birinin, tıpkı İstiklal Marşı'nda belirtildiği gibi, topraktan arşa yükseleceklerini ifade etmiştir.

-10. Kıta-

Dalgalan sen de şafaklar gibi ey şanlı hilâl;

Olsun artık dökülen kanlarımın hepsi helâl.

Ebediyen sana yok, ırkıma yok izmihlâl:

Hakkıdır, hür yaşamış bayrağımın hürriyet;

Hakkıdır, Hakk'a tapan milletimin istiklal!

İstiklal Marşı'nın onuncu kıtası, diğerlerinden farklı bir şekilde beş mısradan müteşekkildir. Bu bölümde hâkim olan düşünce, bağımsızlığına kavuşmuş millî bir devlet idealidir. Şair, bayrağımızın bir parçası ve aynı zamanda İslam'ın sembolü olan hilâlin, verilen şehitlerin hakkı için topraklarımızın üzerinde dalgalanması gerektiğini vurgulamıştır. Akif'e göre, Türk milleti ve

⁷ Ayetin tefsiri için bk. <https://kuran.diyabet.gov.tr/tefsir/Bakara-suresi/161/154-ayet-tefsiri>

onun değerleri sonsuza kadar hür ve payidar kalacaktır. İstiklal, Allah'a iman eden Türk milletinin hakkıdır.

İstiklal Marşı'nın bütününe ve şairin diğer epik şiirlerine bakıldığında temelde izmihlâl ve istiklal fikri üzerinde yükselen bir anlayış göze çarpar.

Atatürk'ün İstiklal Marşı'nda en beğendiği yer de onuncu kıtada kuvvetli bir hürriyet ve istiklal vurgusunun yapıldığı son iki dizedir (Çetin, 2015, s. 22). Bu iki zıt kavram, bu kıtada olduğu gibi *Safahat* üst başlığı ile anılan şiirlerinde de yer yer bir arada kullanılmıştır.

Azıcık bilmek için kadrini *istiklalin*

Bakınız çehre-i meş'ûmuna *izmihlâlin* (Ersoy, 2011b, s. 62)

Mehmet Akif, *Süleymaniye Kürsüsünde* şiirinde geçen bu bölümde istiklalin değerinin anlaşılması için yıkımın, yok oluşun o uğursuz yüzünün görülmesi gerektiğinden bahseder. Şair, alıntılanan dizelerin öncesinde Türk milletinin göçebelikten büyük bir devlete dönüştüğünü vurgularken tekrar yurtsuz kalmaktan duyduğu korkuyu, izmihlâl ve istiklal kelimeleri üzerinden anlatır. Özellikle Balkan Savaşları'nda üst üste toprak kayıpları yaşanırken ve Osmanlı topraklarında türlü cürümler işlenirken Akif, milletin buna sessiz kalmasından rahatsızlık duyar.

Vatanın tâkati yoktur yeniden ihmâlê;

Dolu dizgin gidiyor baksana *izmihlâlê!*

Ey cemâat, uyanın, el verir artık uyku!

Yok mu sizlerde vatan nâmına hiçbir duygu?

Düşmeden pençesinin altına istikbâlin,

Biliniz kadrini hürriyetin, *istiklalin* (Ersoy, 2011b, s. 58)

Türk milletinin mevcut duruma refleksi, önce Çanakkale cephesinde kazanılan zaferle kendini göstermiş; Sevr ile yok olmanın kıyısına gelen Türk milleti, kurtuluş mücadelesi ile kendi kaderini tayin ederek izmihlâlden istiklale ulaşmıştır. Fakat Mehmet Akif, ulaşılan istiklalin muhafazası noktasında da bir mücadele yürütülmesi gerektiğini işaret eder. 1918 yılında *Sebîlürreşâd*'da yayımlanan "Umar mıydın?" şiirinde Akif, "Bu *izmihlâl-i ahlâkî* yürürken, durmaz *istiklal!*" (Ersoy, 2014c, s. 31) dizesiyle ahlaki çöküşün de milletin istiklali için tehdit oluşturduğu konusunda uyarıda bulunur.

İstiklal Marşı ile *Safahat* arasında yalnızca imge ve anlam düzeyinde değil mısralardaki öge dizilişi bakımından da benzerlik olduğu görülmektedir. Bunun en net örneği, onuncu kıtanın ilk dizesine hem öge dizilişi hem de söyleyiş bakımından çok yakın olan *Süleymaniye Kürsüsünde* şiirindeki şu dizelerdir:

Dalgalansın da denizler gibi kalbinde celâl;

Görmesin dîdelerin reng-i sivâ, reng-i zilâl! (Ersoy, 2011b, s. 32)

Şiirden alıntılanan bu bölüm ile İstiklal Marşı'nın ilgili dizeleri yan yana getirildiğinde dikkat çektiğimiz yakınlık çok daha iyi görülecektir. Nitekim "dalgalan-" fiili ve "gibi" edatının dizelerde aynen, yeri dahi değişmeden, kullanılmasının yanında; Akif'in her iki şiir parçasına da yüklemi öne alarak başladığı görülmektedir. Bu söyleyiş, şairin üslubunun bir gereğidir ve diğer şiirlerinde de fark edilebilir. Ayrıca, her iki tarafta da kafiyeyi oluşturan sesler aynıdır. Bu anlamda neredeyse ikisi de aynı şiirin dizeleri gibidir.

SONUÇ

Yüz yıldır çeşitli platformlarda okunan İstiklal Marşı, Türk milleti için bir bağımsızlık vesikasıdır. Diğer bütün şiirleri gibi o da Mehmet Akif Ersoy'un hayat, sanat ve ideal diyalektiğinin bir ürünüdür. Şairin *Safahat* adıyla andığımız yedi kitabında yer alan şiirlere baktığımızda millî marşımızla arasında çok önemli benzerlikler olduğu görülmüştür. Zira marşta kullanılan birçok imge, sembol ve kastedilen anlamlar daha önce şairin çeşitli şiirlerinde işlenmiş durumdadır.

Bu anlamda, birinci kıtada yer alan "ocağın tütmesi" imgesinin *Fatih Kürsüsünde* şiirinde; ikinci kıtada hilâl ile temsil edilen Allah'ın, Türk milletine güzelliğini değil öfkesini göstermesi anlamının *Hakkın Sesleri* adlı kitapta geçen bir şiirde; dördüncü kıtada Batı'nın "canavar"a istiare edilmesinin ve göğsün iman dolu bir sınır, bir kale olarak işlenmesinin sırasıyla *Süleymaniye Kürsüsünde*, *Hakkın Sesleri*, *Fatih Kürsüsünde* ve *Âsım* şiirlerinde; beşinci kıtada kurtuluşa ermeyi temsil eden "vaat edilen günün doğması" imgesinin, *Hakkın Sesleri*, *Hâtıralar* ve *Gölgeler* şiir kitaplarında; altıncı kıtada "toprağa/mezara basma" imgesinin *Safahat*, *Süleymaniye Kürsüsünde*, *Hakkın Sesleri*, *Fatih Kürsüsünde* şiirlerinde; yedinci kıtada "topraktan şehitlerin fışkırması" imgesinin *Süleymaniye Kürsüsünde* ve *Âsım* şiirlerinde; "şüheda" ve "feda" kelimelerinin oluşturduğu uyak yapısının aynı şekilde yine *Âsım* şiirinde; sekizinci kıtada Allah'a yakarış ve dinin, kutsalın çiğnenmesi durumuna serzenişin *Süleymaniye Kürsüsünde* ve *Fatih Kürsüsünde* şiirlerinde; dokuzuncu kıtada şehitlerin mezar taşlarının olmamasının *Süleymaniye Kürsüsünde* ve *Âsım* şiirlerinde; onuncu kıtada ise "izmihlâl" ve "istiklal" kelimelerinin bir arada kullanımının *Süleymaniye Kürsüsünde* şiirinde ve *Gölgeler* kitabındaki "Umar mıydın?" şiirinde; onuncu kıtanın ilk iki dizesindeki öge diziliminin ve dize sonlarındaki ses benzerliklerinin de çok yakın bir şekilde *Süleymaniye Kürsüsünde* şiirinde yer aldığı tespit edilmiştir. Üçüncü kıtaya dair anlamsal yakınlık taşıyan dizeler tespit edilse de söyleyiş ve imgelem düzeyinde yeterli benzerlik görülmediği için incelemeye dahil edilmemiştir. Fakat Mehmet Akif'in Balkan Savaşları sırasında yazıp askerlere ithaf ettiği "Cenk Şarkısı"na bakılırsa İstiklal Marşı'nın üçüncü kıtasındakine benzer bir şekilde "sel olup taşmak" ve "dağları aşmak" gibi kullanımların yer aldığı görülecektir.

Bu verilerden hareketle İstiklal Marşı'nda yer alan birçok imgenin ve anlamın aslında yoğunluk sırasına göre önce Balkan Savaşları'nın ve sonra Çanakkale Savaşı'nın tesiri ile daha evvel üretilmiş olduğu görülür. Özellikle bazı imgeler hiçbir değişikliğe uğramadan İstiklal Marşı'nda da kullanılmıştır.

Millî marşın her ne kadar Türk milletinin genel karakteristiğini ortaya koyan ve zamana sığmayan bir metin olduğu bilinse de onu yalnızca Kurtuluş Savaşı destanı olarak görüp bu dar çerçeveye istemeden hapseden bir algı vardır. Hâlbuki marşın ihtiva ettiği imgelerin ve anlamların izleri *Safahat*'ta takip edildiğinde millî marşın, yoğunlukla Balkan Savaşları'nın şairde yarattığı duyuş ile vücuda getirilmiş olduğu görülmüştür. Meseleye daha genel bir çerçevede baktığımızda ise anlam alanının Türk-İslâm tarihinin çok daha eski dönemlerine kadar uzandığı görülecektir.

KAYNAKÇA

Çağbayır, Yaşar (2010). *İstiklal Marşı'nın Tahlili*. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

- Çetin, Nurullah (2015). *İstiklal Marşı'mızı Anlamak*. Ankara: Öncü Basımevi.
- Ersoy, Mehmet Akif (2006). *Safahat Tam Metin ve Safahat Dışında Kalmış 54 Şiir*. Haz. M. Ertuğrul Düzdağ. İstanbul: Çağrı Yayınları.
- Ersoy, Mehmet Akif (2011a). *Safahat*. Haz. Fazıl Gökçek. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Ersoy, Mehmet Akif (2011b). *Süleymaniye Kürsüsünde*. Haz. Fazıl Gökçek. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Ersoy, Mehmet Akif (2011c). *Fatih Kürsüsünde*. Haz. Fazıl Gökçek. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Ersoy, Mehmet Akif (2011d). *Âsım*. Haz. Fazıl Gökçek. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Ersoy, Mehmet Akif (2014a). *Hakkın Sesleri*. Haz. Fazıl Gökçek. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Ersoy, Mehmet Akif (2014b). *Hâtıralar*. Haz. Fazıl Gökçek. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Ersoy, Mehmet Akif (2014c). *Gölgeler*. Haz. Fazıl Gökçek. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kabaklı, Ahmet (1984) *Mehmed Akif*. İstanbul: Türk Edebiyat Vakfı Yayınları.
- Karan, Hayreddin. (1957). Millî Mücadele'de Sebilürreşad Mehmed Akif ve Eşref Edib. *Sebilürreşad*. 11(254): 58-59.
- Kocakaplan, İsa (2016). *İstiklal Marşımız ve Mehmet Akif Ersoy*. Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları.
- Okay, Orhan (2001). "İstiklal Marşı", *TDV İslam Ansiklopedisi*, İstanbul 2001, c. 23, s. 355-356.
- Sakallı, Fatih (2018). Mehmet Akif Ersoy'un 'Cenk Şarkısı' ve 'Ordunun Duası' Şiirlerinde İstiklal Marşı'nın İpuçları. *Karadeniz Sosyal Bilimler Dergisi*, 10 (18), s. 267-278.

İnternet Kaynakları

- <https://kuran.diyanet.gov.tr/tefsir/Bakara-suresi/161/154-ayet-tefsiri> (erişim 11.03.2021).
- https://www.tccb.gov.tr/assets/dosya/istiklalmarsi_metin.pdf (erişim 15.03.2021).

BATI

EDEBİYATINDA AKIMLAR

editör
OKTAY YİVLİ

HATİCE FIRAT
YASEMİN MUMCU
OKTAY YİVLİ
OĞUZHAN KARABURGU
BERNA AKYÜZ SİZGEN
NİLÜFER İLHAN

ÜMMÜHAN TOPÇU
SEFA YÜCE
HANİFİ ASLAN
METİN AKYÜZ
MEHMET SÜMER
YAKUP ÖZTÜRK



Prof. Dr. Önder Göçgün

TİYATRO DENEN HAYAT SAHNESİ



PROF. DR. ÖNDER GÖÇGÜN

Türk Tasavvuf Şiiri

AÇIKLAMALI VE YORUMLU ÖRNEKLERLE



MODERN TÜRK EDEBİYATI

editör
OKTAY YİVLİ

MUHARREM DAYANÇ
OKTAY YİVLİ
MACİT BALIK
MAHMUT BABACAN
SEVİM ŞERMET

YASEMİN MUMCU
BEDİA KOÇAKOĞLU
NİLÜFER İLHAN
MAKSUT YİĞİTBAŞ
SELAMİ ALAN



Kutadgu Bilig'de Bilgi ile İlgili Kavramsal Metaforlar

DR. ÖĞR. ÜYESİ RESUL ÖZAVŞAR*

Öz

Eserin *Kutadgu Bilig* olarak adlandırılması yazıldığı dönemde bilgiye verilen değeri göstermektedir ve eserde ideal birey, toplum ve devletin şekillendirilmesi açısından *bilgi* önemli bir kavram olarak karşımıza çıkar. Dönemin devlet yönetimine dolayısıyla toplumun hayatına yön veren bireylerin kavram dünyasında *bilgi* kavramının nasıl anlaşıldığının incelenmesi ve ortaya konulması dilimiz ve kültürümüz açısından önem arz etmektedir. Bu öneme binaen *bilgi* kavramıyla diğer kavramlar arasındaki ilişkinin ve *bilgi* kavram alanının boyutlarının belirlenmesi gerekir. İşte kavramlar arasındaki ilişkinin belirlenmesinde metaforlar ele alınabilecek önemli konulardan biridir. Metafor sadece bir dil meselesi değil aynı zamanda zihnimiz, kavram sistematığımız ve kültürle yakından ilişkilidir. Bu nedenle tam olarak *bilgi* kavramının *Kutadgu Bilig*'de nasıl anlamlandırıldığı *bilginin* girdiği metaforik eşleştirmeler ile ortaya konur. Tespit edilen metaforlara göre *bilgi*; meşale, ışık, danışman, rehber, göz, mühür, kalkan, silah, köstek, mal, inci, altın, deniz, nehir, giyecek, yiyecek, su, ilaç, koku, ateş, kardeş, süzek, süs, ruh olarak karşımıza çıkar. Bilginin kendilerine göre yapılandırıldığı bu kavramlar insan zihninde bir boyut bakımından daha net ve tecrübeyle sabittir. Sahip olunan bilgi ve tecrübe *bilgi* kavramının bir boyutunu ön plana çıkararak belirlemektedir. Böylece dönemin insanı *bilgi* kavramını yeniden değerlendirerek onu daha anlamlı hâle getirmektedir. *Kutadgu Bilig*'de *bilginin* yol gösterici, koruyucu, kötülüklerden engelleyici, besleyici, tedavi edici, olgunlaştırıcı, gizlenememe, ayırt edici, canlandırıcı, dönüştürücü gibi boyutları metaforik ilişkiye girdiği kavramlar sayesinde belirlenmiştir.

Bu çalışmada *Kutadgu Bilig*'de kavramsal metafor teorisine göre *bilginin* kavramlaştırılması, diğer kavramlarla girdiği metaforik ilişkiler ve bu ilişkilerde öne çıkan boyutlar ele alınacaktır.

Anahtar sözcükler: *Kutadgu Bilig*, bilgi kavramı, kavramsal metaforlar, metaforik ilişkiler

CONCEPTUAL METAPHORS ABOUT THE CONCEPT OF KNOWLEDGE IN KUTADGU BİLİG

Abstract

Naming the work as *Kutadgu Bilig* shows the value given to *knowledge* at the time it was written, and *knowledge* appears as an important concept in the work in terms of shaping the ideal individual, society, state. It is important for our language and culture to examine and reveal how *knowledge* is understood in the concept world of the individuals who shaped the state administration of the period and thus the life of the society. Based on this importance, the relationship between the concept of *knowledge* and other concepts and the dimensions of the *knowledge* concept field should be determined. At this point, metaphors are one of the important issues that can be addressed in determining the relationship between concepts. Metaphor is not only a matter of language, but also closely related to our mind, concept system and culture. For this reason, exactly how the concept of

* Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi, rozavsar@gmail.com, orcid: 0000-0002-4602-3270

Gönderim tarihi: 28.05.2021

Kabul Tarihi: 23.06.2021

knowledge is interpreted in *Kutadgu Bilig* is revealed by metaphorical pairing in which information is entered. According to the detected metaphors, knowledge appears as torch, light, counselor, guide, eye, seal, shield, weapon, shackle, goods, pearl, gold, sea, river, clothing, food, water, medicine, fragrance, fire, sister, strainer, ornament, spirit. These concepts, in which knowledge is structured according to themselves, are clearer in terms of one dimension in the human mind and are fixed by experience. The acquired knowledge and experience determine one dimension of the concept of knowledge by bringing it to the forefront. Thus, the human of the period reconstructs the concept of knowledge and makes it more meaningful. In *Kutadgu Bilig*, the dimensions of knowledge such as guiding, protective, preventing evil, nurturing, therapeutic, maturing, inability to hide, distinctive, refreshing, and transformative are determined by the concepts that it enters a metaphorical relationship.

In this study, according to the conceptual metaphor theory, the conceptualization of knowledge, the metaphorical relationships it enters with other concepts and the prominent dimensions in these relationships in *Kutadgu Bilig* will be discussed.

Keywords: *Kutadgu Bilig*, the concept of knowledge, conceptual metaphors, metaphorical relationships.

GİRİŞ

Edebî eserler yazıldıkları toplumların duygu ve düşünce dünyasından ve kültüründen bağımsız olarak düşünülemez. Bu yüzden edebî eserde kullanılan dil incelendiğinde, o toplumun hayata bakış tarzı, çevreyi ve bazı kavramları neye göre anlamlandırıldığı ortaya çıkacaktır. Bu bağlamda ele alınabilecek dilsel unsurlardan biri kavramlar arasında aktarmaları içeren metaforlardır. Karamanlıoğlu (1970, s. 131), kültür tarihimiz açısından önemli bir yere sahip olan *Kutadgu Bilig* ismiyle ilgili teklifinde “insanı iki cihanda aziz edecek devlet bilgisi” anlamını öne çıkarmaktadır. Hem kitabın adında var olan hem de sözcüğün türevleri hariç yaklaşık 550 defa kullanılan “bilig: bilgi” kavramının incelenmesi bu açıdan önem arz etmektedir. Meşale, ışık, danışman, rehber, göz, mühür, kalkan, köstek, mal, inci, altın, deniz, nehir, giyecek, yiyecek, su, ilaç, koku, ateş, kardeş, süzek, süs gibi varlıklarla ilgili sahip olunan bilgi ve tecrübe *Kutadgu Bilig*'de *bilgi* kavramının yeniden değerlendirilmesini ve zihinde yapılandırılmasını etkilemektedir. Bu etki, *bilgi* kavramının alanının başka kavramların alanları ile olan sınırlarını ve farklarını da belirgin hâle getirmektedir.

Kutadgu Bilig ile ilgili kavramsal metafor teorisine göre bazı incelemeler yapılmıştır; ancak bu çalışmalar genel hatlarıyla kavramsal metaforları kapsamaktadır ve doğrudan bilgi kavramıyla ilgili değildir. Çetinkaya (2017), *Kutadgu Bilig*'de var olan deyimlerdeki metaforik yapıları inceleyerek kavramsal metaforları tespit etmiştir ve o dönem toplumunun genel olarak belli başlı kavramlara yaklaşımını ortaya koymaya çalışmıştır. Aydemir (2013), *Kutadgu Bilig*'de *bilgi* kavramının anlam çerçevesini tespit edip *bilgi* kavramını; ideal birey, toplum ve devlet kurgusuna göre değerlendirmiştir. Eker ve Kök (2019), *Kutadgu Bilig*'deki metaforları kültürel dil bilimi ve bilişsel dil bilimi bağlamında değerlendirerek bir taraftan bu metaforların bilişsel temellere oturduğunu diğer yandan toplumun yaşayış, algılayış, düşünce yapısını barındırdığından kültürel temellere dayandığını ifade etmişlerdir. Uçan Eke (2020), metafor ve kültür arasındaki sıkı ilişkiye dikkat çekerek G. ve L. Zaltman'ın metafor çıkarım tekniğine göre *Kutadgu Bilig*'deki kap

metaforlarını tespit etmiş ve Yusuf Has Hacib'in düşünce dünyasından hareketle 11. yüzyıl Karahanlılar devri Türk-İslam kültürü ve o çağın dünya algısını ortaya koymaya çalışmıştır.

Semantik açıdan dillerin temel niteliklerinden sayılan metaforlar çok anlamlılığı doğuran etkenlerin başında gelmektedir. "Anlatılmak istenen kavram onunla bir yönden ilişkisi, benzerliği, yakınlığı olan başka bir kavramla anlatılmaya çalışılır; böylece bir gösterge yeni anlam kazanır." (Aksan, 2009, s. 62). Türkçe Sözlük'te (2011, s. 1665), "mecaz" olarak tanımlanan metaforlar öğrenmenin iki temel esası olan bilinenden bilinmeyene ve somuttan soyuta ilkelerine dayanmaktadır. Ayrıca, kelimelerin sınırlı sayıda olması kavramlar arasında eşleştirmelerin yapılmasını zorunlu kılmaktadır (Ocak vd. 2006, s. 295). Bu nedenle kavram sistematığımız belirli ilişkiler üzerine kuruludur. Aynı kavram alanı içerisinde benzetme dışı ilişkilendirmelerin (ad aktarması/metonimi) yanı sıra farklı kavramlar arasında benzetmeye dayalı ilişkilendirmeler (metafor) yapılmaktadır. Farklı bir varlık, durum veya hareketin ilk defa zihinde yapılandırılmasında sahip olunan bilgi ve tecrübenin etkisi vardır. Çevreyi zihinde yapılandırırken kavram alanlarını hem genişletiriz hem de diğer kavram alanları ile farklarını belirginleştiririz (Çetinkaya, 2017, s. 378). Çoğu kavram kısmen öteki kavramlara göre anlamlandırıldığı gibi metaforun özü de bir şeyi başka bir şeye göre anlamak ve tecrübe etmektir (Lakoff vd. 2015, s. 92). Kavramlar arasındaki bu ilişkileri kullanılan dilde görmek mümkündür; edip ve şairlerin eserlerinde kullandıkları dilin yanı sıra günlük dilde de toplumun bir kavramı, başka bir kavram alanına ait göstergelerle ifade ettiğine şahit oluyoruz. Bu durum metaforun sadece bir dil sorunu olmadığını aynı zamanda insanın kavram sistematığıyla de ilgili olduğunu gösterir (Lakoff vd. 2015, s. 27-30).

İnsan zihni, bir kavram alanının çıkarım modellerini bir diğer kavram alanı hakkında akıl yürütmek için metaforik eşleştirmeler yaparak sistemli bir şekilde kullanmaktadır ya da zihin, bir tür kavramı başka bir tür kavrama göre anlar ve tecrübe eder. Söz konusu metaforik eşleştirmeler, rastgele değil dünyadaki bedensel ve zihinsel tecrübelerimizle şekillenir. Lakoff ve Johnson, bu fenomeni kavramsal metafor ve bu tür alanların sistematik karşıtlıklarını metaforik eşleştirme şeklinde adlandırmaktadır (Lakoff vd. 2015, s. 27-39). Söz gelimi, TEORİLER BİNADIR kavramsal metaforunun dildeki yansımalarını "Teorinizin *temeli* var mı? Daha fazla delile ihtiyaç var, yoksa teoriniz *çökecek*. Teoriyi sıkı argümanlarla *takviye etmek* zorundayız." gibi önermelerde; DÜŞÜNCELER BİTKİLERDİR kavramsal metaforunun dildeki yansımalarını "Düşünceleri nihayetinde *meyve vermeye* başladı. Bu düşünce daha *dalındayken* öldü. Bu yeni *filizlenen* bir düşüncedir." (Lakoff vd. 2015, s. 80) gibi önermelerde buluruz. DÜŞÜNCELER ÜRÜNLERDİR kavramsal metaforunun tanıklarını "Gerçekten yeni düşünceler *imâl ediyoruz*... Hayret edilecek oranda düşünce *üretir*. Entelektüel *üretkenliği* son yıllarda arttı." gibi önermelerde; DÜŞÜNCELER MALLARDIR kavramsal metaforunun yansımalarını "... Bu fikri *satın alamayacak*. Bu düşüncüyü kesinlikle *satamaz*. İyi düşünceler için daima bir *pazar* vardır." gibi önermelerde; DÜŞÜNCELER KAYNAKLARDIR kavramsal metaforunun tanıklarını "Düşüncelerini *tüketti*. Düşüncelerini küçük projelerde *harcama*." gibi önermelerde buluruz (Lakoff vd. 2015, s. 81). AŞK BİR HASTALIKTIR kavramsal metaforunun dildeki tanıklarını "Bu *hastalıklı* bir ilişki. *Güçlü, sağlıklı* bir evlilikleri var... Evlilikleri *ölmek* üzere. *Bitkin* bir ilişki." gibi önermelerde; AŞK DELİLİKTİR kavramsal

metaforunun tanıklarını “Onun için çıldırıyorum. O, aklımı başımdan alıyor.” gibi önermelerde; AŞK BÜYÜDÜR kavramsal metaforunun dildeki tanıklarını “Beni büyüledi... Onunla büyülendim. O büyüleyici.” gibi önermelerde; AŞK SAVAŞTIR kavramsal metaforunun dildeki yansımalarını “O, hızlı fetihleriyle bilinir. Kocası için savaştı fakat galip gelen metres oldu... Onun annesiyle müttefik oldu.” gibi önermelerde buluruz (Lakoff vd. 2015, s. 83-84).

Metaforlar bize bir kavramın bir boyutunu diğerine göre kavrama imkânı verirken yani bir boyutu üzerinde odaklanmamızı sağlarken diğer yandan metaforla uyuşmayan kavramın diğer boyutlarından bizi uzaklaştırır. Örneğin, TARTIŞMA SAVAŞTIR kavramsal metaforu bizim dikkatimizi tartışmanın çatışma boyutları üzerine çekerken tartışmanın ortak boyutlarından/uzlaşımlardan uzaklaştırır (Lakoff vd. 2015, s. 35). Kavramsal metaforlar iki kavram arasındaki bazı boyutları vurgular, bazı boyutları gizler.

Kavramsal metaforlar kültürden kültüre farklılıklar gösterebilir ve dillerin metafor sistematigi evrensel değildir; metaforlar daha çok kültürün asli unsurudur (Kövecses, 2005, s. 1-2). Bir kültürde var olan temel değerlerin çoğunluğuyla kavramların metaforik yapısı arasında bir tutarlılık vardır. Ancak farklı kültürlerdeki kavramsal metaforlar karşılaştırıldığında ortak kavramsal metaforlar bulunabileceği gibi tersine işleyen metaforlar da bulunabilir. Örneğin, bir kültürde AKTİF OLAN YUKARIDA, PASİF OLAN AŞAĞIDADIR şeklinde olan kavramsal metafor başka bir kültürde tersine işleyebilir (Lakoff vd. 2015, s. 50-53). Bu duruma bir dilin farklı zaman diliminde kavramsal metaforların, kültürel değişim ve insanın çevresiyle ilgili tecrübelerindeki değişime bağlı olarak değiştiğini de eklemek gerekir.

İşte bu çalışmada Lakoff ve Johnson’ın ortataya koydukları bu anlayışa göre *Kutadgu Bilig*’de dolayısıyla dönemin toplumunda “bilig: bilgi” kavramının nasıl algılandığı bilişsel süreçler ve kültürel etkiler dikkate alınarak incelenmeye çalışılacaktır.

1. ÇALIŞMANIN AMACI VE YÖNTEM

Bir kavram alanının diğer kavram alanına göre yapılandırılmasıyla şekillenen metaforlar; bireylerin ve toplumların varlık, durum ve hareketlere nasıl baktığının ortaya konması açısından önemlidir. Devlet yönetimine dolayısıyla toplumun hayatına yön veren bireylerin düşünce dünyasında *bilgi* kavramının nasıl anlaşıldığının incelenmesi ve ortaya konulması kültür tarihimiz bakımından önem arz etmektedir. Figüratif yapının ön planda olduğu dilsel öğelerde kendini gösteren kavramsal metaforlar, dil incelemelerine de büyük katkı sağlamaktadır. Bu çalışmada insanları dünya ve ahiret hayatında devlete, saadete iletecek *bilgiyi* içeren *Kutadgu Bilig*’deki *bilgi* kavramıyla ilgili metaforlardan hareketle o dönemin toplumunda ve kültüründe *bilgi* kavramının nasıl anlaşıldığının ortaya konulması amaçlanmıştır.

Doküman inceleme yönteminin kullanıldığı bu çalışmada, Reşid Rahmeti Arat tarafından hazırlanan *Kutadgu Bilig Yusuf Has Hacib* (Arat, 2008) ve Mustafa S. Kaçalın tarafından hazırlanan *Kutadgu Bilig Metin* (Kaçalın, b.t.) adlı eserler esas alınmıştır. Özellikle beyitlerin Türkiye Türkçesine çevirisinde Arat’ın çevirisi esas alınmış; ancak *Kutadgu Bilig* indeksi ve *Divanü Lûgat-it-Türk* dizini de dikkate alınarak ilgili metaforu yansıtacak değişiklikler yapılmıştır. Çalışma, *Kutadgu Bilig*’deki “bilig: bilgi” kavramıyla ilgili kavramsal metaforlarla sınırlandırılmıştır. Tespit

edilen metaforlar, genel olarak metaforda ön plana çıkan *bilgi* kavramının özelliği/boyutu dikkate alınarak sınıflandırılmıştır. Kavramsal metaforlar literatürde kabul gören şekilde kaynak kavramsal alanı ve hedef kavramsal alanı içeren, tamamı büyük karakterlerle cümleler (X, Y'DİR) biçiminde verilmiştir.

2. BULGULAR

11. yüzyılda idarecilere, insana ve topluma doğru yolu göstermek amacıyla yazılmış *Kutadgu Bilig'*de *bilgi* belirli boyutlarıyla öne çıkan somut varlıklara göre yapılandırılmaktadır. *Bilginin* yol gösterici özelliği için *meşale, ışık, danışman, rehber, göz* gibi metaforlar; *bilginin* koruyucu ve engelleyici özelliği için *mühür, kalkan, silah, köstek, giyecek* gibi metaforlar; *bilginin* değeri için *mal, inci, altın* gibi metaforlar; *bilginin* genişliği, çokluğu ve tükenmezliği için *deniz* ve *nehir* metaforları; *bilginin* besleyici özelliği için *yiyecek, su* gibi metaforlar; *bilginin* tedavi edici özelliği için *ilaç* metaforu; *bilginin* olgunlaştırıcı özelliği için *ateş* metaforu; *bilginin* gizlenememe özelliği için *misk kokusu* metaforu; *bilginin* sağladığı çoklu yarar için *kardeş/akraba* metaforu; *bilginin* ayırt edici özelliği için *süzek* metaforu; *bilginin* estetik yönü için *süs* metaforu; yanlış ve eksik *bilginin* zararı için *düşman* metaforu; *bilginin* dönüştürücü gücü için *kimya/iksir* metaforu; *bilginin* canlandırıcı özelliği için *ruh* metaforu kullanılmıştır:

2.1. Bilginin Yol Gösterici Özelliği

*Kutadgu Bilig'*de *bilgi*; ideal birey, toplum ve devleti şekillendirecek idareciler için yol gösterici özelliğiyle karşımıza çıkmaktadır ve bu boyuta odaklanacak kavramlarla metaforik ilişkilere girmektedir. Ayrıca kültürümüzde HAYAT, BİR YOLDUR metaforu geçmişten günümüze var olan bir metafordur ve *bilginin* yol gösterici yönüne dair metaforları bu metaforla birlikte düşünmek daha anlamlı olur. Zorlu hayat yolunda insana yol gösterecek bir *rehber* gerekir, dönüm noktalarında danışacak bir *danışman*, karanlıkta yolunu aydınlatacak bir *meşale, ışık* kaynağı ve görececek bir *göz* gerekir. *Bilginin* bahsettiğimiz bu boyutunu ortaya koyacak kavramsal metaforları şöyle sıralayabiliriz:

BİLGİ, REHBERDİR	Kaynak alan: REHBER→Hedef alan: BİLGİ
------------------	---------------------------------------

*Kutadgu Bilig'*de amaca giden yolda birey ve idareciler için *bilgi* rehber olarak karşımıza çıkar; onların elinden tutarak doğru yolda kalmalarını, asla yanılmamalarını sağlar. *Bilgi* iyi rehber olarak insanın iki cihanda da saadeti elde etmesine yardımcı olur. *Bilgi* o kadar iyi bir rehberdir ki onunla göğe bile yol bulunur (imkânsız başarılı).

KB/5478 “*hazîne telim bar er at sü üküş / kamuğ işe yolçı bilig bar ukuş*” = “Hazinen çok, adamların ve askerlerin var; her türlü işe rehber olan bilgi ve akla sahipsin.”

KB/208 “*kamuğ edgülükler bilig aşğı ol / bilig birle buldı mesel kökke yol*” = “Bütün iyilikler *bilginin* faydasıdır; bilgiyle göğe bile yol bulunur.”

KB/302 “*yağız yér öze yalñuk oğlı elig / kötürdi kamuğka yetürdi bilig*” = “İnsanoğlu hangi işe el attıysa, onu, o işe bilgisi erişirdi.”

KB/350 “*kitâb atı urdum kutadğu bilig / kutadsu okıǵlıka tutsu elig*” = “Kitabın adını Kutadgu Bilig koydum; okuyana kutlu olsun ve elinden tutsun.”

KB/1842 “*bu iki bile boldı yalñuk uluǵ / bu ikin oñarur könilik yoluǵ*” = “İnsanoǵlu bu ikisi (bilgi ve akıl) ile yükselmiştir; doğruluk yolunda bu iki şey ile amacına ulaşır.”

KB/2447 “*tetiǵ bolsa mâlka muñadmaz bolur / bilig bilse işte yañılmaz bolur*” = “İnsan zeki olursa, asla mala muhtaç olmaz; bilgili olursa işinde asla yanılmaz.”

BİLGİ, DANIŞMANDIR	Kaynak alan: DANIŞMAN →Hedef alan: BİLGİ
--------------------	--

Kutadgu Bilig'de bir iş yaparken birileriyle mutlaka fikir alışverişinde bulunulmasının gerekliliği vurgulanır. Hele bu danışma işi *bilgi* danışmanı ile olursa başarılmayacak iş yoktur. Ayrıca *bilgi*yi bir danışman gibi *altın toplayıp yemesini bilmeyen cimriler* ve *dönek huylu dünya* hakkında fikrini beyan ederken buluruz. 1. Bilgi danışman gibidir. 2. Danışmana bir problem götürdüğünde çözüm üretir; aynı şekilde bilgi de bir problem karşısında çözüm üretir. 3. Bilgi, dünya hakkındaki tecrübelerini bir danışman gibi sana bildirir. *Danışman* kavramına ait bu tecrübeler ve boyutlar *bilgi* kavramının yol gösterici boyutunun yeniden değerlendirilmesinde kullanılır.

KB/5209 “*kılıkıñ köni tut kılınçñ silig / ukuş bolsu yolñ kēneşçiñ bilig*” = “Tavrın doğru, yaptıkların temiz olsun; yolun akıl, danışmanın bilgi olsun.”

KB/5657 “*kēneşe kēñür ol kişiğe bilig / kēneşe bilig kirse yetlür elig*” = “Danışırsa kişinin bilgisi genişler; danışma işine bilgi girerse, o iş tereddütsüz elde edilir.”

KB/1673 “*negü tér eşitgil saranıǵ bilig / ay çırǵuy ay muñluǵ ay tüǵmiş elig*” = “Bilgi, cimri hakkında ne der, dinle: Ey zavallı, ey çaresiz, ey sıkı el.”

KB/398 “*ukuş ötkünür kör bilig bildürür / yayıǵ dünyâ kılın saña ukturur*” = “Bak, akıl arzeder ve bilgi bildirir; dünyanın dönek huyunu sana anlatır.”

BİLGİ, IŞIK/ MEŞALEDİR	Kaynak alan: IŞIK/MEŞALE →Hedef alan: BİLGİ
------------------------	---

İnsanın doğruluk yolundan sapmaması yolunun bilgiyle aydınlatılmasına bağlıdır. *Kutadgu Bilig*'de *bilgi* bu boyutuyla hem *ışıktır* hem de *ışığın kaynağı meşaledir*:

KB/214 “*biliglig çıkarmasa bilgin tilin / yarutmaz anıñ bilgi yatsa yılın*” = “Bilgili bilgisini diliyle meydana çıkarmazsa, yıllarca yatsa bile, onun bilgisi çevresini aydınlatmaz.”

KB/288 “*ukuş ol yula teg karañku tüni / bilig ol yarukluk yaruttı séni*” = “Akıl karanlık gecede bir meşale gibidir; bilgi seni aydınlatan bir ışıktır.”

KB/2243 “*negü tér eşitgil ay bilgi öǵüz / bilig birle köñli yarunmuş köǵüz*” = “Bilgisi deniz gibi derin, gönlü ve göǵsü bilgiyle aydınlanmış kişi ne der, dinle.”

Ayrıca bu metaforu, HAYAT YOLDUR kavramsal metaforuyla beraber düşündüğümüzde insanın bu zorlu yolcuğunda GECELERİ/ ZOR GÜNLERDE yolunu aydınlatacak olan âlimlerin bilgisidir:

KB/4341 “*takı bir kotu bilge ‘âlimler ol / olar ‘ilmi halkka yaruttaçı yol*” = “Diğer bir zümre de bilge âlimlerdir, onların ilmi halkın yolunu aydınlatır.”

KB/4347 “*olar ‘ilmi boldı bodunka yula / yarusu yula tünle azmaz yola*” = “Onların ilmi halk için meşale oldu; geceleyn meşale yanarsa insanlar yolunu şaşırılmaz.”

BİLGİ, GÖZDÜR	Kaynak alan: GÖZ →Hedef alan: BİLGİ
---------------	-------------------------------------

Çevremizi algılamamızı sağlayan duyu organlarımızdan görme duyu organı göz ilk sırada gelir. Hacib’e göre körlerin yolunu şaşırılmaları doğaldır (KB/493), körler kendilerine ne yaklaşırsa ona tutunurlar (KB/664). İnsanın yaşamı için gözün önemi neyse bilginin önemi de aynı mesabededir; *bilgi* bir göz gibi onun doğru yoldan çıkmasına mâni olacaktır. *Kutadgu Bilig*’de gözü olmayan körlerin bu yönlerine göre, bilgisizlik durumu yapılandırılmıştır. Bu sebeple Yusuf Has Hacib, eserinde bilgisizliği körlük olarak algılamıştır. Bu yüzden bilgisizlere körlüklerini gidermek için bilgidен paylarını almalarını tavsiye etmiştir:

KB/179 “*bilgisiz karağu-turur belgülüg / yori ay bilgisiz bilig al ülüg*” = “Bilgisiz insan, şüphesiz kördür; yürü, ey bilgisiz, bilgidен payını al.”

KB/271 “*bilgisiz karağu-turur belgülüg / ây közsüz karağu bilig al ülüg*” = “Bilgisiz, muhakkak ki kördür; ey gözsüz kör, bilgidен hisseni al.”

KB/178 “*kalı mundağ erse bilip sözle söz / sözüñ bolsu közsüz karağuka köz*” = “Mademki böyledir, sözü bilerek söyle; sözün olsun gözsüz körlere göz.”

2.2. Bilginin Koruyucu ve Engelleyici Özelliği

Kutadgu Bilig’de *bilgi*; birey ve toplumu olumsuzluklara karşı koruyucu ve yanlış yapmaktan engelleyici özelliğiyle karşımıza çıkmaktadır ve bu boyuta odaklanacak silah, kalkan, mühür, köstek, giyecek gibi kavramlarla metaforik ilişkilere girmektedir. Bireyin nefsi sınırsız arzu ve isteklere sahiptir; birey bu açıdan nefsiyle bir savaş hâindedir ve bu savaşta *bilgi* nefse karşı kullanılacak bir *silah*tır. İnsan ahirette hesaba çekilecek ve iyi olanlar cennetle ödüllendirilecek, kötü olanlar cehennemle cezalandırılacak. *Bilgi* insanın cehenneme girmesini engelleyecek bir *mühür*dür. Devleti yöneten bürokratlar arasında bir çekişme ve mücadele vardır. *Bilgi* bu insanların rütbelerini yükseltir ve onlar için rakiplerine karşı koruyucu bir *kalkan* olur. İdeal insanı yapılandıran *Kutadgu Bilig*’de yine *bilgi* insanı kötü şeylere gitmesini engelleyen bir *köstek* olarak karşımıza çıkar. Ayrıca insanı çevresel koşullara karşı koruyan bir *giyecektir*. Bilginin koruyucu ve engelleyici boyutuna odaklanan metaforlar şunlardır:

BİLGİ, SİLAHTIR	Kaynak alan: KILIÇ →Hedef alan: BİLGİ
-----------------	---------------------------------------

İslami literatürde düşmanla savaş küçük cihad, nefis ile savaş daha önemli ve büyük cihad olarak görülmektedir (Köse, 2007, s. 42-45). Bu metaforu NEFİS, DÜŞMANDIR kavramsal metaforuyla beraber düşünmek gerekir. Düşmanla savaşta kılıç, kalkan, mızrak gibi savaş aletleri kullanılır; ancak daha büyük düşman olan nefisle savaşta silah olarak *bilgi* kullanılır. İlgili beyitler

incelendiğinde insanın kendi nefsiyle bir savaşta olduğu anlaşılmaktadır; *bilginin* de bu savaşta düşman olan heva ve hevese karşı bir *silah* olarak kullanılması tavsiye edilmektedir.

KB/5472 “*havâñını ukuş birle başğıl utup / bu nefsiñ bilig birle yençgil tutup*” = “Heva ve hevesini yenerek ona akıl ile hâkim ol; bilgiyle nefsinin başını ez.”

KB/5474 “*et öz tüz tilese havâ boynı sı / havâ ölse könlür et öz egrisi*” = “Bedeninin düzelmesini istersen heva ve hevesin boynunu ez; heva ölürse beden eğrilikleri düzelir.”

KB/5473 “*negü tér eşitgil bilig bérğüçi / bilig birle nefsig havâğ başğuçı*” = “Bilgi veren ve bilgiyle heva ve nefisini alt eden insan ne der, dinle!”

KB/3346 “*havâka basıkma ukuş birle kes / et öz baş kötürse bilig birle bas*” = “Hevesine yenilme, akıl ile biç; beden isyan ederse bilgiyle bastır.”

BİLGİ, MÜHÜRDÜR	Kaynak alan: MÜHÜR →Hedef alan: BİLGİ
-----------------	---------------------------------------

Kutadgu Bilig'de *bilginin* insanı doğru yola iletmesine dair *ışık, meşale, rehber, danışman* gibi birçok metafor vardır. Bu metaforda ise *bilginin* insanı yanlıştan alıkoyan yönüne dikkat çekilmiştir ve insanın cehennemden kurtuluşunun *bilgiyle* olacağı ifade edilmiştir. Söz konusu metafor Allah-kul ilişkisi, kulun üzerindeki ibadet vazifesinde *bilginin* durumuyla ilgili kullanılmıştır. *Bilgiyle* Allah'ın buyruklarına uygun ibadet edilir; bu yüzden önce ilim öğrenmek gerekir. Cahilin ibadetle meşgul olmasından âlimin uyumasının sevabı daha çoktur. *İlimle* ibadete yaklaştığında kul için *ilim*, cehennem kapısını kapatan bir *mühür* olur.

KB/3223 “*bilig birle yakğıl bayat tapğıña / bilig tamğa bolur tamu kapğıña*” = “Tanrı ibadetine bilgiyle yaklaş; bilgi, cehennem kapısını mühürler.”

İki kavram arasındaki metaforik eşleşmeler: *Mühür* kapılara vurulduğunda kesin olarak o kapıyı kapatır; aynı şekilde *bilgi* de cehennem kapısını kapatır. *Mühür* vurulan kapıdan girilmez; *bilgiyle* mühürlenmiş cehennem kapısından girilmez.

BİLGİ, KALKANDIR	Kaynak alan: KALKAN →Hedef alan: BİLGİ
------------------	--

Bürokraside üst rütbeler için bir mücadele vardır; işte bu mücadelede bilgi sahibi olanların yeri başköşedir ve bilgileri bu idarecileri koruyan sağlam bir kalkandır. *Kalkan/bilgi* edinmeden bu mücadeleye girişenler rakiplerine karşı korumasız kalırlar, yerlerini koruyamazlar:

KB/6605 “*bilig bil özüñke orun kıl töre / bilig bilse özke idi berk tura*” = “Bilgi bil ve yerin başköşe olsun; bilgi, bilen için sağlam bir kalkandır.”

BİLGİ, KÖSTEKTİR	Kaynak alan: KÖSTEK →Hedef alan: BİLGİ
------------------	--

Günümüz toplumunda *bilgi* kavramını *köstek* kavramıyla birlikte düşünmek pek mümkün olmasa da *Kutadgu Bilig*'de *bilginin* insanı bilinçlendirerek ona sorumluluk yükleyici yönü *köstek* kavramı üzerinden somutlaştırılmıştır. İnsanın nefsi hayvan gibi arzularının peşinde koşar; *bilgi* kösteği ise onu bu durumdan alıkoyar. Muhafaza edilmesi gereken nefse *bilgi* ve akılla köstek

vurulmalıdır; tıpkı insanın sevdiği atını köstekli tuttuğu gibi. *Bilgiyle kösteklenen insanın kötü ve cirkin şeylere gitmesi düşünülemez.*

KB/6614 “*biliglig kişeldi turup yügrümez / biligsiz yorır kör tilekin süre*” = “Bilginin ayakları kösteklendi, kalkıp koşamaz; bilgisiz de arzularının peşinde durmadan koşar.”

KB/6615 “*ay bilge kişeldiñ biligsiz yorır / biligsiz kişelse kişenin bura*” = “Ey âlim, senin ayağında köstek var; bilgisiz ise yürür; bilgisiz biri kösteklenirse sen onun kösteğini sıkılaştır.”

KB/314 “*kişen ol kişike bilig hem ukuş / kişenlig yarağsızka barmaz üküş*” = “Bilgi ve akıl kişi için bir köstektir; kösteklenmiş kişi yakışıksız şeylere pek gitmez.”

BİLGİ, GİYECEKTİR	Kaynak alan: GİYECEK →Hedef alan: BİLGİ
-------------------	---

Kültürün bir parçası olan giyeceğin tarihinin ilk insan Âdem peygambere kadar dayandığı bilinmektedir. Zaman içinde ham maddesi değişse de giyeceğin insanı çevresel koşullara karşı koruyucu işlevi değişmedi. Ayrıca kültürümüzde giyecek bedende başkaları tarafından görülmemesi gereken yerleri örterek yabancı bakışlara karşı bir bariyer oluşturmaktadır. *Kutadgu Bilig*'de *bilgi* ve *giyecek* arasında kurulan metaforik eşleşmede giyeceğin bu iki boyutu öne çıkarılmaktadır.

KB/321 “*biligligke bilgi tükel ton aş ol / biligsiz kılınçı yarıwuz koldaş ol*” = “Bilgili kişiye bilgi yeterli giyecek ve yiyecektir; bilgisizin yaptıkları kendisine kötü arkadaştır.”

2.3. Bilginin Değeri

Kutadgu Bilig'de birey, toplum ve devlet açısından *bilginin* değeriyle ilgili boyut da işlenmekte ve bu boyutu öne çıkaracak kavramlarla metaforik ilişkiler kurulmaktadır. *Bilgi* hazinedeki değerli metadır, insanın gönül denizinde yatan incidir, toprak altında yatan altındır, hırsız ve dolandırıcıların çalamayacağı servettir/maldır. Bilgi değerli cevherdir; bilgi sahibi olan beyler/hükümdarlar da bu nedenle *bilgi* hazinesidir. Söz konusu cevherler ve bilgi arasında değer, bulunduğu yerler ve miktarları açısından bir metaforik eşleştirme vardır. 1. İnci deniz dibinde yatan, altın ise kara toprağın altında yatan değerli cevherdir; aynı şekilde bilgi de insanın gönlünde yatan değerli bir cevherdir. 2. İnci denizin dibinden, altın da yerin altından çıkartılmadığında değer bakımından taştan farkı yoktur; aynı şekilde bilgi de dille gönlüden çıkartılmazsa bir değeri yoktur. 3. İnci ve altın az bulunduğu gibi bilgi de nadirattandır. Bilginin değeriyle ilgili boyuta odaklanan kavramsal metaforları şöyle sıralayabiliriz:

BİLGİ, METADIR	DEĞERLİ	Kaynak alan: İNCİ/ ALTIN/ MÜCEVHER →Hedef alan: BİLGİ
-------------------	---------	---

KB/211 “*kişi köñli tüpsüz teñiz teg-turur / bilig yinçü sanı tüpinde yatur*” = “İnsanın gönlü dipsiz deniz gibidir; bilgi, inci gibi deniz dibinde yatar.”

KB/212 “*teñizdin çıkarmasa yinçü kişi / gerek yinçü bolsun gerek say taşı*” = “İnsan inciyi denizden çıkartmazsa inci ve çakıl taşı arasında (değer bakımından) bir fark yoktur.”

KB/213 “*yağız yer katındaki altun taş ol / kalı çıksa begler başında tuş ol*” = “Yağız yerin altındaki altın, taştan farksızdır; oradan çıkınca beylerin başında tuş tokası olur.”

KB/1658 “*yanut bérđi ögdülmiş aydı ay beg / bilig ordusu ay kişilerde yég*” = “Ögdülmiş yanıt verdi: Ey beyim, dedi, ey bilgi hazinesi, ey kişilerin iyisi,”

KB/1906 “*bilig ordusu ol bu begler özi / biligsiz bolur kul nerek kul sözi*” = “Beylerin kendisi bilgi hazinesidir, kul biligsiz olur; kul sözünün ne değeri var.”

BİLGİ, DEĞERLİ MALDIR	<i>Kaynak alan: MAL →Hedef alan: BİLGİ</i>
-----------------------	--

Bilginin değer boyutuyla öne çıkarıldığı metaforlardan biri de değerli mal metaforudur. İyi bir tacirin mahareti bir malın değerini doğru bir şekilde belirleyebilmesiyle ölçülür. Bilginin değerini de *bilgi* alıp satan bilgeler bilir. *Kutadgu Bilig*'de *bilgi* bu yönüyle alınıp satılan ve tükenmeyecek, çalınamayan değerli mal olarak karşımıza çıkar. Ayrıca 4508'de oğula bütün erdemlerin tam olarak öğretilmesi, *bilgi*yle eğitilmesi durumunda bu erdemlerle zaten mal sahibi olabileceği anlatılmıştır. Çocuğa miras olarak mal bırakmak yerine *bilgi* ve edep verilirse iki dünyada çocuk kâr edecektir:

KB/313 “*bilig baylık ol bir çığay bolğusuz / tegip oğrı tevlig anı alğusuz*” = “Bilgi tükenmeyecek bir servettir; hırsız ve dolandırıcının eli ona erişemez, alamaz.”

KB/470 “*ukuş kadrini hem ukuşluğ bilir / bilig satsa bilge biliglig alır*” = “Aklın kıymetini yine akıllı bilir; bilgenin sattığı bilgiyi de bilgili alır.”

KB/472 “*bilig kıymetini biliglig bilir / ukuşka ağırlık biligdin kelir*” = “Bilginin kıymetini bilgili bilir, akıla hürmet bilgiden gelir.”

KB/473 “*negü bilge télve bilig kadrini / bilig kayda bulsa biliglig alır*” = “Bilginin kıymetini deli nereden bilecek; bilgiyi, nerede bulursa bulsun bilgili alır.”

KB/4506 “*oğul kızka ögret bilig hem edeb / añar iki ajun anıñ asğı tap*” = “Oğluna kızına bilgi ve edep öğret; her iki dünyada bu onlar için faydalı olur.”

2.4. Bilginin Genişliği, Çokluğu ve Tükenmezliği

Kutadgu Bilig'de birey, toplum ve devlet açısından bilginin hacmiyle ilgili boyut da işlenmekte ve bu boyuta odaklanacak kavramlarla metaforik ilişkiler kurulmaktadır. Bu boyut deniz ve nehir kavramlarının sağladıkları bol su kaynakları yönüyle eşleşmektedir. Bilginin hacmiyle ilgili boyuta odaklanan kavramsal metaforları şöyle sıralayabiliriz:

BİLGİ, DENİZDİR	<i>Kaynak alan: DENİZ →Hedef alan: BİLGİ</i>
-----------------	--

KB/480 “*negü tér eşit emdi bilgi teñiz / sözün yañzatur körse kızğu meñiz*” = “Dinle şimdi bilgisi derya gibi derin olan ne der; dikkat edersen başarılı insan bu sözü buna benzetir.”

KB/4813 “*negü tér eşit kör ay bilgi teñiz / özi kodkı alçak ne köñli ediz*” = “Dinle, bilgisi deryalar kadar geniş, mütevazı, alçak gönüllü, fakat gönlü yüce insan ne der.”

KB/5199 “*negü tér eşitgil ay bilgi teñiz / bilig birle işlep kızartğıl meñiz*” = “Ey hükümdar, dinle, bilgisi deryalar gibi derin olan insan ne der: bilgi ile hareket et, yüzün güler.”

Yusuf Has Hacib’in kavram dünyasında *bilgi*, *deniz* olarak yapılandırılmıştır. İki kavram arasındaki metaforik eşleştirme çokluk, büyüklük bakımından yapılmıştır; çok bilgili insanların bilgileri denize benzetilmiştir. Ayrıca bilginin öğrenme süresi ve tüketilmesinin mümkün olmadığına dair *denizle bilgi* arasında bir eşleştirme yapılmıştır:

KB/6609 “*bilig bir teñiz ol uçı yok tüpi / neçe suw kötürgey semürgük sora*” = “Bilgi bir denizdir, onun ucu bucağı, dibi yoktur; serçe alsa alsa bundan ağzına ne kadar su alabilir.”

KB/6610 “*bu bilgiñ bile öz başıñ tezginür / bilümez özüñni özüñde yıra*” = “Bu bilgi ile senin başın döner; kendisini bilmeyen kendini kendinden uzaklaştırır.”

1. Dalarak denizin dibi bulunmaz, giderek denizin sonuna ulaşılmaz; aynı şekilde öğrenerek bilgi tükenmez. Eğitimin süresiyle ilgili olan bu metafor kültürümüzde hayat boyu öğrenme (beşikten mezara kadar ilim) anlayışının yüzyıllardır var olduğunu göstermektedir. 2. Deniz genişliğiyle insanın başını döndürür; kişi kendisini bilmezse bilgi de insanın başını döndürür ve kendinden uzaklaştırır. Rotası olmayan, nereye gideceğini bilmeyen insan *bilgi* denizinde kaybolur.

KB/4704 “*ölüm aldı méndin bu iki tatığ / nerek emdi dünyâ ay bilgi batığ*” = “Ey bilgisi derin olan, ölüm bu iki zevki benden aldıktan sonra dünya neye gerek!”

KB/3382 “*ne edgü bilig bérđi bilgi koyuğ / oğul kız atı erke kitmez oyuğ*” = “Bilgisi derin olan ne iyi bilgi verdi; oğul kızın adı, insan için giderilemeyen bir gölgedir.”

KB/3829 “*negü tér eşit emdi bilgi koyuğ / sınap bilgüçi edgü isiz kamuğ*” = “Şimdi derin bilgi sahibi ve her şeyi iyi mi kötü mü diye sınıyarak anlayanın ne dediğini dinle:”

KB/4928 “*kayu iş kılıp bulmasa ol tatığ / kodu bérgü ançan ay bilgi batığ*” = “Ey derin bilgili olan, insan bir işle uğraşıp tat bulamazsa onu bir süre bir tarafa bırakmalıdır.”

KB/5713 “*negü tér eşit tıñla bilgi batığ / saña ötler emdi ay köñli katığ*” = “Derin bilgili insan ne der, dinle; işte sana nasihat veriyor, ey taş kalpli.”

BİLGİ, NEHİR/ PINARDIR	Kaynak alan: NEHİR/ PINAR →Hedef alan: BİLGİ
------------------------	---

Kutadgu Bilig’de bilgili insanların *bilgisi* doğadaki ırmağa ve duru bir pınara göre yapılandırılmıştır. Irmak/ pınar tükenmeden sürekli akar; aynı şekilde bilgili insanların *bilgisi* de tükenmeden akar.

KB/973 “*biliglig kişiniñ sawı eksümez / akığlı süzük yul suwı eksümez*” = “Bilgili kişinin sözü eksilmediği gibi akan duru pınarın suyu kesilmez.”

KB/4691 “*ne edgü bilig bérđi bilgi ögüz / eşitgil munı sen ayâ köñli tüz*” = “Bilgisi ırmak gibi gür akan bilge ne iyi söylemiş; ey temiz kalpli insan, sen bunu dinle.”

KB/5119 “*bayat kullarında meniñde yawuz / adın bilmegil sen ay bilgi ögüz*” = “Ey bilgisi nehir olan, Allah’ın kullarından benden daha kötüsü olduğunu sanma.”

2.5. Bilginin Besleyici Özelliği

*Kutadgu Bilig'*de *bilgi*; bireyin dolayısıyla da toplumun ideal bir şekilde getirilmesinde besleyici bir kaynak boyutuyla karşımıza çıkmaktadır ve bu boyuta odaklanacak kavramlarla metaforik ilişkilere girmektedir. *Bilgi* bireyin ve toplumun hem karnını ve ruhunu doyuracak *yiyecek* hem de manevi susuzluğunu giderecek *sudur*.

BİLGİ, YİYECEKTİR	Kaynak alan: YİYECEK →Hedef alan: BİLGİ
-------------------	---

Yiyecek insanın yaşamını idame ettirmesinde temel ihtiyaçlarımızdandır. Bu temel ihtiyaç ve *bilgi* kavramı arasındaki metaforik eşleştirme insana sağladığı imkânlar, maddi ve manevi doyum boyutuyla yapılmıştır: 1. *Yiyecek* insanın karnını doyurduğu gibi *bilgi* de insanın ruhunu doyurur. 2. *Bilgi* insanın fizyolojik olarak da karnını doyurmak için bir vesiledir. 3. Yaşamak için *yiyecek* zaruri ihtiyaçlardandır; aynı şekilde yaşamak için *bilgi* de gereklidir. Aşağıdaki beyite göre *bilginin* temel ihtiyaçlarımızdan olan *yiyecek* olarak görüldüğü anlaşılıyor. Ayrıca Hacib, çocukların yetiştirilmesiyle ilgili verdiği tavsiyelerinde çocuğa gerekli bilgi ve erdem öğretildiğinde yaşamak için ihtiyaçlarını karşılayabileceği malı kendisinin rahatça kazanabileceğini dile getirmiştir; yani öğretilen *bilgi* çocuğa *aş* ve *don* olacaktır (KB/4508).

KB/321 “*biligligke bilgi tükel ton aş ol / biligsiz kılınç yavuz koldaş ol*” = “Bilgili kişiye bilgi yeterli yiyecek ve yiyecektir; bilgisizin yaptıkları kendisine kötü arkadaştır.”

KB/990 “*biliglig kişiler et öz yavurtur / bilig birle awnur cânın semritür*” = “Bilgili kişiler vücutlarını yıpratır; bilgi ile avunur ve ruhlarını semirtir.”

BİLGİ, SUDUR	Kaynak alan: →Hedef alan: BİLGİ
--------------	---------------------------------

*Kutadgu Bilig'*de fayda yönünden bilgi-su metaforik eşleşmesi de vardır. Suyun canlılar için gerekliliği tartışılmaz bir gerçektir; hayatın idamesi için su vazgeçilmez bir ihtiyaçtır. Bu nedenle su gittiği yere canlılık götürür ve etrafı besler; bilgili insanların *bilgisi* de gittiği yeri canlandırır ve bilgili insanlar etrafındakileri besleyerek onlara faydalı olurlar.

KB/972 “*biliglig sözi yerke suw teg-turur / akıtsa suwuğ yerde ni’met önür*” = “Bilginin sözü toprak için su gibidir; su akıtılınca yerden nimet çıkar.”

KB/974 “*öyük çim osuğluğ bolur bilgeler / çıkar suw kayuda adak tepseler*” = “Bilgeler sulak yerlere benzer; nereye ayak vururlarsa oradan su çıkar.”

KB/975 “*biligsiz kişi köñli kum teg-turur / ögüz kirse tolmaz ap ot yem önür*” = “Bilgisiz kişinin gönlü kumsal gibidir; nehir aksa dolmaz, orada ot ve bitki bitmez.”

KB/6606 “*biligsiz yürek til negüke yarar / bilig birle suw teg kamuğka yara*” = “Bilgisiz yürek ve dil neye yarar; bilgi ile su gibi herkese yara.”

2.6. Bilginin Tedavi Edici Özelliği

Kutadgu Bilig bireyin, toplumun ve devletin gelişimi açısından onları ideal düzeye getirmeye ilgili bir iddiayı ortaya koyar. Bu süreçte elbette birey, toplum ve devlet açısından yolunda

gitmeyen durumlar ortaya çıkacak, aşılması gereken hastalıklar/problemler olacak; işte bu noktada Yusuf Has Hacib *bilgiyi ilaç* olarak karşımıza çıkarır, bireysel ve toplumsal hastalıklara *bilgiyi ilaç* olarak önerir. İlaç bedende zuhur eden hastalıkları tedavide kullanılır; *bilgi* ise bireyin, toplumun ve idarecilerin gelişimsel problemleri için ilaçtır:

BİLGİ, İLAÇTIR	Kaynak alan: İLAÇ →Hedef alan: BİLGİ
----------------	--------------------------------------

KB/156 "*bilig ma'nîsi bil negü tér bilig / bilig bilse ötrü yırar erde ig*" = "Bilginin manasını bil; bak, bilgi ne der: bilgiyi bilen insandan hastalık uzaklaşır."

KB/157 "*biligsiz kişi barça iglig bolur / igig emlemese kişi terk ölür*" = "Bilgisiz kişi hep hastalıklı olur; hastalık tedavi edilmezse kişi çabuk ölür."

KB/158 "*yori ay biligsiz igiñni ota / biligsiz otın sen ay bilge kuda*" = "Yürü ey bilgisiz, hastalığını tedavi ettir; ey bilge âlim, bilgisizliğin ilacını sen söyle."

KB/1970 "*bu beglik igiñe otı ög bilig / ukuş birle emle ay kıkı silig*" = "Beylik hastalığının ilacı akıl ve bilgidir; ey yumuşak huylu, onu akıl ile tedavi et."

KB/1971 "*biliglig ukuşluğ kerek beg tetig / anın kılsa ötrü igiñe itig*" = "Bey bilgili, akıllı ve zeki olmalıdır; beyliğin hastalığına ancak bunlarla çare bulunabilir."

2.7. Bilginin Olgunlaştırıcı Özelliği

Bilgi ve *ateş* kavramları arasındaki metaforik eşleşme, ateşin pişirici ve olgunlaştırıcı özelliğiyle yiyeceğe kattığı lezzet boyutunu ön plana çıkarmaktadır. Pişmek ve olgunlaşmak kavramları yiyeceğin yemek için en elverişli kıvama gelmesiyle ilgilidir. İster bireysel işlerde ister devlet idaresiyle ilgili işlerde başarının sırrı da *bilgiyle* pişirerek iş yapmaktan geçmektedir. Ayrıca bilgili insanların sözleri dahi *bilgiyle* pişirilmiştir. *Bilgiyle* pişirilen işlerden lezzet/zevk alınır; *bilgiyle* pişen söz de lezzetlidir. Kutadgu Bilig'de ideal bireyin ve devlet idaresinin şekillenmesinde *bilgi* pişirici/olgunlaştırıcı bir ateş olarak karşımıza çıkar:

BİLGİ, ATEŞTİR	Kaynak alan: ATEŞ →Hedef alan: BİLGİ
----------------	--------------------------------------

KB/330 "*bolur ötrü işler bütün hem bışığ / biliglig kişiler bışığ yér aşığ*" = "Sonunda işler sağlam olur ve olgunlaşır; bilgili kişiler yemeği pişmiş sever."

Bu beyitin bağlamı göz önünde bulundurulduğunda beylerin özelliklerini tasvir etmekte; akıllı ve bilgili insanların iş yapış tarzından bahsetmektedir. Bilgili insanlar, işe yarayan ve yaramayana dikkat ederek, gerekli ve gereksizi hakkıyla soruşturarak, her işte gözünü keskin tutarak iş yaparlar ve *bilgiyle* işleri başarıya ulaştırırlar (KB/326-329). Bu tür kişiler işlerini *bilgiyle* pişirerek iyice olgunlaştırırlar; böylece iki dünyada da amaçlarına ulaşırlar. Ayrıca âlim/ bilgili kişilerin öğüt olarak verdikleri sözlerde bir olgunluk vardır:

KB/168 "*biliglig bilig bérđi tilke bışığ / ayâ til idisi küdezgil başığ*" = "Bilgi sahibi kişi dil için olgunlaşmış bir söz söyledi; başını gözet, ey dil sahibi."

2.8. Bilginin Saklanamama Özelliği

Bazı şeyler gözle görülme de varlığına dair işaretler mevcuttur; bunları saklamak çok da mümkün değildir. Misk kokusuyla ilgili metafor *bilginin* saklanamamasıyla ilgili bir boyutu ortaya koyar. İdeal devlet düzenini oluşturmak için idarecilerin seçiminde bilgili dolayısıyla liyakatli kişileri seçmek çok da zor değildir. Çünkü misk kokusu kullanan birisi bunu çevresindekilerden saklayamaz; çevresindekiler kokuyu göremeseler de onun varlığını bilirler. Bilgi sahibi de *bilgisini* gizleyemez; *bilgi*, dile ve söze öyle bir ayar verir ki çevredeki o kişinin *bilgiden* bir hisse sahibi olduğunu anlarlar. Bilgili insan, konuştuğunda doğru konuşur ve sözleri misk gibi kokar. *Bilgi* bu boyutuyla *Kutadgu Bilig'*de misk kokusu olarak karşımıza çıkar:

BİLGİ, MİSKTİR	Kaynak alan: MİSK KOKUSU →Hedef alan: BİLGİ
----------------	---

KB/311 *yıparlı biligli teñi bir yañı / tutup kizlese bolmaz özde öñi* = Misk ve bilgi birbirine benzer; insan bunları yanında gizli tutamaz.

KB/312 *“yıpar kizlese sen yıdı belgürer / bilig kizlese sen tilig ülgüler”* = “Miski gizlersen kokusundan belli olur; bilgiyi saklarsan, dili ayarlamasından belli olur.”

KB/1937 *“ilig aydı uktum bu söz barça çın / köni sözlediñ söz yıpar burdı kin”* = “Hükümdar dedi ki: Anladım, bunların hepsi doğrudur; bu sözü doğru söyledin, sözün misk gibi koktu.”

2.9. Bilginin Sağladığı Çoklu Yarar

*Kutadgu Bilig'*de *bilgi* çok yönlü olarak karşımıza çıkar; insan, toplum ve idareciler açısından sağladığı fayda çoktur. İşte *bilginin* bu boyutu insanın kardeşi ve akrabaları sayesinde elde ettiği çoklu faydalarla eşleştirilmiş, *bilgi* bir kardeş ve akraba olarak görülmüştür:

BİLGİ, AKRABADIR	KARDEŞ/ AKRABA	Kaynak alan: KARDEŞ/ AKRABA →Hedef alan: BİLGİ
---------------------	-------------------	---

KB/317 *“ukuş ol saña edgü andlığ adaş / bilig ol saña ked bağırsak kadaş”* = “Akıl senin için iyi ve sadık bir dosttur; bilgi senin için çok merhametli bir kardeşdir.”

*Kutadgu Bilig'*de *bilgi*, merhametli bir *kardeş* veya *akraba* kavramıyla yapılandırılmıştır. Beyitin kendisinde veya bağlamında iki kavram arasındaki metaforik eşleşmenin hangi yönlerden olduğu belli değildir; ancak Hacib'in kavram dünyasında kardeşlik ya da akrabalık kavramlarının çerçevesi incelendiğinde *bilgiyle kardeş* arasındaki metaforik boyut ortaya çıkacaktır. Şu beyitlerde kardeşlik ve akrabalık kavramlarının çerçevesini bulmak mümkündür: Kardeş ve akrabaları yanında olan kişi herkesten güçlüdür, onun namı ve şöhreti büyüktür, adı ve sözü muteberdir (KB/3171-3174). Kardeş ve akrabalar dayanışma içindedirler; birbirinden faydalanır, böylece mutlu olurlar (KB/3208). Merhametli ve birbirine gönülden bağlı akrabalar arasında keder az, sevinç çok olur (KB/3297-3300). Samimi anlamda akrabalar birbirleri için endişelenirler (KB/3329, 3336). Kardeşler, akrabalar bir sorun olduğunda birbirlerine güzel fikirler vererek kardeşlik hukukunu yerine getirirler (KB/3483). Kardeş ve dost arasında bir fark yoktur (KB/3485). Söz konusu

beyitlerde geçen kardeşlik ve akrabalık kavramına göre *bilgi* insana merhametli bir kardeş ve akraba olunca güç, şöhret, nam katacak; insanın sözü muteber olacak, *bilgiden* fayda görecektir ve *bilgi* sayesinde mutlu olacak, insan karşılaştığı sorunları çözerken ona danıştığında güzel fikirler verecektir. Kardeş, akraba kavramının bu boyutlarıyla tespit ettiğimiz diğer metaforlarda öne çıkan bazı boyutların da örtüştüğü anlaşılıyor.

2.10. Bilginin Ayırt Edici Özelliği

*Kutadgu Bilig'*de bilginin ayırt edici/temizleyici özelliği iki açıdan öne çıkar. Bireysel gelişim açısından bakıldığında insanın gönlünde olan gereksiz şeyleri *bilgi* süzerek temizler; toplumsal açıdan bakıldığında toplumda vuku bulan pis karışıkları temizleyen yine *bilgidir*:

BİLGİ, SÜZEKTİR	Kaynak alan: SÜZEK →Hedef alan: BİLGİ
-----------------	---------------------------------------

KB/221 “*ukuş birle eslür¹ kişi artakı / bilig birle süzlür bodun bulğakı*” = “İnsanların bozguncusu akılla elenir/ ayıklanır; halk arasında çıkan karışıklık bilgiyle süzülerek berraklaştırılır.”

KB/2712 “*biligin ukuşun tegip él tüzer / bu üç neñ bile er ajunuğ süzer*” = “İnsan bilgi ve akıl ile memleketi düzenler; bu üç şeyle insan dünyayı duru bir hale getirir.”

KB/3936 “*ay köñli süzük er ay bilgi üküş / baka kör bu sözke yetürgil ukuş*” = “Ey duru gönüllü insan, ey bilgisi çok olan, dikkatle bu sözü kavra.”

KB/4464 “*yéme yakşı aymuş biliglig süzük / bodunka bağırsak ne köñli tüzük*” = “Bilgili, temiz ve berrak kalpli, halka merhametli insan çok iyi söylemiş.”

KB/5980 “*negü tér eşitgil biliglig sözi / bilig ol kiterdeçi köñül tozi*” = “Bilginin sözü ne der, dinle; gönlün tozunu temizleyen bilgidir.”

*Kutadgu Bilig'*de bilginin süzek olarak kullanımı iki şekilde ortaya çıkar; insanın kişiliği ve toplumda çıkan karışıklıkların temizlenip berraklaştırılmasında bilgi süzek olarak kullanılır. Özellikle insanın gönlündeki, kalbindeki gereksiz olanı bilgi süzerek temizler. İki kavram arasında metaforik eşleştirme şu şekildedir: 1. Bilgi süzek gibi temizleyicidir. 2. Süzek, sıvıları süzerek yararlı olanla yararsız olanı ayırt eder; aynı şekilde bilgi de insan veya toplum için pis şeyleri süzerek yararlı ve yararsız olanı ayırt eder.

Bilginin bu yönü insanlara da faydalı faydasız olanı ayırt etme becerisini kazandırır. Bilgi sahibi âlim kişilerin vasıflarından biri de iyi ve kötüyü birbirinden ayırt ederek doğru yolda ilerleyen kişiler olmasıdır:

KB/4343 “*bular ol yarar ya yaramazlarığ/ seçip adra tutğan köni yol arığ*” = “Faydalı ve zararlı şeyleri birbirinden ayırt ederek, doğru ve temiz yol tutan kişiler bunlardır.”

¹ Arat (2008: 124-125), fiili *aslur* şeklinde okumuş ve *asılır* olarak anlamlandırmıştır. Bizce fiil *eslür* şeklinde okunmalı ve *elenmek/ayıklanmak* olarak anlamlandırılmalıdır. Beyitte bilgi-süzek metaforunun varlığı açıktır; ancak toplumdaki karışıklık bilgi süzeğiyle temizleniyorsa insanlar arasındaki bozguncular akıl eleğiyle ayıklanır. Beyit, bilgi-süzek metaforuna paralel olarak akıl-elek metaforunu da içermektedir; fiil “*eslür*: elenir” şeklinde okunursa akıl-elek metaforunun varlığı ortaya çıkmaktadır.

2.11. Bilginin Estetik Yönü

*Kutadgu Bilig'*de *bilginin* estetik boyutu da işlenmiştir; eğer *bilgi* bir işe dahil olursa o işi güzelleştirir. İlgili beyitlerin bağlamı ülkedeki idarecilerin iş yapış tarzıyla ilgili öğütleri içermektedir; idarecilerin işlerini yaparken en güzel şekilde yapmaları, işlerini *bilgileriyle* süsleyerek güzelleştirmeleri tavsiye edilmektedir. Buna göre bu beyitlerde *bilginin süs* olarak görüldüğü anlaşılıyor. Süs bulunduğu yeri güzelleştirir; aynı şekilde *bilgi* de bir işe dâhil olunca o işi güzelleştirir.

BİLGİ, SÜSTÜR	Kaynak alan: SÜS →Hedef alan: BİLGİ
---------------	-------------------------------------

KB/2167 “*negü tér eşitgil biliglig tetig / biliglig tetig bilgi ilke itig*” = “Bilgili ve akıllı kişi ne der, dinle; bilgili, akıllı kişinin bilgisi ülke için süstür.”

KB/2482 “*tükel bilse erdem bitise bitig / kamuğ işke bilgin bu kılsa itig*” = “Bütün erdemlere sahip olmalı, kalem sahibi olmalı; her türlü işe bilgisini süs yapmalı.”

2.12. Bilginin Canlandırıcı Özelliği

*Kutadgu Bilig'*de bilgisiz, ölü gibi yaşayanlar ideal insan tipinin dışında sayılır; insanın gerçek anlamda canlı kabul etmek için *bilgi* sahibi olması gerekir. Bu bağlamda *bilgi* insana canlılık veren bir ruh olarak karşımıza çıkar:

BİLGİ, RUHTUR	Kaynak alan: RUH →Hedef alan: BİLGİ
---------------	-------------------------------------

KB/2450 “*bilig tegmese kimke erse ülüg / tirig tése bolmaz anı tut ölüg*” = “Kim bilgiden nasibini almamışsa, ona diri demek doğru olmaz; sen onu ölü say!”

KB/2452 “*biligsiz kişi ol kuruğ sır bediz / biliglig kişi ornu kökte ediz*” = “Bilgisiz kişi cansız bir suretten ibarettir; bilgili kişinin derecesi gökten daha yücedir.”

Kültürümüzde canlılığın vesilesi olan *ruh*, Allah'ın insana bahşettiği en büyük nimet olarak düşünülmektedir. 2448. beyitte de bilgili insanların, hayatta en büyük nimete kavuşan insanlar olduğu dile getirilmiş; canlıyı, canlı yapan şey olarak *ruh* ve *bilgi* denk tutulmuştur. Yusuf Has Hacib, *bilgiyi* bir *ruh* olarak görmekte ve iki kavram arasında canlılığın göstergesi bakımından bir metaforik eşleştirme yapmaktadır. 1. *Ruh* bedende olduğu zaman insan hayatta; aynı şekilde *bilgi* insanda olduğunda insan yaşıyor sayılır. 2. *Bilgi*, insana bahşedilen en büyük nimet *ruh* gibidir. 3. *Bilgi*, canlılık için gerekli olan *ruh* gibidir.

2.13. Yanlış ve Eksik Bilginin Zararlı Yönü

Yusuf Has Hacib bilgiyle ilgili hep olumlu boyutları öne çıkaran metaforlar kullanmıştır; ancak eksik, yersiz ve zamansız bilginin zararlı olabileceği hususunda da idarecileri ve toplumu uyarmıştır. Bu zararın boyutlarını düşman metaforu üzerinden yapılandırmıştır. Bu noktada eksik ve yanlış *bilgi* karşımıza bir *düşman* olarak çıkmaktadır:

BİLGİSİZLİK, DÜŞMANDIR	Kaynak alan: DÜŞMAN →Hedef alan: BİLGİSİZLİK
------------------------	--

KB/318 “bilgisizke bilgi kılınçı yağı / adın bolmasa tap bu iki çoğı” = “Bilgisizin düşmanı kendi bilgisi ve yaptıdır; başka düşman olmasa bile, bu ikisinin sıkıntısı yeterlidir.”

KB/170 “bilip sözlese söz biligke sanur / biligsiz sözi öz başını yéyür” = “Söz, bilerek söylenirse bilgi sayılır; bilgisizin sözü kendi başını yer.”

*Kutadgu Bilig'*de bilginin her türlü iyi ve faydalı değildir; yanlış olan bilgisizin bilgisi ve bu bilgiye göre yapılanlar, kişinin kendisi için düşman olarak karşımıza çıkmaktadır. Bilgisizce söylenen söz insanı ölüme kadar götürebilmektedir. Düşman kişiyi ya öldürür ya esir eder; eksik ve yanlış bilgi de ya insanın ölümüne ya esir olmasına sebep olur.

2.14. Bilginin Dönüştürücü Gücü

Modern kimyayla eski kimya arasında bir ilgi yoktur. Yunanca kökenli olan kimya; bakır, gümüş gibi daha değersiz maddeleri iksirlerle altına dönüştürmenin ilmidir (Pala, 2003, s. 288). Bu özellikleri dikkate aldığımızda Hacib, *bilgi* ile *kimya* arasında malı çoğaltıcı yönden bir eşleştirme yapmıştır. Bilginin azı dahi önemlidir; çünkü az bir *iksir* değersiz maddeleri altına dönüştürerek değerli kılar, az bir *bilgi* dahi değersiz şeyleri değerli hâle dönüştürebilir. *Kutadgu Bilig'*de zenginlik ve refahı sağlayan malı çoğaltmanın yolu da *bilgiden* geçmektedir. Bu bağlamda *bilgi* kimya/iksir olarak karşımıza çıkar:

BİLGİ, KİMYADIR	Kaynak alan: KİMYA →Hedef alan: BİLGİ
-----------------	---------------------------------------

KB/310 “bilig kîmyâ teg ol neñ irklü-turur / ukuş ordusu ol neñ üglü-turur” = “Bilgi kimya gibi mal çoğaltıcıdır; akıl onun hazinesidir, içinde mal birikir.”

SONUÇ

Kavramsal metafor kuramına göre ele alınan bu çalışmada *bilgi* kavramıyla ilgili yirmi yedi adet metafor tespit edilmiştir. *Kutadgu Bilig'*deki *bilgi*yle ilgili kavramsal metaforlara günümüzden baktığımızda bazı metaforlar değişse de çoğunluğunun aynen varlığını koruduğu görülmektedir. Ayrıca bazıları varlığını korusa da insanın doğayla tecrübesinin değişimine bağlı olarak alt kavramların/içeriğin değiştiği anlaşılmaktadır. Örneğin BİLGİ SİLAHTIR kavramsal metaforu günümüzde de varlığını korumakta; ancak dönemin ve günümüz insanı için silah kavramının işlevi aynı olsa da içeriği aynı değildir.

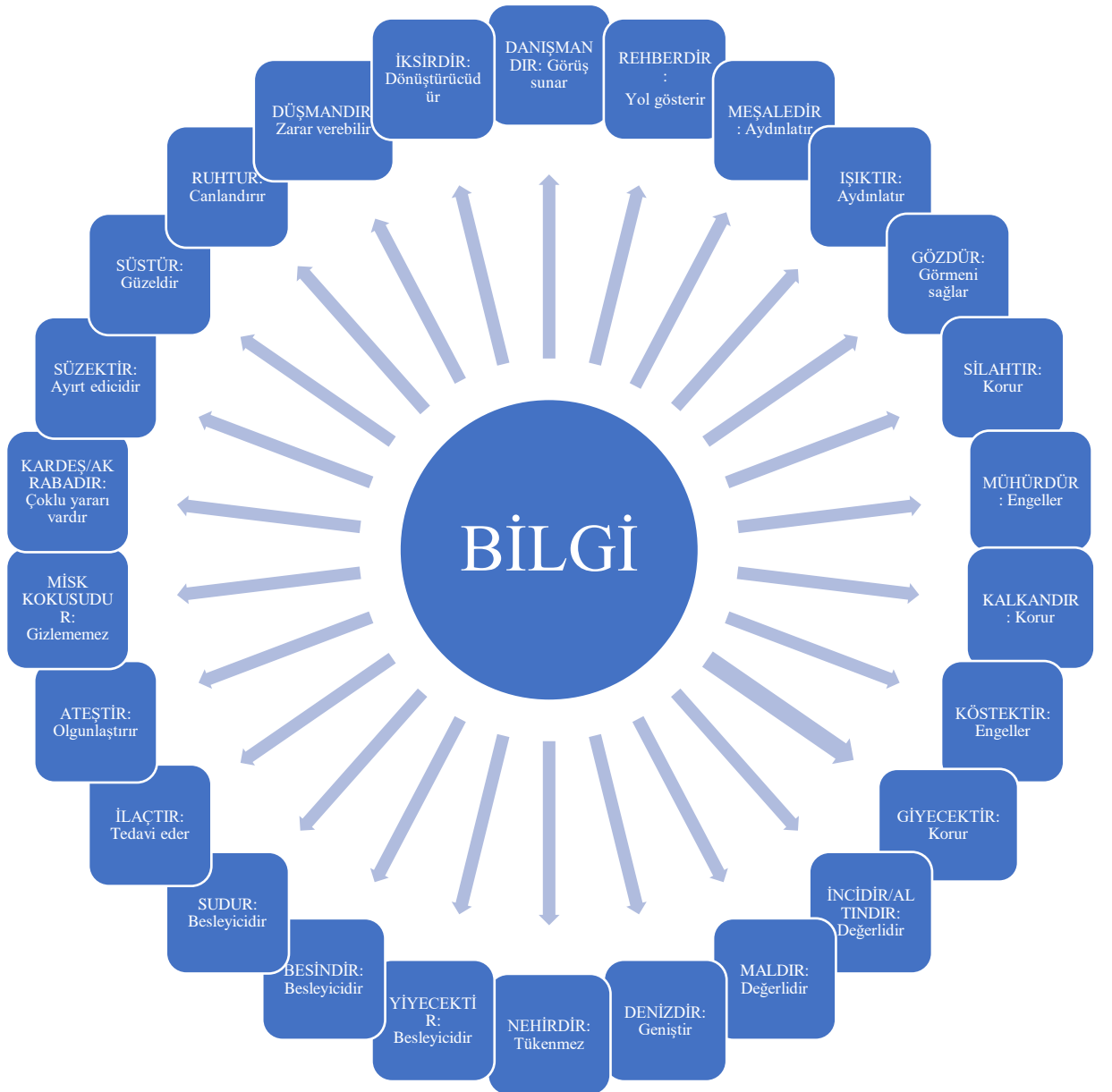
BİLGİ, KARDEŞ/AKRABADIR kavramsal metaforunda bilginin insana sağladığı çoklu fayda öne çıkarılmıştır. Bilginin bu boyutu diğer metaforlarda öne çıkarılan tek boyutla kesişmektedir. Bu açıdan söz konusu metafor, kapsayıcı genel bir metafor olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca bu kesişim bazen zihnimizdeki kavramların birbirinden bağımsız olarak değil birbirine girişik biçimde yapılandıklarını da göstermektedir.

İncelemelerde *bilginin* hem ateş hem de su kavramına göre yapılandırıldığı anlaşılmıştır. Kaynak kavram ateş ve su tecrübesi birbirinin zıddı gibi görünse de bu kavramlar farklı bağlamlarda *bilginin* farklı bir boyutunu yapılandırmıştır.

Arat, tarafından 221. beyitte geçen *aslur* şeklinde okunan ve *asilir* olarak anlamlandırılan fiil, metafor teorisine göre değerlendirildiğinde *eslür* şeklinde okunmalı ve *elenir/ayıklanır* olarak anlam verilmelidir. Zira burada Hacib, akıl-elek metaforunu kullanarak toplumdaki bozguncuları ayıklamanın yolunu gösterir.

Türk toplumunun kavram dünyasında *bilgi* kavramının nasıl şekillendiğini ortaya koymak için yapılan bu çalışma gibi farklı dönemlerde öne çıkan eserlerin de kavramsal metafor kuramına göre incelenmesi gerekmektedir.

Yapılan incelemeler sonucunda bilgiyle ilgili kavramsal metaforlar ve kaynak kavram alanı ile bilgi kavram alanı arasındaki metaforik eşleştirmelerin görünümü şöyledir:



Şekil 1: Bilgi Kavramı ve Kaynak Kavramlar Arasındaki Metaforik Eşleştirmeler

KISALTMALAR VE İŞARETLER

b.t.	: Tarih yok.
Çev.	: Çeviren.
KB	: <i>Kutadgu Bilig</i> (Arat, 2008).
Haz.	: Hazırlayan.
=	: Beyitin Türkiye Türkçesine çevirisini belirtir.

KAYNAKLAR

- Aksan, Doğan (2009). *Anlambilim, Anlambilim Konuları ve Türkçenin Anlambilimi*. Ankara: Engin Yayınları.
- Arat, Reşit Rahmeti (1979). *Kutadgu Bilig III İndeks*. Yay. Haz. K. Eraslan, O. F. Sertkaya, N. Yüce İstanbul: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları 47.
- Arat, Reşit Rahmeti (2008). *Kutadgu Bilig Yusuf Has Hacib*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Atalay, Besim (1986). *Divanü Lûgat-it-Türk Dizini Endeks IV*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları 524.
- Aydemir, Özgür Kasım (2013). "Kutadgu Bilig'in Dilinde Bilgi Kavramı ve İşlevi". *Turkish Studies*, S. 8/1, s. 803-810.
- Çetinkaya, Bayram (2017). "Kutadgu Bilig'de Kavramsal Metaforlar". *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, S. 19 (2), s. 377-399.
- Eker, Özge ve Abdullah Kök (2019). "Kültürel Dil Bilim Bağlamında Kutadgu Bilig Metaforları". *Mediterranean Journal of Humanities*, S. IX/2, s. 225-242.
- Kaçalin, Mustafa S. (b.t.). *Kutadgu Bilig Metin*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları 420. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/10716,yusufhashacibkutadgubiligmustafakacalinpdf.pdf?0>.
- Karamanlıoğlu A. Fehmi (1970). "Kutadgu Bilig'in Diline ve Adına Dair". *Türk Kültürü Kutadgu Bilig Özel Sayısı*, S. 98, s. 127-131.
- Köse, Saffet (2007). "Cihad Şiddete Referans Olabilir Mi?". *İslam Hukuku Araştırmaları Dergisi*, S. 9, s. 37-70.
- Kövecses, Zoltan (2005). *Metaphor in Culture*. Cambridge: Cambridge University.
- Lakoff, George ve Mark Johnson (2015). *Metaforlar Hayat, Anlam ve Dil*. Çev. G. Y. Demir. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Ocak, Gürbüz ve Mevlüt Gündüz (2006). "Eğitim Fakültesini Yeni Kazanan Öğretmen Adaylarının Öğretmenlik Mesleği Dersini Almadan Önce ve Aldıktan Sonra Öğretmenlik Mesleği Hakkındaki Metaforlarının Karşılaştırılması". *AKÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, S. 2(8), s. 293-310.
- Pala, İskender (2003). *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*. İstanbul: Leyla ile Mecnun Yayıncılık.
- Türkçe Sözlük* (2011). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları 549.
- Uçan Eke, Nagehan (2020). "Kutadgu Bilig'de Kap Metaforları". *Uluslararası Kutadgu Bilig Kurultayı*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları 1343, s. 1362-1377.

BATI

EDEBİYATINDA AKIMLAR

editör
OKTAY YİVLİ

HATİCE FIRAT
YASEMİN MUMCU
OKTAY YİVLİ
OĞUZHAN KARABURGU
BERNA AKYÜZ SİZGEN
NİLÜFER İLHAN

ÜMMÜHAN TOPÇU
SEFA YÜCE
HANİFİ ASLAN
METİN AKYÜZ
MEHMET SÜMER
YAKUP ÖZTÜRK



Prof. Dr. Önder Göçgün

TİYATRO DENEN HAYAT SAHNESİ



PROF. DR. ÖNDER GÖÇGÜN

Türk Tasavvuf Şiiri

AÇIKLAMALI VE YORUMLU ÖRNEKLERLE



MODERN TÜRK EDEBİYATI

editör
OKTAY YİVLİ

MUHARREM DAYANÇ
OKTAY YİVLİ
MACİT BALIK
MAHMUT BABACAN
SEVİM ŞERMET

YASEMİN MUMCU
BEDİA KOÇAKOĞLU
NİLÜFER İLHAN
MAKSUT YİĞİTBAŞ
SELAMİ ALAN



**İngilizce ve Çeviribilim
Araştırma Makaleleri**

**Research on English and
Translation Studies**

W. Somerset Maugham'ın "Rain" Adlı Kısa Öyküsünün Çevirisinde İzlenen Çeviri Stratejilerinin Dönemsel Dil Kullanımlarına Yansımaları

ÖĞR. GÖR. DR. DOLUNAY KUMLU*

Öz

Çevirmenlerin metinlerin çevirisinde izledikleri stratejiler onların çeviri sürecinde aldıkları kararları yansıtan aynalar gibidir. Bu yüzden çevirmenlerin stratejilerini iyi anlamak, çevirilerini değerlendirme aşamasında doğru tespitler yapılmasını sağlar. Bu çalışmada, William Somerset Maugham'ın 1921'de yazın alanına kazandırdığı "The Trembling of a Leaf: Little Stories of the South Sea Islands" adlı eserinde yer alan kısa öyküsü "Rain" ve bu eserin "Yağmur" başlığıyla Nazmi Akıman ve Ertuğrul Okutan tarafından 1953 yılında dönemsel dil kullanımlarıyla yapılmış olan çevirisi incelenecektir. Bu eserin çevirisinde çevirmenlerin çeviri sürecinde aldıkları kararlara ışık tutmak için kullanılan çeviri yöntem ve stratejileri ele alınacaktır. Bulgular ışığında, çalışmada yöntemsel olarak izlenecek yol metnin içinden bu stratejileri gerekçelendiren en uygun örnekler seçilerek çevirmenlerin kararlarının çeviriyi biçimlendirme aşamasını somutlaştırmak olacaktır. Çevirmen stratejilerinin içeriğinin ve kavramsal kapsamının belirlenmesinde her dilin kendi olanakları çerçevesinde bir çözümleme yapılabileceği açıktır. Bu çalışmanın kuramsal çerçevesi, bu bağlamdaki görüşlere yer verilerek oluşturulacaktır.

Anahtar sözcükler: çeviri stratejileri, çeviri yöntemleri, çevirmen kararları, öykü çevirisi, yazın çevirisi, Somerset Maugham

THE REFLECTIONS OF THE TRANSLATION STRATEGIES UPON THE LINGUISTIC USAGES OF A SPECIFIC TIME PERIOD IN W. SOMERSET MAUGHAM'S SHORT STORY "RAIN"

Abstract

Strategies of translation employed by the translators are just like mirrors, which reflect their decisions they make in the process of translation. Thus, understanding the strategies of translators means pushing the right button in criticising their translations. This paper examines "Rain", which is one of the short stories within the work entitled "The Trembling of a Leaf: Little Stories of the South Sea Islands" written by William Somerset Maugham and was published in 1921. It focuses on its translation with the title "Yağmur" by Nazmi Akıman and Ertuğrul Okutan, who employed the linguistic usages of the time period they live in, and was published 1953. The translation of the short story will be scrutinized to clarify the decisions of the translators as for the procedures and strategies of translation preferred and the process of translation will be enlightened by giving the examples that best rationalize the usage of the strategies of translation. Every individual language has its own merits, and undoubtedly, an analysis of the content and the conceptual scope of translation strategies is possible within this framework. The theoretical framework of this study will be composed of the views within this context.

Keywords: Translation Strategies, Translation Procedures, Translator's Decisions, Short Story Translation, Literary Translation, Somerset Maugham.

GİRİŞ

William Somerset Maugham'ın 1921'de yazın alanına kazandırdığı "The Trembling of a Leaf: Little Stories of the South Sea Islands" adlı eserinde yer alan kısa öyküsü "Rain", "Varlık Yayınevi" tarafından yazarın iki başka öykününün de çevirisinin toplandığı kitapta "Yağmur" ismiyle Nazmi Akıman ve Ertuğrul Okutan tarafından dönemin Türkçesiyle dilimize çevrilmiştir. Öykülerinde Pasifik Okyanusu'nda bulunan adalara yaptığı gezilerdeki gözlemlerine yer veren ve gittiği yerlerde gözlemlediği insanlara benzer karakterler kurgulayan Maugham'ın yarattığı gizem unsurları, biçiminin uyandırdığı heyecan ve gerçek deneyimleriyle neredeyse bütünleşmiş olan yazarlık yeteneği eserlerinde belirgin biçimde göze çarpmaktadır. Bu makalede incelenecek eserin çevirisinde ise yazarın anlattıklarını dönemsel dil kullanımları ile çevirenlerin izledikleri çeviri stratejileri konusunda aldıkları kararlar ve bu kararların ürünü olan çevirileri örneklerle incelenecektir.

ESERİN YAZARI VE ÇEVİRİLMİŞ DİĞER ESERLERİNE BAKIŞ

Eser ve yazar ilişkisi, okuyucuya eseri çözümlememizde eser ile ilgili önemli birtakım ipuçları verebilir. Bu bakımdan öncelikle yazarı yakından tanıtmak daha aydınlatıcı olacaktır. Yaşam öyküsü 1874 yılında babasının İngiliz Elçiliğinde çalıştığı Paris'te başlayan yazar, sekiz yaşında annesini ve on yaşında da babasını kaybetti. Babasının vefatından sonra amcasının yanına İngiltere'ye gönderildi. On altı yaşına geldiğinde Almanya'nın Heidelberg şehrinde edebiyat ve felsefe öğrenimi gördü. İngiltere'ye döndükten sonra da tıp öğrenimine başladı. 1897 yılında ilk romanı olan "Lisa of Lambeth" i yazdı. 1915'te başyapıtı olarak nitelendirilen "Of Human Bondage" yayımlandı. Philip Carey isimli bir çocuğun yetişkin bir adama dönüşmesini konu edinen eser [...] yaşamına birtakım şanssızlıklarla başlayan ana karakterin çeşitli hatalar yapıp hayatı sorgulayarak yaşam amacını bulduğu bir olgunlaşma serüvenidir (Britten, 2021, s. 32). Otobiyografik olan bu romanında yazar hastanedeki deneyimlerinden kesitler vererek bir bakıma kendi olgunlaşma yolculuğunu anlattı ve romancı kişiliğini pekiştirdi. Roman 1946 ve 1949'da Necdet Sander ve Fikret Ürgüp tarafından "Şehvet Düşkünü" adıyla, 1963 yılında Vahdet Gültekin tarafından "Hayatın Esiriyiz" adıyla ve 1964'te de "Hayat Hüzünleri" adıyla Nihal Yeğinobalı tarafından dilimize çevrilmiştir. Maugham 1917 yılında birçok kez tekrarlayacağı Pasifik ve Uzak Doğu yolculuklarının ilkine çıktı. Bağımlısı olduğu bu yolculuklar başta, kendisi gibi büyülü diyarların sevdalısı olan Fransız ressam Paul Gauguin'in yaşamından esinlendiği 'The Moon and Sixpence' isimli romanı olmak üzere çok sayıda öykünün dokusunu oluşturdu. Bu roman Türkçeye Fatma Aylin tarafından çevrilmiş ve Can Yayınları tarafından basılmıştır. Bu roman da yazarın en başarılı ve değişik romanlarından biri olarak kabul edilir. Ünlü ressam Paul Gauguin'in yaşamının en ilginç kısmını etkileyici bir üslupla ve derin bir psikolojik atmosferle anlatır. Kitabın adının nerden geldiği de okuyucu açısından merak konusudur. Bu romanla Maugham yazarlık yaşamında ikinci büyük çıkışını yapmıştır denebilir. Birinci Dünya Savaşı sırasında Avrupa'da İngiliz hükûmetinin emrinde gizli ajan olarak görev yapan yazar, bu döneme ait gözlem ve deneyimlerine dayalı olarak yazdığı casusluk öykülerini 'Ashenden' isimli öykü kitabında topladı.

Arkadaşı olan yazar Ian Fleming James Bond serüvenlerini yazarken anılan kitaptan etkilendiği belirtmişti.

Hayatının büyük bir bölümünü Pasifik Adaları ve Uzakdoğu yolculuklarına adayan yazar, bu yolculuklar boyunca yazdığı öykülerinde sömürgelerde görev yapan Avrupalı memurların, keyfince yolculuk yapan gezginlerin ve denizcilerin bu uzak diyarlardaki yalnızlıklarını, yerlilerle olan dramatik ilişkilerini ve buldukları egzotik yerlerle sıra özlemi arasında asılı kalan psikolojik durumlarını işledi. Bu makalede çevirisindeki dönemsellik dil kullanımlarındaki çevirmen kararlarının inceleneceği eser yazarın ilk olarak 1921’de basılmış olan “The Trembling of a Leaf: Little Stories of the South Sea Islands” adlı kitabında yer alan kısa öyküsü “Rain” dir. Bu kitapta ayrıca The Pacific, Mackintosh, The Fall of Edward Barnard, Red, The Pool, Honolulu, Rain, ve Envoi adlı öyküler de yer almıştır. Bu çalışmada incelenen çeviri, Varlık Yayınevinden 1953 yılında “Yağmur” adıyla çıkan bir Nazmi Akıman-Ertuğrul Okutan çevirisidir.

KAYNAK METNİN KONUSU VE ÇÖZÜMLEMESİ

Güney Pasifik’te adını Tutuila adasının Pago Pago limanından alan bir köyde geçen öykü, farklı amaçlarla Pasifik adalarına doğru gelirken misyoner bir çift olan Bay ve Bayan Davidson ile Doktor Macphail ve eşinin gemide tanışması ile geçen olaylarla başlar. Görev için Apia’ya gidecek olan Doktor Macphail ve eşi, köydeki kızamık salgınının mürettebattan birinde görülmesi üzerine geminin Apia’ya alınmayacağına bildirilmesiyle adada kalmak zorunda kalır. Farklı bir görev yani misyonerlik için adaya gelmiş olan Davidsonlarla yolları yeniden kesişir. Adada kalmak zorunda kalan çiftler adanın yerlilerinden olan dükkân sahibi Bay Horn’un evinde oda kiralamak zorunda kalır. Burada geminin Apia’ya kabul edilmeyişi ile adadan oraya iş aramaya gitme planı olan San Franciscolu Sadie Thompson ile karşılaşılır. Sadie adadakilerin deyimi ile “yoldan çıkmış” bir fahişedir. Adadakilerin deyimi ile yoldan çıkmıştır. Limana gelen Amerikan askerleriyle para karşılığı gününü gün etmekte ve ada halkı bundan rahatsız olmaktadır. Bu kadın için bir şeyler yapılmalıdır. Öykünün giriş kısmından gelişme bölümüne, tüm bu olaylar ile aynı anda başlayan yoğun bir yağmur yüzünden karakterlerin Bay Horn’un evinde bir bakıma mahsur kalmasıyla şekillenecek hayatlarıyla geçilecektir. Yani yağmur aynı zamanda öykünün de başlığıdır ve öyküde sembolik bir öge olarak kullanılmıştır. Yağmurun başlamasıyla yazınsal kurgu örgüsü başlar, artmasıyla olaylar düğümlenir ve en sonda yağmurun dinmesi olayların çözüm aşamasına geldiğini gösterir.

Bu bölümü yorumlamak gerekirse aslında inançsız, eğitilmiş ve asil bir İskoç olan Dr. Macphail’in gemide gökyüzünü seyrederken kaynak metinde “Southern Cross” a odaklanmasıyla okur olarak farkında olmadan öykünün genel dokusunda hâkim olacak “din” teması ile tanışıyoruz ya da en azından yazar bunu amaçlıyor olabilir. Daha sonra karakterlerden bazılarının söylemlerinde (register) kesit dil olarak nitelendirilebilecek biçimde din ile ilgili ifadeler içeren cümlelere daha fazla yer verilmiştir. Karakterlerden misyoner çiftin adada kalmasının nedeni de zaten “din” unsurudur. Sömürgecilik sonrasında misyonerlik bağlamında yaşanan benzer sosyal tablolar yazarın bizzat bu bölgelere yaptığı gezilerle öykünün oldukça canlı tasvirler ile resmedilmesiyle sonuçlanmıştır. Yine sömürgecilik dönemi sonrası ortaya çıkan salgın hastalıklara

da burada yaşananlar ile vurgu yapılmıştır. Öykünün dini ve mistik örgüsü gereği adaya gelen doktorun burada mahsur kalışı tesadüf değildir, insanların bedenlerini iyileştirmek için gönderilmiştir, tıpkı insanların ruhlarını iyileştirmesi için gönderilen misyoner çift Davidsonlar, özellikle de Bay Davidson gibi. Bay Davidson adadaki yerlilerin inanç eksikliklerini Tanrı'yı onlara anlatarak gidermesi için gönderilmiştir. Oldukça katı bir tutum içinde, asık yüzlü, kuralcı, merhametsiz, hayatını Tanrı'ya adanmış, kendini günahlardan tamamen arınmış gören ve bu konuda aşırı hassasiyeti ve hatta zaafı olan bir adam portresi çizer. Evliliği bile gerçek anlamda yaşamaz ona göre inançlı bir erkek kadın zaafından arınmalıdır. Dünyanın tüm güzelliklerini bir yana bırakıp kendini Tanrı'ya dua etmeye ayırmalıdır. Adada Sadie Thompson ile karşılaşması da tesadüf değildir. Aslında, onun da ruhunu iyileştirmek üzere oradadır.

Öykünün gelişme bölümünde yağmurla evde tıklıp kalan karakterler, Sadie Thompson'ın hayatını düzeltmek için birlik olurlar. "Sadie" isminde de bir sır saklamıştır yazar. "SAD"ie" yani "sad" sözcüğü üzgün anlamına gelir -ie eki ise İngilizcede bazen küçültme, bazen sevgi, bazen de acınan kişi zavallı anlamları içerir. Bu bağlamda "zavallı kadın" çağrışımı içeren bir isim çıkıyor önümüze. Tam da bu nokta da bir isim daha aynı sırrı saklar. Bay "Davidson"ın soyadı. Davidson aslında "David's Son" yani "Hz. Davut Peygamber'in Oğlu" anlamını çağrıştırır. Bu da onun dini kişiliğini ön plana çıkarmak amacıyla okuyucuya sunulmuş bir ipucudur. Bu bölümde Bay Davidson Sadie'yi bir Tanrı edası takınarak kâh azarlar kâh duaya zorlar. Ona göre dini kabullenir ve dinine göre yaşarsa Sadie'nin talihsiz yaşamı sona erecek, huzura kavuşacak ve doğru yolu bulacaktır. Öykünün film uyarlamasında da Bay Davidson hep Sadie'den yüksekte durur, ya merdivenlerin üst basamağına çıkar ya da Sadie'ye diz çöktürür. Filmde onun kendisini Sadie'nin - ve onun nezdinde tüm insanların - bir kurtarıcısı gibi gördüğü açıkça görülür. Davidson kendisini Tanrı ile özdeşleştirecek kadar iman ve inanç sahibi görüntüsü çizer. Asla kırılmayacak bir çelik, asla yıkılmayacak bir duvar gibi sert ve güçlü bir kişiliktir. Bu telkinler esnasında diğer karakterler de Sadie'nin imana getirilmesi konusuna destek verseler de bizzat dâhil olmazlar. Asıl himaye - ki burada yine sömürgecilik dönemi "himaye" kavramına bir gönderme olduğunu düşündüren bir unsur olarak görebileceğimiz - Bay Davidson'ın himayesi, gücü ve iradesidir. Sadie Thompson gibi bir fahişeyi bile inançlı bir kadın olmaya ikna edebilmiştir.

Öykünün sonlarına yaklaştığımızda, olayların yaşanmasını sağlayan ve bir noktaya kadar kurguyu zirveye taşıyan ve düğümleyen bir unsur olarak "yağmur"dan tekrar bahsetmek istiyorum. Öyküde birçok unsurun tesadüfî seçilmemesi gibi öykü başlığının "Yağmur" olması da tesadüf değildir. Yağmur, karakterleri oda kiraladıkları evde bir arada yaşamaya mecbur bırakır. Böylece pek çok şey yaşanır. Yağmur tıpkı "din" kavramı gibi insanları bir araya getiren ya da ayıran unsur konumundadır. Yağmur hep yağar ta ki bir sabah Bay Davidson sahilde ölü bulunana kadar... Olayların bu noktada okurda en merak uyandıran hali aldığı söylenebilir çünkü Bay Davidson intihar etmiştir. Can almak Tanrı'ya mahsus bir eylem iken bunu neden yapmıştır? Yağmur neden dinmiş ve parlak bir güneş açmıştır? Sadie neden gramofon ile yüksek sesle müzik dinlemektedir ve kahkahalar atmaktadır? Tüm bu soruların yanıtları aslında yaşananları özetleyecektir. Yağmur ve din temalarının birlikte örüldüğü öyküde yağmurun sembolik olarak seçildiğinden bahsetmiştim. Bu bağlamda da başka bir özelliği ön plana çıkar yağmurun:

“Ruhların arındırıcısı” olma özelliği. İşte bütün bu olaylarda kötü olan ne varsa yağmurla yıkanmış temizlenmiş olmalıdır, Sadie bile tertemiz inançlı bir kadın olmuştur. Gerçekten bu doğru mudur? Öykünün sonunda da Sadie o inançlı kadın mıdır? Peki ya Bay Davidson’a ne olmuştur? İşte bu noktalarda bir durup düşünmek gerekir. İntiharından bir gece önce Bay Davidson zaafına yenik düşüp Sadie’nin odasına gider ve onunla birlikte olduğunu okur olarak odaya girmeden önceki mimikleriyle ilgili yazılanlardan sezebiliriz. Bu durumda yağmurun, dinin ve hatta kendisinin tertemiz bir kadın haline getirdiği Sadie’yi o kirletmiştir. Bunu kaldıramaz ve kendini öldürür. Oldukça mükemmeliyetçi beklentileri olan ve mükemmel bir insan olduğunu düşünen Bay Davidson bile hata yapmıştır ki diğer zavallı insanlar nasıl yapmasın! Bu onu ölüme sürüklemiştir. Onun bu zayıflığı karşısında Sadie, mutlak bir güç imajı çizdikten sonra bu hale gelen bir adamın bile hata yaptığını, günah işlediğini ve kendini öldürecek kadar Tanrının yolundan çıktığını görünce, eski günlerine döner... Müziğini açar, erkekleri çağırır, gülüşler savurur... O artık eski Sadie’dir... Güneş çıkmış, hava açmış ve güzel günler gelmiştir; Sadie gününü gün edecektir ki Bay Davidson’un ölümünü bile umursamaz. Diğer karakterler ve hatta karısı Bayan Davidson da durumu farkına varmıştır fakat Sadie öyle yıkılmıştır ki ona yıkılmaz bir kale, hatasız ve kusursuz bir Tanrı gibi gelen bu adamın böyle büyük bir hata yapmasıyla, eski haline yani olmak istediği şekline bürünüp bir bakıma insanların “din” yoluyla bile değiştirilmeye çalışılmaması gerektiği fikrinin iyice vurgulanmasını sağlamıştır. Yağmur bile insanın özünü arıtamamıştır. Bay Davidson’ın ise kendini öldürerek bir günahkârı yok ettiğini ve böylece teselli olduğunu söyleyebiliriz.

EREK METİNLE İLGİLİ KISA BİLGİ

Bu çalışmada incelenen öykünün çevirisi, Varlık Yayınevi tarafından basılmıştır. 1953 yılında “Yağmur” adıyla çıkan, Nazmi Akıman ve Ertuğrul Okutan’ın birlikte yaptığı çeviridir. Çevirinin yapıldığı yıllar göz önüne alındığında o döneme ait dilsel kullanımlar göze çarpmaktadır. Çevirmenlerin yaşadığı dönemin koşulları gerekli çeviri stratejilerinin belirlenmesi anlamında alınan çeviri kararlarına yansımıştır. Bu çalışmada erek metnin tamamından seçilecek örneklerle çevirmenlerin stratejilerine açıklık getirilmesi amaçlanmıştır. Bu şekilde bir yazın metni türü olan bu öykünün çevirisinde alınan çevirmen kararları daha belirgin olarak görünecektir. Farklı yazın metinlerinin çevirisinde de bu yaklaşımla incelemeler yapıldığında benzer çalışmalar üretilebileceği görüşü ile yol alınacaktır.

KURAMSAL ÇERÇEVE

Bu öyküdeki dönemsel dil kullanımlarının çevirmen kararları ile seçilmiş ve gerçekleştirilmiş olduğunu söylemek doğru olacaktır. Çevirmenler aldıkları kararlarla eserin çevirisinde izleyecekleri yolda stratejiler belirleyip çeviri yolculuklarını bu çizgide sürdürürler. Çevirmen kararlarının ve bunların ışığında beliren çeviri stratejilerinin incelenmesi amacıyla çeviribilim alanında bu konuyu kuramsal olarak ve detaylı biçimde ele alan Gideon Toury’nin görüşlerine başvurmak gerekir. Toury (1995, s. 56) çeviriyi normların yönettiği bir etkinlik olarak tanımlar. Bu normlar kaynak dil ve kültür dizgeleri arasında her iki dili ve kültürü de temsil eden eserin bu iki

uç arasındaki konumunun düzenlenmesini sağlar. Çeviri normlarını üç başlık altında inceleyen Toury, ilk olarak süreç öncesi normları veya diğer bir deyişle öncül normların varlığından bahsetmiştir. Bu normlar iki grupta incelenebilir: a. Çeviri politikası b. Çevirinin doğrudanlığı. Çeviri politikası hangi yazarın hangi metnin çevrileceğine karar verilmesi ve yapılacak bu çeviride çevirmenin çeviriyi yapmadan önce kaynak metinde etkin olan normlara mı yoksa erek metinde etkin olan normlara mı uyacağı konusunda bir karar vermesiyle ilgilidir. Bu çalışmada incelenen çeviride çevirmenler, Somerset Maugham'ın daha önce çevirisi yapılmamış olan "Rain" adlı öyküsünü çevirerek Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasının ardından ülkenin yazınsal alanda da gelişmesine katkıda bulunma faaliyetlerinden biri olan yabancı dilden çeviri yaparak edebiyatı zenginleştirme eylemini gerçekleştirmiş bulunmaktadır. Bu anlamda yaptıkları işin oldukça değerli olduğu söylenebilir.

Çevirmen kararlarının bir sonucu olarak izlenen çeviri stratejilerini tanımlarken Boztaş ve Yener (1999, s. 36) çevirmenlerin bir metnin çevirisinde kendi amaçları doğrultusunda uyguladıkları bir hareket planı olduğunu ifade ederler. Bu stratejilerin herhangi bir metne uygulanabilir olduğunu ve farklı uygulamaların ayırt edici olduğunu vurgularlar. Yazıcı (2007, s. 31) ise çeviri stratejilerinin her dilin olanaklarına göre farklılaşabileceğini ifade ederken bazı diller arasındaki benzerlikler nedeniyle bu stratejilerin örtüşebileceğinin altını çizer. Çevirmenlerin zaman içinde çeviri sorunları ile ilgili çeşitli stratejiler geliştirdiğini belirten Baydan (2018, s. 290) ise çeviri kuramlarını bilen bir çevirmenin çeviri stratejileri konusunda daha geniş bir perspektife sahip olacağını ve çeviri sorunlarının çözümüne dair farklı stratejiler deneyeceklerini belirtmiştir. Çevirmen stratejilerine bu açıdan bakıldığında akademik eğitim süreçlerinde edinilen kuramsal bilginin bir kılavuz gibi yön gösterici nitelik taşıyacağı aşikardır.

Korkmaz (2016, s. 36) çevirmenlerin çeviri stratejileri hakkındaki farkındalıkları da çeviri sürecini olumlu yönde etkileyebilecek bir etmen olarak karşımıza çıktığını vurgularken bu stratejilerin bilinçli ve gerekli biçimde kullanılması çeviri sürecinde ortaya çıkabilecek zorlukların üstesinden gelmede çevirmenlere yol gösterebileceğini belirtmiştir. Odacıoğlu ve Barut (2018 s. 1367) çeviri stratejilerine başvuran bir çevirmenin hem sözdizimsel hem de anlamsal sorunların üstesinden geleceğini ifade ederek bu amaçla çevirmenin metne bir ön inceleme yapmasının öneminin altını çizmektedir. Literatürde bu konuda üretilmiş çalışmalara bakıldığında çevirmenlerin çeviri sürecinde aldıkları kararlarla belirledikleri çeviri stratejileri oldukça önemli olup, bunların daha iyi analiz edilmesi açısından Vinay ve Darbelnet'in (1995, s. 128) bu konuyu mercek altına aldıkları çalışmaya detaylı bir bakış yerinde olacaktır. Vinay ve Darbelnet (1995, s. 128) çeviri stratejilerine kavramsal olarak bir yöntem olarak yaklaşım çevirmenin metnin çevirisi ile ilgili izleyeceği yol hakkında alacağı kararların öncelikle iki ana başlık toplandığını belirtir: 1. Doğrudan çeviri (Direct Translation) 2. Anlamsal ve biçimsel çeviri (Oblique Translation). Bu ana başlıklar altında yedi farklı çeviri yönteminden bahsedilmektedir. Bu yöntemlerden ilk üçü sözcüğü sözcüğüne çeviri kapsamında olup diğerleri anlamsal ve biçimsel çeviri kapsamında yer alır. Bu konuya açıklık getirebilmek için incelenecek yöntem başlıklarının çevirileriyle birlikte yer aldığı bir tablo verilmiştir.

Vinay ve Darbelnet'in Çeviri Strateji ve Yöntemlerine Yaklaşımı		
Doğrudan Aktarım Yöntemleri	1. Borrowing	Ödünçleme
	2. Calque	Öyküntü
	3. Literal Translation	Düvgü Değiştirme
Anlamsal ve Biçemsel Çeviri Yöntemleri	4. Transposition	Dilbilgisel Dönüştürüm
	5. Modulation	Perspektif Kaydırma
	6. Equivalence	Eřdeęerlilik
	7. Adaptation	Uyarlama

Tablo-1: (Terimlerin çevirileri için Turgay Kurultay'ın (2000) yayımlanmamış eseri "Çeviri Sürecinde Dil: Eşdeğerlik mi Çeviri İşlemi mi?" referans alınmıştır.

Bu stratejilere Yazıcı (2007, s. 32) ise farklı bir yorum getirmiştir. Türkçenin olanakları da göz önünde bulundurarak bir sınıflandırma yaptığından bahseder. Bu sınıflandırmada ilk olarak sözcük ve tümce düzeyinde sözdizimsel ve anlamsal çeviri stratejilerini ele alır. Bu grupta 6 başlıktan bahseder: 1. Ödünçleme: a. Doğrudan aktarım b. Öyküntü, 2.Somutlaştırma, 3. Üstünlümlü/Altınlümlü çeviri, 4. Türetme, 5. Telafi, 6. Çıkarım. İkinci grupta tümce ve metin düzeyinde anlamsal çeviri stratejilerinden bahseder. Üçüncü grupta ise edimsel çeviri stratejilerine yer verir. Bu grupta 1. Yer değiştirme, 2. Açıklama, 3. Uyarlama, 4. Standartlaştırma, 5. Perspektif Kaydırma, 6.Açıklamalı çeviri, 7. Yabancılaştırma/yerelleştirme, 8. Daraltma/genişletme gibi çeviri stratejileri ve yöntemleri bulunmaktadır. Yazıcı (2007, s. 31-39) bu sınıflandırmalara açıklamalar getirmiş ve örneklendirerek netlik kazandırmıştır.

İNCELEME YÖNTEMİ

Bu çalışmada incelenen öykünün çevirisinde bahsi geçen gruplamalar ışığında örnek teşkil edecek dönemsel dil kullanımlarıyla çevirmenlerin aldıkları kararlar doğrultusuna belirledikleri çeviri strateji ve yöntemleri somutlaştırılmaya çalışılacaktır.

EREK METİNDEKİ ÇEVİRİ STRATEJİLERİ VE YÖNTEMLERİ

1953 yılında dönemin Türkçe kullanımlarıyla dilimize çevrilen öyküde stratejilerin ve yöntemlerin incelenmesine geçmeden önce öykü hakkında birkaç ek bilgi sunmak isterim. Öykünün Amerikan yapımı 1930'larda çekilmiş bir film versiyonu da bulunmaktadır. Filmin

çevirisi henüz yapılmamıştır. Alt yazısı da mevcut değildir. Bu yüzden film uyarlaması bu çalışmanın kapsamına alınmamış olsa da öykünün çevirmeni Ertuğrul Okutan'ın "dönemsel" güzel dil kullanımlarıyla yapılmış çevirisi aynı dönemde çekilen Yeşilçam filmlerindeki replikleri hatırlatmaktadır. Bundan bahsetme amacım öykünün çevirisinin yapıldığı 1950'li yıllarda günümüz Türkçesinin değil o dönemki Osmanlıcadan modern Türkiye Türkçesine geçiş dönemi dilinin kullanılmasından dolayıdır. Örnekler vermek gerekirse: "tepesinin açılmağa başladığı, İskoç aksanile, gülüşüyle, merhametsiz nazarlarla yeşil adaya baktı, bahriye muhiti oluşu, nasıl müstebit bir idare tesis ettiğini düşünürken, vb." Örnekleri çoğaltmak mümkündür. Öykünün içinde geçen bazı argo ifadeler de bazen çoklu nokta kullanımı ile sansürlenmiş; bunun da dönemin içinde bulunduğu koşullarla ilgili olduğunu düşünüyorum. Öyküdeki çevirmenlerin kararlarına etki etmiş olabilecek birkaç noktaya değindikten çeviri stratejileri ve yöntemlerine bakmak yerinde olacaktır.

1. Ödünçleme:

a. Doğrudan Aktarım: Sözcüğün hiçbir değişikliğe uğratılmadan ya da erek dilin sesletim kurallarına uygun biçimde aktarılmasıdır (Yazıcı, 2007, s. 32). Örneğin, "information" yerine "enformasyon" biçiminde çeviri yapılması gibi.

Örnekler:

Kaynak Metin	Erek Metin
Scots accent (s.1)	İskoç aksanile (s.3)
Pacific (s.8)	Pasifik (s.10)
San Francisco (s.40)	San Fransisko (s. 41)
Hawaiians (s.21)	Havayanlar (s.22)
gramophone (s.28)	gramofon (s.29)
gangrene (s.31)	kangren (s.32)
mission&missionary (s.12)	misyon&misyoner (s.13)
volcanic (s.3)	volkanik (s.5)
piano (s.20)	piyano (s.21)

Örneklere bakıldığında özel isimlerden yer belirtenlerin çevirisinde bu yöntemin daha çok tercih edildiği görülmektedir. Aynı zamanda yabancı dilden sesletimi aynı biçimde alınmış ve kullanılmakta olan sözcüklerde de çevirmenler ödünçlemeye başvurmuştur.

b. Öyküntü: Sözcük veya tamlamanın birebir çevrilmesidir (Yazıcı, 2007, s. 32). Örneğin, "hospital" yerine "hastane" biçiminde çevrilmesi gibi.

Örnekler:

Kaynak Metin	Erek Metin
rail (s.1)	küpeşte (s.3)
smoking-room (s.1)	sigara salonu (s.1)

innumerable (s.26)	sayısız (s.27)
native hut (s.25)	yerli kulübesi (s.26)
spotless (s.36)	lekesiz (s.37)
injection (s.41)	iğne (s.41)
naval officer (s.49)	deniz subayı (s.49)
corpse (s.49)	ceset (s.49)
eyebrow (s.51)	kirpik (s.51)

Öyküntü stratejisi ile çeviri öykünün genelinde yaygın görülmektedir. Fakat cins isimlerin çevirisinde daha çok tercih edilmiş, kültürel, deyimsel veya metaforik öğeleri içeren kısımlarda hiç yer almamıştır. Öykünün çevirmenlerin aldığı kararlar bu şekilde gerçekleşmiştir.

2. Somutlaştırma: Üst anlamlı bir sözcüğü somut bir sözcükle değiştirmektir. Örneğin, “meal” yemek yerine “peynir ekme” gibi (Yazıcı, 2007, s. 32).

Örnekler:

Kaynak Metin	Erek Metin
a long chair (s.1)	şezlong (s.3)
costume (s.6)	elbise (s.8)
trader (s.7)	dükkanacı (s.9)
She`s getting her <u>own board</u> . (s.11)	<u>Yemeğini</u> kendisi temin edecek. (s.12)
motors (s.20)	otomobil (s.21)

Örneklerden anlaşılacağı gibi çevirmenler kaynak metindeki bazı ifadeleri daha somut ve net hale getirme amaçlı kararlar alarak bu yöntemle çevirmeyi tercih etmişlerdir.

3. Üst anlamlı/Alt anlamlı Çeviri: Bu çeviride sözcüğün bire bir karşılığı yerine üst anlamlı veya alt anlamlı karşılığını kullanmaktır (Yazıcı, 2007, s. 32). Örneğin, “Oda kötü kokuyor” yerine “Oda havalandırılmalı” gibi.

Örnekler:

Kaynak Metin	Erek Metin
with a grey toothbrush moustache (s.36)	gri, fırça gibi bıyıklarıyla (s.37)
(ceset için) He is quite cold. (s.48)	(ceset için) Buz gibi soğumuş. (s.49)
I will guarantee <u>her good behaviour</u> (s.37)	<u>Uslu duracağını</u> ben size garanti ediyorum.(s.37)

Öykünün çevirmenleri yer yer alt anlamlı veya üst anlamlı çeviri stratejisine başvurmuşlardır.

4. Türetme: Erek kültürden yola çıkarak sözcük türetme anlamına gelir (Yazıcı, 2007, s. 32). Örneğin, “triangle” için “üçgen” gibi.

Öykünün çevirmenleri, çevirinin yapıldığı yıllarda Türkçede önceden mevcut olmayan yeni bir sözcük türetme yolunu hiç tercih etmemiştir.

5. Telafi: Dilsel kısıtlamalar yerine çevrilemeyen bir sözcük veya ifadenin çeviri metnin ilerleyen kısmında italik, koyu harf gibi tipografik özelliklerden yararlanarak çevrilmesidir (Yazıcı, 2007, s. 33). Örneğin, İngilizcede “he” veya “she” belirsiz öznesi yerine Türkçede “o” dendiğinde cinsiyet bilgisi yeterli çevrilmediğinden çevirmen bunu yerine göre “he” için “adam, delikanlı, oğlan vs.” gibi çevirirken ve “she” için “kadın, kız, hanım vs.” gibi çevirebilir ve bunu koyu harfle veya italik olarak belirtebilir.

Bu öyküde bununla ilgili örneğe rastlanmamıştır.

6. Çıkarım: Sözcüğün, tamlama veya eşdizimli sözcüklerin anlamından yola çıkarak çıkarımda bulunarak çeviri yapma yöntemidir. Çeviride çıkarım erek dilde bütünün parçası veya tam tersi bir işlem olabilir. Neden, sonuç veya sürece de işaret edebilir. Örneğin, İngilizcedeki “honour killing” için Türkçede süreci ve sonucu işaret eden “kan davası” ifadesinin kullanılması gibi (Yazıcı, 2007, s. 33).

Örnek-1:

Kaynak Metin	Erek Metin
He gave her a hypodermic injection (p.41)	Doktor teskin edici bir iğne yaptı. (p.41)

Bu örnekte “Ona deri altı iğne yaptı.” ifadesi olarak çevrilmesi düşünülen cümlelerin çevirisi “Doktor teskin edici iğne yaptı.” biçiminde çevrilmiştir. Çevirmenlerin mantıksal çıkarım yapmış olduğu açıktır çünkü bu ifadenin öncesinde iğne yapılan karakter sinir krizi geçirmekte olduğundan doktor istirahat etsen iyi olur sana iyi bir ilaç vereceğim diyerek sakinleştirici vereceğinin sinyalini vermiştir.

Örnek-2:

Kaynak Metin	Erek Metin
...will never be thoroughly Chistianised. (s.6)medenileştirilemeyeceğini...(s.8)

Bu örnekte de sözleri sarf eden karakterin Hristiyan bir misyoner olması nedeniyle ve bir misyonerin Hristiyanlaştırma ile medenileştirmeyi eş değer kavramlar olarak göreceği öngörüsü ve çıkarımında bulunduğunu düşündüğüm çevirmenler çeviriyi tablodaki biçimde yapmayı tercih etmişlerdir.

7. Yer Değiştirme: Tümcenin dilbilgisel olarak farklı bir şekilde yeniden düzgülenmesidir. Örneğin, “she hates chatting” ifadesinin “sohbetten nefret ediyor” diye yapılan çevirisinde “chatting” için “sohbet etmek” zamir olarak kullanılabilirken “sohbet” isim biçimine dönüşmüştür (Yazıcı, 2007, s. 35). Dilbilgisel bir dönüştürüm yapılmıştır.

Örnekler:

Kaynak Metin	Erek Metin
“You look as <i>pleased</i> as Punch,” <u>the doctor</u> said irritably . (s.43)	<u>Macphail</u> sinirlenerek , “ <i>Keyfinizin</i> yerinde olduğu belli,” dedi. (s.43)

Bu çeviri stratejisi için tablodaki bir tümce içinde üç farklı örnek mevcuttur. Kaynak metinde altı çizili olan cins isim “the doctor” yerine erek metinde doktorun soyadı olan “Macphail” biçiminde çevirisi ile özel isim biçiminde karşılık bulmuştur. İkinci olarak kaynak metindeki “pleased” sözcüğü sıfat görevinde iken erek metinde “keyif” ismiyle karşılık bulmuş ve sözcüğün türü dönüştürülerek çeviri yapılması kararı alınmıştır. Üçüncü olarak ise kaynak metindeki “irritably” zarf görevinde iken erek metinde “sinirlenmek” eylemine ek getirilerek karşılanmıştır.

8. Açıklama: Kaynak metinde bulunmayan ancak kaynak metin bağlamından ve erek kültüre dayalı bilgilerden yola çıkarak çevirmenin ek bilgiyi çeviri metnin içinde yoğurarak açıklamada bulunmasıdır (Yazıcı, 2007, s. 35). Örneğin, kaynak kültüre özgü bir yemeği erek metinde içindekileri açıklayarak çevirmek gibi.

Bu çeviri stratejisine öykünün çevirisinde hiç yer verilmemiştir.

9. Uyarılama: Kaynak metni erek kültürün özelliklerini göz önünde bulundurarak çevirmektir. Bazı durumlarda yeniden yazma olarak tanımlanabilir (Yazıcı, 2007, s. 36).

Örnek-1:

Kaynak Metin	Erek Metin
...he saw for the first time in his 6 experience cases of <u>elephantiasis</u> ... (s.6)	(s.7) meslek hayatında ilk olarak <u>cüzzamlı</u> adamların...

Bu örnekte kaynak metinde “elephantiasis” olarak verilen karşılığı “fil hastalığı” olarak günümüzde bilinmekte olan hastalığın yerine erek metinde o dönemde Türkiye’de daha çok ismi duyulmuş bu hastalığa çok benzeyen “cüzzam” hastalığı biçiminde çevirme yoluna gidilmiştir.

Örnek-2:

Kaynak Metin	Erek Metin
They were eating <u>Hamburger</u> steak again. (s.19)	Yine <u>külbastı</u> yiyorlardı. (s.20)
A little native girl brought them a dish of <u>Hamburger</u> steak,... (s.11)	Küçük yerli kızı bir tabak <u>külbastı</u> getirdi. (s.12)

Bu örnekte de çevirmenler kaynak kültürde oldukça popüler bir et yemeği olan “hamburger” yerine erek metinde erek kültürde popüler bir et yemeği olan “külbastı” sözcüğünü kullanarak uyarılma stratejisine başvurmuşlardır. Bu uyarılma metnin çevirisinde iki kez tekrarlanmıştır.

Bu konuya bir başka örnek de öyküde on dört kez geçen “God” sözcüğünün çevirisinde “Allah” olarak yer almasıdır.

10. Standartlaştırma: Uyarılmanın aksine toplumsal, yöresel ve zaman farklılıklarını göz ardı ederek ölçünlü ve dilbilgisel kurallara sadık dil kullanarak çeviri yöntemidir (Yazıcı, 2007, s. 37).

Öykünün çevirisi 1953 yılında basılmıştır ve dönemin karakteristik dil kullanımları çeviride açıkça görülmektedir. Bu nedenle bu çeviri yöntemi çeviride söz konusu olmamıştır.

11. Perspektif Kaydırma: Sözcük, yerleşmiş ifadelerin veya argo çevirilerinde perspektif kaydırmaya başvurulabilir. Örneğin, “pizza” yerine “pide” denmesi gibi (Yazıcı, 2007, s. 37).

Örnekler:

Kaynak Metin	Erek Metin
“You men! You filthy, dirty pigs! You`re all the same, all of you. Pigs! Pigs!” (s.51)	“Siz erkekler! Yok musunuz... Hep aynı b..un soyusunuz, hepiniz de... Pis cenabetler!...”
“You poor low-life bastard.” (s.31)	“Soysuz peze..... Senin gibi” (s.32)

Bu çeviri stratejisine en iyi örnekler kitaptaki argo kullanımlardır. Çevirmenler dönemin toplumsal yapısı gereği bu sözcüklerin çevirisinde perspektif kaydırarak bazı kısımları da noktalarla tamamlayarak bir nevi sansür uygulaması yapmışlardır. Başka örnek olarak da bir önceki bölümde örneklediğim stratejide “hamburger” yerine “külbastı” denmesi ve “God” yerine “Allah” sözcüğünün tercih edilmesi ve tamamlayıcı öğelerden faydalanılmasıyla (çok şükür vs.) okurda dini açıdan kabul edilebilir çeviri izlenimi uyandırılması hedeflenmiştir.

12. Açıklamalı çeviri: Belge niteliği taşıyan bilimsel ya da yazınsal metinlerde çevirmenin yazar ve kaynak metinle ilgili ek bilgi vermesi ve ayrıca kendi çeviri strateji ve kararlarını anlattığı çeviri yöntemidir (Yazıcı, 2007, s. 38).

Öykünün çevirisinde açıklamalı çeviri yöntemine yer verilmemiştir.

13. Yabancılaştırma/Yerelleştirme: Yabancılaştırma çevirmenin yabancı kültürü tanımak amacıyla erek dilin olanaklarının elverdiği ölçüde kaynak veya erek kültüre yakın çeviri stratejileri kullanmaktır. (Yazıcı, 2007, s. 38)

Örnekler:

Kaynak metinde 10 kez yinelenmiş olan öyküdeki yerli halkın giydiği geleneksel pasifik kıyafeti olan "lava-lava" yabancılaştırma stratejisi uygulanarak sesletimi de Türkçeye uygun olduğundan aynen bırakılmıştır. Benzer şekilde hindistan cevizi kabuğundan yapılan ve kâseye benzeyen geleneksel bir bardak türü olan "kava" bardakları da çevrilmeyerek yabancılaştırma stratejisi uygulanmıştır. Yerleştirme ya da farklı kaynaklara göre yerleştirme stratejisine baktığımızda uyarılma bölümünde verilmiş olan "hamburger" in "külbastı" olarak çevrilmesi ve "God" yerine "Allah" kullanılması ile örneklenebilir. Çevirmenler ayrıca misyoner karakterlerin buldukları adada Hristiyanlığı öğretmek ve yaymak için bulduklarını bilmelerine rağmen, "çok şükür", "Allah'a şükür" gibi ifadeler kullanarak toplumunun büyük çoğunluğu Müslüman olan ülkemizde daha kabul edilebilir bir çeviri üretmeyi hedeflemiş olabilirler.

14. Daraltma/Genişletme: Çevirmenin erek dil ve kültürün gereksinimlerine ve işverenin istemlerine dayalı olarak çeviriyi açımlayarak veya ek bilgi vererek genişletmesi veya tam karşıtı biçimde kaynak metni veya kısmen özetleyerek çevirmesidir. Çevirmenler en yetkin çeviriyi yapmak için çeviri metnin kimi zaman silme adı verilen yöntemle kısaltılması ya da ekleme adı verilen yöntemle genişletilmesi de çeviri stratejisi olarak bu başlık kapsamına alınabilir (Yazıcı, 2007, s. 39).

Örnek:

Kaynak Metin	Erek Metin
"When you're asked <u>to a party at Government House at Apia</u> you'll notice that <u>all the ladies</u> are <u>given a pillow-slip to put their - their lower extremities in.</u> " (s.8)	" <u>Apia'ya</u> gittiğiniz zaman <u>oradakilerin kendilerini sinekten nasıl koruduklarını</u> siz de göreceksiniz." (s.10)

Örneğe bakıldığında, kaynak metinde verilen cümledeki bazı kısımlar çevrilmediğinden bunların erek metinde yer almadığı görülür. Çevirmenler kısmi silme stratejisi uygulamıştır. Yazar "hükümet binasındaki bir partiye davet edildiğinizde" derken çevirmenler bunu sadece "Apia'ya gittiğinizde" diye çevirerek hem kısmen silmiş hem de anlamı daraltmış olmuşlardır. Ayrıca kaynak metinde "all the ladies" yani tüm kadınlardan bahsedilirken çevirisinde "oradakilerin" denerek kadın erkek tüm katılımcılar kastedilmiştir. Kaynak metinde sinekten korunmakla ilgili bir konudan bahsedildiğinden önlem almak adına "kadınlara bacaklarını korusunlar diye yastık kılıfı verildiği" yer almakta iken erek metinde bu bilgi silinmiştir. Anlam daralması olmuştur. Çevirmenlerin bu cümlede hem daraltma hem silme stratejisi uyguladığı söylenebilir.

SONUÇ

Bu çalışmada W. Somerset Maugham'ın "Rain" adlı kısa öyküsünün çevirmenlerinin çeviri kararlarını ve bu kararların sonucunda metnin çevirisinde kullandıkları çeviri stratejilerinin ve yöntemlerinin döneme ait Türkçe kullanımlara nasıl yansıdığı incelenmiştir. Nazmi Akıman ve Ertuğrul Okutan, 1953 yılında basılan ve bu öykünün de bulunduğu "Yağmur" başlıklı üç öykülük

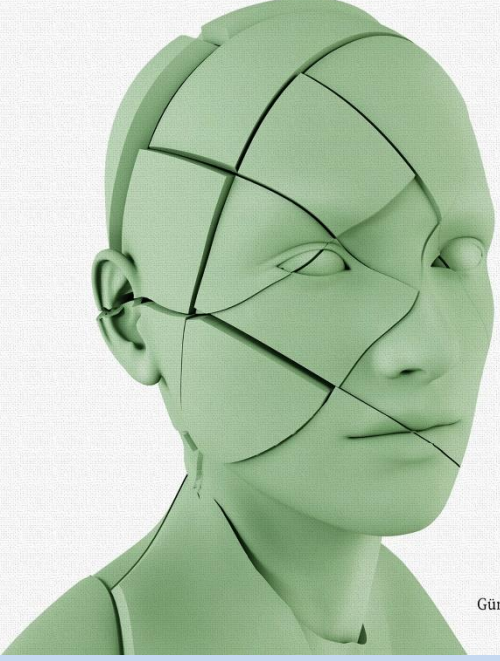
kitabı birlikte çevirmişlerdir. Dolayısıyla “çevirmen” kararları kavramındaki tekillik burada genişlemiştir. Öykünün yazarının Pasifik adalarından birini anlattığı öyküsünü çevirirken çevirmenler bazen okuru yazara bazen de yazarı okura götürecek farklı çeviri stratejilerine ve yöntemlere başvurmuşlardır. Bunların farklı kaynaklardan derlenen literatür taramasıyla derli toplu hale getirilip sunulmasından sonra öyküden seçilecek örneklerin Prof. Dr. Mine Yazıcı'nın 2007 yılında yayımladığı “*Yazılı Çeviri Edinci*” adlı kitabından derlenen başlıklar temel alınmıştır. Örnekler her çeviri stratejisi veya yöntemi için tespit edilirken kaynak metin ve erek metin arasında koşut okuma ve araştırma çalışması yapılmıştır. Bu örneklerin tamamı değerlendirildiğinde, çevirmenlerin metnin uzak bir sosyo-kültürel yazın katmanına ait olması nedeniyle oldukça farklı çeviri stratejilerine ve yöntemlerine başvurdukları görülmüştür. Türkiye Cumhuriyeti'nin yeni kurulduğu yıllarda ve Tercüme Bürosu gibi ülkenin ve edebiyatımızın gelişimine katkı sağlayacak oluşumların o dönemin önemli yazar ve çevirmenlerini bir araya getirmesiyle birlikte oldukça nitelikli eserler yazınımıza kazandırılmıştır. Bu öykünün bulunduğu kitap da bunlardan biridir. Dönemsel Türkçe kullanımlarını da içeren ve günümüze kadar ulaşan bu eserde çevirmenlerin stratejilerine ve kararlarına akademik bir bakışın ileride yapılacak benzer çalışmalara ışık tutacağı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- Birkan Baydan, Esra (2018). “Edebiyat Çevirisinde Çevirmen ve Editör Kararları”. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, Özel Sayı, ss. 286-291. DOI: 10.29000/rumelide.454284
- Boztaş, İsmail ve Şirin Okyayuz Yener (1999). *Açıklamalı Çeviri Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Maugham, William Somerset (1953). *Yağmur*. İstanbul: Varlık Yayınevi. (Çevirenler: Nazmi Akıman-Ertuğrul Okutan)
- Britten, Fatoş Işıl (2021). “Bedensel Sorunlar Çerçevesinde Karşılaştırmalı Bir İnceleme: Dokuzuncu Hariciye Koğuşu ve İnsanın Esareti (Of Human Bondage)”. *Söylem Filoloji Dergisi*, 6 (1), ss. 27-36. DOI: 10.29110/soylemdergi.867319
- Korkmaz, İnönü (2016). “Çeviri Stratejilerinin Yazın Çevirisinde Uygulanması: Yaşar Kemal'in Ölmez Otu Eserinin İngilizceye Çevirisinden Örnekler”. *Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 6 (12), ss. 35-46.
- Kurultay, Turgay (2000). Basılmamış makale “Çeviri Sürecinde Dil: Eşdeğerlik mi Çeviri İşlemi mi?”
- Odacıoğlu, Cem ve Evren Barut (2018). “Çeviri Usul, Strateji ve Yöntemleri Üzerine Bir Derleme”, *Tarih Okulu Dergisi*. Yıl 11, Sayı XXXIV, ss. 1363-1392. DOI No: <http://dx.doi.org/10.14225/Joh1184>
- "Rain" (PDF) – *via Lone Star College*. The short story by W. Somerset Maugham. [https://www.lonestar.edu/departments/english/maugham_rain.pdf] Erişim (20.09.2020)
- Toury, Gideon (1995). *Descriptive Translation Studies – And Beyond*. Amsterdam and Philedelphia, PA: John Benjamins.
- Venuti, Lawrence (ed.) (2000). *The Translation Studies Reader*. London and New York: Routledge, 1st Edition.
- Vinay, Jean Paul and Jean Darbelnet (1995). *Comparative Stylistic of French and English: A Methodology for Translation*. (J. C. Sager, & M. J. Hamel, Dü) Amsterdam-Philedlphia: John Benjamins Publishing.
- Yazıcı, Mine (2007). *Yazılı Çeviri Edinci*. İstanbul: Multilingual Yabancı Dil Yayınları.

TÜRK BİLİMKURGU EDEBİYATI VE ARKETİPLER

DR. VELİ UĞUR



Günce Yayınları

Oktay Yivli

Öykü Nasıl Okunur

modern öykü ve yöntem



Günce Yayınları

MAKSUT YİĞİTBAŞ

Edebiyatın Ebemkuşağı

Halit Ziya Hikâyeciliğinde

Renklerin Dili

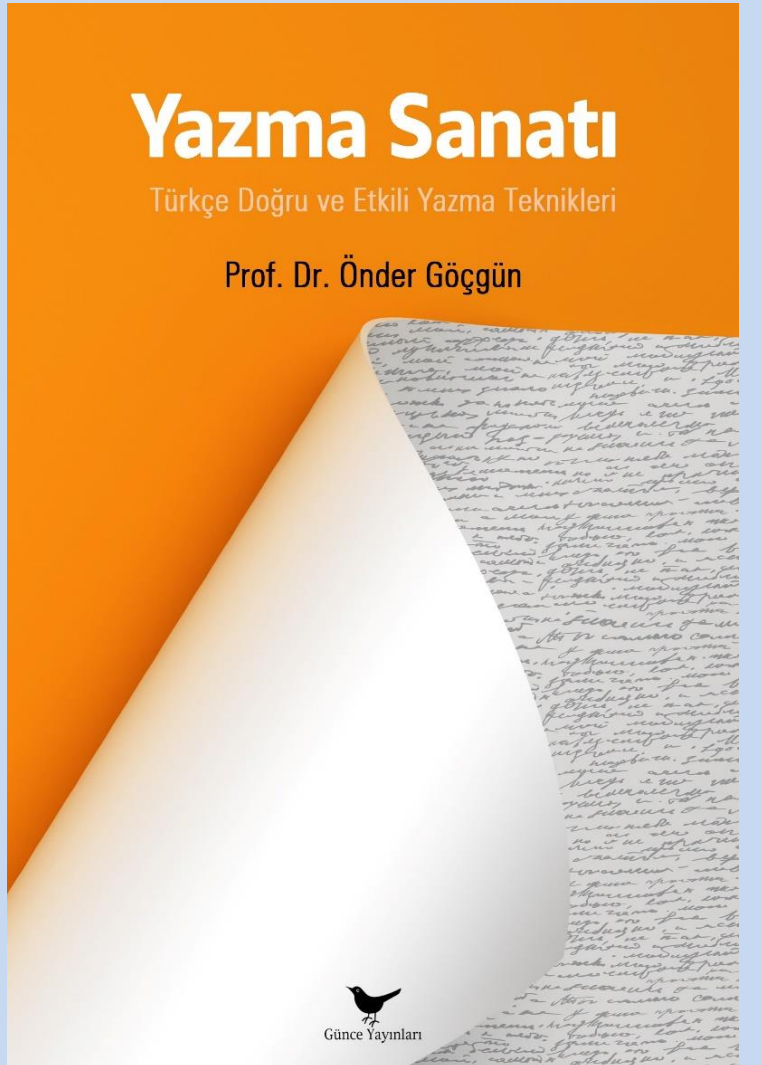


Günce Yayınları

Yazma Sanatı

Türkçe Doğru ve Etkili Yazma Teknikleri

Prof. Dr. Önder Göçgün



Günce Yayınları

Translation of Chekhov's Rhizome in Vladimir Nabokov's *Ada, or Ardor*

DR. ÖĞR. ÜYESİ NİLÜFER DENISSOVA*

Abstract

The literary works of Vladimir Nabokov are often discussed in terms of intertextuality, since the writer is a known master of literary games and puzzles with numerous allusions, direct or hidden (mis)quotations, dialogues, names, and themes, echoing with multilingual works of world literature. The concept of a rhizome appears as a productive way of interpreting the architecture of Nabokov's works (Strelnikova 2018). As described by Deleuze and Guattari (1987), rhizome in its application to literature is a design with several cores and many intertwining branches of different authorships, forming the unique texture of a new narrative. Proffer (1974) in his *Ada as Wonderland: A Glossary of Allusions to Russian Literature* depicts more than twenty examples of Chekhov's plays weaved into Nabokov's *Ada, or Ardor: A Family Chronicle*. These examples constitute the basis of textual analysis in this work. The Turkish translation by Fatih Özgüven (2002) is not presented as an annotated translation and appeals to a reader who would rather perform his/her own literary investigation independently. This strategy is also in line with Nabokov's idea of an "admirable reader". An annotated translation, on the other hand, would offer a detailed map for Nabokov's inter- and sub textual terrain, for a readership with such expectation.

Keywords: Nabokov, Chekhov, *Ada, or Ardor: A Family Chronicle*, translation, rhizome

VLADIMIR NABOKOV'UN ADA YA DA ARZU ROMANINDAKİ ÇEHOV'UN KÖKSAPININ ÇEVİRİSİ

Öz

Vladimir Nabokov, dünya yazınından çeşitli yapıtlarla ilişkilendirilen çok sayıdaki açık ya da örtük gönderme, doğru ve çarpıtılmış alıntı, diyalog, isim ve konu içeren yazınsal oyun ve bilmece ustası olarak bilinir. Bu nedenle yapıtları metinlerarasılık açısından sıklıkla ele alınarak incelenir. Köksap kavramı, Nabokov'un romanlarının metinlerarası mimarisini betimlemek için elverişli bir çerçeve sunabilir. (Strelnikova 2018) Deleuze ve Guattari (1987) tarafından yazınsal inceleme için verilen tanımıyla köksap, yeni ve eşsiz bir anlatıyı kurmak üzere farklı yazarlara ait çok sayıdaki dalların ve çoklu merkezlerin bir araya gelmesiyle oluşturulan tasarımdır. Carl Proffer'in (1974) *Ada as Wonderland: A Glossary of Allusions to Russian Literature* başlıklı çalışmasında, Anton Çehov'un oyunlarından alınan ve *Ada ya da Arzu* romanının anlatısıyla birlikte örülen yirmiden fazla örnek saptanmıştır. Söz konusu örnekler bu çalışmanın metinsel incelemesi için temel alınmıştır. Fatih Özgüven'in kaleminden çıkan erek metin (2002) açıklamalı çeviri olarak tanıtılmamıştır ve böylelikle metinlerarası bağlantılarını bağımsız olarak araştırmayı yeğleyen bir okur kitlesine seslenen bir çalışmadır. Bu strateji aynı zamanda Nabokov'un 'mükemmel okur' tanımıyla da uyumludur. Öte

* Anadolu University Russian Language and Literature, ndenissova@anadolu.edu.tr. Orcid: 0000-0003-4276-7392
Gönderim tarihi: 07.06.2021 Kabul Tarihi: 08.08.2021

yandan açıklanmalı çeviri, bu tür bir beklentisi ve arayışı olan bir okur kitlesi için, Nabokov'un çokdilli metinlerarası coğrafyasının keşfedilmesini sağlayan ayrıntılı bir harita sunabilir.

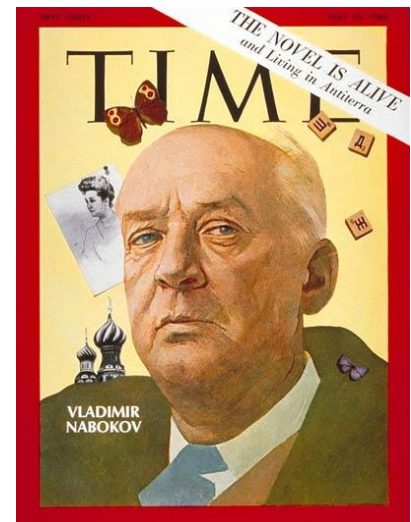
Anahtar sözcükler: Nabokov, Çehov, Ada ya da Arzu, çeviri, köksap

INTRODUCTION

In February 1959 Nabokov begins to take the first notes for his new project; a book entitled *Texture of Time*. By the end of the same year, he starts working on another book, *Letters to Terra*. Six years pass, which are six prolific years when he writes his *Pale Fire*, publishes such novels as *The Gift*, *The Defense*, and *The Eye*, translates *Lolita* into Russian, and so on. Between December 1965, and February 1966, Nabokov notices the links between the story of Ada and Van, *Texture of Time*, and *Letters to Terra*, and experiences “the first detailed flash of *Ada*” (Boyd, 1995a: xlvi). He works rapidly and finishes *Ada, or Ardor: A Family Chronicle* (*Ada* hereinafter) in 1968, nearly ten years after the first notes were made. The McGraw Hill Book Company publishes the novel in May 1969, and it immediately gains considerable and controversial attention (Cover of *Time Magazine*, *New York Times Book Review* frontpage, expanded passage in *Playboy*).

For the author, the value of his novel is quite clear. On the flyleaf of his own copy of the book, he writes, “genial'naya kniga – perl amerikanskoi literatury” (“a book of genius – the pearl of American literature”) (Boyd, 1995b, p.3). If appreciation of *Ada*'s artistic brilliance, its esthetical or ethical characteristics, may vary from one critic or reader to another, in terms of intertextuality, allusions, direct citations, themes, motives, names, and puns, echoing multilingual works of world literature, *Ada* is the apogee of Nabokov's work. Reading it is challenging even for an ardent reader and “In many ways... is more demanding than *Ulysses*” (Boyd, 1995b, p.4). The writer combines texts and languages, mostly Russian, English, and French, with occasional dashes of German and Italian. Two protagonists of the novel, Ada and Van, make partial translations of poems, blending three languages together. The process of thorough reading demands extensive language skill, as well as close acquaintance with world literature, sometimes not only with the texts *per se*, but also with diaries, letters, and lesser-known works of an author. The choice of translation strategy is equally challenging; the decision to annotate each allusion, as well as the decision to leave the novel unannotated, has its *pros* and *cons*, specific for either case. This study attempts to describe these decisions in the only existing Turkish translation of *Ada* and to formulate an opinion on its possible alternative.

The main purpose of this work is to follow Chekhov's intertexts in the Turkish translation of *Ada*, seeking to understand if and how the above-mentioned specifics of the source text affect the translational strategy. To be precise, this research concentrates on



Picture 1: The cover of *Time Magazine*, May 23, 1969

ways of annotating the intertextual links on paratextual and textual levels. This research seeks to clarify if the target text is presented as an annotated translation in paratexts and if the intertextual nature of the novel is explained. The study also questions if and how the translator explains his translation strategy and gives annotations. On the textual level, this study focuses on relevant translation techniques, such as explicitation, amplification, and so on, that could have been applied to make the allusions and other types of intertextual links visible.

Chekhov's texts were chosen for two main reasons. Nabokov's commitment to Anton Chekhov started early, between the ages of ten and fifteen, and lasted for a lifetime. In his 1956 letter to Edmund Wilson Nabokov even calls Chekhov "my predecessor" (Karlinsky, 2008, p.1). Nabokov's works, and *Ada*, among them, reveal many clear affinities between these two authors. In addition to this, Chekhov's allusions in *Ada* demonstrate a rich variety in types of textual examples, some of which are a paragraph long, whereas others consist of a single word. Some them are plain and obvious, while others require significant additional research. Overall, Chekhov's intertexts constitute both an essential part of the novel and set up an interesting example of a literary rhizome.

INTERTEXTUALITY IN NABOKOV'S TEXTS; RHIZOME

As Orhan Pamuk mentions in his foreword, *Ada's* "...amazing, bizarre, extreme and narcissistic world is childish in every respect", and the sensitive subject of the novel is a place, where "for a writer to be great, a reader should be great, too." (Pamuk in Özgüven, 2002, p.14-15).¹ This work focuses not on content, but on the narrative structure of *Ada*, which also demands a reader to be an outstanding, "great" inquirer of the multilayered text.

There is an extensive literature, interpreting the type and the structure of *Ada's* intertextuality. Bényei (1993, p.90) calls the novel "...a verbal construction (which) is aware of itself as a part of a large system of verbal constructions..." and emphasizes the evidence of the intertextuality in numerous quotations and misquotations, allusions to dozens of writers, including Tolstoy, Chekhov, Chateaubriand, Borges, and Nabokov's own works. Hutcheon (1986, p.235) defines it as "...a kind of textual incest. ...In other words, on both linguistic and narrative levels, we witness the formal realization of the major theme of the novel; sibling incest." Taylor (2005, p.266) also finds that "...the theme of incest is closely linked to the linguistic and intertextual inter-breeding inherent to the novel's style".² Cancogni (1985, p.251, as cited in Taylor, 2005, p.265) describes the novel as "a gigantic translation"; indeed, not only does Nabokov writes in his non-native language, he also translates the quotations and allusions from Russian, French, and other languages into English. In addition to this, the protagonists, as already mentioned above, translate poetry as a part of their daily entertainment routine. Strelnikova (2018) suggests another

¹ Unless specified otherwise, all translations from Turkish and Russian belong to the author of this work.

² For the same interpretation see also Steiner (1972, p.19) and Barton Johnson (1986, p.251, 253) as cited in Taylor, 2005.

interpretation of Nabokov's intertextuality: she employs the concept of rhizome³ by Deleuze and Guattari (1987, p.3-26).

Rhizome, according to the authors of *A Thousand Plateaus*,

...is reducible neither to the One nor the multiple. It is not the One that becomes Two or even directly three, four, five, etc. It is not a multiple, derived from the One, or to which One is added (n+1). It is composed not of units but of dimensions or rather directions in motion. It has neither beginning nor end, but always a middle (milieu) from which it grows and from which it overflows. (1987, p.21)

It seems a productive approach since Chekhov's (or other writers') quotations and allusions do evolve into a unique form of coexistence within Nabokov's text. They are not added to it in a plain sense of this verb, but interweaved on layers of structure, style, content, characters, dialogues, memories, and so on. It is not always possible to tell where one text begins and the other one ends, and an attempt to separate one part for analysis damages the whole living organism of *Ada*. As Strelnikova (2018: 228) puts it, "The rhizome, characterized by the principle of plurality, makes the work asymmetrical, anti-hierarchical, unsystematic, similar to assembling a machine from parts."

Bozovic (2017), although does not use the term 'rhizome' directly, employs the concept of 'roots' to describe the intertextual structure of the novel. She interprets the polymorphic intertextual roots of Nabokov's prose, in general, and *Ada*, per se, in a much wider context. Bozovic sees "...*Ada's* new world as a forerunner of transnational literature" (2017: 10), as a new brand of contemporary literary writing, emerging World Literature, which has already given us names like Nafisi, Pamuk, Coetzee, Sebald, along with Rushdie, Eco, and Bolaño – "all, in some sense, Nabokov's children". According to Bozovic, Nabokov's prose is a new form of existence of a literary work in a modern society where so many of us have multiple ethnic and cultural origins: "...*Ada* reads differently in an era of Creoles, when so many readers are themselves hybrids and geographical in-betweens". (2017: 10) Strelnikova (2018: 225) also underlines that all allusions, reminiscences, and references have a deconstructive function, involving the text into an endless interpretation game, thus creating the new type of literary construction as an artifact of contemporary art. In other words, the intertextual rhizomes of Nabokov's novel reach much further than a challenging literary puzzle for an earnest reader. They produce the indivisible heterogeneous body of a literary work, known as Nabokov's oeuvre.

ANNOTATED TRANSLATIONS

World literature knows numerous examples of annotated translations: Nabokov's famous four-volume annotated translation of *Eugene Onegin*, 1964; Carl R. Proffer's *Keys to Lolita*, 1968; *The Annotated Lolita* by Alfred Appel Jr., 1970; "Emendations to Annotated Editions of *Lolita*" by Leland de la Durantaye, 2007; ongoing *Annotations to Ada* by Brian Boyd, 1993-2008, and his latest critical study *Nabokov's Ada: The Place of Consciousness*, released online in December 2001; Gennady

³ Merriam-Webster Online Dictionary defines rhizome as "a somewhat elongated usually horizontal subterranean plant stem that is often thickened by deposits of reserve food material, produces shoots above and roots below, and is distinguished from a true root in possessing buds, nodes, and usually scalelike leaves."

Barabtarlo's *Phantom of Facts: A Guide to Nabokov's Pnin*, 1989, to name only the relevant ones.⁴ In each case, the fact that the translation is annotated is presented on the front page as a sort of additional value.

In her informative work Bontilă (2008: 13) states that "very much like in the case of certain literary works which cry out their translatability, the same goes for some such works which cry out their annotability. [...] [They] have annotation thrust upon them, so to speak." She also specifies several reasons why these texts attract the attention of annotators. Two of those reasons are especially important in the case of *Ada*:

- (1) the paramount feeling of intimidation the reader (novice or not) has in front of the maze of literary/ historical/ political/ religious/ cultural allusions; (2) the innumerable language games they display.

The abovementioned publications introduce two main ways to annotate these intimidating allusions and innumerable language games: the appendix at the back of the book (A. Appel's *Lolita*) or hypertext with highlighted links (Boyd's comments). The notes can also have a format of prefaces, introductions, fore notes, and afternotes. The next chapter elaborates the method for analysis of annotations in Turkish translation of *Ada* both on paratextual and textual levels.

METHOD

The paratextual stage of research follows the questions, formulated in the Introduction, focusing on the covers, introductions, foreword, afterword, footnotes, endnotes, and so on.

The textual corpus is based on a seminal work by Carl R. Proffer, *Ada as Wonderland: A Glossary of Allusions to Russian Literature* (1974, p.249-279), where he depicts twenty-three allusions to Tolstoy, twenty-three to Pushkin, seven to Pasternak, seven to Aksakov, five to Turgenev and twenty to Chekhov. These twenty textual examples establish the textual corpus of this study. In Proffer's work, each entry is tripartite and includes the number of the relevant page and line(s), then a citation from *Ada* in inverted commas, followed by a brief comment. As the author himself explains, "The entry '123/1-4 (115)' means that the allusion is found on page 123, lines 1-4 of the hardcover, and on page 115 of the paperback."

The target text (TT hereinafter) is *Ada ya da Arzu. Bir Aile Tarihi* by Fatih Özgüven (Özgüven, 2002 hereinafter), with the number of the relevant page shown in brackets. The concept of overt and covert allusion, used in the comments, is defined as follows: Overt allusion is more or less obvious and direct, already explained in the original text (see examples 1 and 2 below). Covert allusions, on the other hand, cannot be understood without extra research or annotation. Definitions of techniques like explicitation or amplification are based on the relevant chapters in Baker, 2005 (p. 80-85) and Berk, 2005 (p.124).

⁴ Bontilă (2008: 13) also lists Don Gifford's *Ulysses Annotated*, 2008; *Annotations to Finnegans Wake* by Roland McHugh, 1991; Herman Melville's *Confidence Man*, edited by Hershel Parker, 1971; Paul Brians' project *Annotating The Satanic Verses: An Example of Internet Research and Publication*, 2004. Recently published Turkish translations of annotated versions of *Alice's Adventures in Wonderland* and *Through the Looking-Glass* (*Açıklamalı Notlarıyla Alice Harikalar Diyarında. Aynanın İçinden*, Everest, 2020) and *Sherlock Holmes* (*Açıklamalı Notlarıyla Sherlock Holmes*, 2013) can also be added to this list.

The first chapter below outlines the structure and the storyline of the novel. The Examples chapter presents and comments on the examples of Chekhov's allusions in the Turkish translation of *Ada*. The Findings and Conclusion sections outline the paratextual and textual findings and share reflections on the issue of annotated translations in general, and possible annotated translation of *Ada*, specifically.

SYNOPSIS

In essence, the novel is a memoir, written by an elderly Van and edited by Ada, who is only two years younger. The main text belongs to Van, while Ada leaves her notes, corrections, and comments in brackets or margins and Van sometimes replies in the same manner. The story begins in Ardis, the summer mansion of Ada's family, where fourteen-year-old Van comes to spend his summer holidays. Ardis is situated in a land called Antiterra, a nonexistent territory, surrounded by other fictional places with semi-fictional names, such as Canadia or Ladora. In the beginning, Ada and Van are introduced as cousins, their fathers are brothers, and their mothers are sisters. As the story continues, we understand that they are siblings and know it. They fall in love and become intimate; this passionate and sensual relationship continues throughout their lives, with ups and downs, separations and reunions, and physical infidelity, on one hand, and emotional loyalty or even obsession, on the other.

EXAMPLES OF CHEKHOV'S RHIZOME IN ADA

Example 1

115/16-18 (93-94)⁵

"They've all gone and left me behind, as old Fierce mumbles at the end of the *Cherry Orchard* (Marina was an adequate Mme Ranevski)."

In the concluding speech of Chekhov's *The Cherry Orchard* the servant named Firs (pronounced 'Fierce') says, "They've gone away... (He sits on the divan.) They forgot about me..." Mme Lyubov Ranevskaya is one of the main characters – Marina is the type-cast.

TT: "Hepsi gittiler, beni burada tek başıma bıraktılar, diye homurdandı *Vişne Bahçesi*'nin sonundaki ihtiyar Fierce gibi (Marina, Madam Ranevski rolünde 'idare eder'di.)" (p. 122)

A partly overt and rather obvious allusion, including explained quotation: Nabokov does not mention the name of the author, but mentions the name of his famous play and its characters (*The Cherry Orchard*, Fierce, Mme Ranevski). TT does not contain any addition or amplification.

Example 2

193/26-27 (151)

"...as in your Chekhov 'We shall see the whole sky swarm with diamonds'."

⁵ The format of Carl Proffer's (1974, p.249-279) text is preserved. He places the page and line number before the quotation and its annotation.

Sonya, at the end of Chekhov's *Uncle Vanya* (produced in 1900), says, "We will rest! We will hear angels; we will see the whole sky covered with diamonds; we will see all earthly evil, all our torments disappear in the mercy with which the whole world will be filled, and our life will be peaceful, tender, sweet as a caress..."

TT: "...sonra senin Çehov'da dendiği gibi 'tüm gökyüzünün şıkır şıkır elmaslarla parladığını' göreceğiz." (p. 195)

A partly overt allusion. Both in the source and target texts, we read the name of the author, but not the name of the play and/or a character who says the words. This allusion is briefly explained by Nabokov in "Notes to Ada by Vivian Darkbloom" (Vivian Darkbloom is an anagram of Vladimir Nabokov. See **Findings** for details): "Allusion to a line in Chekhov's play *Uncle Vanya*: We shall see the sky swarming with diamonds." (Nabokov, 1990: 597). Özgüven in "Ada ya da Arzu'ya Notlar. Vivian Darkbloom tarafından" translates this annotation without any addition or amplification: "Çehov'un *Vanya Dayı* oyunundaki bir dizeye anıştırma; gökyüzünün elmaslarla dopdolu olduğunu göreceğiz." (Özgüven, 2002: 566)

Example 3

193/28 (151). "Did you find them all, Uncle Van?"

Chekhov's *Uncle Vanya*.

TT: "Hepsini toplayabildin mi, Van Amca?" (p. 195)

In English, it is a partly overt allusion, 'Uncle Van' sounds similar to 'Uncle Vanya'. Ada here addresses Dementiy (Demon) Veen, her theoretical paternal uncle or 'amca' in Turkish. Therefore, the allusion to *Uncle Vanya* (*Vanya Dayı* in Turkish) disappears by necessity.

Example 4

233/10-13 (179). "...when I was rehearsing that scene with Kachalov at the Seagull Theater, in Yukonsk, Stanislavski, Konstantin Sergeevich, actually wanted him to make that cozy little gesture."

Meaning Scene 7 in *Woe from Wit*. Kachalov was a famous Russian actor at the Moscow Art Theater.

The 'Seagull Theater' is the Moscow Art Theater, founded by Stanislavsky. Its first success was Chekhov's *The Seagull* (1898). In recent Soviet times, the seagull sewn on the curtain has been replaced by a metal mobile representing a seagull.

TT: "...ben Yukonsk'daki Martı Tiyatrosunda Kaçalov'la bu sahnenin provasını yaparken, Stanislavski, Konstantin Sergeyeviç, gerçekten onun bu küçük cici el işaretini...yapmasını istemişti." (p. 230)

The covert allusion to a real place (The 'Seagull Theater'), and a play by Chekhov (*The Seagull*). TT does not include any explanation for The Seagull Theater, its founder, or its relation to Chekhov's play.

Example 5

235/14-18 (180).⁶

"Well? *Tout est bien?*" asked Van after a sketchy kiss. "No worries?"

She glared, or feigned to glare, at him.

⁶ Proffer presents this quotation in a shorter form. The longer quotation is presented here to clarify the purpose of the allusion. In this scene Ada comes back home after her visit to gynecologist (Seitz) with the suspicion of pregnancy.

"Van, you should not have rung Seitz! He does not even know my name! You promised!"

Pause.

"I did not," answered Van quietly.

"*Tant mieux*," said Ada in the same false voice, as he helped her out of her coat in the corridor. "*Oui, tout est bien*. [...] Let me pass, please."

"Ada!" he cried.

She looked back, before unlocking her (always locked) door. "What?"

"Tuzenbakh, not knowing what to say: 'I have not had coffee today. Tell them to make me some.' Quickly walks away."

"Very funny!" said Ada, and locked herself in the room."

This parallels and is partly a direct quotation from Act Four of Chekhov's *Three Sisters*.

Tuzenbakh (upset). No. no! (*Quickly moves away, stops in the alley of trees.*) Irina!

Irina: What?

Tuzenbakh (*not knowing what to say*): I have not had coffee today. Tell them to make me some... (*Quickly walks away.*)

TT: "Ee? *Tout est bien*?" diye sordu Van üstünkörü bir öpücük kondurduktan sonra.

"Kaygılı mıyız?"

Gözleriyle ateşler saçtı ona Ada ya da saçıyormuş gibi yaptı.

"Van, Seitz'i aramamalıydın ! O benim adımı bile bilmiyor! Söz vermiştin!"

Sükut.

"Aramadım," diye cevap Verdi Van sakin bir sesle.

"*Tant mieux*," dedi Ada aynı sahte ses tonuyla, Van koridorda onun paltosunu üzerinden çıkarmasına yardım ederken. "*Oui, tout est bien*. [...] Bırak geçeyim lütfen.

"Ada!" diye haykırdı.

Kapısının kilidini açmadan önce (hep kilitlerdi) geri dönüp bakar Ada: "Ne?"

"Tuzenbah (ne diyeceğini bilmez): 'Daha kahve içmedim bugün. Söyle de bana biraz kahve yapsınlar!' Hızla uzaklaşır gider."

"Çok komik!" dedi Ada, odasına girip kapıyı arkadan kilitledi. (p. 232)

A covert allusion. Tuzenbakh in *Three Sisters* loves Irina unrequitedly. After these words about coffee, Tuzenbakh goes to a duel and gets killed. Van here may imply that his feelings for Ada are also unrequited and draws a parallel between the possibility of Ada's infidelity and death. This is one of the most manifest examples of Chekhov's rhizome, where two texts compose a new narrative texture, a stem with deep semantical dimensions, or roots. This is the second one of three allusions, briefly annotated by the author in "*Notes to Ada* by Vivian Darkbloom": "Van recites the last words of the unfortunate Baron in Chekhov's *Three Sisters* who does not know what to say but feels urged to say something to Irina before going to fight his fatal duel." (Nabokov, 1990: 598) Özgüven translates the allusion and the annotation without explicitation or amplification: "Van, Çehov'un *Üç Kızkardeş*'inde ölümcül düellosuna giderken ne diyeceğini bilemeyen fakat kendini birşey demek zorunda hisseden talihsiz Baron'un son sözlerini anıyor. (Özgüven, 2002: 567)

Example 6

245/11 (188). "She likes," said Van, "what all our belles like – balls, orchids, and *The Cherry Orchard*."

An earthly play by Anton Chekhov.

TT: "...bizim kızların sevdiği her şeyi seviyor – baloları, orkideleri, *Vişne Bahçesi*'ni." (p. 241)

A partly overt, although rather obvious, allusion. Both in the source and target texts, we read the name of this well-known play, but not the name of the author.

Example 7

272/5-10 (209). "Van!" called Ada shrilly. "I want to say something to you, Van, come here."

Dorn (flipping through a literary review, to Trigorin): "Here, a couple of months ago, a certain article was printed...a Letter from America, and I wanted to ask you, incidentally" (taking Trigorin by the waist and leading him to the front of the stage), "because I am very much interested in that question..."

An exact quotation from Dorn's last speech in Chekhov's *The Seagull*, just before he tells Trigorin that Treplev has shot himself.

TT: "Van!" diye bağırdı Ada tiz bir sesle. "Sana bir şey söylemek istiyorum, buraya gel."

Dorn (edebiyat dergisini karıştırarak, Trigorin'e): "Burada, birkaç ay önce bir makale yayımlanmıştı...bir Amerika Mektubu, senden bir şey isteyecektim, sırası gelişken" (elini Trigorin'in beline dolayarak sahnenin önüne getirir), "şu soru beni oldukça ilgilendiriyor da..." (p. 267)

A covert allusion. Van here is about to find out that Ada had been unfaithful to him. The quotation from the play draws a parallel between this news and the news about Treplev's death in *The Seagull*. Along with example 5 above, this is another clear sample of an intertextual rhizome. Only a reader who has already read *The Seagull* will have access to the deeper connotational layer of the passage. Nabokov shortly explains the allusion in his "Notes to *Ada* by Vivian Darkbloom": "Trigorin etc.: a reference to a scene in *The Seagull*." (Nabokov, 1990: 600) TT provides the same short information without an attempt to make it more explicit: "Trigorin vs.: *Martı*'daki bir sahneye gönderme." (Özgüven, 2002: 569)

Example 8

333/10-12 (254). "She has been cast as the deaf nun Varvara (who, in some ways, is the most interesting of Chekhov's *Four Sisters*)."

In Chekhov's *Three Sisters* the "fourth" sister, i. e. their sister-in-law, is Natasha, who is not at all a nun.

TT: "Bizimki sağır rahibe Varvara rolünü üstlendi (birçok bakımdan Chekhov'un *Dört Kızkardeş*'indeki en ilginç oyun kişisi). (p. 323)

Shadursky (2004) offers a different explanation for the unusual number of sisters. According to him, Chekhov, in his letters, mentions difficulties he had, while writing *Three Sisters*. The author writes that the play in general is boring, gloomy, and uneasy because it has four female characters. Chekhov also admits that he is not satisfied with one of them and cannot decide what to do with her (Shadursky, 2004: 68). Shadursky suggests that Van here refers to this uncertainty in the number of sisters and maybe to a mournful and aloof Varvara from *The Cherry Orchard*. Apparently, *four* here is not a mistake or a slip of the tongue; a reader needs a profound knowledge of Chekhov's biography and art to recognize the allusions. TT does not include any additional explanatory techniques or annotations.

To avoid repeating the same conclusion every time, we sum up that TT neither contains any paratextual annotations nor applies the techniques like explicitation, addition, or amplification to make the allusions more distinct. See Findings and Conclusion for details.

Example 9

399/15 (303). "Sumerechnikov! He took sumerographs of Uncle Vanya years ago."
Chekhov's play *Uncle Vanya* again. Sumerechnikov means "twilight".

TT: "Sumereçnikof! Yıllar önce Vanya Dayının sümerograflarını çekerdi." (p. 386)

A partly overt allusion, Nabokov mentions the name of the play, but not the name of the author. Unlike in example 3, here the Turkish name of the play (*Vanya Dayı*) is preserved.

Example 10

426/33-34 (324). "...Anton Pavlovich, who was always passionately fond of long dark hair."
A.P. Chekhov was married to an actress with long dark hair.

TT: "...Anton Pavloviç'in ki uzun kara saçları her zaman tutkuyla sevmiştir." (p. 412)

A covert allusion to a fact from Chekhov's biography. Once again, a reader needs to know certain specific facts of Anton Chekhov's life to see the allusion clearly.

Example 11

427/4-9 (324-25). "What is more, both appeared in Chekhov's *Four Sisters*. [...] Durmanova is superb as the neurotic nun, having transferred an essentially static and episodic part into *et cetera, et cetera, et cetera*."
Varvara the neurotic nun is the sister added to the version of Chekhov we are more familiar with. Masha becomes Marsha.

TT: "Dahası, ikisi de Çehov'un *Dört Kızkardeş*'inde oynamışlardı. [...] 'Durmanova nevrotik rahibe rolünde kusursuz, temelde durağan ve epizodik bir rolü bir *bilmemne, bilmemne, bilmemneye dönüştürmüş...*' (p. 412-413)

See the comment to example 8. *Three Sisters* became four with "Varvara the neurotic nun", a possible reference to *The Cherry Orchard*. Examples 11-17 are taken from Part Two, Chapter 9, where Ada tells Van about her acting experience in Chekhov's *Four Sisters* as Irina. Thus, all allusions here are overt and quite obvious.

Example 12

427/31-32 (325). "...Stan's protégé Altshuler in the role of Baron Tuzenbach – Krone – Altschauer..."

Nikolay Lvovich Tuzenbach-Krone-Altschauer is a main character in *Three Sisters*.

TT: "Stan'ın 'himaye'sindeki Altshuler, Baron Nikolay Livoviç Tuzenbach – Krone – Altschauer rolünde..." (p.413)

Nabokov here shuffles similar names and surnames, like "Stan Slavsky (no relation, and not a stage name)" or "Stan's protégé Altshuler", playing Baron Altschauer. Özgüven's strategy preserves the vagueness of the source text: "...Stan Slavski'den de (öbürünün akrabası değil, bir sahne ismi de değil)..."

Example 13

428/4-7 (325). Irina (sobbing): 'Where, where has it all gone? Oh, dear, oh, dear! Al is forgotten, forgotten, muddled up in my head – ..."

This is an exact quotation of Irina (talking to Olga) in Act Three of *Three Sisters*.

TT: "İrina (hıçkırır hıçkırır ağlayarak): 'Nereye gitti hepsi? Hepsi, hepsi unutuldu, kafamın içi çorba gibi-...' (p.413)

A partly overt allusion: we know that Ada is talking about Chekhov's play, but we do not know that this is the exact quotation of Irina's words.

Example 14

429/3-4 (326). "Varvara, the late General Sergey Prozorov's eldest daughter..."

This is the father's name in the real play, but as noted above our Terra's Prozorov had no Varvara.

TT: "Müteveffa General Prozorov'un en büyük kızı Varvara..." (p. 414)

See comment to example 8. This is the third time when Nabokov uses the 'incorrect' allusion, positioning Varvara as the fourth sister and is an allusion to both *Three Sisters* and *The Cherry Orchard*. Besides this, in Chekhov's text the late General's name is Andrey, not Sergey; another one of Nabokov's 'mistakes', omitted in TT.

Example 15⁷

429/13-14 (326) "...Tchechhoff (as he spelled his name when living that year at the execrable Pension Russe, 9, rue Gounod, Nice) crammed into the two pages of a ludicrous expository scene all the information he wished to get rid of..."

In January, 1901, while *Three Sisters* was in rehearsal, Chekhov lived in Nice. The address is given quite correctly.

"...a ludicrous expository scene" is Nabokov's critique of the opening scene of *Three Sisters*, which was rewritten only by Nabokov.

TT: "...Çeçof (o yıl, Nice'de Gounod Sokağı, dokuz numaradaki o iğrenç Pension Russe'de kalırken adını böyle yazıyordu) iki sayfalık gülünç bir açılış sahnesine başından atıp kurtulmak istediği bütün bilgileri [...] tkiştirir..." (p. 414)

⁷ Two examples in Proffer are combined here.

A covert allusion to a fact from Chekhov's biography. Once again, a reader is expected to have a close acquaintance with the life and works of the author.

Example 16

430/2-5 (327). "...and somebody called John Starling had been cast as Skvortsov...whose name comes from *skvoretz*, starling."

Real characters from *Three Sisters*. "Skvortsov" does mean "starling" – and is a name of a minor character in Nabokov's *The Gift*.

TT: 'John Starling' adında biri ise Skvorzov...rolünü oynuyordu ki Skvorzov adı *skvorze'*den türetilmişti, yani 'starling', yani saksağan. (p. 415)

A 'double' allusion, both to Chekhov's and Nabokov's works. While the allusion to Chekhov's play is quite obvious, the allusion to *The Gift* requires certain expertise.

Example 17

430/23 (327). "Dawn *en robe rose et verte*, at the end of Part One."

Dawn plays Chekhov's Natasha, sister-in-law of the three sisters, who wears a 'rose' dress with green sash in Part One.

TT: "Dawn, *en robe rose et verte*, 1. Perde'nin sonunda." (p. 416)

Nabokov in his "Notes" (1990: 603) translates the French expression: "*en robe* etc: in a pink and green dress", without any further explanations about Natasha and her dress. Özgüven (2002: 573) employs the same strategy: "üzerinde pembeli-yeşilli bir elbise".

Example 18

455/33 (346). "Your father prefers to pass for a Chekhovian colonel."

Colonel Vershinin in *Three Sisters*, a well-meaning cad.

TT: "Baban Çehov'vari bir albay olarak tanınmayı tercih ederdi." (p. 437)

Unlike examples 11-17, this example is not given in the *Three/Four Sisters* context and therefore requires special erudition on the reader's side. Both the source and target texts keep the allusion covert.

Example 19

498/16-17 (377-78). "...had I not known you belonged to the Decadent school of writing, in company with naughty old Leo and consumptive Anton."

Demon Veen's interpretation of Antiterran Tolstoy and tubercular Chekhov.

TT: "...eğer senin Dekadan Yazı Ekolüne mensup olduğunu bilmesem, yaramaz ihtiyar Leo ve müteverrim Anton'la birlikte." (p. 476)

A covert allusion to a fact from Chekhov's biography.

Findings

Ada ya da Arzu by Fatih Özgüven is not presented as an annotated translation on the cover or the flyleaf. The source text has an additional final chapter, "*Notes to Ada* by Vivian Darkbloom" (Nabokov, 1990, p.591-606), also translated in the target text as "*Ada ya da Arzu'ya Notlar*. Vivian

Darkbloom tarafından" (Özgüven, 2002, p.559-576). Vivian Darkbloom is an anagram of Vladimir Nabokov; this fact is not clarified or otherwise explained in the target text.⁸

The *Notes*, mainly, include translations of numerous Russian, French, German, and other words and sentences, scattered all over the text. In addition to this, the *Notes* also explain certain allusions to Dickens, Rimbaud, Proust, Tolstoy, Lermontov, and other authors. It contains three annotations, related to examples 2, 5, and 7, given in Examples.

Furthermore, the book includes a foreword by Orhan Pamuk. Named *Mercilessness, beauty, time* (*Acımasızlık, güzellik, zaman*) the foreword contemplates the place and role of Nabokov's texts in Pamuk's life, expounds on the merits of Nabokov's prose, and briefly comments on the intertextual nature of *Ada*. These comments are quite short and sporadic, Pamuk calls Nabokov "a father of a postmodern trick" or mentions his "literary games and allusions" (Pamuk in Özgüven, 2002, p.15, 16), but does not offer a detailed examination or explanation of *Ada's* intertextuality. Finally, the target text does not contain any footnotes or endnotes.

Based on the data, *Ada* contains two allusions to *The Cherry Orchard*, two allusions to *The Seagull*, three allusions to *Uncle Vanya*, three allusions to Chekhov's biography, and ten allusions to *Three Sisters*. As already mentioned above, only three of these are annotated in *Notes* by the author himself. The translator (or the editor, or some other participant of the translation process) does not provide the additional annotation in any format. In other words, all questions, posed in the Introduction chapter, should be answered negatively. The target text is not presented as an annotated translation in paratexts, the intertextual nature of the novel is not specifically explained, and neither is the general translation strategy. The intertextual references are not clarified in any way, yet they should not be expected to be. Similarly, Özgüven leaves numerous words and sentences in Russian, German, Italian, and French untranslated. It seems like a consistent, deliberate, and reasonable strategy since one remark would inevitably lead to a long list of them. Furthermore, most of these words are already translated in the *Notes by Vivian Darkbloom*. On the other hand, the *Notes* annotate only three allusions to Chekhov, out of twenty. On a textual level, the translation does not include any techniques to make Chekhov's references in Nabokov's text more explicit.

CONCLUSION

This translational strategy is in line with the concept of an ideal reader of Nabokov himself. The author repeatedly underlines the importance of "intelligent reading" (Nabokov, 1981, p.7), when a reader is, to a certain degree, a co-creator of a literary work and a vigilant explorer of the hidden subtexts. In his epigraph to *Lectures on Western Literature* (1980) Nabokov describes his course as a "...a kind of detective investigation of the mystery of literary structures". Indeed, the passion for the deciphering of Nabokov's works metamorphosed into the International Vladimir Nabokov Society, also known as *The Nabokovian*, and its branch ADAonline, a website of annotations, fore notes and afternotes for "Vladimir Nabokov's longest and richest novel."⁹

⁸ Vivian Darkbloom is also one of the characters in *Lolita*. (Boyd, 1991: 221)

⁹ ADAonline, The Introduction. URL: <http://www.ada.auckland.ac.nz/> (Last accessed: 28.05.2021)

In his chapter “Russian Writers, Censors, and Readers” (1981, p.7) Nabokov gives a detailed definition of an admirable reader:

The good, the admirable reader identifies himself not with the boy or the girl in the book, but with the mind that conceived and composed that book. [...] The admirable reader is not concerned with general ideas: he is interested in the particular vision. [...] he likes the novel because he imbibes and understands every detail of the text, enjoys what the author meant to be enjoyed, beams inwardly and all over, is thrilled by the magic imageries of the master-forger, the fancy-forger, the conjuror, the artist. Indeed, of all the characters that a great artist creates, his readers are the best.

According to the author’s intention, his ideal reader would rather enjoy a laborious process of literary investigation, than have ready answers in a booklet of annotations. Viewed from this standpoint, the target text complies with Nabokov’s purpose. Boyd mentions that Nabokov prepared the “*Notes to Ada* by Vivian Darkbloom” at his friend and German publisher Ledig Rowohlt’s request. Rowohlt was concerned that *Ada*’s ambiguity would make it extremely difficult to translate. Nabokov prepared the *Notes* quite reluctantly, and acted “..as if he wanted to avoid making them [...] an accidentally integral but distracting component of the received text itself.” (Boyd, 1991: 569, 571). To summarize, the author’s annotations to *Ada* were not an organic part of the novel initially. They are to a certain degree a concession, a result of a compromise between Nabokov and his publisher. This fact supports the assumption that *Ada*, according to the author’s intention, was not supposed to be annotated.

On the other hand, in his days of lecturing at Cornell, Nabokov himself provided his students with the most precise details, considering it the key point to a full comprehension of a literary work: “In my academic days, I endeavored to provide students of literature with exact information about details, about such combinations of details as yield the sensual spark without which a book is dead.” (Nabokov, 1981, p.7) Another fact to be mindful of: one of the most unusual annotated translations of Pushkin’s *Eugene Onegin* belongs to Vladimir Nabokov. The translation contains over one thousand pages, while the source text is approximately a hundred pages long.

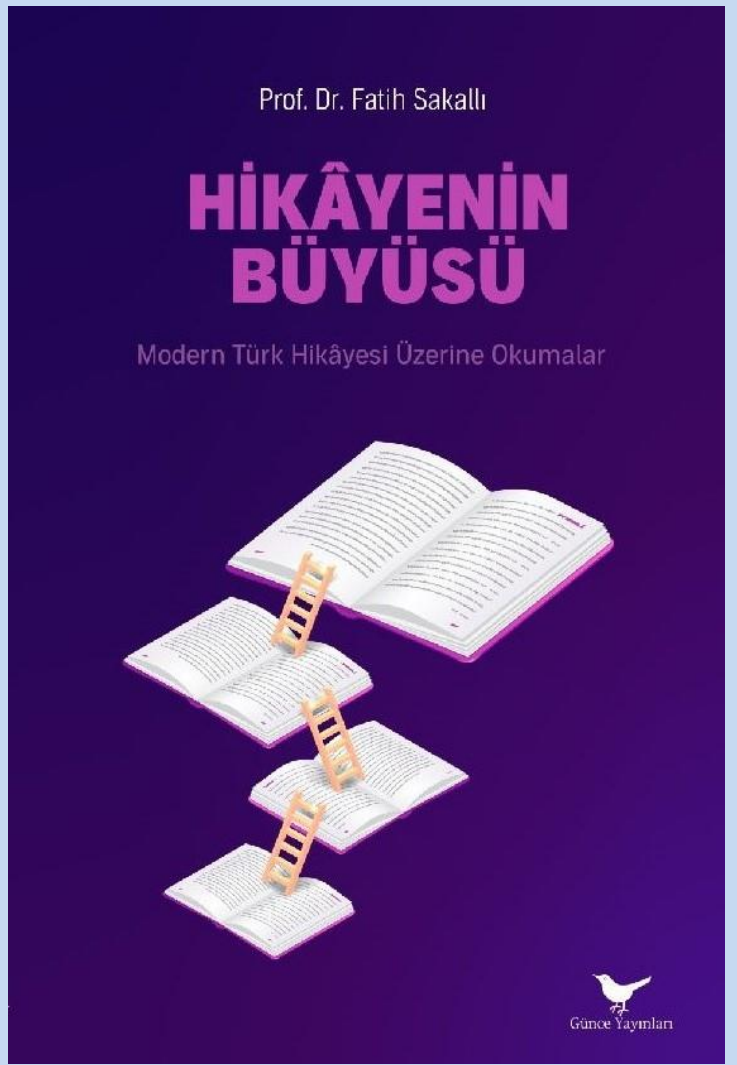
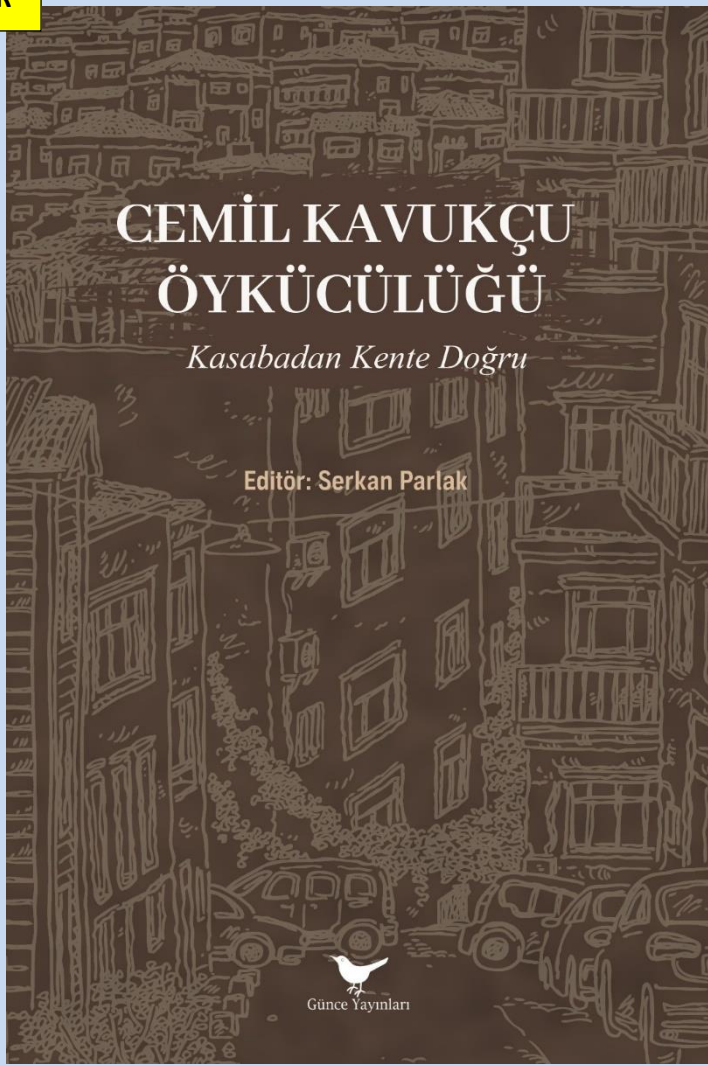
Priscilla Meyer (1994: 327) notes that although the inclination of Nabokovians to annotate is sometimes found upsetting by other scholars, annotation is an important practice of literary criticism and a constructive alternative to hermetic reading. Proffer (1974: 250) observes that certain allusions are too complex even for an ‘admirable’ reader to grasp and claims that “...*Ada* cannot be read intelligently if the clusters of allusions to works by Lermontov, Tolstoy, Pushkin, and Chekhov remain beyond the consciousness of the reader.” Meyer (1994: 331), commenting on detailed and comprehensive *Guide to Pnin* by Barabtarlo, points out that “The study of Nabokov’s novels, especially *Ada*, would profit from a great deal more of this kind of work, preferably by scholars as multilingual and attuned to Nabokov as Barabtarlo is.”

This utmost appreciation of detail characterizes Nabokov, both as a lecturer and as a writer. The textual examples given above especially examples 5 and 7, split the surface of *Ada, Or Ardor* and reveal the depth of intertextual and subtextual reminiscences. Examples 10, 15, and 19 interweave Chekhov’s biography with *Ada* and Van’s life story. Example 8 makes Chekhov’s letters a part of Nabokov’s narrative. After all, there can be more than one way to appreciate and

explore this new type of literary construction, unique artifact of contemporary writing. Özgüven's work appeals to those readers who would appreciate the excitement of an autonomous literary investigation. An annotated translation would address those who welcome the slow reading process of several parallel texts, not missing the smallest detail. In conclusion, the Turkish translations of annotated versions of *Alice's Adventures in Wonderland* and *Through the Looking-Glass* (2020) and *Sherlock Holmes* (2013) have been released in recent years. In the light of all these facts, one may conclude that the time has come for annotated translation of *Ada*, as well, or even a series of annotated translations, addressing an interested segment of the reading audience.

REFERENCES

- ADAonline, *The Introduction*. URL: <http://www.ada.auckland.ac.nz/> (Last accessed: 28.05.2021).
- Baker, Mona (Ed.). (2005). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Routledge, 80-85.
- Benyei, Tamás (1993). The art of deception: Vladimir Nabokov's *Ada*. *Neohelicon*, 20(1), 87-96. DOI:10.1007/BF02538654
- Berk, Özlem (2005). *Kuramlar Işığında Çeviribilim Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Multilingual, p. 124.
- Bontilă, Ruxanda (2008). Annotation as transtextual translation. Proceedings of the 3rd Conference *Translation Studies: Retrospective and Prospective Views*, 9 - 11 October 2008 – “Dunărea de Jos” University of Galați, Romania, 11-16.
- Boyd, Brian (1991). *Vladimir Nabokov. The American Years*. Princeton University Press.
- Boyd, Brian (1995a). Chronology of Nabokov's Life and Works. In Vladimir Alexandrov (Ed.), *The Garland Companion to Vladimir Nabokov* (pp. xxix-2). Garland.
- Boyd, Brian (1995b). *Ada*. In Vladimir Alexandrov (Ed.), *The Garland Companion to Vladimir Nabokov* (pp. 3-17). Garland.
- Bozovic, Marijeta (2017). Nabokov's translations and transnational canon formation. *Translation Studies*. DOI: 10.1080/14781700.2017.1347056
- Caroll, Lewis (2020). *Alice. Açıklamalı Notlarıyla Alice Harikalar Diyarında ve Aynanın İçinden* (Trans. Müge Sözen, Osman Çakmakçı). Everest (1865).
- Conan Doyle, Arthur (2013). *Açıklamalı Notlarıyla Sherlock Holmes* (Trans. Kaya Genç, Berrak Göçer). Everest.
- Deleuze, Gilles ve Félix Guattari (1987). *A Thousand Plateaus*. Translation and Foreword by Brian Massumi. University of Minnesota Press.
- Hutcheon, Linda (1986). Literary Borrowing ... and Stealing: Plagiarism, Sources, Influences, and Intertexts. *English Studies in Canada*, 12(2), 229-239. URL: <http://hdl.handle.net/1807/10275>
- Karlinsky, Simon (2008). Nabokov and Chekhov: Affinities, parallels, structures. *Cycnos*, 10(1). URL: <http://revel.unice.fr/cycnos/index.html?id=1293>
- Meyer, Priscilla (1994). Nabokov's critics: A review article. *Modern Philology*, 91(3), 326-338.
- Nabokov, Vladimir (1980). *Lectures on Literature*. Ed. by Fredson Bowers. A Harvest Book.
- Nabokov, Vladimir (1981). *Lectures on Russian Literature*. Ed. by Fredson Bowers. A Harvest Book.
- Nabokov, Vladimir (1990). *Ada, or Ardor: A Family Chronicle*. New York: Vintage International.
- Nabokov, Vladimir (2002). *Ada ya da Arzu*. Çev. Fatih Özgüven. İstanbul: İletişim.
- Proffer, Carl Ray (1974). *Ada as Wonderland: A Glossary of Allusions to Russian Literature*. In Carl R. Proffer (Ed.), *A Book of Things About Vladimir Nabokov* (pp. 249-279). Ann Arbor: Ardis.
- Shadursky, Viktor (2004). *Intertext Russkoy Klassiki v Proze Vladimira Nabokova*. Novgorod: NovGU.
- Strelnikova, Larisa (2018). Intertextualnost kak instrument modelirovaniya metatexta v tvorchestve V. Nabokova. *Znanie, Ponimanie, Umenie: Armavirskiy GPU*. DOI: 10.17805/zpu.2018.1.19
- Taylor, Juliette (2005). “A distortive glass of our distorted glebe”: mistranslations in Nabokov's *Ada*. *Linguistica Antverpiensia, New Series—Themes in Translation Studies*, 4, 265-278.



Laughter as a Rational and Irrational Phenomenon in Harold Pinter's *The Hothouse*

DR. ERCAN GÜROVA*

Abstract

Harold Pinter's 1958/1980 play *The Hothouse* presents the laughter effect by making use of rational and irrational approaches of comic. In its absurdist tone, the two act play aims to mock hierarchical power structures with its setting and characters. With its witty and playful dialogues, the play creates the laughter effect by amalgamating the social and psychological functions of laughter. This article seeks to study Pinter's play closely from the use of rational and irrational way of the laughter effect. Using the theories of Henri Bergson's laughter concept as a rational comic approach and Freud's joke concept as an irrational comic approach, this study shows how laughter effect is constructed in Pinter's play.

Keywords: Harold Pinter, *The Hothouse*, laughter, rational, irrational

HAROLD PINTER'İN *THE HOTHOUSE* TİYATRO OYUNUNDA RASYONEL VE İRRASYONEL BİR OLGU OLARAK GÜLME

Öz

Harold Pinter'in 1958/1980 tarihli *The Hothouse* tiyatro oyunu komikliğin rasyonel ve irrasyonel yaklaşımlarından yararlanarak bir gülme etkisi meydana getirir. Absürt bir tonla, bu iki perdelik oyun zaman/mekân ve karakterleriyle hiyerarşik iktidar yapılarını alaya almayı amaçlamaktadır. Esprili ve eğlenceli diyaloglarıyla oyun gülmenin sosyal ve psikolojik işlevlerini bir araya getirerek bir gülme etkisi yaratmaktadır. Bu makale Pinter'in tiyatro oyununu gülme etkisinin rasyonel ve irrasyonel kullanımından yola çıkarak yakından incelemeyi amaçlamaktadır. Henri Bergson'un rasyonel komik yaklaşımında gülme kavramı ile Freud'un irrasyonel komik yaklaşımı olan şaka kavramını kullanan bu çalışma, Pinter'in oyununda gülme etkisinin nasıl oluşturulduğunu göstermektedir.

Anahtar sözcükler: Harold Pinter, *The Hothouse*, gülme, rasyonel, irrasyonel

INTRODUCTION

As one of the most influential contemporary British playwrights, Harold Pinter produced several highly acclaimed works such as *The Birthday Party* (1957), *The Homecoming* (1964) and *Betrayal* (1978). Born in a working class family with Jewish backgrounds in 1930, he had to go through disturbing experiences such as fear of war and insecurity during his early years (Gandhi, 2010, p. 110). Therefore, it comes as no surprise that he wrote about power dynamics, corruption, preoccupation with authority and abuse of power especially in *The Hothouse* (1958/1980), *The Dumb Waiter* (1959), *One for the Road* (1984), *The Birthday Party*, and *New World Order* (1991). Even though Pinter was preoccupied with government

* Ankara Ün. Yabancı Diller YO, ercangurova@hotmail.com, orcid: 0000-0001-5446-9013

Gönderim tarihi: 01.06.2021

Kabul Tarihi: 05.08.2021

policies and institutional authority issues, his early plays were mostly concerned with familial and sexual politics (Wong, 2013, p. 2). The only exceptions to this generalisation were *The Birthday Party* and *The Hothouse*. Plays such as *The Room* (1957), *The Lover* (1962), and *The Homecoming* (1964) mostly deal with the theme of communication or lack of communication.

The Hothouse, first written in 1958 and later published and performed in 1980, takes place in a mental institution in the country which is described as 'rest home' by the staff and it displays the "institutional application of violence" through the brutal treatment of staff against patients (Peacock, 1997, p. 140). The inmates who are kept locked in freezing rooms in this mental house have numbers rather than names. The only names the reader is provided are the staff whose leader is an ex-army officer called Roote. The other names of this hierarchical organisation are "grotesquely and monosyllabically" named as Lush, Hogg, Budd, Tuck, Dodds, Tate, Peck, Gibbs, Lamb, Cutts, Tibb and Lobb (Esslin, 1976, p. 102). In this "grim, Orwellian fantasy", gruesome things take place such as family members of the patients have to breach security in order to reach the inmates and when the patients die, their families are not informed about the death (Batty, 2014, p. 34). Furthermore, the conditions under which the patients live contribute to the general atmosphere of institutional oppression. The soundproof chambers which are equipped with electrodes and monitored remotely by control rooms and the wild cross-examinations which cause the demise of patients exemplify this oppression.

Even though the play is set in a mental institution, the reader never has the opportunity to see the patients. Instead, the central focus is mostly on the power structure and its relationship with the individual. In other words, "the personal and the political are intertwined" as a reverberation of Pinter's vision of local totalitarianism which foregrounds the process of liberalisation, surveillance and demand for human freedom (Quigley, 2009, p. 10). The history of the power hierarchy goes back to the founding father of the establishment in the play. As the current head of the institution, Roote is seen as the murderer of one inmate and the father of another one; however, the discovery of these truths is revealed by comical subtextual clues and through the dialogues between Roote and his inferiors. This study focuses on how the laughter effect in *The Hothouse* is constructed with the combination of the rational and irrational approaches of comic by using Bergson's and Freud's laughter and joke concepts as a springboard. The reason why the arguments of these two scholars is chosen is based on the idea that both names are significant contributors to the laughter phenomenon; the former one is the leading advocate of the explanation of laughter in a rational sense and the latter one prefers to deal with it from an irrational perspective.

LAUGHTER AS A RATIONAL PHENOMENON

The study of the laughter phenomenon traces back to the Ancient Greek philosophers such as Socrates, Plato and Aristoteles. The overall ancient approach to laughter and comic is negatory and condescending as these concepts are not in par with the human ideals of being virtuous and moderate (Coştu, 2020, p. 5). When it comes to the Middle Ages, the deprecating attitude to laughter and comic is intensified and it is banned in all official circles with the exception of

festivals and carnivals (Bakhtin, 2001, p. 92). Even though the cultural and artistic gain of the Renaissance period lays the groundwork for more favorable and embracing approach towards laughter, it is the 20th century's pioneers such as Bergson and Freud who are able to reveal the social and psychological layers of laughter as a phenomenon in detail.

In contemporary theories of laughter, there are two main perspectives to the laughter phenomenon and they differ on the idea that laughter is whether a rational or an irrational phenomenon. The rational aspect towards laughter argues that laughter is the embodiment of the rational faculties of the human mind and any perception of inconsistency or discordance which bears no value of authenticity functions as a comic stimulus in people's minds. In such cases, it is argued that human mind notices an inaccuracy and corrects it with laughter (Cebeci, 2017, p. 17).

In his book titled *Laughing: A Psychology of Humour* Norman Holland underlines the social function of comic and laughter effect by presenting the idea that laughter effect bears a mission of social correction and a longing for going back to a desired state; furthermore, it brings a sort of positive affirmation of the sociability or sometimes social revolutions. It also rejects the idea that comic and laughter effect is derogatory and inferior (Norman, 1982, p. 92-103). In short, Holland elaborates on the social aspect of the laughter phenomenon and his categorisation is based on these social functions of the concept.

One of the leading advocates of the laughter as a rational phenomenon is Henri Bergson, a 20th century French philosopher. In a book titled *Laughter: An Essay on the Meaning of the Comic* (1900), Bergson theorizes the concept of laughter by pointing out what laughter means and what features help to reveal the laughter effect in humans. In his explanations, Bergson puts an emphasis on the social function of laughter.

According to Bergson, there are some underlying rules which determine the laughter effect among people and the first one is called *rigidity*. As life can be described as a state of constant flux and change, anything which disrupts the elasticity of life, any interruption which conceals animation and motion of life contributes to the formation of laughter (Bergson, 1913, p.21). In other words, laughter is regarded as a pause or station in this incessant flow of life movements. This idea of *rigidity* is illustrated in the "machine" metaphor: "The attitudes, gestures and movements of the human body are laughable in exact proportion as that body reminds us of a mere machine" (Bergson, 1913, p.28). The image of machine and human are intertwined as to produce the laughter effect and the more life movements resemble those machine-like features, the higher the laughter effect becomes (Bergson, 1913, p.31).

The *rigidity* feature can be uncovered in the play with certain characters and scenes. The most rigid example is Roote, who is the leader of the mental institution and an ex-army officer. Being the administrator of the 'rest home' with an army background, Roote displays strict manners in his general appearance and in the dialogues with Gibbs, his most senior assistant, which reminds the reader of a machine-like rigidity. This example of rigidity in the main character contradicts the elasticity of life, which eventually gives rise to laughter in the text. The strict hierarchical relationship between Roote and Gibbs, the way they address each other and the serious matters they deal with are disrupted and diluted with the help of what Bergson calls "inner suppleness of

life" (Bergson, 1913, p.44). While answering his superior's questions about the daily and weekly routines of patients, Gibbs unfolds the fact that Roote is not aware of what is really going on in the institution. For example, in one of his routine meetings with Gibbs, he finds out that one of the patients has died and another one has just had a baby. Another example is how Roote does not remember which patient he has interviewed with because of the numbers the institution gives to the patients, which has been a rule established earlier and followed by Roote himself as well.

Even though Roote leaves an impression that he has everything under control in the institution with his great leadership, it turns out that long-established rules are violated and this breach of rules occur in spite of Roote's experienced and unwavering administrative skills. The moment his flaws are disclosed, Roote starts lecturing about how impeccable an institution they have been running for decades. Furthermore, he gives examples of so-called heroism from his predecessor: "As my predecessor said, on one unforgettable occasion: 'Order, gentlemen, for God's sake, order!' I remember the silence, row upon row of electrified faces, he with his golden forelock, his briar burning, upright and commanding, a soldier's stance, looking down from the platform." (Pinter, 1991, p. 95) His using a boastful language about past practices and its sharp and unreal contrast with today's deplorable portrayal of the institution serves nothing but more laughter effect because of the increasing contradiction between *rigidity* and *elasticity* in the text.

Another rule which helps evokes laughter in the audience is what Bergson calls *absentmindedness*. It is one of the most common and natural components of the act of laughing and its effects become intensive when we see it "springing up and growing before very eyes" (Bergson, 1913, p. 12). Being the director of the institution, Roote is expected to be in charge and aware of significant developments such as the death of a patient or the delivery of a baby. On the contrary, he is neither able to remember the appearance of the patients, nor is he able to remember the time he has signed the death certificate of the recently died patient. In the long dialogues with Gibbs on how and when a patient has died, the reader is able to observe how *absentmindedness* in the character is formed and serves to bring about the laughter effect. The rule of *absentmindedness* also functions as an elasticity of life and when it combines with rigid manners or speech in the text, laughter effects become unavoidable:

Roote: He's dead, you say?

Gibbs: Yes, sir.

Roote: Then why wasn't I told? It's your job to keep me informed of all developments in this building, no matter how slight, no matter how trivial. I demand an answer. Why wasn't I told?

Gibbs: You signed the death certificate, sir.

Roote: Did he get a decent burial?

Gibbs: Oh, very decent, sir.

Roote: I don't see why I wasn't invited. Who said the last words over him?

Gibbs: There were no last words, sir. (Pinter, 1991, p. 91)

A third rule which contributes significantly to laughter in the audience is *repetition*, according to Bergson. *The Hothouse* provides a considerable number of repetitive patterns, which has a certain effect on its comicality. Bergson elaborates on this effect of repetition on laughter in

his work by arguing that repetition itself without a context is not effective; however, when it becomes a specific symbol of a play, it makes the audience laugh (Bergson, 1913, p. 73). He comes up with this rule of “comic repetition of words” which have a comical effect when performed on stage and explains its logic as follows: “In a comic repetition of words we generally find two terms: a repressed feeling which goes off like a spring, an idea that delights in repressing the feeling anew” (Bergson, 1913, p. 73).

One of the most commonly used repetitive words throughout the play is *sir*. The frequent use of the word *sir* by Gibbs in his conversation with Roote helps to deteriorate the rigidity of Roote’s status. Even though it is quite prevalent to hear the word *sir* in any conventional hierarchical setting, hyper-occurrence of the word (seventy times) whether appropriately or not creates a mocking manner which eventually causes softening of Roote’s stiffness.

Roote: Gibbs.

Gibbs: Yes, sir?

Roote: Tell me...

Gibbs: Yes, sir?

Roote: How is 6457 getting on?

Gibbs: 6457, sir?

Roote: Yes.

Gibbs: He’s dead, sir. (Pinter, 1991, p. 86)

With the overuse of the word *sir* at all times, Roote’s formal position and his superiority is shaken and the rigid image he tries to establish is eroded. In addition to repeated words such as *sir*, Pinter makes use of questions and accusations as repetitive patterns in the play. Roote’s suspicious manners accompanied with bizarre questions are foregrounded especially in his conversations with Gibbs. His constant accusations against Gibbs and the density of similar questions can also be interpreted as his fear of losing power and authority. Producing a barrage of questions, Roote seems to hide something he lacks or tries to conceal some of his blind spots. As Pinter comments on conversations in his *Writing for the Theatre* speech at the National Student Drama Festival in Bristol in 1962, “One way of looking at speech is to say that it is a constant strategem to cover nakedness” (Pinter, 1991, p. xiii). While he desperately strives to fill the void to sustain his alleged supremacy and possessive behaviour, excessive use of questions and accusations lead to a comic effect. For instance, Gibbs’s standing too close to Roote, Roote’s misunderstanding almost everything and asking questions to change the subject incessantly are some common scenes throughout the play. In fact, there are several variations of the questions of “What’s the matter with you?” and “Who do you think you are?”. The main character’s suspicious nature as a defense mechanism is explained by Cahn as follows:

Pinter’s characters live in perpetual suspicion, regarding both familiar figures and strangers with trepidation. His characters are also protective of what they see as their own, objects and territory over which they can assert sovereignty. As a result of this state of mind, his characters are forever on guard against invasion, both physical and psychological. They are always nervous that whatever few rights and possessions they claim may be snatched away, leaving them even more alienated. (Cahn, 1993, p. 2)

In addition to recurrent repetitions such as certain words, expressions, questions or sequences of dialogues, the laughter effect can also be created with the help of *inversion*. As stated by Bergson, *inversion* takes place when a situation is reversed and the roles are inverted, which in return helps to generate comicality (Bergson, 1913, p. 94). When Roote, the person who seemingly has the absolute power and authority over the others, becomes the victim of his subjects or when the hierarchical relationship between Roote and Lobb, the senior manager of the Ministry, is reversed, the comical effect is unveiled. Furthermore, for the most part of the play, Roote urges his assistants to investigate the suspicious death of a patient and a new born baby of another patient as a result of rape. At the end of the play, it turns out that Roote himself is the perpetrator of the reported murder and the rape, which leads to his downfall. The illustration of reversed roles is depicted as the murderer becomes the murdered or the brutal becomes the subject of another brutality. Despite the fact that there seems to be cruelty, violence and tyranny on the part of Roote, his demise in the hands of his suppressed and tortured patients help to create a comical effect at the end of the play.

Another rule which brings about “far-reaching” comic effect on audience is what Bergson calls *transposition* (Bergson, 1913, p. 121). It is basically a sort of paraphrasing the same topic with a different mood or style in a different context. Bergson defines this feature as follows: “A comic effect is always obtainable by transposing the natural expression of an idea into another key” (Bergson, 1913, p. 123). The dialogue between Roote and Miss Cutts, one of the staff in her 30s, is presented as a typical example of *transposition* in the play. The strict hierarchical structure and Roote’s authoritative manner is undermined by informal, rather vulgar behaviour and questions of Miss Cutts, which leads to a comic effect in the end. To illustrate, Miss Cutts’s insistence on asking whether she looks feminine enough in the eyes of men is the consequence of *transposing* the “solemn” into “familiar” (Bergson, 1913, p. 123).

While explaining the rules of the comic effect, Bergson puts forward the features of *degradation* and *exaggeration*. *Degradation* happens when something which used to be respected once turns into something insignificant and contemptible (Bergson, 1913, p. 124). A tangible example of this feature can be found in the derogating hegemony of Roote and his cartooning image as a leader in an institution which gets out of control in the end. Roote’s delusional belief of his absolute leadership as he gives seemingly great examples from his predecessors, his unshakeable faith in the significance of the institution he rules now falls apart and he becomes the victim of his misdeeds and mismanagement.

Exaggeration is as effective as degradation when it comes to the formation of laughter “when prolonged and especially systematic” (Bergson, 1913, p. 125). The hyperbolic use of Roote’s absentmindedness and forgetful behaviour; excessive use of some expressions by Gibbs, Roote and Miss Cutts; overstated mission of the institution as “instilling confidence in every patient”; Roote’s exaggerated response against the new born baby and his reactions of being the ultimate leader as in the examples of “I’m a delegate! I was entrusted! I’m a delegate! I was appointed! ... I am authorised!” are among the most prevalent examples of *exaggeration* in the play.

LAUGHTER AS AN IRRATIONAL PHENOMENON

In addition to the laughter theory which regards laughter as a rational phenomenon, there is another approach conceptualized as “laughter as an irrational phenomenon” which is pioneered by Sigmund Freud, the Austrian-born neurologist and founder of psycho-analysis. According to Freud, laughter represents a transition from the rational to the irrational (Cebeci, 2017, p. 17). One should bear in mind that the “rational faculty” does not disappear completely when the comical effect is revealed; it is rather succumbed to the comicality for a short and temporary time. Therefore, the act of laughing does not pose a threat to rational thinking, nor does it have such a function (Gurewitch, 1975, p. 22).

In his books titled *Jokes and Their Relations to the Unconscious* (1905) and *Humour* (1928), Freud argues that laughter emerges from a conflict between an ego-controlled behaviour and an id-originated behaviour on a physiological level, whereas on a psychological level; it symbolizes a “regression” in the service of ego. Freud elaborates on this by saying that laughter is the discharging or unloading the accumulated energy of an unrealized ambition in humans in a pleasurable way (Holland, 1982, p. 47). Furthermore, laughter effects is resembled to a “play relation” as the superego of the person who makes jokes is believed to accumulate some of the energy which belongs to ego of that person. Therefore, the interaction superego establishes with ego over the new power sharing conveys a feature of “play relation” (Cebeci, 2017, p. 27).

What Freud attempts to do is to disclose the relation between jokes and the unconscious with the help of case studies. As jokes are a subcategory of the comic for Freud, the research on jokes certainly makes contributions to the field of the comic and laughter (Freud, 1996, p. 211). According to his approach, jokes can be explained on the basis of aggression and sexuality (Freud, 1996, p. 128). In a conversation among Roote, Gibbs and Lush on why Roote should make a Christmas speech for the patients, Roote seems to be reluctant to deliver a speech. This hesitant move makes Lush, another staff member, question his authority as a leader, which is followed by his suggestion to quit the position. This suggestion and the following accusations of Lush about Roote’s incapabilities at his current status triggers an aggression attack. Roote starts shouting and hitting Lush in the stomach. However, this wave of aggression and violence is disrupted by his impotent and ridiculous words such as his repetitive use of “I’m a delegate! I was entrusted! I’m a delegate! I was appointed!.. Delegated! Appointed! Entrusted!.. I am authorised!” (Pinter, 1991, p. 132). Hence, the Freudian conflict between his ego-controlled behaviour (Roote’s unwavering authority, his undisputed superiority and his calm manner) and id-originated behaviour (his losing control, aggressive and violent acts) helps create a comical effect with the help of Roote’s unwarranted reactions.

A similar example of an aggression scene can be found in the dialogue between Roote and Gibbs where Roote starts accusing him of setting a plot of murder. Even though Gibbs explains his presence regarding the Christmas speech, Roote keeps speculating on his future motives in order to remove him from his status. While making his accusations fiercely, Roote turns into an immature and humorous figure because of the way he justifies his arguments to convince the others:

Roote: What do you want?

Gibbs: I came to hear your Christmas speech, Colonel.

Roote: You're sure you didn't come here to murder me?

Gibbs: Murder you?

Roote: Yes, wasn't that why you came?

Gibbs: Certainly not. What an idea.

Roote: Yes, you did. I can see it in your eyes! ...

Gibbs: I did no such thing.

Roote: You went cross-eyes, man, don't argue with me. Guilty! It was written all over your face.

Gibbs: This is ridiculous. (Pinter, 1991, p. 133)

In addition to aggression, Freud considers the topic of sexuality to be the basis of laughter. Just like the dreams which reveal the unconscious, laughter is also displayed through the agency of an id-ego conflict on issues of sexuality (Freud, 1996, p. 197). In the scene where Roote and Cutts discuss their relationship, Cutts complains about why he thinks she is not feminine enough for him. When Roote responds to her by saying that she is feminine enough for him, Cutts demonstrates a backlash:

Cutts: Or perhaps... perhaps it's because you think you're not masculine enough.

Roote: I am!

Cutts: Perhaps you're not.

Roote: You can't want me to be *more* masculine? (Pinter, 1991, p. 136-137)

As can be seen from the dialogue, the conflict between the ego (Roote's defence of his masculinity as a potent man) and the id (his wounded masculinity and efforts to prove it desperately) contributes to a comical effect and laughter in the play.

CONCLUSION

The laughter effect in Pinter's *The Hothouse* is formed with the dual use of both the rational and the irrational approaches of comic. According to what Bergson suggests regarding the rational approach to comic, laughter has a social function and there are some certain rules which determine the laughter effect on the audience. Some of the most common rules that can be found in the play are *rigidity, absentmindedness, repetition, inversion, transposition, degradation* and *exaggeration*. By pointing out sociological aspect of the comic, Bergson puts an emphasis especially on the contradiction between the mechanical rigidity and the elasticity of life. The tension between these two concepts and the flux from the rigid one to the flexible one can easily be observed in *The Hothouse*. Most of the Roote-Gibbs and Roote-Miss Cutts dialogues are very illustrative of this fact. In short, the created tension between mechanical rigidity and elasticity and the course of this tension helps to bring forth a laughter effect in the play.

The other side of the laughter effect in *The Hothouse* is provided with what Freud defines as the irrational aspect of the comic. Even though the rational thinking does not disappear completely, it is suspended for a short time, which lays the groundwork for an irrational approach. The psychological function of this laughter effect is based on the conflict between the ego-controlled and id-originated behaviour patterns. It is followed by a discharging or an unloading of

some accumulated energy, which leads to laughter. Thus, the laughter effect in the play is presented on the basis of motives such as aggression and sexuality. The aggressive behaviour patterns between Roote and Gibbs and the sexuality topic between Roote and Miss Cutts are very descriptive of these motives. In conclusion, laughter in *The Hothouse* is created with the binary use of the rational and irrational approaches to comic. The former one constitutes the social function of the comic and the latter one represents the psychological function of it. Hence, *The Hothouse* is a successful example of this combined function of laughter in the contemporary British Drama.

BIBLIOGRAPHY

- Bakhtin, Mikhail. (2001). *Karnavaldan Romana, Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*. Trans. Cem Soydemir. İstanbul: Ayrıntı.
- Batty, Mark Taylor. (2014). *The Theatre of Harold Pinter*. London: Bloomsbury.
- Bergson, Henri. (1913). *Laughter: An Essay on the Meaning of the Comic*. Trans. Cloudesley Brereton and Fred Rothwell. New York: The Macmillan Company.
- Cahn, Victor L. (1993). *Gender and Power in the Plays of Harold Pinter*. New York: St. Martin's Press.
- Cebeci, Oğuz. (2017). *Komik Edebi Türler*. İstanbul: İthaki.
- Coştu, Feyza Ceyhan (2020). "Gülme Üzerine Bir Deneme: Bergson ve Freud." *Felsefe Dünyası Dergisi* 71, 135-154. Access 14.05.2021. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/felsefedunyasi/issue/58120/731253>
- Esslin, Martin. (1976). *Pinter: A Study of His Plays*. New York: The Norton Library.
- Freud, Sigmund. (1996). *Espriler ve Bilinçdışı ile İlişkileri*. İstanbul: Payel.
- Gandhi, Lingaraj. (2010). "Critiquing Power Dynamics: A Reading of Harold Pinter's *The Hothouse*." *Journal for Bloomers Research*. 3,1, 110-120. Access 17.05.2021. <https://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.932.639&rep=rep1&type=pdf>
- Gurewitch, Morton. (1975). *Comedy: The Irrational Vision*. Ithaca: Cornell University Press.
- Holland, Norman. (1982). *Laughing: A Psychology of Humor*. Ithaca: Cornell University Press.
- Quigley, Austin. (2009). "Pinter, Politics and Postmodernism." *The Cambridge Companion to Harold Pinter*. Ed. Peter Raby. Cambridge: Cambridge University Press. 7-26.
- Peacock, Keith. (1997). *Harold Pinter and the New British Theatre*. London: Greenwood Press.
- Pinter, Harold. (1991). *Harold Pinter: Plays*. London: Faber and Faber.
- Wong, Jane and Yeang Chui. (2013). *Affirming the Absurd in Harold Pinter*. New York: Palgrave Macmillan.

BATI

EDEBİYATINDA AKIMLAR

editör
OKTAY YİVLİ

HATİCE FIRAT
YASEMİN MUMCU
OKTAY YİVLİ
OĞUZHAN KARABURGU
BERNA AKYÜZ SİZGEN
NİLÜFER İLHAN

ÜMMÜHAN TOPÇU
SEFA YÜCE
HANİFİ ASLAN
METİN AKYÜZ
MEHMET SÜMER
YAKUP ÖZTÜRK



Günce Yayınları

Prof. Dr. Önder Göçgün

TİYATRO DENEN HAYAT SAHNESİ



Günce Yayınları



PROF. DR. ÖNDER GÖÇGÜN

Türk Tasavvuf Şiiri

AÇIKLAMALI VE YORUMLU ÖRNEKLERLE



Günce Yayınları

MODERN TÜRK EDEBİYATI

editör
OKTAY YİVLİ

MUHARREM DAYANÇ
OKTAY YİVLİ
MACİT BALIK
MAHMUT BABACAN
SEVİM ŞERMET

YASEMİN MUMCU
BEDİA KOÇAKOĞLU
NİLÜFER İLHAN
MAKSUT YİĞİTBAŞ
SELAMİ ALAN



Günce Yayınları

From “The Saddest Story” to “A Tale of Passion”: Modernist Narrative Techniques and Themes in Ford Madox Ford's *The Good Soldier*

DR. TANER CAN*

Abstract

Modernist British fiction has been customarily associated with a small group of authors, including Virginia Woolf, James Joyce, D. H. Lawrence and Samuel Beckett, and their experimental works. This highly exclusive view of modernism largely overshadowed the place and legacy of Ford Madox Ford, along with some of his contemporaries, in the history of modernist British fiction. Despite this neglect in critical trajectory, Ford's works, in fact, anticipates the technical and thematic concerns of the modernist fiction in many ways. The aim of this paper is to explore Ford's affinities with major modernist writers through a comprehensive analysis of his 1915 novel *The Good Soldier: A Tale of Passion*. The subtitle of the novel “A Tale Passion” provides the necessary critical framework for literary analysis with its implications about Ford's theory of the novel. Accordingly, the first part of the article focuses on the narrative strategies inspired by the definition of ‘tale’ and explores how Ford's impressionistic writing style challenges the established conventions of the nineteenth century realism. The second part discusses the way Ford employs the theme of destructive passion to explore the overarching themes of shifting sense of morality and class as well as the political turmoil in the pre-war period.

Keywords: modernism, impressionism, Ford Madox Ford, *The Good Soldier*, unreliable narrator

“EN ACIKLI ÖYKÜ”DEN “BİR İHTİRAS HİKAYESİ”NE: FORD MADOX FORD'UN İYİ
ASKER ADLI ROMANINDA MODERNİST ANLATI TEKNİKLERİ VE TEMALAR

Öz

İngiliz edebiyatında modernist roman geleneği çoğunlukla Virginia Woolf, James Joyce, D. H. Lawrence ve Samuel Beckett isimleriyle ve bu isimlerin kaleme aldığı deneysel eserlerle özdeşleştirilir. Bu seçkin yaklaşım modernist romanın gelişimine önemli katkılar sağlayan Ford Madox Ford'un ve bazı çağdaşlarının İngiliz edebiyatı tarihindeki yerinin göz ardı edilmesine sebep olmuştur. Modernist edebiyat eleştirisindeki bu eksikliğe karşın, Ford Madox Ford'un eserleri hem anlatı teknikleri hem de tematik kurgusu bakımından modernist kurmaca ile yakın benzerlikler taşır. Bu çalışmanın amacı Ford'un 1915 yılında kaleme aldığı *The Good Soldier: A Tale of Passion* (İyi Asker: Bir İhtiras Hikayesi) başlıklı romanın anlatı tekniklerini ve tematik kurgusunu inceleyerek, yazarın başat modernist roman yazarları ile benzerliklerini ortaya koymaktır. Romanın alt başlığı, “Bir İhtiras Hikayesi,” Ford'un roman kuramına ışık tutacak bazı ipuçları taşır. Bu alt başlıktan yola çıkarak, çalışmanın birinci bölümünde ‘hikâye’ kavramının tanımı üzerinden Ford'un izlenimci anlatı tekniği ve bu tekniğin On Dokuzuncu Yüzyıl gerçekçilik anlayışından farklılıkları üzerinde durulur. Çalışmanın ikinci

* TED Üniversitesi, taner.can@tedu.edu.tr, orcid: 0000-0001-8869-4817

Gönderim tarihi: 13.05.2021

Kabul Tarihi: 14.06.2021

bölümünde ise Ford'un romandaki ana tema olan "ihtiras" kavramı üzerinden Birinci Dünya Savaşı öncesi Avrupası'nın politik karmaşasını ve bu dönemde değişmeye başlayan ahlak ve sınıf anlayışını yansıtma biçimleri incelenir.

Anahtar sözcükler: Modernizm, İzlenimcilik, Ford Madox Ford, *İyi Asker*, Güvenilmez Anlatıcı

INTRODUCTION

Almost all accounts of modernist British fiction point to a departure from 'realist' aesthetics of the nineteenth century and to a tendency toward a more experimental writing style. Despite the disparity of views as to when this departure took place, there seems to be a clear consensus among literary historians on the major representatives of this literary trend that emerged sometime at the turn of the twentieth century or in its early decades. The small and highly exclusive canon of modernist writers is usually comprised of Virginia Woolf, D. H. Lawrence, James Joyce and Samuel Beckett. Like many of his contemporaries, the place and legacy of Ford Madox Ford in the history of modernist British fiction has been largely overshadowed by these towering figures. Despite the neglect in critical trajectory, Ford's works, in fact, anticipates the technical and thematic concerns of the modernist fiction in many ways. Notable among his oeuvre is his 1915 novel *The Good Soldier: A Tale of Passion* with its experimental narrative strategies and innovative thematic structure. As he stated in the dedicatory letter to his wife Stella, Ford regarded *The Good Soldier* as his best work. Interestingly enough, Ford was denied the opportunity to entitle his self-proclaimed masterpiece, as he wanted. Originally, he wished to call it *The Saddest Story*. However, as the novel was set to be published just after the outbreak of the First World War, his publisher, John Lane, thought the title would be inappropriate, and asked for an alternative one. Ford suggested *The Good Soldier* as a joke in hasty irony. Yet, his joke was taken seriously and became the title of the novel with its accompanying subtitle *A Tale of Passion* (Ford, 1995, p. 32-33). This coincidental and seemingly trivial change in the title of the novel from "The Saddest Story" to "A Tale of Passion," in fact, carries crucial implications about Ford's innovative theory of fiction, and therefore, it can be used to trace Ford's decisive break with his predecessor's literary conventions for a more innovative and experimental style of writing. As the critical analysis in the following pages attempts to demonstrate, while the shift from "story" to "tale" helps elucidate Ford's impressionistic writing style in the novel, the shift from "sad" to "passionate" provides insights into the thematic structure of the novel. Accordingly, the aim of this paper is to explore Ford's affinities with major modernist writers by tracing the narrative and thematic strategies implicated in the subtitle of his *The Good Soldier: A Tale of Passion*.

IMPRESSIONISTIC NARRATIVE STYLE IN JOHN DOWELL'S 'TALE'

According to *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, "tale" is "[a] narrative, written (in prose or verse) or spoken. When in prose, barely distinguishable from a short story. If there is a difference, then a tale perhaps suggests something written in the tone of voice of someone speaking" (Cuddon, 1988, p. 899). The distinctive characteristic of 'tale' is, then, its

emulation of speech in writing. This definition immediately evokes an image of a narrator telling a tale in front of an audience, stressing certain parts, ignoring others and returning to curial moments when they feel necessary; sometimes forgetting the sequence of the events as they actually happened and asking for forgiveness for gaps and digressions. As such, 'tale' coincides with the key narrative strategies that came to define modernist fiction, such as unreliable narrator with limited and subjective point of view, distorted chronological order and fragmented plot structure. Indeed, the act of narration with its attending problems and complexities characterises Ford's innovative narrative style in *The Good Soldier* just like other major works of modernist British fiction. The novel revolves around the story of two couples: the Ashburnhams and the Dowells, who meet in Nauhiem, a health spa, in August 1904 and spend the next nine years together. As the novel opens, John Dowell, the narrator and one of the characters in the novel, states this is the saddest story that he has ever heard and starts telling the events of the previous nine years. In his retrospective narrative, he mostly focuses on Edward Ashburnham's idiosyncratic personality, and relates how he has eventually come to realise that Edward is in fact a morally degenerate man who has relationships with various women, including his own wife, Florence Dowell. Edward's extramarital relationships ruin many lives in the novel: Florence and Mrs. Maidan commit suicide and Nancy Rufford loses her sanity. In addition to Edward's turbulent private life, Dowell also talks about economic, religious and national controversies surrounding the two couples. The passionate tale of four characters ends with Edward's tragic suicide.

This simple and straightforward story with melodramatic overtones is narrated by an inconsistent and forgetful narrator, John Dowell, in a series of flashbacks. In other words, the plot structure does not follow the objective external reality governed by the laws of causality and chronology, but a psychic internal reality of a deceived husband's puzzled mind. Dowell knows that storytelling is a complex task with a number of challenges. For one thing, he has to be selective and piece together a tale from his numerous memories. For another, he has to arrange these memories and find the right tone to recount them in the best possible manner. Dowell grapples with all these questions throughout the novel, acting as the author's surrogate. It is at the beginning of the novel that Ford explains the nature of his innovative narrative style through Dowell's perspective:

I don't know how it is best to put this thing down—whether it would be better to try and tell the story from the beginning, as if it were a story; or whether to tell it from this distance of time, as it reached me from the lips of Leonora or from those of Edward himself. So I shall just imagine myself for a fortnight or so at one side of the fireplace of a country cottage, with a sympathetic soul opposite me. And I shall go on talking, in a low voice while the sea sounds in the distance and overhead the great black flood of wind polishes the bright stars. From time to time we shall get up and go to the door and look out at the great moon and say: "Why, it is nearly as bright as in Provence!" (Ford, 1990, p. 17)

By placing Dowell's act of narration at the centre of the novel, Ford indicates from the outset that the form will be at least as important as the content itself, if not more so. However, it would be

mistaken to suggest that Ford's innovative writing style in the novel can be attributed solely to the use of a first person narrator addressing an imaginary audience. In fact, Dowell and thus *The Good Soldier* was an outcome of the author's lasting friendship and collaboration with Joseph Conrad, whom he met in 1898 and formulated a theory of literary impressionism with. Hence, it would be helpful to highlight the function of the first person narrator as laid out by Ford in his critical writing. In "On Impressionism" Ford, for instance, states: "the Impressionist gives you, as a rule, the fruits of his own observations and the fruits of his own observations alone. He should be in this as severe and as solitary as any monk. It is what he is in the world for" (1995, p. 260). In the same essay, Ford calls Impressionism 'egotism': "this is called egotism; but, to tell the truth, I do not see how Impressionism can be anything else. Probably this school differs from other schools, principally, in that it recognizes, frankly, that all art must be the expression of an ego..." (1995, p. 258). This heightened sense of subjectivity, which Ford calls 'egotism' is in stark contrast with the aesthetic principles of the nineteenth century realism and naturalism, characterised by an uncompromising scientific principles of objectivity in its study of the material world and human condition. For instance, "I believe," Flaubert, a predecessor of naturalism, wrote, "that Great Art is scientific and impersonal" (1963, p. 95). Similarly, Emile Zola, one of the pioneering figures of naturalism, declared, "[what] it is necessary to emphasize above all the impersonal nature of the method" (1963, p. 188). In the novel, Ford's unreliable first-person narrator subverts the notion of scientific objectivity defended by naturalism through a narrative based on his personal observations, recollections and impressions. The result is a highly experimental narrative style that challenges many of the conventions of the nineteenth century realism.

First of all, Dowell calls into question the privileged position of the omniscient narrator – the all-knowing impersonal narrator that creates the illusion of detachment and objectivity in the act of narration. In stark contrast with the omniscient narrator's authority over the narrative totality, Dowell can only present us an incomplete recollection of what actually happened as he grapples with his failing memory. His retrospective narrative bespeaks the fallibility of our memories and the limits of human knowledge. We inevitably forget the intricate details of past events, or sometimes alter these details in our minds without even realising. The inevitable contingency of memories was also one of the central issues of literary modernism and particularly impressionism that prioritises the individual's perception of the external reality over the possibility of its objective representation. In "Modern Fiction," which would later be regarded as one of the key theoretical texts of modernist fiction, Woolf underscores the fragmented and discontinuous nature of human recollection, which reflects how the human mind works, incessantly lurking through flickering impressions backward and forward. For Woolf, it is the novelist's responsibility to convey this authentic experience with all its imperfections to readers, rather than striving to impose an artificial organisation on what is naturally disorganised and chaotic. Woolf writes:

Life is not a series of gig lamps symmetrically arranged; life is a luminous halo, a semi-transparent envelope surrounding us from the beginning of consciousness to the end. Is it not the task of the novelist to convey this varying, this unknown and uncircumcised spirit, whatever aberration or complexity it may display, with as little mixture of the alien and external as possible? (1984, p. 60-61).

Ford echoes Woolf's views on the discontinuity of the human perception when he defines impressionism. He argues that impressionism is "the record of impression of a moment; it is not a sort of rounded, annotated record of a set of circumstances—it is the record of the recollection in your mind of a set of circumstances that happened ten years ago—or ten minutes. It might even be the impression of the moment—but it is the impression, not the correlated chronicle" (1995, p. 263). This is exactly what Dowell does in the novel. Instead of chronicling his memories in a certain sequential order, he constructs reality out of his impressions of people and events as he recollects them independent of any chronological restrictions. He can do this because reality, as impressionists put it, does not exist independent of us. It is contained in and defined by the way we view and construct it.

This highly subjective understanding of reality brings forth another major concern of modernist fiction: the problem of mediation in the mimetic function of narrative, or as more often referred to as the problem of unreliable narrator. Dowell himself doubts the validity of his version of the past, particularly when he tries to recount his impressions about others. He wonders, for instance, whether his portrayal of Edward Ashburnham does justice to his unique personality and circumstances in which he lived:

It is very difficult to give an all-round impression of any man. I wonder how far I have succeeded with Edward Ashburnham. I dare say I haven't succeeded at all. It is even very difficult to see how such things matter. Was it the important point about poor Edward that he was very well built, carried himself well, was moderate at the table and led a regular life—that he had, in fact, all the virtues that are usually accounted English? [...] And have I, I wonder, given the due impression of how his life was portioned and his time laid out? (Ford, 1990, p. 177)

Dowell's narrative is replete with such moments of assertions and doubts. He constantly re-evaluates what he tells and what his silent audience may understand. When the case is beyond any attempt of evaluation or correction, he simply fills the gaps in the narrative with pure speculations: "I don't know what Leonora put up as an excuse—something, I fancy, in the nature of a nightly orison that she made the girl and herself perform for the soul of Florence" (Ford, 1990, p. 75). Dowell's imperfect narrative style is further complicated by his social and cultural background. In his article "The Epistemology of *The Good Soldier*," Samuel Hynes argues, "Dowell seems peculiarly ill-equipped to tell this story, because he is ill-equipped to know a tale of passion. He is a kind of eunuch, a married virgin, a cuckold. He has apparently never felt passion. He is a stranger to human affairs... [H]e is an American, a stranger to the society in which his story takes place" (Hynes, 1961, p. 227). Dowell's main quandary is how to formulate and narrate his story most effectively, yet his constant negations and reformulations undermine the possibility of achieving objective truths and denies a meaningful closer to his narrative: "I wish I could put it down in diary form" (Ford, 1990, p. 141); "Who the devil knows?" (Ford, 1990, p. 151); "I can't make out which of them was right. I leave it to you" (Ford, 1990, p. 156). Consequently, his narrative reads like a testimony to the failure of production of meaning inflicted with uncertainties and doubts.

In addition to linear plot structure and omniscient narrator, modernist writers decisively rejected the concept of 'verisimilitude' or likeness to the truth, one of the key conventions of realism. In the 18th and 19th centuries, the success and popularity of the novel as a literary genre was mainly measured with regard to its likeness to truth or reality. To convey a sense of verisimilitude, the novelists strived to ensure that readers are emotionally immersed in and engaged with the text and the characters as if they were real. In stark contrast to their predecessors, modernist writers embraced and accentuated the artfulness of their works, drawing attention to the constructed nature of the narrative through self-conscious textual moments. "Modernist works," as Jeremy Hawthorn points out, "tend to be self-conscious in ways that vary according to the genre or art-form in question; they deliberately remind the reader or observer that they are art-works, rather than seeking to serve as 'windows on reality'" (Hawthorn, 1985, p. 80). *The Good Soldier* embodies several examples of self-conscious moments. Through his endless struggles to keep his narrative together, Dowell reveals the process of selection, arrangement and embellishment in the act of narration. For instance, at a critical moment in his tale, he apologetically concedes that his tale is replete with digressions: "Is all this digression or isn't it digression? Again *I do not know*. You, the listener, sit opposite me. But you are so silent. You don't tell me anything. I am, at any rate, *trying* to get you to see what sort of life it was I led with Florence and what Florence was like" (Ford, 1990, p. 19). His incompetence as a storyteller, coupled with his limited point of view and failing memory, causes Dowell to pause and reflect at certain points in the narrative. Commenting on the love affair between Edward and Nancy, Dowell pauses the narrative and excuses himself, saying: "I don't know. I don't know. I am very tired... I do not know. I leave it to you" (Ford, 1990, p. 282). Such moments of narrative disruption, in which Dowell offers explicit commentary on the narrative process, or pleads for the reader's assistance, seem to serve for a double narrative function. On the one hand, they self-consciously draw attention to Dowell's narrative as a constructed narrative – a text. On the other hand, they coerce the reader into an active participant of the story, or more accurately a complicit narrator who strives to reconstruct a meaningful narrative from Dowell's incoherent and inconsistent account of the past. Perhaps the most striking example of self-consciousness narrative moment in the novel come in the form of an authorial confession towards the end of the novel, which reads like a summary of all the innovative narrative strategies employed in the novel. Addressing his silent audience once again, Dowell states:

I have, I am aware, told this story in a very rambling way so that it may be difficult for anyone to find their path through what may be a sort of maze. I cannot help it. I have stuck to the idea of being in a country cottage with a silent listener, hearing between the gusts of the wind and the amidst the noises of the distant sea, the story as it comes. And, when one discusses an affair – a long sad affair- one goes back, and goes forward. One remembers points that one has forgotten and one explains them all the more minutely since one recognizes that one has forgotten to mention them in proper places and that one may have given, by omitting them, a false impression. I console myself with thinking that this is a real story and that, after all, real stories are probably told best in the way a person telling a story would tell them. They will then seem most real. (Ford, 1990, p. 213)

This key passage clearly demonstrates that Ford positions Dowell as a fictive autobiographer who shapes his narrative according to his whims and anxieties at the time of writing. Filtered through Dowell's subjective and limited point of view, *The Good Soldier* reflects the truth of life as we individually experience and perceive it. The novel looks deeply within the individual's consciousness, and employs this unique conscious to speak of the world as we experience and know it. The remainder of the article shall scrutinise the thematic structure in the novel to illustrate Ford's affinity with the canonical names of English literary modernism with reference to the second word in the subtitle of the novel: passion.

MODERN SENSIBILITIES AND THE THEME OF 'PASSION'

The modernist turn of the novel also marked a rupture with thematic concerns of the nineteenth century realism. With the increasing secularisation of Europe in the second half of the nineteenth century, novelists turned to previously neglected or avoided aspects of life. Sexuality, as a controversial and revolutionary topic, became a common theme in modernist fiction, allowing novelists to approach the genre from an innovative perspective. "Passion," Samuel Hynes argues, "is the necessary antagonist of convention, the protest of the individual against the rules. It is anarchic and destructive; it reveals the secrets of heart which convention exist to conceal and repress. It knows no rules except its own necessity" (1961, p. 233). Just like he utilises the formal qualities of tale to shape the narrative strategies of the novel, Ford uses 'passion/sexuality' as the central principle to organise the thematic structure of the novel. He taps into this basic human instinct to introduce a number of themes to propel the narrative forward. Evidently, it is adultery that urges Dowell to tell his story in the first place. When Dowell finds out that Edward Ashburnham has been having an affair with his wife, Florence, he resolves to narrate in a fortnight or so what he remembers in light of recent revelations. In other words, *The Good Soldier* can be read as a trauma narrative told by a husband in the wake of his wife and best friend's suicides, following the discovery of their affair and Nancy Rufford's – one of Edward's six mistresses and Florence's ward – descent into madness. Dowell expresses his exasperation in the form of two ethical questions at the beginning of the novel which will form the kernel of his narrative.

If for nine years I have possessed a goodly apple that is rotten at the core and discover its rottenness only in six months less four days, isn't it true that to say for nine years I possessed a goodly apple?... And if you come to think of it, isn't it a little odd that the physical rottenness of at least two pillars of our four-square house never presented itself to my mind as a menace to its security? (Ford, 1990, p. 12)

Also implicated in the passage above is Dowell's antiquated social and moral outlook. Here, he confesses that he has never suspected that people in his small circle can commit adultery. It is something inconvincible according to Dowell's moral standards, but as he comes to realise with bitter acceptance, the world, as he knows it, is disappearing with its certainties. Ford uses the theme of destructive passion to investigate the impact of the disintegration of Victorian social norms and values on individuals. Thus, the concept of adultery signifies more than infidelity or betrayal in the novel; it connotes the waning of the late Victorian social structure and cultural logic based on firm moral codes. In this context, Dowell can be seen as a fictional twin of the persona in

Matthew Arnold's famous poem "Dover Beach." Like Arnold's disillusioned persona, Dowell laments the impending transition from an age of certainty and stable identities into an era of the erosion of traditions and loss of faith.

Dowell's inability to come to terms with the shifting moral and social values first becomes evident when he almost instinctively claims that the Ashburnhams can be classified as people of good character according to English moral standards, and thus the title *The Good Soldier*:

When we all first met, Captain Ashburnham, home on sick leave from an India to which he was never to return, was thirty-three; Mrs Ashburnham Leonora—was thirty-one. I was thirty-six and poor Florence thirty. Thus today Florence would have been thirty-nine and Captain Ashburnham forty-two; whereas I am forty-five and Leonora forty. You will perceive, therefore, that our friendship has been a young-middle-aged affair, since we were all of us of quite quiet dispositions, the Ashburnhams being more particularly what in England it is the custom to call "quite good people." (Ford, 1990, p. 4)

Dowell's central moral position firmly rests on absolutes that allow him to categorise people into dichotomies like good and evil. Moreover, he has the illusion that it is still possible to sustain and operate on the Victorian social codes of class in which wealth and manners are suffice to show that you come from a good family. His moral judgement is completely based on the external indicators of class. As Charles Hoffman notes, "[w]ith all its implications of governing class, of Anglo-Saxon tradition, of refinement of manners and morals, and of cultural heritage and the comfortable material life, these good people [the Ashburnhams and the Dowells] represent the best that civilization has to offer" (Hoffmann, 1967, p. 56). Sexual politics also plays an important role in Dowell's conception of morality. To attest Edward Ashburnham's honest personality, he says, "[y]ou would have said that he was just exactly the sort of chap that you could have trusted your wife with" and he regretfully adds "And I trusted mine – and it was madness" (Ford, 1990, p. 16). Blinded by his firm belief in antiquated social and moral norms, Dowell cannot see or sense the betrayal continuing for nine years, although he is present in many of the scenes and incidents he narrates. With the revelation of his wife's betrayal, Dowell's moral compass is shattered; he feels lost and uses 'the morals of sex' to assign meaning to the chaos and to define morality. For Dowell, the morals of sex underpins all codes of morality in the society. He asserts that he does not know how to conduct his social affairs, for he lives in a corrupt society that has long lost the morals of sex. In Dowell's old-fashioned conception of morality, adultery does not only damage the family unit, it is detrimental to the social structure as a whole: "I don't know. And there is nothing to guide us. And if everything is so nebulous about a matter so elementary as the morals of sex, what is there to guide us in the more subtle morality of all other personal contacts, associations, and activities? Or are we meant to act on impulse alone? It is all darkness" (Ford, 1990, p. 16). Dowell's search for order and permanence in a world that is in the process of radical transformation, thus, ends in darkness. His failure signifies the dawn of a new era in which there is no place for the conventional notion of a single, objective and transcendental morality. Accordingly, the emerging modernist novelists presented the relativity of morality instead of artificially endorsing a moral code in their works. In this context, *The Good Soldier* clearly anticipates modernist approach to

morality with its tragic hero's failure to uphold his traditional values and mores in the face of amoral void.

In the early decades of the 20th century, political instability and uncertainty were prevailing over England, largely due to the approaching war with Germany as well as some domestic political issues, including Ireland's struggle for independence and women's fight for the right to vote. Ford employs the theme of passion/sexuality to convey the sense of national and international turmoil at the turn of the century (Bradbury, 1971, p. 41-44). By making August 4th, when Britain declared war on Germany central to the novel's chronology, Ford promotes an alternative way of reading and interpreting the novel from a historical perspective. Indeed, August 4th coincides with several significant events in the novel. Among many others events, it is the date on which Florence is born in 1874, has an affair with Jimmy in 1900, and marries Dowell in 1901. The date also marks the beginning of her affair with Edward in 1904 and her suicide in 1913. The Great War as a key reference point allows Ford to interweave the fate of the characters with the history of the world. "It is principally by this device of fateful date," Charles Hoffman argues, "that Ford links the microcosm of fictional characters with the macrocosm of a world at war, thereby enlarging the scope and the significance of the novel" (1967, p. 50). Viewed from this perspective, the Ashburhams and the Dowells come to represent the state of civilization in the pre-war period and thus, the tragic ending of the novel with suicides and insanity captures, to quote Hoffmann, "the causes of the breakdown of civilization, of a world gone suicidal and mad" (1967, p. 50). In the same vein, Dowell's inability to provide a meaningful and coherent evaluation of the people and events in his life can be interpreted as a reflection of the political disintegration of the larger world. All in all, Ford does not employ the theme of passion for its mere sensational value. He exploits this controversial theme to provide insight into the modern individual's struggle to come to terms with the shifting sense of morality and class as well as to depict the chaotic political atmosphere in the pre-war Britain.

CONCLUSION

As the foregoing critical analysis demonstrates, Ford's 1915 novel *The Good Soldier* encapsulates many of the defining characteristics of modernist fiction both in terms of the technical and thematic novelties. In the absence of an omniscient authorial voice that furthers the development of the plot, readers are completely restricted to Dowell's perceptions and recollections of the past events and therefore they have no choice but to accept the contradictions, digressions and uncertainties in the narrative. The narrator's retrospective account of the past events in the form of scattered and random fragments problematizes and challenges the three key conventions of the 19th century realism: the reliability and absolute authority of the narrator over their narrative, traditional linear plot with a chronological sequence of events and the concept of 'verisimilitude.' The first-person narrator allows Ford to create a narrative shaped by a process of continual revision, revealing the ambiguities and inaccuracies of interpretation inflicted on the human memory as it ages. Moreover, Dowell's highly subjective and fragmented narrative demands active participation from the reader in the production of both events and their

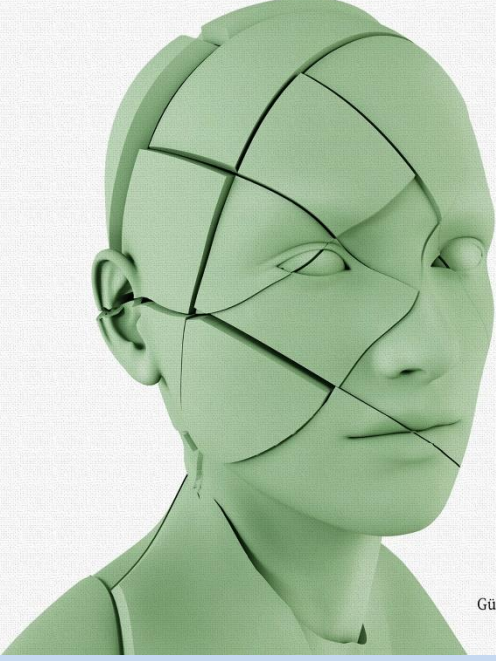
significance. Dowell addresses the reader in what can be interpreted as self-conscious narrative pauses, giving them the responsibility of making the necessary connections between fragmentary pieces of the narrative and filling the gaps with their assumptions about the characters. Similarly, Ford employs the theme of passion as a destabilising force to bring the implications of the social and political developments at the end of the century into sharp focus. Central to the thematic structure of the novel is the changing sense of morality and the political turmoil in the pre-war period. By interweaving the characters' lives and history, Ford promotes almost an allegorical reading of the novel in which the lives of the quartet of friends can be interpreted as a contextual extension of the pre-war period. Therefore, it can be concluded that *The Good Soldier* shares a number of significant similarities with the major works of modernist fiction in terms of experimental narrative style and innovative thematic structure.

BIBLIOGRAPHY

- Arnold, Matthew (1949). "Dover Beach." *The Portable Matthew Arnold*. Ed. Lionel Trilling. New York: Viking Press.
- Bradbury, Malcolm (1971). *The Social Context of Modern English Literature*. Oxford: Basil Blackwell.
- Cuddon, J. A (1998). *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. London: Penguin.
- Flaubert, Gustav. (1963). "A Letter to George Sand" (16 December 1866). *Documents of Modern Literary Realism*. Ed. George J. Becker. Princeton: Princeton UP.
- Ford, Madox Ford (1990). *The Good Soldier: A Tale of Passion*. Oxford UP: Oxford.
- (1995). "On Impressionism." *The Good Soldier. The Norton Critical Edition*. Ed. Martin Stannard. New York: Norton.
- (1995). "Dedicatory Letter to Stella Ford" (1927). *The Good Soldier. The Norton Critical Edition*. Ed. Martin Stannard. New York: Norton.
- Hawthorn, Jeremy (1985). *Studying Modern Novel: An Introduction*. London: Arnold.
- Hoffmann, Charles (1967). *Ford Madox Ford*. Boston: Twayne.
- Hynes, Samuel (1961). "The Epistemology of The Good Soldier." *The Sewanee Review*, Vol. 69, No. 2, 1961, pp. 225-235. *JSTOR*, <https://www.jstor.org/stable/27540663>, 16-03-2021 19:17.
- Woolf, Virginia (1984). "Modern Fiction" (1925). *The Essays of Virginia Woolf Volume 4: 1925 to 1928*. London: The Hogarth Press. 157-165.
- Zola, Emile (1963). "The Experimental Novel." *Documents of Modern Literary Realism*. Ed. George J. Becker. Princeton: Princeton UP.

TÜRK BİLİMKURGU EDEBİYATI VE ARKETİPLER

DR. VELİ UĞUR



Günce Yayınları

Oktay Yivli

Öykü Nasıl Okunur

modern öykü ve yöntem



Günce Yayınları

MAKSUT YİĞİTBAŞ

Edebiyatın Ebemkuşağı

Halit Ziya Hikâyeciliğinde

Renklerin Dili

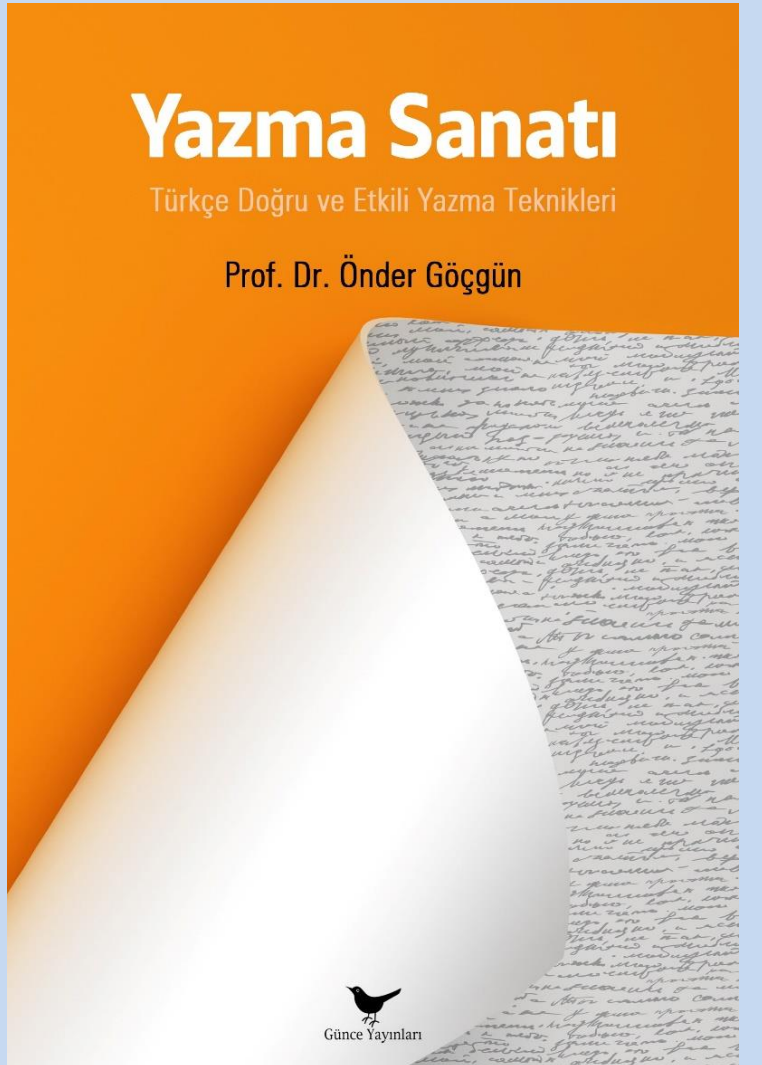


Günce Yayınları

Yazma Sanatı

Türkçe Doğru ve Etkili Yazma Teknikleri

Prof. Dr. Önder Göçgün



Günce Yayınları

Traces of Folk Literature in the “Maqtal” of Yusuf Maddah in the 14th Century (The Sample of “Maqtali-Hussein” Masnavi)

DOÇ. DR. SEVİNC AĞAYEVA*

Abstract

Literary genre “maqtal” came to literature from the Arabs. Then it passed to the Persians, and then to Turkish literature. During the time of the prophet and after him, wars and tragedies were called as “maqtal.” The Arabic word maqtal means “the place where a person is killed”.

The 14th century specimens are rich and give some materials for research. Yusuf Maddah's masnavi of “Maqtali-Hussein”, which disappeared in the darkness of history, has special importance in terms of studying the literary language and historical grammar of the 14th century of Azerbaijan, as well as the richness of themes, forms and genres of the history of epic poetry. The work also provides rich material for studying the development of poetry in our literary history. Poetic works of classical literature has always been the object of research with the capacity for meaning, the diversity of genres, and the poetic landscapes.

The masnavi of “Maqtali-Hussein”, one of the native language examples of the 14th century is written in a language that everyone can understand. In this example of poetry, the words of Azerbaijani Turkish are developed with Arabic and Persian words, and helps to make the idea more understandable. It should also be noted that the Azerbaijani-Turkic words in the masnavi are more numerous than the derived words.

Keywords: Azerbaijani-Turkic literature, folk literature, maqtal, middle age, masnavi, epic poetry, analysis

XIV. YÜZYILDA YUSUF MEDDAH “MAKTAL”INDA HALK EDEBİYATININ İZLERİ (“MAKTAL-I HÜSEYİN” MESNEVİSİ ÖRNEĞİ)

Öz

Edebiyatta maktal ilk olarak Araplar tarafından kullanılmaya başlandı. Sonra Perslere, ardından Türk edebiyatına geçti. Peygamberin yaşadığı zaman ve ondan sonraki savaşlar ve trajediler “maktal” olarak adlandırıldı. Arapça maktal kelimesi, “bir kişinin öldürüldüğü yer” anlamına geliyor.

XIV. yüzyıl örnekleri zengindir ve araştırma için bazı malzemeler sağlar. Yusuf Meddah'ın tarihin karanlığında kaybolan mesnevisi “Maktal-ı Hüseyin”, gerek Azerbaycan'ın XIV. Yüzyıl'daki edebî dilini ve tarihî gramerini incelemek gerekse epik şiir tarihinin temalarını, biçimlerini ve türlerini tanımak açısından özel bir önem taşır. Eser aynı zamanda şiir türünün edebiyat tarihimizdeki gelişimini incelemek için zengin materyal sağlar. Klasik edebiyatın poetik eserleri anlam kapasitesi, türlerin çeşitliliği ve şiirsel manzaralarıyla her zaman araştırma konusu olmuştur.

* Azerbaycan Ulusal Bilimler Akademisi, sevinj.aliyeva.76@bk.ru, orcid: 0000-0002-5938-1704
Gönderim tarihi: 10.05.2021 Kabul Tarihi: 24.07.2021

XIV. yüzyıl ana dili örneklerinden olan "Maktal-ı Hüseyin" mesnevisi herkesin anlayabileceği bir dilde yazılmıştır. Bu şiir örneğinde Azerbaycan Türkçesinin kelimeleri, Arapça ve Farsça kelimelerle geliştirilerek fikrin daha anlaşılır olmasına yardımcı olmaktadır. Şunu da belirtmek gerekir ki mesnevi'deki Azerbaycan Türkçesi kelimeleri, türemiş kelimelerden daha fazladır.

Anahtar sözcükler: Azerbaycan-Türk edebiyatı, halk edebiyatı, maktal, orta çağ, mesnevi, epik şiir, tahlil

INTRODUCTION

The study and involvement of classical literature is an interesting contribution both for our time and for future generations. In particular, works that cover our historical period and reflect all the subtleties of this period must be examined to the last detail, and the hidden subtext must be investigated and compared. Examples of creativity are written in this language and presented to readers to make them more understandable. The combination of expressions of different origins within such works, written in a simple, laconic style, makes the line of thought fully meaningful. That is, when referring to any classic work, it is easy feel the understanding meaning of couplets and lines.

As we know, oral folk literature originated before written literature and has a general character, becoming a daily use in our lives. There are many rich genres of Azerbaijani folklore. The folk materials, for example, proverbs, parables, applause, and curses have shown their influence in classical literature throughout history. Folk examples have survived to the present day, preserving their functionality in the language from time to time, preserving their nationality, subtlety of meaning and conciseness of thought. This has been the case throughout history. For example, proverbs, sayings, parables and others create a concrete idea about the historical past of our people, their way of life and thinking, and evaluate its value with a set of wise words. No matter what, when looking at the works of poets and philosophers, it is impossible not to come across folk examples. Because, every thinker is a representative of the nation to which he belongs, and this, in a way, reflects the visible side of the environment in which it belongs.

Since classical works of art are mostly in the vernacular, in the way of life of the people, it is possible to come across examples of folk art in both lyrical and epic works that have appeared throughout history. It manifests itself in a way, depending on the way of thinking of the creative poet, his ability to achieve the goal set before it. If the work of the creator is the subject of advice, it will refer to the folk examples with the most reminders and exhortations, not, if it is about patriotism, then references to courage, bravery, valour will show itself.

The reason for the creation of each work is an event. No work can be created without events. The features of the development of examples of folk literature and their poetic meanings in the work of the famous poet of the 14th century Yusuf Maddah's "Maqtali-Hussein" are different. Apparently, Yusuf Maddah is our writer who gave valuable works of art to classical oriental literature. Religious and philosophical themes are more prominent in his works. It is dedicated to the martyrdom of Imam Hussein, the grandson of the Prophet Muhammad, in Karbala on the 10th of Muharram, 61 AH. It is no coincidence that the works written on this topic are better known as "Maqtali-Hussein".

One of the "maqtal"s written in Azerbaijani-Turkic literature belongs to Yusuf Maddah, who lived in the 14th century. Very little is known about his life and work. Sheykhoglu gave the first information about the poet in his commentaries "Kanzul-Kubara" and "Mahaqqul-Ulema", which he completed in 1401, and named him "Yusif-Maddah". It should be noted that there are a number of opinions about the name of Yusuf Maddah (Ataemi, 2016, p.85). Although Yusuf Maddah is best known in our literary history as the author of "Varaqa and Gulshah" recently, a number of his poems, including "Maqtali-Hussein", have been found and delivered to the literary community. It is true that there are those who doubt that the masnavi belongs to Yusuf Maddah. However, his comparison with "Varaqa and Gulshah" shows that both examples were written by the same author. Also, the nickname "maddah" found in different copies of "Maqtali-Hussein" once again confirms that it belongs to Yusuf Maddah. Turkish researcher, dr. Kenan Ozelik prepared a scientific-critical text of the work on the basis of existing manuscripts in 2008, and involved it in linguistic research. It is clear from Yusuf Maddah's notes in the work (Yedi yüz altmış üçüneydi tamām, Oldı yekşenbi güninde ve`sselām)- (It was seven hundred and sixty-three ok, It happened on Sunday) that he wrote the work in 763 AH (1362 CE), and dedicated it to Jalaeddin Bayazid, nicknamed Koturum, the ruler of the Jandarogulları Beyli.

The titles of the work, which consists of 3313 verses, are named in Persian. The work, written in the form of assemblies and consists of ten assemblies. It is not accidental that the work was written both in the form of assemblies and in the number of ten assemblies. According to the medieval tradition of epic poetry, religious works were written in the form of assemblies. From this point of view, it is enough to mention only the masnavi "Dastani-Ahmad Harami". It is also known that the maqtals were usually recited by the rovezkhans, a man who reads elegy (a story about the death of Muslim apostles) in the first ten days of the month of Muharram at the annual condolence ceremonies held on the occasion of the assassination of Imam Hussein. Therefore, works written in the genre of maqtal often consisted of ten chapters. The work written in the form of a masnavi, in an intelligible style close to the vernacular, in the rhythm aruz, and form of the ramal bahr. The masnavi describes the bloody tragedy that be fell Imam Hussein and his followers. The eighth meeting of the maqtal also discusses the revolt of the Mukhtar in 687. Traditionally, on the first ten days of the month of Muharram, mourning ceremonies held in homes, mourning the martyrdom of Imam Hussein and reciting aloud. These gatherings continue until the Day of Ashura (the day of the assassination of Imam Hussein and the Ehl al-Bayt).

In this masnavi, Yusuf Maddah used the possibilities of the vernacular in a broad sense, as well as used the words applause, curse, parable and wisdom in their place. For example: "Didiler kim cān fidī kılamak gerek, Haq yolını bellüce bulmak gerek"(Kenan, 2008, p.126). The meaning of the parable is as follows: "They said that in order to find the right path, you must sacrifice your life". The writer used this example in preparation for the struggle for truth. Abu Turkha said: "In order for the truth to be protected, it is necessary to be ready for war". It is stated in verse 117 of surat "al-An`am" in the Holy Quran: "Muhakkak ki senin rabbin, evet O, kendi yolundan sapanları da, doğru yola gidenleri de iyi bilmektedir" (Surely your Lord knows best those who go astray. And He is the best knower of those who are guided) (Qur`ani-Kerim, 2013, p.141).

The issue of God's attitude towards people is described in more detail in the masnavi of Maqtali-Hussein. For example: "Didi çäre yoğ buña yā ibn-i am, Her ne kim taqdīr-ise oldur qalem" (He said: "There is no way out of this, o, Ibn. Everything is destiny") (Kenan, 2008, p.131). "Qādir oldur çünki yazdı ol qalem, Andan artıq eksik olmaz, iy hümām" (He is the Almighty, because he pen is wrote, there is no shortage of it, o humam) (Kenan, 2008, p.133). In the examples we have mentioned, destiny, and fate are described as having a certain meaning in a person's life. The appeal in the example shows that the inscription "divine destiny" fate of person is inevitable. Even in our present life, when we step into certain vital and important issues, sometimes the result is not what we want. Even in our present life, when we step into certain vital and important issues, sometimes the result is not what we want.

It is very easy to see examples of folklore in the works of Nizami Ganjavi, Imadeddin Nasimi, Mohammad Fuzuli and other such great poets. However, such examples have been developed in the works not for the same purpose, but depending on the point of view of each poet. Mohammad Fuzuli's "Eylesen tûtıye ta'līm-i edâ-yı kelimât, Sözü insân olur ammâ özü insân olmâz" (If you teach a parrot to speak, it will speak like a human, but its body will not be human)" (Fuzuli, I v., 2005, p.357) is an example of this. In this verse, Fuzuli explains the connection between language and thinking in a simpler and clearer way. The poetic translation of the example is as follows: "If you teach a parrot a sentence, it is very easy for him to speak like a human, but the body is not human." As we have seen, there is an exhortation here. That is, everyone should know what belongs to him and not go beyond it. There is an example of this in the proverb: "To see the eye, to know the mind." Another example of Fuzuli's native language has a poetic meaning based on the folk saying: "Refikın olsa dilsiz cânver hem sakla râz andan, Sakın sırrın düşürme dillere Mecnûn-i rüsvâ tek" (Fuzuli, I v., 2005, p.192). Saying that man is superior to all other living beings created by God, the poet advises in the verse to keep the personal problems of everyone secret: "Even if a dumb wolf be friends you, still keep your secret, or your secret will fall into tongues like Majnun". When reading this verse, we inevitably remember the folk sayings: "Don't give your secret to a friend, a friend has a friend", and so on. Such expressions are common in classical literature. If we refer to the work of almost any classical writer, we can easily see such references.

Applause from the examples of oral folk literature was also developed in the "Maqtali-Hussein" masnavi: "İlerü geldi duâ kıldı kamu, Hâk yarı kıl sun saña, iy baht ulu" (Everyone came forward and prayed: "May God help you, o lucky one") (Kenan, 2008, p.137). In the sense of the example, everyone prays and applauds with one voice. This popular expression emphasizes that God is the means of every success. The idea expressed in the example is still "God bless you!" is used in the same sense in the vernacular.

"Ol Ubeydullâh işitdi hem bunı, Qorqusundan gevdeden kaçdı canı." (When Ubeydullah heard this, he was terrified) (Kenan, 2008, p.169). When we look closely to the example, we can easily imagine the situation that a person experiences when he or she experiences and experiences events that are or may occur. In this example, Yusuf Maddah described the psychological state of the situation in which the image fell, and was able to skillfully describe human feelings that could not be seen in two lines. Thus, in different situations (stress, fear, anxiety), human emotions are very similar. That is, only in special circumstances (if he is afraid, excited, etc.) can an individual

appear with his true face, or rather, at these moments, his subconscious thoughts are revealed. Today the phrase "a coward is afraid of his own shadow" that we use in our language sounds like an example. Mohammad Fuzuli says in his poem "Seven Glass": "Like a coward, they are like a flower out of grief" (Fuzuli, I v., 2005, p.151).

Using the poetics of the word, Fuzuli explains cowardice as a weak quality. "İt vefâ şaqladı sen itden alu, Şaqlayumaduñ vefâ, iy kayğulu" (Kenan, 2008, p.320). The meaning of the parable is as follows: "The dog was faithful, but you could not be faithful, because you were higher than the dog in the sight of God, sorrowful one!", "Bir qapuda bir süñücek bula it, Öldürür iseñ unutmaz key işit" (Kenan, 2008, p.320). Both samples were written in the form of an appeal. If we pay attention to the structure of the words in the examples, all the remaining words, except for the word "vefa", belong to the Azerbaijani language. Studies show that, indeed, until the XIII century, that is, at the stage of oral development of our literary language derivations from Arabic and Persian in the ancient literary language of Azerbaijan and its separate folklore genres, which developed on the basis of the Azerbaijani oral literary language. It is much less than our written literary language, which developed more intensively after the XIII century.

The word "Sünjücek" is used as a term in the example. The word literally means "little bone". The meaning of the second example is, "If a dog finds a small bone in a door, even if you kill it, it will not forget it!" in the form. In both cases, the animals are more loyal than humans and never forget their goodness. Such similar ideas can be found in the works of art created by the Nizami Ganjavi. For example, in the poem "Leyli and Majnun" we can give an example of the unrelated story "King keeping a dog", which stays outside the main theme. At the end of the story, it is shown that animals are more loyal than humans. Yusuf Maddah was able to use such folk examples in the local context in accordance with the situation of the heroes he described in the masnavi and the events that took place.

Our great classics have always considered the fact that everyone should be scientific and educated to be the main criterion in their works. Yusuf Maddah, in keeping with this tradition in his "Maqtali-Hussein" masnavi, tries to emphasize that the way out of oppression and hardship is in science and knowledge, using verses and the opportunities of all three languages. For example, "İlmi rehber eyler-iseñ menzile, DİNÜ İMÂN CÂN U GÖÑÜL KENZ OLA" (If you are guided by science, religion and faith will be a treasure), "Ceħd qıl aqluñ kemäle irişe, Tâ ki cânuñ ol maqâma irişe" (Until you say goodbye to your soul, try to come to your senses), "Aqlı rehber eylegil kendüzüñe, Evliyâyı yoldaş eyle özüñe" (Guide your mind and be friends with the saint), "Çündürür aqluñ kulağuzı azİZ, Onuñ-ıla ħayr u şer olur temİZ" (The mind is dear to man, because good and evil happen with the mind) (Kenan, 2008, p.325). In the examples, Yusuf Maddah describes a man of knowledge as intelligent. He used words in the masnavi, with the same logic, without compromising the meaning, substituting words such as "science" and "mind" without repeating them, and treated words and expressions like a professional master. "Science is the lamp of the mind", "To see the eye, to know the mind", "Power breaks everything, the mind breaks power", "Beyond the mind, there is no, there is no close friend of the mind" such folk sayings are one of the most common expressions of our daily life. If we look at any classic example, we can easily come across this topic. This proves once again the superiority of knowledge and science, and that victory. In the Azerbaijani film "The Secret of a Fortress" the conversation of the main character

Elshan with the books, the words of the books are: "... Elshan, always prevails, and that good is the key to victory over evil. Elshan, if you don't read us, you can't wear a belt ..." once again show scientific and literate way out of difficulties. In this example, which has an instructive effect in the "Hussein's Poem" section of the masnavi "Maqtali-Hussein" it is easy to understand that every wise thought is a science. The meaning of the parable is as follows: "This world has not been faithful to anyone, nor will it be to you, this is knowledge!"

RESULT

It should be noted that the more we study the classical examples, the more we become aware of the historical past of our people. In our opinion, the examples of folklore developed in the "Maqtali-Hussein" masnavi were selected in accordance with the nature of the images along the plot line and were given in their language. In his religious-philosophical work "Maqtali-Hussein", Yusuf Maddah often used folk examples, sayings, or rather oral literature, in a language that the people could understand, in a more coherent form, and he achieved this. Although it is difficult to read and understand Masnavi at first, when we come across folk examples in the later stages, the difficulty is forgotten. Because, the vernacular is a delicate, quiet, easy understanding language. It was possible to determine the existence of specific expressions in the poetic language of Yusuf Maddah by comparing them with the works of other classical poets.

In addition, the use of folk expressions in the masnavi once again confirms that the poet is closer to the people. The simplicity, wording, and subtlety of the language of the work make it easier to understand. This masnavi, which has a wide meaning, consists of a mixture of words and expressions belonging to all three languages - Azerbaijani-Turkish, Arabic and Persian. Yusuf Maddah used more poetic means and metaphors in the Masnavi. It is clear from the comparison of the examples with the means of folk art (applause, words of wisdom, advice) that the poet, despite the difficulties of the time, still did not complain, and advised to overcome every difficulty with patience, science and wisdom.

From all this it is clear that the examples of folk literature and the examples of written literature are interrelated. In other words, in classical art it is possible to come across the diversity and versatility of these relations step by step.

Yusuf Maddah enriched his examples with poetic colors by referring to the verses in the Holy Quran.

REFERENCES

- Mahammad Fuzuli (2005). *Works*. In six volumes. I v., Baku: East-West.
- Özçelik, Kenan (2008). *Yusuf-ı Meddâh ve Maktel-i Hüseyin (İnceleme-Metin-Sözlük)* Unpublished Master Thesis. Ankara: Ankara University, Social Sciences Institute Islamic History and Arts (Turkish Islamic Literature) Department.
- Mammadaliyev, Vasim (2013). *Quran and translation into Azerbaijani*. Revised XV edition. Baku.
- Mirzayev, Ataemi (2016). *The period of formation of Azerbaijani epic poetry*. Baku: "Science and Education".

BATI

EDEBİYATINDA AKIMLAR

editör
OKTAY YİVLİ

HATİCE FIRAT
YASEMİN MUMCU
OKTAY YİVLİ
OĞUZHAN KARABURGU
BERNA AKYÜZ SİZGEN
NİLÜFER İLHAN

ÜMMÜHAN TOPÇU
SEFA YÜCE
HANİFİ ASLAN
METİN AKYÜZ
MEHMET SÜMER
YAKUP ÖZTÜRK



Prof. Dr. Önder Göçgün

TİYATRO DENEN HAYAT SAHNESİ



PROF. DR. ÖNDER GÖÇGÜN

Türk Tasavvuf Şiiri

AÇIKLAMALI VE YORUMLU ÖRNEKLERLE



MODERN TÜRK EDEBİYATI

editör
OKTAY YİVLİ

MUHARREM DAYANÇ
OKTAY YİVLİ
MACİT BALIK
MAHMUT BABACAN
SEVİM ŞERMET

YASEMİN MUMCU
BEDİA KOÇAKOĞLU
NİLÜFER İLHAN
MAKSUT YİĞİTBAŞ
SELAMİ ALAN



Kitap İncelemeleri
Books Reviews

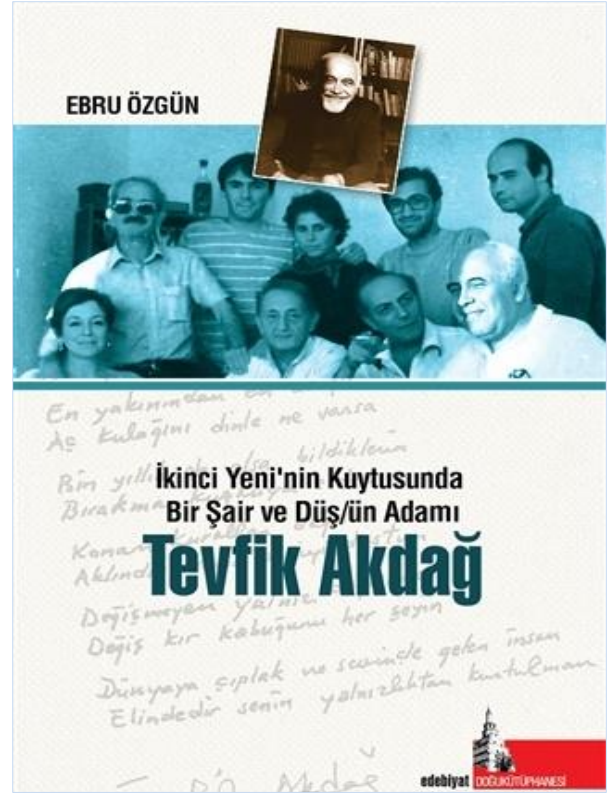
İkinci Yeni'nin Kuytusunda Bir Şair ve Düş/ün Adamı: Tefvik Akdağ

TOLGA ALVER*

İkinci Yeni şiiri 1950 sonrasında Türk edebiyatında çok önemli etkileri olan bir şiir hareketidir. İlk çekirdekleri 1954'te değişik dergilerde görünmüştür. 1956'da haftalık *Pazar Postası* gazetesinde toparlanarak ilkeleri belirginleşmeye ve bir akıma dönüşmeye başlamıştır (Geçgel, 2004, s. 1). Bu hareketin temsilcileri arasında sayılan Tefvik Akdağ 1932-1993 yılları arasında yaşamış, İkinci Yeni zevki ve anlayışıyla yazdığı şiirlerle sanat hayatında kendine yer bulmuş bir şairdir (Kayabaşı, 2019, s. 16). İlk şiirlerini 1953'te *Varlık*'ta yayımlayan şair, *Lacivert Kanatlı Bir Kuştur Gece* (1968), *Çıplak ve Sevinçle* (1977), *Eski İnsan Sözleri* (1990) isimleriyle üç şiir kitabı çıkarmıştır. Kayabaşı çalışmasında şairin şiirlerinin sayıca az olması ve zaman içinde değişen şiir çizgisi sebebiyle İkinci Yeni'nin unutulmuş şairi olarak nitelendirir (Kayabaşı, 2019, s. 17).

İkinci Yeni kuytusunda bir hayat yaşayan Tefvik Akdağ'ın hem hayatının hem de eserlerinin incelemesinin yapıldığı *İkinci Yeni'nin Kuytusunda Bir Şair ve Düş/ün Adamı Tefvik Akdağ* eseri, yazarının ifadesiyle “unutulmuş bir şaire geç de olsa Türk edebiyatı adına bir vefa borcu” olarak kaleme alınmıştır. Tefvik Akdağ'ın modern Türk şiiri içindeki yerinin tespit edilmesi üzerine yola çıkılan bu çalışma, Türk edebiyat tarihi çalışmaları içindeki bir boşluğu dolduracaktır.

Türk edebiyat tarihi açısından önemli bir boşluğu dolduracak olan Tefvik Akdağ'ın yaşam öyküsüne ve şiirlerine ışık tutan Dr. Öğr. Üyesi Ebru Özgün'ün *İkinci Yeni'nin Kuytusunda Bir Şair ve Düş/ün Adamı Tefvik Akdağ* isimli çalışmasının ilk baskısı 2020 yılında Doğu Kütüphanesi Yayınları tarafından yapılmıştır. Özenle hazırlanan eser 475 sayfadan oluşmaktadır. 13,5x21 cm boyutlarında ve 978-605-2127-68-1 sayılı Milletlerarası Neşriyat Numarasına (ISBN) sahiptir. Kitabın kapak görselinde orta üst kısımda Tefvik Akdağ'ın gülümseyen bir portresi vardır. Ana görsel olarak şairin 1984 yılında Nilgün Marmara'nın evinde Tomris Uyar, İlhan Berk, Cemal Süreya, Ece Ayhan gibi İkinci Yeni'nin ünlü isimleriyle bir arada olduğu Turgut Uyar'ın arşivinde



* Anadolu Ün. Sosyal Bil. Ens. TDE doktora programı, tolgaalver86@gmail.com, orcid.org/0000-0002-1674-4894
Gönderim tarihi: 05.05.2021 Kabul Tarihi: 19.05.2021

yer alan fotoğraf seçilmiştir. Kitap isminin altına silik bir şekilde şairin *Çıplak ve Sevinçle* şiirinin son dizeleri yerleştirilmiştir. Bu açıdan kapak görseli kitabın içeriği ile son derece uyumludur.

Ebru Özgün kitabın kaleme alınma amacını şu şekilde ifade etmiştir: “Tevfik Akdağ hakkında yapılacak ayrıntılı monografi çalışması ile, şairin yaşam öyküsüne ve şiirlerinin oluşum koşullarına dair bilgilerin saptanması, etkilenme alanlarının neler olduğunun, şiirlerinin çözümlenmesi ve irdelenmesi yoluyla Türk şiirinin tarihsel çizgisi üzerinde konumunun tespit edilmesi bu çalışmanın amacıdır.” (Özgün, 2020, s. 17).

İkinci Yeni'nin Kuytusunda Bir Şair ve Düşün Adamı Tevfik Akdağ isimli çalışma dört ana bölümden oluşmaktadır. Kitabın giriş kısmında yazar tarafından kitabın amacı açıklanmış, bölümler hakkında içerik bilgilendirilmesi yapılmıştır. İkinci Yeni şiirinin genel bir izlenimi bizlere yansıtılırken Tevfik Akdağ için yazılmış yazı ve incelemelerden de bahsedilmiştir.

Kitabın 1. Bölümü “Tevfik Akdağ'ın Yaşamı, Edebî Portresi ve Eserleri” ismini taşımaktadır. Bu kısımda yazar, Akdağ'ın nasıl bir hayat sürdürdüğünü, şiirini etkileyen yaşam koşullarını bizlere anlatmıştır. Özgün, Akdağ'ın çıkarmış olduğu *Şimdilik* gazetesinden, İkinci Yeni içerisinde kendisini nasıl konumlandığından, diğer şair, yazar ve eleştirmenlerin onun için yaptığı değerlendirmelerden kesitler sunmuştur. Yine bu bölümde giderek yoğunlaşan toplumcu ve felsefi anlayışın Akdağ'ın şiirlerini nasıl biçimlendirdiği hususu, şiir kitaplarının niteliği ve şiir dışındaki diğer çalışmaları ele alınmıştır.

2. Bölüm “Bir Düşün Adamı Tevfik Akdağ” başlığı ile bizlere aktarılmıştır. Yazar bu bölümde, Akdağ'ın hem düşünce hem de düşlerin insanı olduğunu; kitaba ve bu kısma neden bu ismi verdiğini âdetâ gözler önüne sermiştir. Akdağ'ın düz yazılarından yola çıkarak sanatçı, okuyucu ve eleştirmen üzerine düşüncelerine; yazınsal türler içerisinde şiir, öykü, roman, tiyatro, deneme ve eleştiri ile görüşlerine yer verilmiştir. Yine yazınsal kişilikler ile onların eserlerine ilişkin değerlendirmeler de aktarılmıştır. Yazar bu verilerle Akdağ'ın kendi poetikasına ilişkin ipuçları elde edileceğini düşünmüştür.

3. Bölüm “Tevfik Akdağ'ın Şiirlerinde İçerik” ismini taşımaktadır. Bu bölümde “Felsefi Düşünü”, “Bireysel Duyuş”, “Toplumsal Duyarlılık”, “Sanata ve Sanatçıya Dair” alt başlıklar verilerek Akdağ'ın şiirlerinin ruhuna bir yolculuk yapılmıştır. Şairin şiirlerindeki konu, en çok kullandığı kavramlar üzerinden çözümlenmiştir. Ayrıca bu kısımda şiirlerindeki tematik yapının diğer İkinci Yeni şairlerinininki ile ne kadar örtüştüğü ya da ayrıştığı irdelenmiştir.

Çalışmanın son bölümü “Tevfik Akdağ'ın Şiirlerinde Biçim” adını taşımaktadır. Bu bölüm başlı başına bir inceleme kısmıdır ve tek başına ayrı bir kitap niteliği göstermektedir. Dördüncü bölümde dize kuruluşu, sestem sözdizimine dil yapısı, ses tonu, atmosfer, perde ve anlam yaratma yolları üzerinden şairin şiirlerindeki biçimlemenin analizi yapılmıştır. Bu kısımdaki şiirler için aktarılan kavramlar âdetâ “Şiir Analizi” dersi havasındadır.

Çalışmanın sonunda “Ekler” başlığında Akdağ'ın dergilerde ve aile arşivinde yer alan bazı şiirlerden örnekler, şairin bazı çizimleri, şaire ait fotoğraflar, şairin yakın dostları ile yaptıkları portre çalışmaları yer almaktadır. Yine çalışmanın en sonunda yer alan “Sözlükçe” kısmında Akdağ'ın kullandığı söz varlığı hakkında okurun bilgi edinebilmesi amaçlanmıştır. “Ekler”

başlığının “Tevfik Akdağ’ın kitaplarına girmeyen şiirleri” kısmında yer alan şiirler, Tevfik Akdağ’ın yeni bir şiir kitabı çıkmış hissini verircesine edebiyatseverlere takdim edilmiştir.

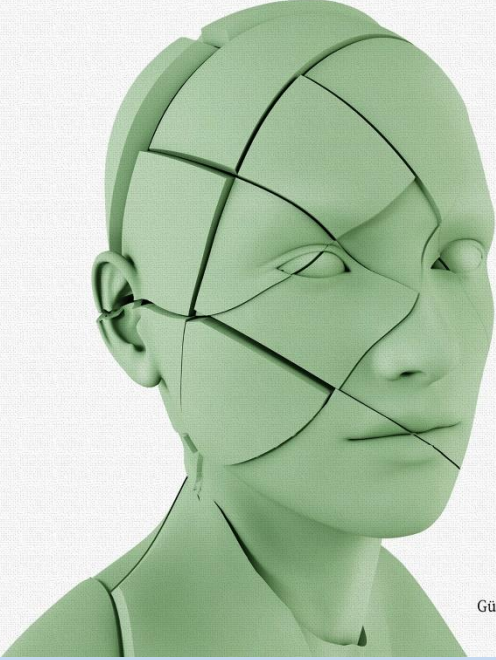
Özgün, çalışmanın sonunda hayatı boyunca şiirden vazgeçmeyen Akdağ’ın her ne kadar ikinci şiir kitabı ile şiirsel serüvenini farklı yönere kaydırıldığı düşünülse de şairin şiirini konumlandığı yerin İkinci Yeni olduğunu söyler. Yazarın Akdağ’ı muhtelif yönleriyle kaleme aldığı bu çalışmada her okur Tevfik Akdağ’ın gözünden kendisini bir edebiyat yolculuğunun içerisinde bulacaktır. Tevfik Akdağ’ın modern Türk şiiri içindeki yerinin tespit edilmesi üzerine yola çıkılan araştırmanın Türk edebiyat tarihi çalışmaları içinde bir boşluğu dolduracağı şüphesizdir.

KAYNAKLAR

- Geçgel, Hulusi (2004). “İkinci Yeni Şiirinde Sapmalar”. Uluslararası IV. Dil, Yazın ve Deyişbilim Sempozyumu. Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, 1-17.
- Kayabaşı, Özlem (2019). “İkinci Yeni’nin Unutulmuş Şairi: Tevfik Akdağ”. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 62, 1-19.

TÜRK BİLİMKURGU EDEBİYATI VE ARKETİPLER

DR. VELİ UĞUR



Günce Yayınları

Oktay Yivli

Öykü Nasıl Okunur

modern öykü ve yöntem



Günce Yayınları

MAKSUT YİĞİTBAŞ

Edebiyatın Ebemkuşağı

Halit Ziya Hikâyeciliğinde

Renklerin Dili

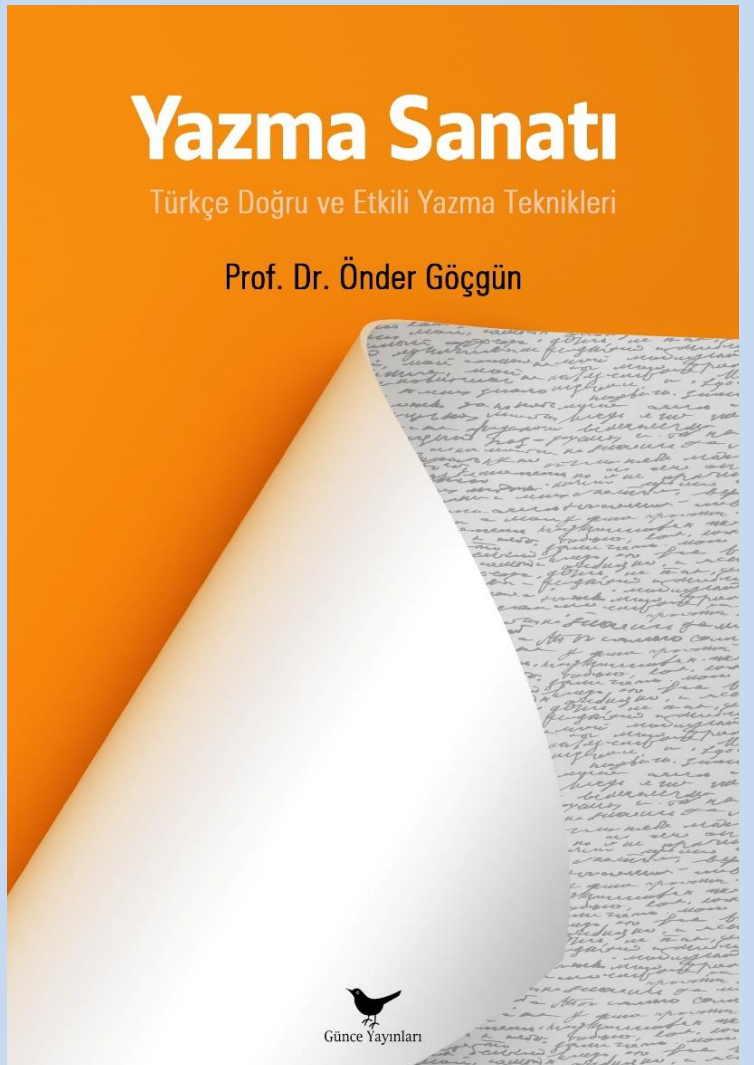


Günce Yayınları

Yazma Sanatı

Türkçe Doğru ve Etkili Yazma Teknikleri

Prof. Dr. Önder Göçgün



Günce Yayınları

Roman Kahramanı ve Öznellik: Söylem İdeoloji ve Coğrafya

ÖĞR. GÖR. HÜRDÜNYA ŞAHAN*

Semiramis Yağcıoğlu tarafından 2017’de kaleme alınan eser iki ana bölümden oluşmaktadır: “1. Eleştirel Okumanın Yol Haritası”, “2. Roman Kahramanları İncelemeleri”. Yazar ilk bölümde okuyucuyu bir anlamda ikinci bölüme hazırlamaktadır.

Yazar, eser boyunca yüzey metinde anlatılan öykünün peşinden gitmek yerine metnin derin yapısında önemsiz gibi görünen ayrıntıların izini sürerek roman kahramanlarının dilinin masum olmadığını ifade ediyor. Roman kahramanlarının eylemlerinin ve dillerinin simgesel niteliğini yapı çözüme uğrattırıyor, bu bağlamda daha önce okunmuş metinleri yeniden okuyor, bir anlamda yeniden yazıyor.

Yağcıoğlu ilk bölümde, okur olarak yazınsal iletişim kurduğumuz roman kahramanları ile duygulanım düzeyinde özdeşlik kurduğumuzu ifade eder. Barthes, Nussbaum gibi yazarların okuru metne çeken şey olarak roman kahramanları aracılığıyla onun duygularına seslenebilmesini, kendisi ve duygularıyla özdeşim kurduğuna dair düşüncelerini hareket noktası alır. Roman kahramanlarına karşı sempati, eşduyum gibi çeşitli duygular beslediğimizi böylece farklı kültürler, coğrafyalarda yaşayan diğer insanlarla duygulanıma geçtiğimizi ifade eden yazar, çalışmasında roman kahramanlarının iç yaşantılarına dikkatini topladığını, bilişsel duygulanım kuramlarından yararlandığını ve bunu yaparken de metnin unsurlarını odağa alan yapı çözümçü bir anlayışı da elden bırakmadığını belirterek yöntemini ortaya koyar (s. 24).

Yazar, romanın çekiciliğinin bugüne kadar söylenegeldiği üzere gerçeklik duygusu yaratmadaki başarısından ziyade, roman kahramanlarının kurgunun sınırlarını aşarak ontolojik varlığı olan bir özne gibi kurgulanmasından kaynaklandığı görüşündedir. İncelediği eserlerdeki roman kahramanlarına da psikolojik, sosyolojik ve kültürel yönleriyle bir özne olarak bakıp, okur ile metin arasındaki yazınsal iletişim sürecindeki empatinin de asıl buradan kaynaklandığını ileri sürmektedir. Söz konusu özne ise, dil-söylem-ideoloji üçgeninde inşa edilir. Yağcıoğlu işte söz konusu bu üçgen üzerinden incelediği eserlerdeki roman kahramanlarının kim olduğu, dili yani

Yazar, bu kitapta, okura eleştirel okumaya dair yapıçözümçü bir yol haritası sunarken Türk ve dünya edebiyatının unutulmaz roman kahramanlarına odaklanıyor. Suat Derviş’in “Suskun kadınlarını”, Orhan Kemal’in “Murtaza”sını, Aziz Nesin’in “Zübük”ünü, Fitzgerald’ın “Muhteşem Gatsby”sini, Joyce’un “Dublin”ini, Durrell’in “İskenderiye”sini ve daha birçok kahramanı inceliyor. Roman kahramanının dilinde, tekrarların, adillerin ve hitap biçimlerinin izini sürerek, dilin asla masum olmadığını gösteriyor.

**ROMAN KAHRAMANI VE ÖZNEMLİK:
SÖYLEM İDEOLOJİ VE COĞRAFYA
SEMİRAMİS YAĞCIOĞLU**

İNCELEME



sıcak.nal

* Sakarya Üniversitesi, haydemir@sakarya.edu.tr, orcid: 0000-0002-8067-2952

Gönderim tarihi: 15.04.2021

Kabul Tarihi: 20.05.2021

söylemi, onun kimliği hakkında hangi ipuçlarını barındırır sorusundan hareketle çözümlenmeye çalışır ve roman kahramanlarının söylemini deşifre eder. Roman kahramanlarının söylemsel göstergelerini, dili kullanımları, tekrarlar, hitaplar, adlar, eylemler vd., birer semptom olarak ele alıp, Barthes'ten ilhamla anlam yükleme, ad yükleme, okumayı bir süreç olarak görme, metni anlamsal bir değişikliğe uğratarak, derin yapıya ulaşıp yeni metinler üretme süreci olarak ele almaktadır (Barthes, 1975 s. 78). Böylece okur, metnin derin yapısına inerek görünenin arkasındakini deşifre etmiş olur.

Romandaki söylemin bir başka unsuru mekân ile roman kahramanlarının kimliği arasında asla masum olmayan bir ilişki olduğunu ifade eden yazar, "roman kahramanlarının sosyo-kültürel bir varlık olarak öznellik durumunu çözümlenmek için göstergibilimsel bir değer" (s. 58) olduğunu dile getirmektedir.

Yazar, birinci bölümde adım adım eleştiriye giden yol haritasını çizer ve son olarak eleştirel okuma nedir sorusuna cevap vererek roman kahramanları incelemelerine geçer. Özetle eleştirel okuma, ideoloji yüklü metnin derin yapısındaki anlamları açığa çıkarma olarak tanımlanabilir ki bu, yazara göre kendi okuma sürecimizi oluşturmak, bir anlamda özgürleşmektir (s. 62).

İkinci bölümde ilk olarak Türk edebiyatından eserlere değinen Yağcıoğlu sırasıyla Suat Derviş'in, Orhan Kemal'in, Aziz Nesin'in, Füzûzan'ın, Necati Cumalı'nın, Tahsin Yücel'in ve son olarak Orhan Pamuk'un roman kahramanlarını eleştirel okumaya tabi tutar. Buradaki incelemeler yazarın daha önce çeşitli dergilerde yayımlanan yazılarından oluşmaktadır.

Yazar, ilk makalesinde Suat Derviş'in kadın kahramanları üzerine eğilir. *Hiçbiri* (1928), *Hiç* (1939), *Çılgın Gibi* (1945), *Fosforlu Cevriye* (1945) romanlarının kahramanları Cavide, Seza, Celile ve Cevriye'yi eleştirel okumaya tabi tutar. Öznenin oluşumunu, kimlik ile öznellik arasındaki ilişkiyi, kimlik ve özneliğin şekillenmesinde mekânın etkisini, kadın kahramanların özneliğinin oluşmasında içine doğdukları ataerkil düzenin etkisini ortaya koyar. Romanlardaki kadın kahramanların söylediklerinden ziyade söylemedikleri (söyleyemedikleri) üzerinden ataerkil bir kültürel yapının feminist bir okumayla çözümlenebilecek eleştirisini görürüz. Eril hegemonyanın tahakkümü altında bulunan kadınlar üzerinden kadın ve erkeğe biçilen toplumsal rolleri, bunu meşrulaştıran zihniyeti sorgulayan yazar, edebiyat tarihinde uzun yıllar görmezden gelinmiş Suat Derviş'in bugün gelinen noktada hakkının teslim edilmesi gerektiğini ifade eder.

Orhan Kemal'in *Murtaza ve 72. Koşuş* romanlarını ele aldığı yazısında Yağcıoğlu, gösteren ile gösterilen arasındaki ilişki üzerinden yazarın bıraktığı boşlukları doldurma ve öznenin kimliğini inşa etme çabasını gözler önüne serer. Yazar, Orhan Kemal'in romanlarında kaynağı toplumsal adalet olan yoksulluk ile sadece maddi olarak değil öznenin kimlik oluşumunu da etkileyen varoluşsal bir yoksulluğu (s. 102) ve öznenin oluşumundaki insanlık hâllerini ele alır.

Yağcıoğlu bir başka makalesinde ise Aziz Nesin'in *Zübük: Kağmı Gölgesindeki İt* (1969) adlı romanını "padişahlıktan cumhuriyete, oradan da demokrasiye hızla geçen bir toplumun öyküsü" (s. 110) olarak ele alır. Bu defa, "demokrasinin sunduğu siyasi öznellik konumlarının mantığını, simgesel evrenine henüz yerleştirmeyi başaramamış bir insan topluluğunun bu yeni dizge içinde kendini nasıl temsi etmesi gerektiği"ni (s. 110) deşifre eder. Bireysel olarak varolmanın, devletin ideolojik aygıtları eliyle bize sunulan imgeler üzerinden gerçekleştiğini, bunun da özne olarak

eylemlerimizi kendi irademizle gerçekleştirdiğimiz yanılısamasını yaşattığını ileri sürer. Dilin asla masum olmadığı görüşünden hareketle Zübük adlı kahramanı romanda okuyucuya on bir anlatıcı sunar. Anlatıcının diline odaklanarak derin yapıyı çözmeye çalışan Yağcıoğlu, dikkati aslında tek bir anlatıcı konuşuyormuş gibi olmasına çeker. Aziz Nesin'in bu bakış açılarının aynılığı üzerinden bir toplumsal çözümlenmeye gittiğini (s. 116) ve "neden demokrasi denen ve tüm siyasi kimliklere açık bir oluşma alanı olarak idealize ettiğimiz yaşama ve yönetim biçiminin bu topraklarda sürekli kesintiye uğradığını" (s. 116) gözler önüne serdiğini ifade eder.

Fürüzan'ın *Gül Mevsimidir* adlı eserini inceleme konusu yapan yazar, eserde İzmir-İstanbul karşıtlığı üzerinden roman kahramanı Mesaadet ve sevgilisi Rüştü Şahin arasındaki toplumsal ve ideolojik karşıtlığından hareketle mekânın âdeta kurucu öge olduğunu dile getirir. Kurtuluş Savaşı'nın İzmir'i: Metnin ilk cümlesi "İzmir'de doğmuşum" da Yağcıoğlu'na göre yazar tarafından metnin bir yol işareti olarak konulmuştur. İki sevgili arasındaki toplumsal eşitsizlik İzmir'in semtlerinde de karşımıza çıkar. Kadifekale'deki Rüştü ile Mesaadet'in İzmir'i birbirinden farklıdır. Bu farklılık Cumhuriyet'le ortadan kaldırılmaya çalışılan sınıfsal farklılıkların yönetim şekli değişse de değişmediğini gözler önüne sermekte ve bu noktada derin yapıda Cumhuriyet Türkiye'si'ne de önemli bir eleştiri olarak görülmelidir.

Yağcıoğlu, Necati Cumalı'nın *Viran Dağlar* (1995) adlı romanını yine öznenin mekân-zaman çatışmasının bir parçası olmakla beraber, mekânın tüm romanın kurucu öğeleri arasından sıyrılarak öne çıkması, Makedonya'nın öykünün yer aldığı bir uzam parçası değil aynı zamanda Zülfikar Bey'in varoluşunu belirleyen temel unsur olmasından hareketle mekân üzerinden romanın diğer katmanlarını okur. Bir yandan kahramanın, kendini bulma süreci diğer yanda Balkanlar, Makedonya ve I. Dünya Savaşı süreci yaşananlar romanda siyasi bir söylem olarak verilir. Bu durumu yazar, Bahktin'in kronotop kavramıyla açıklar. Kronotopun mekân boyutu Makedonya, zaman ise sözünü ettiğimiz yıllardır.

Bir başka makalesinde yazar, Tahsin Yücel'in *Yalan* (2002) adlı romanının baş kişisi Erkek Cemile üzerinden dil-insan ilişkisi, dilin insanın kimliğini oluşturan ana unsurlardan biri olduğu gerçeği üzerine eğilir. Dil-kimlik arasındaki ilişkiyi irdeleyen yazara göre Tahsin Yücel, romanın bir diğer kişisi Yusuf Aksu ile yalan, dil, kimlik bağıntısına felsefi bir yaklaşım sergiler.

Orhan Pamuk'un *Masumiyet Müzesi* romanı ve anlatıcısı Kemal'e yoğunlaştığı iki makalesinde Yağcıoğlu, yazarın Türk toplumunun kılcal damarlarına yerleşmiş kadını mağdur eden, onu büyük bir beceriyle 'hiçkimseye' dönüştüren erkek egemen kültürün mekânsal zemini olarak İstanbul'u seçtiğini ve İstanbul'un mekân olarak metnin kurucu ögesi olduğunu vurgular. Kaybettiği sevgilisi Füsün'a olan aşkın ispatı olarak bir roman ve müze tasarısında olan Kemal "Bitirin artık şu romanı da" (s. 568) diye yazar Orhan Pamuk'a seslenir ve böylece romancı kimliğiyle metne dâhil olan Pamuk, okuru "roman uzamının dışında yer alan okur, metin evreninin içinde yer alan anlatıcı ve metin dışında konumlanan yazar arasında gelişen yazınsal iletişim sürecinin dinamiklerini yeni baştan düşünmeye çağırır" (s. 158)

Mekân olarak İstanbul'u seçen yazar ona bir de flaneur bulur: Kemal. Flaneur Kemal kentsoylu iken tezgâhtarlık yapan ve üniversite sınavlarına hazırlanan Füsün arasında doğan aşka İstanbul mekânlık yapar. Kemal'in kurduğu müzedeki eşyaları Derridavari bir çözümlenmeye tabi

tutan yazar, romanın bir masumiyet romanı olmadığına vurgu yaparak ataerkil düzenin göstergelerini metin üzerinden deşifre eder. Kemal de bir anlatıcı olarak bu düzenin bir parçasıdır ve masum değildir.

Nişantaşı'nda başlayan hikâyeye zengin erkek-fakir kız aşkı yüzey metni üzerine oturur. Ancak derin yapıya ulaştığımızda kadın-erkek ilişkileri ve 1970'li yılların kadına bakışı, dönem ikiyüzlülüğünü görürüz. Anlatıcı Kemal'in dili üzerinden kadını mağdur eden, onu aşağılayan erkek egemen mantık tarafından belirlenen kültürel yapının çözümlemesini yapan yazar, anlatıcının güvenilmez olduğunun en belirgin ipucunun onun sözleri ile eylemleri arasında tutarsızlık olması olarak ifade eder.

Eserin ikinci bölümünde Yağcıoğlu, Amerikan, İngiliz ve Rus edebiyatından metinleri ele alır. İlk makalede F. Scott Fitzgerald'ın *Muhteşem Gatsby* romanının kaybeden kahramanı Gatsby'yi inceler. Yağcıoğlu, Muhteşem Gatsby'nin Amerikan edebiyatının başyapıtlarından biri olma sebebini, roman kahramanı Gatsby'nin istek ve hayallerinin bireysel olduğu kadar toplumsal bir ideoloji olan "Amerikan Rüyası" söylencesini de işaret etmesi ve onu yerle bir etmesinde arar. Gatsby'nin hikâyesini okurken "bireyin özgür iradesi ile kendi kendini yaratma gücünün olduğu inancı üzerine inşa edilen bu ideolojinin, her Amerikalıyı, kendi kaderini ve tarihini kendi yaratabilen bir kılıcı konumuna yükseltirken, aynı zamanda onu dokunduğu her şeyi metalaştıran bir yıkıcı konumuna nasıl getirdiğini" (s. 188) de görmemizi sağladığı görüşünde olan yazar, Muhteşem Gatsby'nin çok katmanlı yapısını Marksist kuramcılar ışığında deşifre eder.

Maksim Gorki'nin ünlü romanı *Ana'yı* ele aldığı makalesinde ise romanın Sovyet edebiyatında önemli bir yeri olduğunu ve romanın önemini romana adını veren Palega Nilovna'dan hareketle, bireyin beninin ancak daha kapsamlı bir biz ile özdeşlik kurduğunda varıldığını ve Sovyet devrimini içselleştirme işlevi gördüğünü ifade eder.

Bir diğer makalesinde yazar, Lawrence Durrell'in *İskenderiye Dörtlüsü*'nün ilk kitabı *Justine*'i Lacan'ın psikanalitik kuramına göre okumayı dener. Yine mekân-birey arasında ilişki kuran Yağcıoğlu, İskenderiye kenti ile romanın baş kişisi Justine arasında kurulan sembolik ilişkiye dikkati çeker. Hikâyenin anlatıcı kahramanın zaman sultasından kurtularak anıların kronolojik olarak değil de onun belleğinde kaldığı kadarıyla ve kayıtlı önem sırasına göre anlatılması bu dörtlüyü anlamının anahtarı olduğu görüşündedir yazar. Gerçeğin göreceliğine vurgu yapar, bunu da eserde başkişi Justine'in ağzından duyarız: "Bak aynı öznenin beş ayrı görüntüsü. Yazar olsaydım kişilerimde çok boyutluluğu amaçlardım, prizmal denebilecek bir görünümü. Neden sanki bir insan aynı anda birden çok resim vermesin?" (s. 214). Einstein'ın görecelik kuramı dörtlüye biçim verir ve Justine'deki mekân İskenderiye kentinin binlerce yıllık zamana yayılan varlığı sade bir mekân olmanın çok ötesindedir.

John Steinbeck'in ideolojik metni *Bitmeyen Kavga* (1936) romanını "asıl olan bireysel hayatın mutluluğu mu yoksa adil ve paylaşımcı bir toplumu üretecek bir sistem kurmak mı?" sorusu ışığında söylem analizine tabi tutan yazar, bir diğer makalesinde de "Kasımpatları" adlı kısa öyküsüne kadın emeği, kadın cinselliği ve toplumsal sınırlar bağlamında değinir.

James Joyce'un *Dublinliler* öykü kitabından hareketle de mekân ve kimlik arasından diyalektik ilişkiye dikkat çeken Yağcıoğlu, "mekânın ideolojik yapılar ve söylemsel pratikler tarafından biçimlenen bir yaşam dünyasını" barındırdığını ifade eder.

Bir başka makalede ise David Herbert Lawrence'ın *Lady Chatterley'in Sevgilisi* adlı eserine bu defa sınıf çatışması ve bedenin bir metafor olarak kullanımı üzerinden değinir. Irish Murdoch'u ise gotik edebiyatın önemli bir temsilcisi olması dışında, feminist eleştiri kuramı ışığında erkek egemen kültürün eleştirisinin metaforik izdüşümü olarak okur.

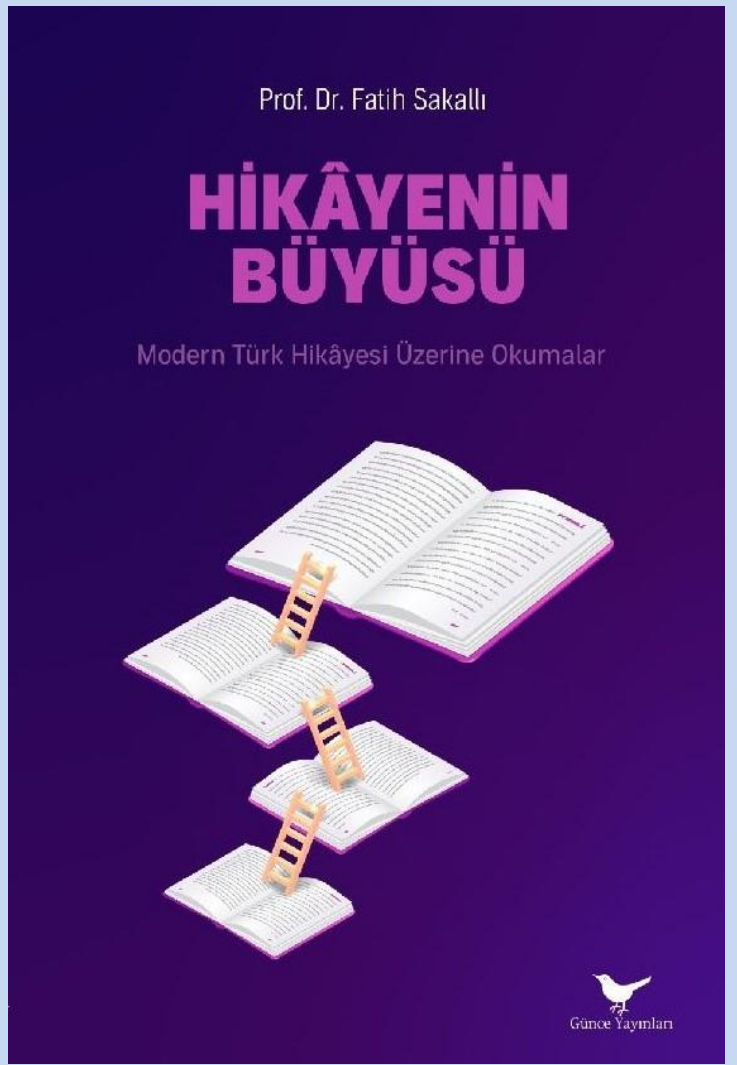
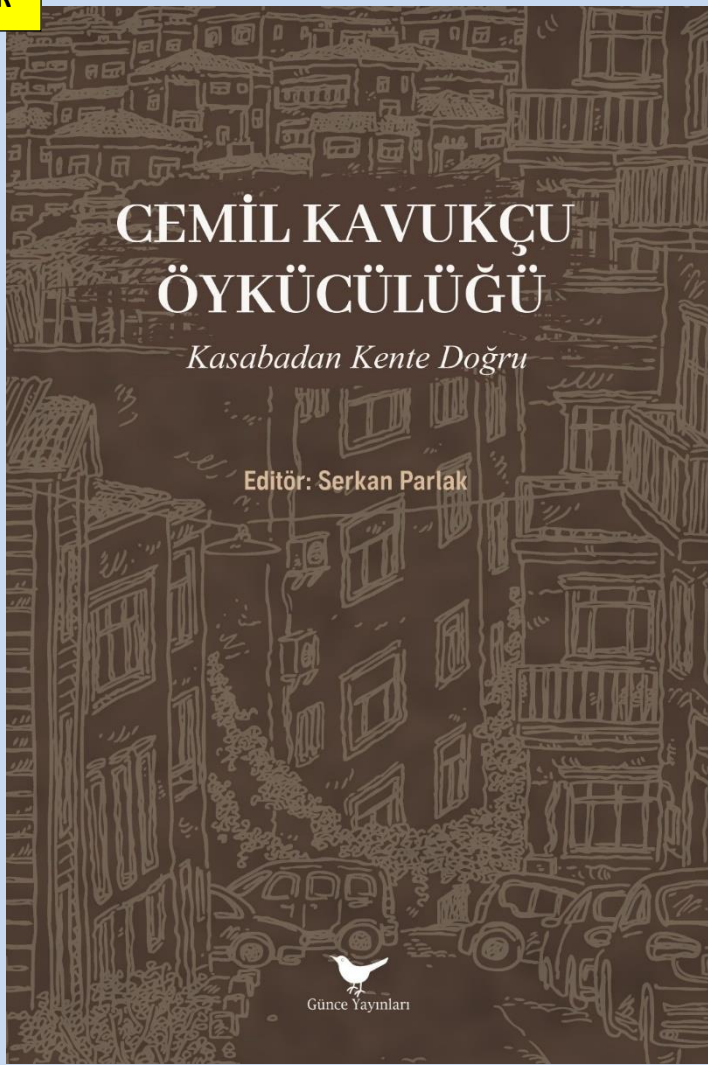
William Golding'ın meşhur romanı *Sineklerin Tanrısı*'nı da alegorik bir eser olmasından hareketle derin yapıyı çözümlmeye çalışan Yağcıoğlu, insanoğlunun hiç de masum olmadığı sonucuna varır. Ernest Hemingway'in *Çanlar Kimin İçin Çalıyor?* romanını ele alan yazar bir savaş fenomenolojisi ile karşı karşıya olduğumuza dikkat çeker. Son makalesinde ise Ken Kesey'in *Guguk Kuşu* romanının, Carl G. Jung'un "korkunç ana" arketipi ve feminist kuramdan hareketle kadın düşmanlığı, faşizm ve bireysel özgürlük gibi çoklu okumalara imkân veren ideolojik çözümlmeye tabi tutularak derin yapıya ulaşılabilir çok katmanlı bir eser olduğunu ifade eder.

Yağcıoğlu çalışmasında yapıçözüme uğrattığı Türk ve dünya edebiyatından eserlerin unutulmaz kahramanlarından hareketle, eserlerin çok katmanlı yapısını deşifre ederek söylenin ardındaki söylenmeyi ortaya koyuyor ve eserlerin farklı okumalar perspektifinde okura roman kahramanlarının aslında göründükleri kadar masum olmadıklarını gösteriyor.

KAYNAKÇA

Yağcıoğlu, Semiramis (2017). *Roman Kahramanı ve Öznellik: Söylem İdeoloji ve Coğrafya*. İstanbul: Sıcak Nal Yayınları.

Barthes, Roland (1975). *The Pleasure of The Text*. Çev. Richard Miller. New York: Hill and Wang.



Türkçeyi “Türk”çe Düşünmek ve Türkçeyle Üretmek: Türkçe ve Felsefe Terimleri’ne Dair

MERVE KARADUMAN*

İnsan var olduğu andan itibaren çevresinde gördüğünü, olup biteni merak eden, anlamaya ve öğrenmeye çalışan bir varlıktır. Konuşabilme, düşünebilme ve bir iletişim aracı olan dili kullanabilme özelliklerine sahip olan insan anlama ve öğrenmeye olan isteğini ve ihtiyacını ancak sorgulayarak ve düşünerek gerçekleştirebilmektedir. Çünkü her soru yeni bir bilgiyi beraberinde getirmektedir.

Bilgiye ulaşabilmek kadar o bilginin insanlara öğretilmesi ve anlaşılması da insanlık için çok büyük önem taşımaktadır. Bilgiyi anlamanın yolu ise bilim insanları tarafından üretilen eserleri, eserlerde kullanılan kavram ve terimleri anlayabilmekle mümkündür. Bu anlama ve öğrenme mücadelesi, başta bilgileri sınıflandırarak her bir kavramı adlandırma süreci sonucunda gerçekleşmektedir.

Bu kavramların adlandırılması, insanın içinde yaşadığı coğrafyaya, kültürel ortama, düşünce dünyasına ve inançlara göre değişiklikler göstermektedir. Dünya üzerindeki milletler arasında Türkler, tarih boyunca birtakım siyasi, sosyal, kültürel vb. sebeplerden dolayı farklı coğrafyalarda yaşamış, bu durum kullandıkları dil olan Türkçe üzerinde bazı olumsuz etkiler yaratmasının yanında Türkçeyi “yüksek dil” olma konumuna da getirmiştir.

Bu olumsuz etkilerin başında, Türkçenin uzun yıllar boyunca bilim ve felsefe dili olarak kullanılan bir dil olmasına rağmen Türkiye’de Türkçe terimler konusundaki tartışmalar, Türkçenin bilim ve felsefe yapma konusunda yeterli olmadığı görüşü, terimlerin Türkçeleştirilmesi konusundaki fikir ayrılıkları ve küçümseyici tutumlar gelmektedir. Bu olumsuz düşünceler karşısında Türkçenin tüm ayrıntılarını, işleyişini, olanaklarını, gücünü ve zenginliğini göstererek, Türkçe duyarlılığı konusunda okuyucuya ayna tutan eser Doç. Dr. Mustafa Karataş tarafından yazılmış ve Pegem Akademi Yayınları tarafından yayımlanmıştır. Türkçenin bilim ve felsefe dili olması konusunda ve Türkçe felsefe terimleri hakkında önemli bilgiler içeren eser 255 sayfadır.

“Türkçe ve Felsefe Terimleri” adlı eser, *ön söz, giriş, sonuç ve kaynaklar* kısımlarının haricinde dört bölümden oluşmaktadır:

1. Bölüm: *Sözden Yazıya Türkçenin Gelişimi*
2. Bölüm: *Osmanlı’dan Cumhuriyet’e Felsefe Terimleri*



3. Bölüm: Felsefe Terimlerinin Türkçesi

4. Bölüm: Felsefe Terimlerinin Tutunması

Kitabın “ön söz”ünde yazar, insanın var olduğu andan itibaren çevresini anlamaya, algılamaya, öğrenmeye çalışan ve hayatı boyunca “anlam”ın peşinden koşan bir varlık olduğuna değinmiş, bu anlama sürecinin de ancak sorgulama ve düşünme ile gerçekleşebileceğini dile getirerek düşünmenin ve soru sormanın önemine vurgu yapmıştır. İnsanın dünyayı anlayabilmesi için ise öncelikli olarak bilgiye ulaşabilmesi gerektiğine değinen Karataş, bilgiye ulaşabilmenin yolunun da ancak dilde kullanılan kavramlar ve kavramları işaretleyen terimleri anlamakla mümkün olduğunu belirtmiştir. Bu bağlamda dil ile felsefenin vazgeçilmez birlikteliğine vurgu yapan Karataş, eserini başta Türkçeyle ilgili yapılan olumsuz düşüncelere, ön yargılara karşı Türkçeyi savunarak Türkçenin gücünü, zenginliğini, tüm ayrıntılarını gösterebilmek ve bugüne kadar Türkçe felsefe terimleri konusunda sadece felsefecilerin çalışma yapmış olması, yapılan bu çalışmaların çoğunluğunun sözlük olması, Türklük bilimi alanında felsefe terimlerini ele alan bilimsel bir dil çalışmasının yapılmamış olmasından dolayı bu alana katkı sağlamak amacıyla kaleme aldığını belirtmiştir.

Eserin “giriş” bölümü “diller arası ilişkiler ve alışverişler”, “bilgi, bilim dili, terim” ve “felsefe kavram ve terimleri” başlıklarından oluşmaktadır. Giriş bölümünün “diller arası ilişkiler ve alışveriş” başlığında dilin insanlar arasındaki iletişimi gerçekleştiren ve insanın toplumsal bir varlık olmasını sağlayan araç olduğundan bahsedilmiştir. Tarih boyunca çeşitli sebeplerden dolayı etkileşim halinde bulunan toplumların birbirleri arasında gerçekleştirmiş oldukları alışverişin en önemli unsuru olan bilgi kavramına değinilmiştir. Devamında her bilginin, bir sözcükle işaretlenmiş bir kavram olduğu belirtilerek bilginin kavram ve terime dönüşüm aşamalarından bahsedilmiş ve terimlerin önemine vurgu yapılmıştır.

Giriş bölümünün “bilgi, bilim dili, terim” isimli ikinci başlığı kendi içerisinde “bilginin üretimi ve dili”, “bilimin dili”, “terim ve terimlerin dili”, “kavram”, “bilimin ‘3 t’ kuralı: terim, tanım, tasnif”, “kavram ve terim alışverişi”, “terim sorunu” olmak üzere pek çok alt başlıklara ayrılmaktadır. Bu başlık altında özet olarak bilginin ortaya çıkışı ve toplumlar arasındaki ilişkisinden bahsedilmiştir. Üretilen bilginin ve bu bilgilerin eğitim ve öğretim amacıyla yazıya geçirilmesini zorunlu kılan bir etkinlik olarak tanımlanan bilim dilinin, gündelik dilden farklarına değinilmiştir. Devamında kavramlar ve terimlerin öneminden bahsedilerek insanlık tarihi boyunca neredeyse tüm toplumlar arasında gerçekleşen kavram ve terim alışverişine yer verilmiş ve bu çalışmanın da temelini oluşturan “terim sorunu” konusu ele alınmıştır.

Giriş bölümünün “felsefe kavram ve terimleri” üçüncü alt başlığında felsefe teriminin tanımından ve felsefenin kısa tarihinden bahsedilmiştir. Felsefe terimlerinin önemli bir kısmının Grekçeden üretildiği bilgisine değinilmiş ve Grekçeden verilmiş örnek kavramların dünya üzerinde var olan birçok dil ile ses, biçim ve anlam açısından karşılaştırılması yapılmıştır. Böylelikle kitabın giriş bölümünde, Türklük biliminde uzun yıllar boyunca konuşulan, tartışılan ve “terim sorunu” adı verilen konunun nasıl meydana geldiği, diller arası ilişkiler ve alışveriş konusu doğrultusunda adım adım anlatılmış olması, başta alan dışında bu çalışmayı okuyanlar ve tüm okuyucular için konuya hazırlık açısından son derece açıklayıcı ve bilgilendirici olmuştur.

Kitabın “birinci bölüm”ü “sözden yazıya Türkçenin gelişimi” başlığını taşımaktadır. Bu bölüm, “kodlanma biçimine göre dil”, “Türkçenin yazı dilleri ve Oğuz Türkçesi”, “Türkçecilik hareketleri”, “Türkçenin felsefe ve bilim dili olarak gelişimi” olmak üzere dört alt başlıktan oluşmaktadır. “Kodlanma biçimine göre dil” başlığı altında genel olarak Türkçenin geçmişten günümüze kadar gelişiminden bahsedilmiştir. Öncelikle canlılar arasında en gelişmiş varlık olan insanın, dili var olduğu andan itibaren sözlü bir iletişim aracı olarak kullanması ve insanın sözü kaydetme ihtiyacından dolayı yazının icat edilmesiyle birlikte dili hem sözlü hem de yazılı olarak kullanmaya devam ettiği bilgisine yer verilmiştir. Ayrıca bu başlık altında “konuşma dili (sözlü dil ve ağız)”, yazı dili (yazılı dil ve ölçünlü dil) terimleri açıklanmıştır.

“Türkçenin yazı dilleri ve Oğuz Türkçesi” isimli ikinci alt başlıkta, Türkçenin ilk bilgi ve belgelerinden hareketle milattan öncesine uzanan tarihi ile ilgili ve Türkçenin ana hatlarıyla gelişim devrelerine yer verilmiştir. Türklerin tarih boyunca yaşamış oldukları birtakım siyasi, sosyal, ekonomik, kültürel vb. pek çok sebeplerden dolayı Türk dilinin çeşitli kollara ayrılmasından bahsedilmiştir. Bu kollar arasında Oğuz Türkçesine ve Oğuz Türkçesinin yazı dili olma sürecine değinilmiştir.

“Türkçecilik hareketleri” isimli üçüncü alt başlıkta, Türklerin tarih boyunca girdiği medeniyet dairelerinde Türkçenin hem olumlu hem de olumsuz yönde etkilendiği bilgisine vurgu yapılmıştır. Bu etkilenmeler sonucunda Türkçe, bir taraftan yüksek dil olma konumuna getirilirken diğer taraftan da alıntıların fazlaşması, bazı yazarların konuşma dilinden uzaklaşması gibi sebeplerden dolayı Türkçenin yazı dili olarak gelişimi konusunda vermiş olduğu olumsuz yönlerinden bahsedilmiştir. Selçuklu Döneminde Türkçe olarak yazılmış çok az eserin olduğu, bunların da “karışık lehçeli” eserler olduğu, Beylikler döneminde Türkçenin “yazılı dil” olarak gelişimini sürdürdüğü ve Osmanlı Türkçesi yazı diline gelindiğinde ise Arapça ve Farsça alıntı oranının artmaya başlamasıyla birlikte bazı aydınlar tarafından bu duruma gösterilen tepkilere değinilmiştir. Türk dili tarihindeki bu tepkilere “Türkçecilik Hareketleri” adı verilmiş ve bu dönemde Türkçe lehine gerçekleşen çok önemli gelişmelerden söz edilmiştir. Ayrıca yaşanmış olan bu sürecin Türkçenin felsefe ve bilim dili olarak gelişimi açısından önemli bir dönem olduğu bilgisine yer verilmiştir.

“Türkçenin felsefe ve bilim dili olarak gelişimi” ismini taşıyan dördüncü alt başlık da kendi içinde “kültür ve dil”, “düşünce ve dil”, “medeniyet ve dil”, “felsefe ve Türkçe”, “Türkçe felsefe (Türk düşüncesi)”, “Türkçede felsefe” başlıklarından oluşmaktadır.

Burada özet olarak felsefe dili veya bilim dili denilince Türkiye’de akla öncelikle terimler ve terim konusunun geldiği, insanın dünyayı algılama şekli, edindiği bilgileri sınıflandırma ve kavramların her birini adlandırabilmesi insanın içinde yaşadığı coğrafyaya, kültür ve düşünce dünyasına, inançlarına göre değişiklik gösterdiği bilgisine değinilmiştir. Bu adlandırma sürecinin de toplumların kültürel varlığı, düşünce dünyası, medeniyet algı ve durumlarına bağlı olarak işlemekte olduğu, bu sebeple de felsefe ve bilim dilinin ancak kültürün, düşüncenin ve medeniyetin dille olan ilişkisine bağlı olarak var olabildiği ifade edilmiştir. Bu bölümde yer alan ve bu çalışmayı terim sorunu konusu üzerinde yapılmış olan diğer çalışmalardan ayrı kılan “felsefe ve Türkçe” başlığında ise felsefenin Türkçeye olan ilişkisinden bahsedilmiş ve hem Türklük

biliminde hem de felsefe alanında tartışma konusu olan “Türk felsefesi” ifadesinden kaynaklanan kavram karmaşası “Türk’çe felsefe (Türk düşüncesi)” ve “Türkçede felsefe” olmak üzere iki başlık altında ele alınmıştır. “Türk’çe felsefe (Türk düşüncesi)” başlığında Türk düşüncesi açık, ayrıntılı ve ayırt edici bir şekilde anlatılmış, “Türkçede felsefe” başlığında ise Türkçeyle felsefe üretilmesi konusu ele alınmıştır. Böylelikle birbiriyle karıştırılan bu iki konunun iki farklı başlıkta ayrıntılı bir şekilde değerlendirilmesi okuyucu için açıklayıcı nitelikte olmuş ve dilden hareketle çözüm yollarının neler olduğu konusunda önemli düşüncelere yer verilmiştir.

Kitabın “ikinci bölüm”ü, “Osmanlı’dan Cumhuriyet’e felsefe terimleri” başlığını taşımaktadır. Bu bölüm “Lâle Devri”, “Tanzimat ve Meşrutiyet Dönemleri”, “Türkiye Cumhuriyeti Dönemi” olmak üzere üç alt başlıktan oluşmaktadır.

“Lâle Devri” isimli birinci alt başlıkta, Türklerin Batı’ya olan ilgisi ve felsefenin Türk düşünce hayatına girmeye başlaması çok daha eski tarihlere dayanmasına rağmen bu ilginin kalıcı siyasi ve kültürel yöndeki değişimlerinin 18. yüzyıldan itibaren görülmeye başlandığı bilgisine yer verilmiştir. Bu değişimlerin ise “Lâle Devri/II. Ahmet Dönemi”, “Nizâm-ı Cedid Dönemi/ III. Selim Dönemi” ve “II. Mahmut Dönemi” olmak üzere üç dönem hâlinde incelenmesi gerektiği ifade edilmiştir.

“Tanzimat ve Meşrutiyet Dönemleri” başlığı altında, felsefenin Türk düşünce hayatına İslamiyet ve Arapça aracılığıyla girmeye başlamasına rağmen dil, kültür ve düşünce dünyamıza etkisinin 18. yüzyıldan itibaren Batı’ya olan ilgiyle birlikte oluşmaya başlamasına ve dildeki bu etkinin kavramlar üzerinde kendini göstermesine dikkat çekilmiştir. Osmanlı döneminde de “Batılılaşma” adı verilen süreçte pek çok eser aracılığıyla yeni kavramlarla tanışılması, bu yeni kavramların pek çoğunu felsefe terimlerinin oluşturması ve Tanzimat döneminden itibaren ise bu terimlerin “Türkçeleştirilmesi” konusunda tartışmaların başladığı bilgilerine yer verilmiştir. Ayrıca Meşrutiyet yıllarında da Türkçe felsefe dilinin gelişmesi, dönemin bazı aydınlarının dil konusundaki önemli görüşleri ve faaliyetlerinden bahsedilerek konunun daha iyi anlaşılabilmesi açısından bu dönemde yayımlanmış eserlerden örnekler verilmiştir.

“Türkiye Cumhuriyeti Dönemi” isimli üçüncü alt başlıkta, öncelikli olarak terim sorununun çözülememiş olmasından bahsedilmiş ve bunun nedenlerine ayrıntılı olarak değinilmiştir. Türkçenin gücünü, zenginliğini, tüm ayrıntılarını ve en önemlisi de bilim ve felsefe dili olduğunu gösterebilmek, konuşma ve yazı dili arasındaki açıklığı kapatmak amacıyla Tanzimat’tan başlayan, 1908’de daha da hızlanan Türkçecilik çalışmalarından bahsedilmiştir. Bu çalışmaların başında Türk Harf Devrimi’nin gerçekleşmesi ve Türk Dil Kurumunun kurulması gibi faaliyetlerin önemi ifade edilerek sağlamış olduğu katkılara ayrıntılı olarak değinilmiştir. Ayrıca bu dönemde yayımlanmış felsefe terimleri sözlüklerinden bahsedilerek konunun daha iyi anlaşılabilmesi adına pek çok örnekler verilmiş ve Türkçe felsefe dilinin gelişmesi, felsefe terimleri konusundaki gelişmeler “1839-1928 (II. Meşrutiyet-Türk Harf Devrimi)”, “1928-1950 (Türk Harf Devrimi-Demokrat Parti Dönemi)”, “1932-1934 Arası”, “1934-1936 Arası”, “1936-1938 Arası”, “1938-1950 Arası”, “1950-1960 (DP İktidarı- 27 Mayıs 1960 Darbesi)”, “1960-1980 (27 Mayıs 1960-12 Eylül 1980 Darbeleri” ve “1980 Sonrası (12 Eylül 1980 Darbesi)” başlıkları altında incelenmiştir. Eserin bu

bölümü okuyucular için felsefenin Türk düşünce hayatına girmeye başladığı ve Türkçenin felsefe dili olarak tartışılmaya başlaması sürecinin gösterilmesi açısından önemlidir.

Kitabın “üçüncü bölüm”ü, “felsefe terimlerinin Türkçesi” başlığını taşımaktadır. Bu bölüm “terim türetimi” ve “örnek felsefe terimleri ve dil incelenmesi” olmak üzere iki alt başlıktan oluşmaktadır.

“Terim türetimi” isimli birinci alt başlıkta, insanın dünyayı anlamaya başladığı andan itibaren edindiği ve öğrendiği yeni bilgilerin adlandırılması sürecinde yeni bir sözcüğe ihtiyaç duymakta, bu ihtiyacını ise ya alıntı yaparak ya da yeni bir sözcük türeterek gerçekleştirebilmekte olduğu bilgisine yer verilmiştir. Ardından genelde yeryüzündeki tüm doğal dillerde ve özelde Türk dilinde sözcük türetme olanaklarının çeşitliliğine değinilmiştir. Öncelikle 1932’de başlayan çalışmalarda terimlerin Türkçeleştirilme yollarından bahsedilmiş, bu doğrultuda binlerce terim türetilmesine rağmen günümüzde hâlâ terim tartışmalarının devam ettiği ve terimler konusunda bir birlik oluşturulamadığı dikkatlere sunulmuştur.

Çalışmanın ana konusunu oluşturan “örnek felsefe terimleri ve dil incelemesi” isimli ikinci alt başlıkta, B. Akarsu’nun *Felsefe Terimleri Sözlüğü* yapı özellikleri açısından dikkat çekici olduğu düşünülen “alaysılama, alırlık, anlıkçılık, belirlenim, benzeşim, çıkarım, dışrak, dışrakçılar, didişim, doğurtma, erek, erkincilik, eytişim, içrek, içrekçiler, içrekçilik, görüngü, görüngübilim, ilinek, istenç, tapıncakçılık, yorumsama” terimlerinin öncelikle *Felsefe Sözlüğü* (Ahmet Cevizci, 2010), *Felsefe Sözlüğü* (Abdülbaki Güçlü, Erkan Uzun, Serkan Uzun, Ü. Hüsrev Yolsal, 2003), *Felsefe Doktrinleri ve Terimleri Sözlüğü* (Süleyman Hayri Bolay, 2004), *Kutadgu Bilig Türkçenin Felsefe-Bilim Sözlüğü* (Ş. Teoman Duralı) sözlüklerindeki durumları gözlemlenmiş ve her bir terimin yapısı ayrıntılı bir şekilde ayrı ayrı incelenerek dil bilgisi açısından Türkçenin kurallarına uygun olup olmadığı belirlenmiştir. Böylelikle Türkçenin terim türetme yolları açısından zenginliği ve gücü gösterilerek Türk dilinin bilimde ve felsefede yetersiz olduğu konusunda olumsuz düşüncelere karşı çok önemli bir somut gösterge olmuştur.

Kitabın “dördüncü bölüm”ü “felsefe terimlerinin tutunması” ismini taşımaktadır. Bu bölüm “tutunma” ve “terimlerin tutunmasını etkileyen nedenler” olmak üzere iki alt başlıktan oluşmaktadır.

“Tutunma” isimli alt başlıkta toplumlar arasında gerçekleşen kavram alışverişi sürecinde bir kavramın üretilmesi, terim olarak alıntılanması ve üretilen bir terimin tutunmasının Türkçe örneğinde geçirmiş olduğu aşamalar hakkında bilgi verilmiştir. Bu aşamalar “kavram ve terimin üretilmesi”, “kavram ve terimin yazıya geçirilmesi”, “kavram ve terimin yabancı dildeki yayınları aracılığıyla öğrenilmesi”, “bu kavrama ihtiyaç hissedilmesi ve alıntılanması”, “Türkçeleştirme”, “terimin “felsefe pazarı”na sunulması” şeklinde başlıklar hâlinde açıklanmıştır.

“Terimin tutunmasını etkileyen nedenler” başlığı kendi içerisinde “terimlerden kaynaklanan nedenler (yapı sorunları (ses ve biçim), anlam sorunları, kavramı karşılayamaması, kavramı çağrıştırmaması, eş anlamlılık)”, “kullanıcılardan kaynaklanan nedenler (ihtiyaç hissedilmemesi, türkçe terimin yadırganması, Türkçeleştirme karşısındaki olumsuz tutum, Türkçeleştirmede geç kalınması, kişisel beğeniler veya tercihler, gelenekler/okullar (<ekoller), kişisel tepki/tercih,

çevirmenler, dilde yabancılaşma)", "kurumsal nedenler (pazarlama yetersizliği)" olmak üzere pek çok alt başlıktan oluşmaktadır.

Burada özet olarak Türkçe terimlerin özelde ise felsefe kavramlarına karşılık üretilen Türkçe terimlerin tutunmasını etkileyen etkenler pek çok başlık altında ayrıntılı olarak açıklanmıştır. Böylelikle Türkçe ve Felsefe terimlerinin her biri de birer dil ürünü olduğu ve bahsedilen aşamalar sonucunda sözlüklerde yer alarak tutunabileceği görüşü ortaya konmuştur. Ayrıca felsefe alanında terim konusunda birçok sorun bulunduğu, bu sorunlar doğrultusunda felsefe alanında terim birlikteliği görülmediği ve bu sorunun birçok felsefe kitabının adına da yansıdığı bilgileri ifade edilmiş ve bu kitap kapaklarından alınan örneklere yer verilerek bölüm tamamlanmıştır.

Kitabın "sonuç" bölümünde ise konuyla ilgili genel değerlendirme yapılarak Türkçe felsefe terimleri konusunda öncelikle yapılması gerekenler maddeler hâlinde belirtilmiştir.

Kitap, on üç sayfadan oluşan "kaynaklar" bölümü ile sona ermiştir. Burada listelenen akademik çalışmalar terim sorunu ve Türkçe felsefe terimleri ile ilgili çalışma yapacak araştırmacılara da geniş bir bibliyografya imkânı sunmaktadır.

Çalışmanın geneli göz önüne alındığında, bugüne kadar farklı açılardan ele alınmış ve üzerinde çeşitli yazılar yazılmış bir konu olan felsefe terimleri sorununun Türkçe açısından ve bir dilci bakış açısıyla diller arası ilişkiler ve kavram alışverişi çerçevesinde ele alınmış olması çalışmayı diğer çalışmalardan farklı kılmaktadır. Bunun birlikte, felsefe terimleri konusunun antropoloji, sosyoloji, dil bilimi, felsefe, Türklük bilimi ve hatta pazarlama olmak üzere pek çok alana göndermelerle ele alınmış olması bu alanların birbiriyle olan ayrılmaz ilişkisini de gözler önüne sermiş ve bu özellik esere farklı bir önem kazandırmıştır.

Sonuç olarak, Doç. Dr. Mustafa Karataş tarafından yayımlanan ve Türkçe duyarlılığının her bir cümlesinde hissedildiği *Türkçe ve Felsefe Terimleri* adlı bu eserde; başta düşünmenin ve sorgulamanın önemine dikkat çekilerek yıllardır süregelen Türkçenin bilim ve felsefede yetersiz olduğu konusundaki düşüncelere, Türkçe terimler konusundaki ön yargılara ve Türkçeyle ilgili olumsuz tüm bilgisizliklere karşı Türkçenin zenginliği, gücü, tüm olanakları, verilen örnekler üzerinde somut bir şekilde gösterilerek sunulmuştur. Böylelikle Türkçenin bilim ve felsefe yapma konusunda son derece yeterli olduğu gözler önüne serilmiştir. Türkçe felsefe terimleri konusu, diller arası ilişkiler ve kavram alışverişi çerçevesinde ele alınan ve Türkçe felsefe terimlerinin tutunmasını belirleyen etkenlerle ilgili tespitlerde bulunulan bu eserde sorunun çözümü ile ilgili son derece açıklayıcı, anlaşılır ve ayrıntılı önerilerde bulunulmuştur. Bu durumda alanın uzmanlarına düşen görev ise 'Türk'çe düşünerek ve Türkçenin olanaklarını kullanarak bilgi ve terim üretmek için çalışmaktır. İçeriğindeki önemli akademik bilgilerle Türk felsefe ve bilim dünyasına çok önemli bir katkı sağlayan bu eser, Türkçe ve felsefe meraklılarına çok faydalı olacaktır.

BATI

EDEBİYATINDA AKIMLAR

editör
OKTAY YİVLİ

HATİCE FIRAT
YASEMİN MUMCU
OKTAY YİVLİ
OĞUZHAN KARABURGU
BERNA AKYÜZ SİZGEN
NİLÜFER İLHAN

ÜMMÜHAN TOPÇU
SEFA YÜCE
HANİFİ ASLAN
METİN AKYÜZ
MEHMET SÜMER
YAKUP ÖZTÜRK



Günce Yayınları

Prof. Dr. Önder Göçgün

TİYATRO DENEN HAYAT SAHNESİ



Günce Yayınları



PROF. DR. ÖNDER GÖÇGÜN

Türk Tasavvuf Şiiri

AÇIKLAMALI VE YORUMLU ÖRNEKLERLE



Günce Yayınları

MODERN TÜRK EDEBİYATI

editör
OKTAY YİVLİ

MUHARREM DAYANÇ
OKTAY YİVLİ
MACİT BALIK
MAHMUT BABACAN
SEVİM ŞERMET

YASEMİN MUMCU
BEDİA KOÇAKOĞLU
NİLÜFER İLHAN
MAKSUT YİĞİTBAŞ
SELAMİ ALAN

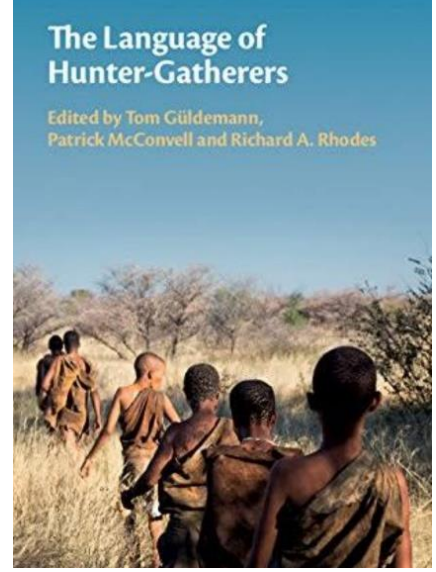


Günce Yayınları

The Language of Hunter-Gatherers

DENİZ DEMİRYAKAN*

Avcı-toplayıcılar, insanın sosyal evriminde “diğerleri” olarak betimlense de bu, yanlış bir düşüncedir. Öyle ki, on bin yıllık tarım geçmişinden ve iki yüzyıllık sanayileşmeden sonra bile avcı-toplayıcılar var olmaya devam etmektedir. Söz konusu bu devamlılığa “dil” merceğinden bakarak 21. yüzyıldaki avcı-toplayıcı toplulukların iç işleyişine yeni bir bakış açısıyla yaklaşan bu kitap, başta dilbilim olmak üzere diğer bilimsel disiplinlere de farklı bir pencereden bakma şansı sunmaktadır. Bu toplulukların bunca yıl hayatta nasıl kaldıkları ve başta tarım toplulukları olmak üzere diğerleriyle nasıl iletişim kurdukları hâlâ merak konusudur. Bu kitap, tam da merak edilen bu sorulara “dil” üzerinden yanıtlar verirken bir yandan da avcı-toplayıcılara ait dillerin tipolojik özelliklerinin tarım topluluklarından farklı olmadığını göstermesiyle göstermesiyle ayrıca bir öneme sahiptir. Kitap, araştırma alanı olarak belirli bir bölgeyi değil; yedi ana başlık altında dünyadaki tüm bölgeleri araştırmaya konu etmiştir. Bu araştırma alanlarından biri olan Avustralya’ya, Neolitik Çağ öncesi avcı-toplayıcı kültürünü incelemek için bir tür laboratuvar olması nedeniyle ayrıca bir önem atfedilmektedir. Böylece; Avusturalya başta olmak üzere tüm bölgeler üzerine yapılan çalışmalardan elde edilen veriler, aynı zamanda da 21. yüzyılın başındaki avcı-toplayıcı toplulukların durumu hakkında bir rapor niteliği taşımaktadır.



Kitap yöntemsel açıdan da önemli bir yer tutmaktadır. Durumlara ve dil malzemelerine deneysel bir yaklaşım söz konusudur. Neredeyse her çalışmada kullanılan haritalar büyük bir emeğin ürünü olup bu haritalar tek başına birçok soruya cevap verebilecek düzeydedir. Avcı-toplayıcılar ile tarım toplulukları dilleri çerçevesinde karşılaştırılırken kullanılan yöntemse detayları nedeniyle ayrıca ilgi çekicidir. Çalışmaların hemen hepsinde bu karşılaştırmalı yaklaşım çok net bir sınıflandırma ve başlıklandırma ile birçok açıdan ele alınmıştır. Kısacası bu kitapta, kalımdan komşuluğa; iklimden coğrafya her şeye dilbilim penceresinden bir kez daha bakılmıştır.

2020 yılının Şubat’ında, Cambridge University Press tarafından yayımlanan *The Language of Hunter-Gatherers*, birbirinden önemli 23 özgün makalesiyle 722 sayfadan oluşmaktadır. Söz konusu 23 özgün makalenin içeriğine, ayrıntıya girilmeksizin aşağıda değinilmiştir:

1. *Hunter-Gatherer Anthropology and Language* (Tom Güldemann, Patrick Mcconvell ve Richard A. Rhodes, s. 3-48)

Tarım toplulukları ile avcı-toplayıcı toplulukların ilişkisine farklı bir açıdan yaklaşılmıştır. Tarih, tarım topluluklarının süreç içerisinde çoğu avcı-toplayıcı toplumu yabancılaştırdığını, dönüştürdüğünü veya marjinalleştirdiğini göstermiş olsa da avcı-toplayıcıların 11.000 yıldan beri tarım topluluklarına rağmen var olabilmesi, avcı-toplayıcıların genel yaklaşımın aksine, tarım topluluklarıyla ilişkilerinde edilgen bir konumda olmadığını göstermektedir. Bu çalışma, iki topluluk arasındaki ilişkiye, avcı-toplayıcıların gözünden bakması nedeniyle dikkat çekicidir. Öyle ki yapılan son çalışmalar avcı-toplayıcıların sözcük varlığının kendine has izlerini de göstermektedir. Bunlara ek olarak, çalışmada, avcı-toplayıcılar ile yiyecek arasındaki ilişkiye, dilin varsılığından hareketle daha önce etkili bir biçimde dile getirilmemiş pek çok durumdan bahsedilmektedir. Dilin, arkeolojik kalıntılardaki bulgulara benzer izler taşıdığını savlayan yazarlar, bu izlerin ayrıntılı bir biçimde nasıl ele alınmasının önemine ayrıca dikkat çekmişlerdir.

2. *Genetic Landscape of Present-Day Hunter-Gatherer Groups* (Ellen Dröfn Gunnarsdóttir ve Mark Stoneking, s. 49-66)

Bu yazıda, avcı-toplayıcıların genetik yapıları incelenmiş ve tarım topluluklarıyla karşılaştırıldığında avcı-toplayıcıların genetik çeşitlilik açısından daha az çeşitliliğe sahip olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Bazı avcı-toplayıcılarda saptanan genetik çeşitliliğin azlığı meselesi, bu topluluk bireylerinin soylarının görece daha eskiye dayandığını göstermektedir. Bu da günümüz itibarıyla var olan avcı-toplayıcı yaşam tarzlarının çok eski dönemlerdeki avcı-toplayıcı yaşam tarzının doğrudan devamı olabileceğini gösterse de bu durumun sadece bazı gruplar için geçerli olduğu çalışmada da vurgulanmaktadır.

3. *Linguistic Typology and Hunter-Gatherer Languages* (Balthasar Bickel ve Johanna Nichols s. 67-75)

Avcı-toplayıcılar ve tarım toplulukları, dil yapıları bakımından karşılaştırılmışlardır. Bu karşılaştırma sonrasında elde edilen veriler dikkat çekicidir. Bu veriler göstermiştir ki her iki toplulukta da dil yapıları benzer konumdadır. Çalışma yönetsel yaklaşımı açısından da bir öneme sahiptir: Bir dilin sözcük varlığı, o dili konuşanların en çok ne hakkında konuştuğunu yansıttığı savı üzerinden topluluklara yaklaşma biçimidir.

4. *Ethnobiology and the Hunter-Gatherer/Food Producer Divide* (Cecil H. Brown, s. 76-88)

Botanikle ilgili terimlerin avcı-toplayıcılar ve tarım toplulukları açısından benzer olup olmadıkları sorgulanmaktadır. Bu sorgulama sonucunda, botanikle ilgili terimlerin her iki toplulukta da farklı biçimlerde adlandırıldığına dikkat çekilmiştir. Ayrıca bu çalışmada, iki terimli botanik terminolojinin bitkilerin evcilleştirilmesiyle ortaya çıktığına da değinilmiştir.

5. *Hunters and Gatherers in East Africa and the Case of Ongota (Southwest Ethiopia)* (Graziano Savà ve Mauro Tosco, s. 91-113)

Tipolojik olarak komşu dillerden oldukça farklı bir dili konuşan çok küçük ve tehlike altındaki Etiyopyalı bir grubun dili olan Ongota bu çalışmada incelenmektedir. Çalışmada, bahsedilen topluluğun, tarihsel bir analize dayanılarak, Ongota'nın uzak atalarından kalma avcı-toplayıcılığa geri döndüğü öne sürülse de yapılan son çalışmalar, Ongota'nın uzun süredir farklı bir etnik kimliği sürdürdüğünü de göstermektedir.

6. *Changing Profile When Encroaching on Forager Territory: Toward the History of the Khoe-Kwadi Family in Southern Africa* (Tom Güldemann, s. 114- 146)

Güldemann, Khoisan araştırmalarındaki merak edilen bir durumu ele almaktadır. Khoisan, fonemik tıklamalara (şaklamalara) sahip Güney Afrika'daki üç büyük dil ailesinden biri olmakla birlikte diğer ikisi de avcı-toplayıcı olan topluluklara göre daha heterojen bir kültür yapısına sahip durumdadır. Yaygın kabulde, bu dili konuşan toplulukların bölgeye avcı-toplayıcı olarak değil; çoban olarak geldikleri ve bölgenin ilk tarım topluluğu olduğu düşünülse de Güldemann'ın bu önemli çalışması, ilgi çekici bu dil (ailesi) için farklı sonuçlar öngörmektedir.

7. *Hunter-Gatherers in South and Southeast Asia: The Mlabri* (Jørgen Rischel, s.149-163)

Güney ve Güneydoğu Asya'daki avcı-toplayıcıların genel durumuyla ilgili bazı bilgiler verildikten sonra bu toplulukların bir zamanlar daha büyük tarım topluluklarının bir üyesi olduklarına değinilmiştir. Bu toplulukların, çeşitli nedenlerden ötürü yiyecek aramak zorunda kaldıklarına değinilerek Mon-Khmer dilini konuşan bir avcı-toplayıcılar topluluğu olan Mlabri'nin bir vaka çalışmasına geçilmektedir. Dilleri Tin ve Lua ile yakından ilgili olduğu düşünülse de Mlabri ile ilgili genetik ve dilbilimsel kanıtlar farklı sonuçları düşünmeye zorlamaktadır. Ancak Rischel, Mlabri'nin kökeninde nispeten yeni bir kültürel dönüşüm olduğuna dair ikna edici bir analiz ortaya koymaktadır.

8. *Foraging and the History of Languages in the Malay Peninsula* (Niclas Burenhult s. 164-197)

Avusturya'nın ayrı bir kolunu oluşturan ve Asya dillerini konuşan Malay yarımadasının Semang avcı-toplayıcıları bu yazıda konu edilmektedir. Genotipik olarak farklı Semang'lerin, komşu tarım topluluklarıyla iç içe geçmiş bir ilişki içinde olmalarına rağmen bu toplulukların Holosen'e kadar uzanan bir sürekliliği temsil eden eski avcı-toplayıcıların bir devamı olduğu genetik ve dilbilimsel kanıtların bir arada düşünülmesiyle elde edilmektedir.

9. *Linguistic Clues to Andamanese Prehistory: Understanding the North-South Divide* (Juliette Blevins, 198-230)

Daha önce on dört farklı dil konuşan uzak Negrito Andamanlı avcı-toplayıcıların Andaman dillerinin karmaşık yönlerinin açığa çıkarılması açısından önemli bu çalışma, kuzeyde Büyük Andamanca ile güneyde Ongan dilleri arasında temel bir kuzey-güney ayrımı olduğunu ortaya çıkarmıştır. Bu ayrımın eski olup olmadığı ise çalışmada etraflıca değerlendirilmektedir.

10. *Historical Linguistics and Philippine Hunter-Gatherers* (Lawrence A. Reid, s. 231-261)

Filipinler'deki Negrito toplulukları ile bu topluluklara saldırıda bulunan Avustralyalı tarım topluluklarının tarih öncesi ilişkileri incelenerek, dilbilimsel kanıtlardan hareketle, tarım topluluklarının komşularıyla nasıl etkileşim kurduklarına ulaşmayı amaçlayan bir çalışmadır.

11. *Hunter-Gatherers of Borneo and Their Languages* (Antonia Soriente, s. 262-308)

Soriente, Borneo'daki bir avcı-toplayıcı topluluk olan Penan Benalui'yi ele almaktadır. Yerleşik bir kültür olan Kenyah toplulukları ile Penan Benalui arasındaki dilsel ilişkiler, avcı-toplayıcılara daha farklı bir açıdan yaklaşılmasını sağlamaktadır.

12. *The Linguistic Situation in Near Oceania before Agriculture* (Malcolm Ross, s. 311-336)

13. *Language, Locality and Lifestyle in New Guinea* (Mark Donohue s. 337-355)

İki çalışma benzer yönlerinden ötürü birlikte değerlendirilmiştir. Genel olarak Doğu

Okyanusya, özelde de Yeni Gine'nin konu edildiği çalışmalardır. Yeni Gine, kaynaklarının çok zengin olması nedeniyle, bireysel toplulukların diğer komşu topluluklardan bağımsız olarak yaşayabilmesine olanak sağladığından önemli bir konumdadır. Ek olarak, dünyanın genetik çeşitlilik açısından çok sayıda dil ve dil ailesine ev sahipliği yapmaktadır. Çalışmalarda da bu elverişli ortamın dile ne gibi etkisi olduğu araştırılmaktadır.

14. *Small Language Survival and Large Language Expansion on a Hunter-Gatherer Continent* (Peter Sutton, s. 356-391)

Avustralya dilleriyle ilgili iki soruya bu çalışmada yanıt aranmaktadır. Bunlardan ilki, tarihsel olarak gözlemlendiğinde niceliksel olarak çok küçük bazı Avustralyalı avcı-toplayıcı toplulukların hangi sosyolojik koşulları, onların dil çeşitliliğinin düşük olmasına neden oldu? İkincisi ise, çok büyük dillerin bulunduğu Avusturalya'da, bu büyük dilleri farklı kılan şey neydi?

15. *Language and Population Shift in Pre-Colonial Australia: Non-Pama-Nyungan Languages* (Mark Harvey, s. 392-421)

Avustralya'daki kara-dil ilişkileriyle ilgili önemli kavramlar ele alınmaktadır. Pama-Nyungan dışı bölgedeki bu tür ilişkilerdeki değişimlerin kanıtları ve bu değişimin etkileri nüfus değişimi çerçevesinde incelenmektedir.

16. *The Spread of Pama-Nyungan in Australia* (Patrick Mcconwell, s. 422-462)

Bu yazıda, Avustralya'nın 18. yüzyılda Avrupalıların kıtaya gelişine kadar, dünyanın geri kalanından oldukça yalıtılmış bir avcı-toplayıcılar kıtası olup olmadığı konusundaki muammaya yanıt aranmaktadır. Ayrıca, araştırmacının Avustralya'yı Neolitik Çağ öncesi avcı-toplayıcı kültürünü incelemek için bir tür laboratuvar olarak görmesi de dikkat çekmektedir. Ancak bu görüş üç ana gerçeği görmezden gelmektedir: Birincisi, Avustralyalı avcı-toplayıcı kültürleri oldukça çeşitlidir ve binlerce yıldır birbirleriyle etkileşime girmişlerdir. İkincisi, Avustralya ekolojisi dünyanın geri kalanından çarpıcı biçimde farklıdır. Üçüncüsü, antropolojik ilgi ortaya çıkmadan önce, söz konusu yerleri sömürgeleştiren Avrupalılarla yaklaşık iki yüzyıldır süren etkileşimler, yerli kültürleri dramatik bir şekilde değiştirmiştir. Kısaca, bu çalışmada, bahsedilen gerçeklerin Pama Nyungan'daki kelime dağarcığının yeniden yapılandırılmasındaki etkileri araştırılmaktadır.

17. *Typological Accommodation in Central Siberia* (Edward J. Vajda, s. 465-498)

Orta Sibirya ve Orta Yenisey bölgesindeki yerli avcı-toplayıcılarla ilgili konular ele alınmaktadır. Bu avcı-toplayıcılar, pastoralist olan diğer Sibirya kökenli dil ailelerinin sondan eklemeli dillerinden tipolojik olarak çok farklı diller konuşmaktadırlar. İç Avrasya'nın geniş bir alanında Yenisey merkezli dil unsurlarının bir dağılımı görülebiliyorken avcı-toplayıcıların dil yapısı Yenisey merkezli dillerin tipolojik özelliklerinden ödünç alınmamış olması dikkat çekicidir.

18. *Hunter-Gatherers in South Siberia* Gregory (D. S. Anderson ve K. David Harrison, s. 499-520)

Anderson ve Harrison, güney Sibirya taygası Tofa ve Todzhu'da bulunan iki dil üzerine yaptıkları araştırmayla kitaba destek vermektedir. İncelemeye konu edilen bu iki dili konuşan ve Ren geyiği sürülerine sahip olan toplulukların her ikisi de tarım topluluklarına komşu olmaları açısından bu çalışma için önemlidir. Ayrıca her ikisinin de zaman içinde kendi dillerinden uzaklaşarak Türk dillerinden birini konuşması da dikkat çekicidir. Ayrıca bu çalışmada, dilsel

olarak kodlanmış bilgi sistemleri dâhil olmak üzere kültürel değişkenlikle birlikte dil değişikliğine ilişkin kanıtlar da ele alınmaktadır.

19 Primitivism in Hunter and Gatherer Languages: The Case of Eskimo Words for Snow (Willem J. De Reuse, s. 523-551)

Bu bölümde, ilkelcilik sorunu ve Eskimo dillerinin “kar” için birçok sözcüğe sahip olduğu bilgisi üzerinden Sapir-Whorf hipotezi araştırma konusu üzerinde ve araştırma alanı sınırlarında ele alınmaktadır. Eskimo dillerinin karmaşık morfolojisine değinilerek başlanan yazıda, Yupikçenin yerdeki karı, yağın kardan ayıran iki farklı sözcük seçimine izin verdiği araştırmacı tarafından vurgulanmıştır. Eskimo dillerinin Eskimo yaşamını etkileyen hava, deniz, don, buz vb. koşulları anlatmak için kullandığı teknik bir sözlükten de bahsedilmiştir. Özellikle avcı-toplayıcılıkla ilgili olan bu sözlüğün anlatıldığı bölümler ayrıca dikkat çekicidir.

20. Language Shift in the Subarctic and Central Plains (Richard A. Rhodes, s. 552-576)

Avcı-toplayıcıların, ilgili coğrafyaya dillerin yayılmasında bir rolünün olup olmadığı bu yazıda araştırılmaktadır. Son beş yüz yılda tarihsel olarak doğrulanmış verilere bakıldığında, Kuzey Amerika'nın Büyük Göller bölgesinde, göçebe ve yerleşiklerin konuştuğu dillerin yayılım gösterebildikleri vurgulanmaktadır. Bu yazının ilgi çekici sonucu ise söz konusu bu yayılımların avcı-toplayıcılar tarafından yönlendirildiğinin saptanmasıdır. İşte bu yeni saptamalar, arkeologları avcı-toplayıcılara karşı tarım toplulukları üzerinden ortaya attıkları varsayımları yeniden sorgulamaya davet etmektedir.

21. Uto-Aztecan Hunter-Gatherers (Jane H. Hill, s. 577-604)

Kuzey Uto-Aztek'in iki kolu olan Takic ve Numik'in substrat etkisinin niceliği açısından farklılık gösterdiğine dair uzun süredir devam eden bir hipotez ele alınmaktadır. Araştırmalar, Takic'in Numic'ten daha fazla substrat etkisi göstermediğini ortaya koymaktadır. Çevresel koşulların değişmesi nedeniyle toplulukların sayıca azalmasının dilsel olarak ne gibi sonuçlara neden olabileceği sorusu da bu yazının diğer önemli noktasıdır.

22. Language and Subsistence Patterns in the Amazonian Vaupés (Patience Epps, s. 605-669)

Avcı-toplayıcılar ve komşu tarım toplulukları arasındaki sözde simbiyotik ilişkinin ele alındığı bir çalışmadır. Bu çalışmada, avcı-toplayıcılar ile tarım topluluklarının kendilerine özgü yaşam biçimlerinin (özellikle iş tekniği vb.) birbirleriyle etkileşimde bulduklarında dilde ne gibi farklılıklar yaratabileceğinin saptanması amaçlanmaktadır. Epps, bu ilişkinin tarım toplulukları lehine çok asimetrik olduğuna dikkat çekmektedir. Genellikle asimetri, avcı-toplayıcıların dilinin tarım topluluklarının dilinin etkisi altına girmesiyle sonuçlansa da avcı-toplayıcıların dilsel malzemelerinin yüzyıllardır var olabilmesi de dikkate değerdir. Özetle bu bölüm, Kuzeybatı Amazon avcı-toplayıcılarının Güney Amerika'daki tarım topluluklarıyla ilişkisini dili merkeze koyarak etraflıca incelemektedir.

23. The Southern Plains and the Continental Tip (Alejandra Vidal ve José Braunstein, s. 641-669)

Kitabın son yazısında, hakkında çok az belge bulunan Chaco dilleri, tarihsel bir bakış açısıyla incelenmektedir ve bu diller karşılaştırmalı inceleme yardımıyla bu bölgedeki tüm avcı-toplayıcı topluluklar arasındaki ilişkiler (temas) için kanıtlar da sunmaktadır. Chaco'nun en eski bilinmezlerinden biri ele alınarak Chaco'da sömürgeleştirme sonrasında toplulukların ortadan

kaybolduğu, asimile edildiği veya yeniden biçimlendirildiği belgeleriyle anlatılmaktadır. Bu yazıyı ilginç kılan diğer bir noktaysa, tarımsal üretimin genellikle iklimle sıkı sıkıya bağlı olmasından ötürü yiyecek aramanın zaman zaman avcı-toplayıcılar adına bir avantaj sağlamasının iki topluluk arasındaki dilsel ilişkilere etkisinin sorgulandığı bölümlerdir.

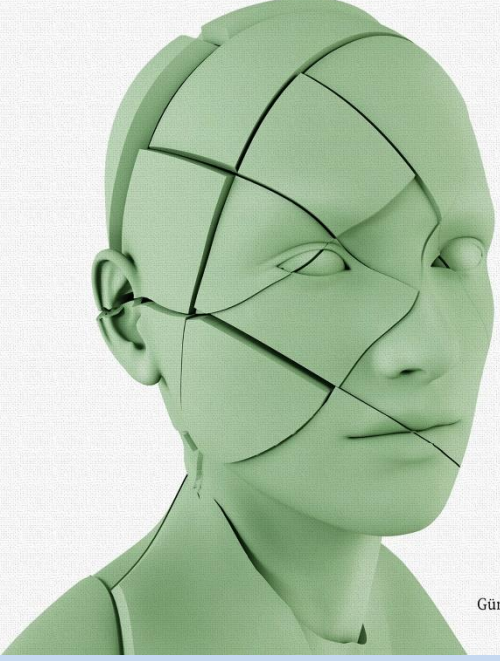
Yazının giriş bölümünde değindiğimiz özelliklerine ek olarak bu kitap, yabancı akademik dünyanın dil çalışmalarında çok farklı bir yerde olduğunu bir kez daha göstermiştir. Hem çalışma konusu hem de çalışma yöntemi açısından oldukça dikkat çekici olup aynı zamanda da diğer bilimsel çalışmalara ilham verici bir niteliğe sahiptir. Afrika yerlilerin dillerinin tipolojik özelliklerine değinen çalışmalar dilin işleyişi hakkında ne denli önemli veriler sunuyorsa bu kitaptaki çalışmalar da yaşam biçiminin -dolayısıyla beslenme düzeninin- dil ve dil altbirimlerinin niteliği ve niceliği hakkında önemli yorumlar yapma olanağı sunmaktadır. Bizdeki dil çalışmalarının önemli bir bölümünün Arap harfli metinlerin Latin harfli metinlere aktarıldığı çalışmalardan oluştuğu göz önünde bulundurulduğunda böyle farklı -hatta garip- araştırmalara bizde de ivedilikle girişilmesi gerekmektedir. Öyle ki bu tip çalışmalar hem Türkçeyi hem de kalan dilleri betimlemede yeni bakış açıları sunacak olup bir yandan da Türk dilbilimcileri uluslararası üne kavuşturacaktır.

Kaynak

Güldemann, T., McConvell, P., & Rhodes, R. (Eds.). (2020). *The Language of Hunter-Gatherers*. Cambridge: Cambridge University Press. doi:10.1017/9781139026208.

TÜRK BİLİMKURGU EDEBİYATI VE ARKETİPLER

DR. VELİ UĞUR



Günce Yayınları

Oktay Yivli

Öykü Nasıl Okunur

modern öykü ve yöntem



Günce Yayınları

MAKSUT YİĞİTBAŞ

Edebiyatın Ebemkuşağı

Halit Ziya Hikâyeciliğinde

Renklerin Dili

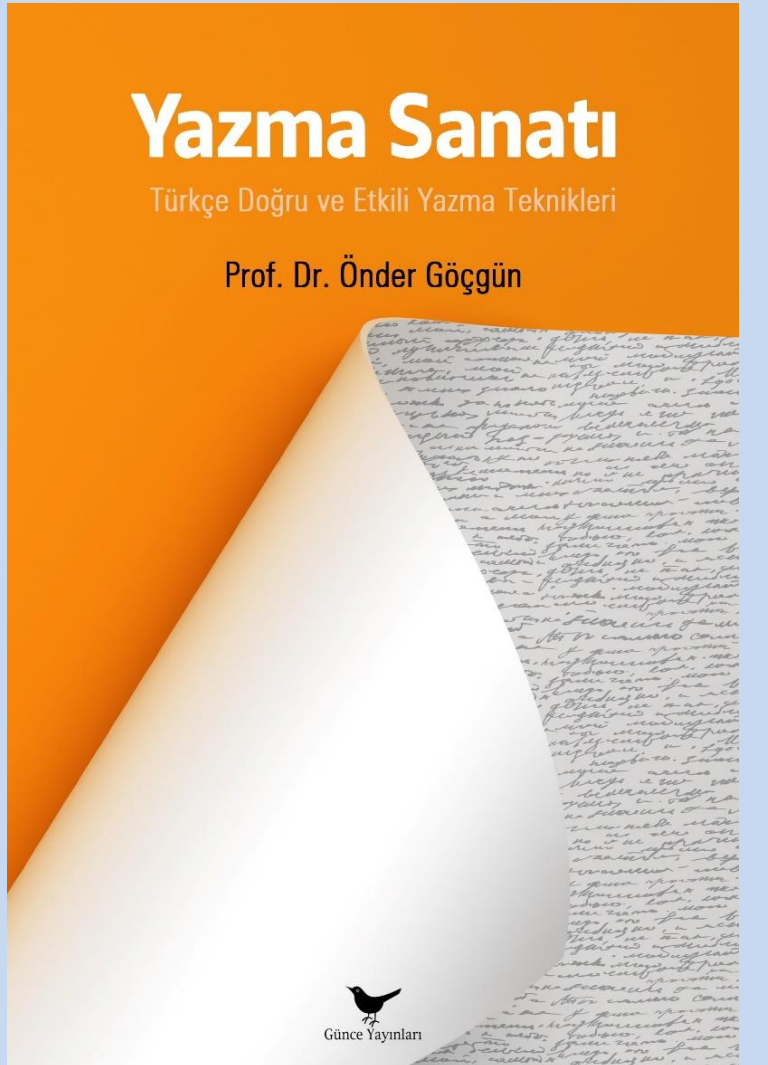


Günce Yayınları

Yazma Sanatı

Türkçe Doğru ve Etkili Yazma Teknikleri

Prof. Dr. Önder Göçgün



Günce Yayınları