



RumeliDE

Uluslararası Hakemli

DİL VE EDEBİYAT ARAŞTIRMALARI DERGİSİ

rumelide.com

ISSN: 2148-7782 (page) / 2148-9599 (online)

Yıl 2016, sayı 4 (Nisan) Özel Sayı 1
Year 2016, issue 4 (April) Special Issue

XI. ULUSAL FRANKOFONİ KONGRESİ

XIème CONGRESS NATIONAL DE LA FRANCOPHONIE

ÖZEL SAYI / SPECIAL ISSUE 1

RumeliDE

International Refereed

**JOURNAL OF LANGUAGE AND LITERATURE
STUDIES**

| KÜNYE | GENERIC |
|-----------------------------------|------------------------------------|
| İMTİYAZ SAHİBİ | COPYRIGHT OWNER |
| Yrd. Doç. Dr. Yakup YILMAZ | Asst. Prof. Yakup YILMAZ |
| EDİTÖRLER | EDITORS |
| Doç. Dr. Fatih BAŞPINAR | Assoc. Prof. Fatih BAŞPINAR |
| Yrd. Doç. Dr. Yakup YILMAZ | Asst. Prof. Yakup YILMAZ |
| Yrd. Doç. Dr. Eshabil BOZKURT | Asst. Prof. Eshabil BOZKURT |
| YAYIN KURULU | EDITORIAL BOARD |
| Doç. Dr. Ersen ERSOY | Assoc. Prof. Ersen ERSOY |
| Dumlupınar Üniversitesi (Türkiye) | Dumlupınar University (Turkey) |
| Doç. Dr. Fatih BAŞPINAR | Assoc. Prof. Fatih BAŞPINAR |
| Kırklareli Üniversitesi (Türkiye) | Kırklareli University (Turkey) |
| Doç. Dr. Secaattin TURAL | Assoc. Prof. Secaattin TURAL |
| Kırklareli Üniversitesi (Türkiye) | Kırklareli University (Turkey) |
| Yrd. Doç. Dr. Ali KURT | Asst. Prof. Ali KURT |
| Kırklareli Üniversitesi (Türkiye) | Kırklareli University (Turkey) |
| Yrd. Doç. Dr. Erdoğan TAŞTAN | Asst. Prof. Erdoğan TAŞTAN |
| Kırklareli Üniversitesi (Türkiye) | Kırklareli University (Turkey) |
| Yrd. Doç. Dr. Eshabil BOZKURT | Asst. Prof. Eshabil BOZKURT |
| Kırklareli Üniversitesi (Türkiye) | Kırklareli University (Turkey) |
| Yrd. Doç. Dr. Faysal Okan ATASOY | Asst. Prof. Faysal Okan ATASOY |
| Erzincan Üniversitesi (Türkiye) | Erzincan University (Turkey) |
| Yrd. Doç. Dr. Niyazi ADIGÜZEL | Asst. Prof. Niyazi ADIGÜZEL |
| Kırklareli Üniversitesi (Türkiye) | Kırklareli University (Turkey) |
| Yrd. Doç. Dr. Yakup YILMAZ | Asst. Prof. Yakup YILMAZ |
| Kırklareli Üniversitesi (Türkiye) | Kırklareli University (Turkey) |
| DİL UZMANLARI | REVIEW EDITORS |
| İngilizce Redaksiyon | English |
| Öğr. Gör. Sevda PEKCOŞKUN GÜNER | Lect. Sevda PEKCOŞKUN GÜNER |
| Kırklareli Üniversitesi (Türkiye) | Kırklareli University (Turkey) |
| Arş. Gör. Nihan ERDEMİR | Research Asst. Nihan ERDEMİR |
| Kırklareli Üniversitesi (Türkiye) | Kırklareli University (Turkey) |
| Arş. Gör. Serpil YAVUZ ÖZKAYA | Research Asst. Serpil YAVUZ ÖZKAYA |
| Kırklareli Üniversitesi (Türkiye) | Kırklareli University (Turkey) |
| Türkçe Redaksiyon | Turkish |
| Arş. Gör. Hakkı ÖZKAYA | Research Asst. Hakkı ÖZKAYA |
| Kırklareli Üniversitesi (Türkiye) | Kırklareli University (Turkey) |

Arş. Gör. Ferhan AKGÜN ÜNSAL

Kırklareli Üniversitesi (Türkiye)

Arş. Gör. Mehmet TUNCER

Kırklareli Üniversitesi (Türkiye)

Arş. Gör. Emine Serpil KOYUNCU

Kırklareli Üniversitesi (Türkiye)

Arş. Gör. Habibe DEMİR

Kırklareli Üniversitesi (Türkiye)

Research Asst. Ferhan AKGÜN ÜNSAL

Kırklareli University (Turkey)

Research Asst. Mehmet TUNCER

Kırklareli University (Turkey)

Research Asst. Emine Serpil KOYUNCU

Kırklareli University (Turkey)

Research Asst. Habibe DEMİR

Kırklareli University (Türkiye)

DIŞ TEMSİLCİLER

Arş. Gör. Arzu KAYGUSUZ (Almanya)

Arş. Gör. Mesut GÜLPER (İngiltere)

Yasin YAYLA (Sırbistan)

FOREIGN REPRESENTATORS

Research Asst. Arzu KAYGUSUZ (Germany)

Research Asst. Mesut GÜLPER (UK)

Yasin YAYLA (Serbia)

DANIŞMA KURULU

Prof. Dr. Hanifi VURAL

Gaziosmanpaşa Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Hicabi KIRLANGIÇ

Ankara Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Marek STACHOWSKI

Krakov Jagellon Üniversitesi (Polonya)

Prof. Dr. Mehmet NARLI

Balıkesir Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Mehmet ÖLMEZ

Yıldız Teknik Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Mustafa S. KAÇALIN

Marmara Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Ömer ZÜLFE

Marmara Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Oktay AHMED

Üsküp Kiril-Methodi Üniversitesi (Makedonya)

Prof. Dr. Vügar SULTANZADE

Doğu Akdeniz Üniversitesi (KKTC)

Doç. Dr. Despina PROVATA

Atina Milli ve Kapodistriyan Üniversitesi (Yunanistan)

Yrd. Doç. Dr. Shawky Hassan A. A. SHAABAN

Kahire Üniversitesi (Mısır)

Yrd. Doç. Dr. Reza Hosseini BAGHANAM

Tebriz Azad İslam Üniversitesi (İran)

ADVISORY BOARD

Professor Hanifi VURAL

Gaziosmanpaşa University (Turkey)

Professor Hicabi KIRLANGIÇ

Ankara University (Turkey)

Professor Marek STACHOWSKI

Krakov Jagellon University (Poland)

Professor Mehmet NARLI

Balıkesir University (Turkey)

Professor Mehmet ÖLMEZ

Yıldız Technical University (Turkey)

Professor Mustafa S. KAÇALIN

Marmara University (Turkey)

Professor Ömer ZÜLFE

Marmara University (Turkey)

Professor Oktay AHMED

Üsküp Kiril-Methodi University (Macedonia)

Professor Vügar SULTANZADE

Eastern Mediterranean University (TRNC)

Assoc. Prof. Despina PROVATA

Athens National and Capodistriyan University (Greece)

Asst. Prof. Shawky Hassan A. A. SHAABAN

Cairo University (Egypt)

Asst. Prof. Reza Hosseini BAGHANAM

Tebriz Azad Islam University (Iran)

Adres

Kırklareli Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı
Bölümü, Kayah Kampüsü - Kırklareli / TÜRKİYE
e-posta: editor@rumelide.com

Address

Kırklareli University, Faculty of Arts and Sciences, Dept. of Turkish
Language and Literature, Kayah Campus - Kırklareli / TURKEY
e-mail: editor@rumelide.com

HAKEMLER

- Prof. Dr. Alev BULUT
İstanbul Üniversitesi (Türkiye)
- Prof. Dr. Asuman AKAY AHMED
Marmara Üniversitesi (Türkiye)
- Prof. Dr. Atabey KILIÇ
Erciyes Üniversitesi (Türkiye)
- Prof. Dr. Aymil DOĞAN
Hacettepe Üniversitesi (Türkiye)
- Prof. Dr. Ayşe Banu KARADAĞ
Yıldız Teknik Üniversitesi (Türkiye)
- Prof. Dr. Emine BOGENÇ DEMİREL
Yıldız Teknik Üniversitesi (Türkiye)
- Prof. Dr. Füsun BİLİR ATASEVEN
Yıldız Teknik Üniversitesi (Türkiye)
- Prof. Dr. Gülser ÇETİN
Ankara Üniversitesi (Türkiye)
- Prof. Dr. Hanifi VURAL
Gaziosmanpaşa Üniversitesi (Türkiye)
- Prof. Dr. Hicabi KIRLANGIÇ
Ankara Üniversitesi (Türkiye)
- Prof. Dr. Işın Bengi ÖNER
29 Mayıs Üniversitesi (Türkiye)
- Prof. Dr. İbrahim TAŞ
Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi (Türkiye)
- Prof. Dr. Marek STACHOWSKI
Krakow Yagellon Üniversitesi (Polonya)
- Prof. Dr. Mehmet NARLI
Balıkesir Üniversitesi (Türkiye)
- Prof. Dr. Mehmet ÖLMEZ
Yıldız Teknik Üniversitesi (Türkiye)
- Prof. Dr. Mustafa S. KAÇALIN
Marmara Üniversitesi (Türkiye)
- Prof. Dr. Nevzat ÖZKAN
Erciyes Üniversitesi (Türkiye)
- Prof. Dr. Nur Melek DEMİR
Ankara Üniversitesi (Türkiye)
- Prof. Dr. Oktay AHMED
Üsküp Kiril-Metodi Üniversitesi (Makedonya)
- Prof. Dr. Ömer ZÜLFE

REFEREES

- Professor Alev BULUT
Istanbul University (Turkey)
- Professor Asuman AKAY AHMED
Marmara University (Turkey)
- Professor Atabey KILIÇ
Erciyes University (Turkey)
- Professor Aymil DOĞAN
Hacettepe University (Turkey)
- Professor Ayşe Banu KARADAĞ
Yıldız Technical University (Turkey)
- Professor Emine BOGENÇ DEMİREL
Yıldız Technical University (Türkiye)
- Professor Füsun BİLİR ATASEVEN
Yıldız Technical University (Turkey)
- Professor Gülser ÇETİN
Ankara University (Turkey)
- Professor Hanifi VURAL
Gaziosmanpaşa University (Turkey)
- Professor Hicabi KIRLANGIÇ
Ankara University (Turkey)
- Professor Işın Bengi ÖNER
29 Mayıs University (Turkey)
- Professor İbrahim TAŞ
Bilecik Şeyh Edebali University (Turkey)
- Professor Marek STACHOWSKI
Krakow Yagellon University (Poland)
- Professor Mehmet NARLI
Balıkesir University (Turkey)
- Professor Mehmet ÖLMEZ
Yıldız Technical University (Turkey)
- Professor Mustafa S. KAÇALIN
Marmara University (Turkey)
- Professor Nevzat ÖZKAN
Erciyes University (Turkey)
- Professor Nur Melek DEMİR
Ankara University (Turkey)
- Professor Oktay AHMED
Skopje Kiril-Metodi University (Macedonia)
- Professor Ömer ZÜLFE

Adres

Kırklareli Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı
Bölümü, Kayah Kampüsü - Kırklareli / TÜRKİYE
e-posta: editor@rumelide.com

Address

Kırklareli University, Faculty of Arts and Sciences, Dept. of Turkish
Language and Literature, Kayah Campus - Kırklareli / TURKEY
e-mail: editor@rumelide.com

| | |
|--|---|
| Marmara Üniversitesi (Türkiye) | Marmara University (Turkey) |
| Prof. Dr. Sündüz ÖZTÜRK-KASAR | Professor Sündüz ÖZTÜRK-KASAR |
| Yıldız Teknik Üniversitesi (Türkiye) | Yıldız Technical University (Turkey) |
| Prof. Dr. Vügar SULTANZADE | Professor Vügar SULTANZADE |
| Doğu Akdeniz Üniversitesi (KKTC) | Eastern Mediterranean University (TRNC) |
| Doç. Dr. Ahmet BENZER | Assoc. Prof. Ahmet BENZER |
| Marmara Üniversitesi (Türkiye) | Marmara University (Turkey) |
| Doç. Dr. Alpaslan OKUR | Assoc. Prof. Alpaslan OKUR |
| Sakarya Üniversitesi (Türkiye) | Sakarya University (Turkey) |
| Doç. Dr. Bayram DURBİLMEZ | Assoc. Prof. Bayram DURBİLMEZ |
| Erciyes Üniversitesi (Türkiye) | Erciyes University (Turkey) |
| Doç. Dr. Beki HALEVA | Assoc. Prof. Beki HALEVA |
| Yıldız Teknik Üniversitesi (Türkiye) | Yıldız Technical University (Turkey) |
| Doç. Dr. Despina PROVATA | Assoc. Prof. Despina PROVATA |
| Atina Milli ve Kapodistriyan Üniversitesi (Yunanistan) | Athens National and Capodistriyan University (Greece) |
| Doç. Dr. Emel ÖZKAYA | Assoc. Prof. Emel ÖZKAYA |
| Cumhuriyet Üniversitesi (Türkiye) | Cumhuriyet University (Turkey) |
| Doç. Dr. Ersen ERSOY | Assoc. Prof. Ersen ERSOY |
| Dumlupınar Üniversitesi (Türkiye) | Dumlupınar University (Turkey) |
| Doç. Dr. Fatih BAŞPINAR | Assoc. Prof. Fatih BAŞPINAR |
| Kırklareli Üniversitesi (Türkiye) | Kırklareli University (Turkey) |
| Doç. Dr. Füsun ŞAVLI | Assoc. Prof. Füsun ŞAVLI |
| Marmara Üniversitesi (Türkiye) | Marmara University (Turkey) |
| Doç. Dr. Gökhan ARI | Assoc. Prof. Gökhan ARI |
| Düzce Üniversitesi (Türkiye) | Düzce University (Turkey) |
| Doç. Dr. Gülhanım ÜNSAL | Assoc. Prof. Gülhanım ÜNSAL |
| Marmara Üniversitesi (Türkiye) | Marmara University (Turkey) |
| Doç. Dr. Mehmet GÜNEŞ | Assoc. Prof. Mehmet GÜNEŞ |
| Marmara Üniversitesi (Türkiye) | Marmara University (Turkey) |
| Doç. Dr. Mümtaz SARIÇİÇEK | Assoc. Prof. Mümtaz SARIÇİÇEK |
| Erciyes Üniversitesi (Türkiye) | Erciyes University (Turkey) |
| Doç. Dr. Secaattin TURAL | Assoc. Prof. Secaattin TURAL |
| Kırklareli Üniversitesi (Türkiye) | Kırklareli University (Turkey) |
| Doç. Dr. Üzeyir ASLAN | Assoc. Prof. Üzeyir ASLAN |
| Marmara Üniversitesi (Türkiye) | Marmara University (Turkey) |
| Doç. Dr. Yavuz KIZILÇİM | Assoc. Prof. Yavuz KIZILÇİM |
| Atatürk Üniversitesi (Türkiye) | Atatürk University (Turkey) |
| Yrd. Doç. Dr. Ahmed Farman ÇELEBİ | Asst. Prof. Ahmed Farman ÇELEBİ |
| Bağdat Üniversitesi (Irak) | Baghdad University (Iraq) |
| Yrd. Doç. Dr. Ahmet ISPARTA | Asst. Prof. Ahmet ISPARTA |
| İstanbul Üniversitesi (Türkiye) | Istanbul University (Turkey) |
| Yrd. Doç. Dr. Ali CANÇELİK | Asst. Prof. Ali CANÇELİK |

| | |
|---|--|
| Kocaeli Üniversitesi (Türkiye) | Kocaeli University (Turkey) |
| Yrd. Doç. Dr. Ali KURT | Asst. Prof. Ali KURT |
| Kırklareli Üniversitesi (Türkiye) | Kırklareli University (Turkey) |
| Yrd. Doç. Dr. Ayza VARDAR | Asst. Prof. Ayza VARDAR |
| Kırklareli Üniversitesi (Türkiye) | Kırklareli University (Turkey) |
| Yrd. Doç. Dr. Banu TELLİOĞLU | Asst. Prof. Banu TELLİOĞLU |
| Kırklareli Üniversitesi (Türkiye) | Kırklareli University (Turkey) |
| Yrd. Doç. Dr. Beytullah BEKAR | Asst. Prof. Beytullah BEKAR |
| Kırklareli Üniversitesi (Türkiye) | Kırklareli University (Turkey) |
| Yrd. Doç. Dr. Buket ALTINBÜKEN KARSLI | Asst. Prof. Buket ALTINBÜKEN KARSLI |
| İstanbul Üniversitesi (Türkiye) | Istanbul University (Turkey) |
| Yrd. Doç. Dr. Burcu GÜRSEL | Asst. Prof. Burcu GÜRSEL |
| Kırklareli Üniversitesi (Türkiye) | Kırklareli University (Turkey) |
| Yrd. Doç. Dr. Bünyami TAŞ | Asst. Prof. Bünyami TAŞ |
| Aksaray Üniversitesi (Türkiye) | Aksaray University (Turkey) |
| Yrd. Doç. Dr. Elife KARADAĞ | Asst. Prof. Elife KARADAĞ |
| Kırklareli Üniversitesi (Türkiye) | Kırklareli University (Turkey) |
| Yrd. Doç. Dr. Erdoğan TAŞTAN | Asst. Prof. Erdoğan TAŞTAN |
| Kırklareli Üniversitesi (Türkiye) | Kırklareli University (Turkey) |
| Yrd. Doç. Dr. Eshabil BOZKURT | Asst. Prof. Eshabil BOZKURT |
| Kırklareli Üniversitesi (Türkiye) | Kırklareli University (Turkey) |
| Yrd. Doç. Dr. Esra BİRKAN BAYDAN | Asst. Prof. Esra BİRKAN BAYDAN |
| Marmara Üniversitesi (Türkiye) | Marmara University (Turkey) |
| Yrd. Doç. Dr. Faysal Okan ATASOY | Asst. Prof. Faysal Okan ATASOY |
| Erzincan Üniversitesi (Türkiye) | Erzincan University (Turkey) |
| Yrd. Doç. Dr. Hakan AYDEMİR | Asst. Prof. Hakan AYDEMİR |
| İstanbul Medeniyet Üniversitesi (Türkiye) | İstanbul Medeniyet University (Turkey) |
| Yrd. Doç. Dr. Halil İbrahim İSKENDER | Asst. Prof. Halil İbrahim İSKENDER |
| Kırklareli Üniversitesi (Türkiye) | Kırklareli University (Turkey) |
| Yrd. Doç. Dr. Hamza KUZUCU | Asst. Prof. Hamza KUZUCU |
| Cumhuriyet Üniversitesi (Türkiye) | Cumhuriyet University (Turkey) |
| Yrd. Doç. Dr. Hulusi GEÇGEL | Asst. Prof. Hulusi GEÇGEL |
| Çanakkale 18 Mart Üniversitesi (Türkiye) | Çanakkale 18 Mart University (Turkey) |
| Yrd. Doç. Dr. Lale ÖZCAN | Asst. Prof. Lale ÖZCAN |
| Yıldız Teknik Üniversitesi (Türkiye) | Yıldız Technical University (Turkey) |
| Yrd. Doç. Dr. Lütfiye CENGİZHAN | Asst. Prof. Lütfiye CENGİZHAN |
| Trakya Üniversitesi (Türkiye) | Trakya University (Turkey) |
| Yrd. Doç. Dr. Mehdi GENCELİ | Asst. Prof. Mehdi GENCELİ |
| Marmara Üniversitesi (Türkiye) | Marmara University (Turkey) |
| Yrd. Doç. Dr. Mehmet TOK | Asst. Prof. Mehmet TOK |
| Çanakkale 18 Mart Üniversitesi (Türkiye) | Çanakkale 18 Mart University (Turkey) |
| Yrd. Doç. Dr. Murat ELMALI | Asst. Prof. Murat ELMALI |

| | |
|--|---|
| İstanbul Üniversitesi (Türkiye) | İstanbul University (Turkey) |
| Yrd. Doç. Dr. Nilüfer ALİMEN | Asst. Prof. Nilüfer ALİMEN |
| İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi (Türkiye) | İstanbul 29 Mayıs University (Turkey) |
| Yrd. Doç. Dr. Niyazi ADIGÜZEL | Asst. Prof. Niyazi ADIGÜZEL |
| Kırklareli Üniversitesi (Türkiye) | Kırklareli University (Turkey) |
| Yrd. Doç. Dr. Reza Hosseini BAGHANAM | Asst. Prof. Reza Hosseini BAGHANAM |
| Tebriz Azad İslam Üniversitesi (İran) | Tebriz Azad Islam University (Iran) |
| Yrd. Doç. Dr. Rıza Tunç ÖZBEN | Asst. Prof. Rıza Tunç ÖZBEN |
| Kırklareli Üniversitesi (Türkiye) | Kırklareli University (Turkey) |
| Yrd. Doç. Dr. Seda TAŞ | Asst. Prof. Seda TAŞ |
| Trakya Üniversitesi (Türkiye) | Trakya University (Turkey) |
| Yrd. Doç. Dr. Senem ÖNER | Asst. Prof. Dr. Senem ÖNER |
| İstanbul Arel Üniversitesi (Türkiye) | Istanbul Arel University (Turkey) |
| Yrd. Doç. Dr. Sinem CANIM ALKAN | Asst. Prof. Sinem CANIM ALKAN |
| İstanbul Üniversitesi (Türkiye) | Istanbul University (Turkey) |
| Yrd. Doç. Dr. Turgay ANAR | Asst. Prof. Turgay ANAR |
| İstanbul Medeniyet Üniversitesi (Türkiye) | İstanbul Medeniyet University (Turkey) |
| Yrd. Doç. Dr. Turgut KOÇOĞLU | Asst. Prof. Turgut KOÇOĞLU |
| Erciyes Üniversitesi (Türkiye) | Erciyes University (Turkey) |
| Yrd. Doç. Dr. Yakup YILMAZ | Asst. Prof. Yakup YILMAZ |
| Kırklareli Üniversitesi (Türkiye) | Kırklareli University (Turkey) |
| Yrd. Doç. Dr. Yasemin AKKUŞ | Asst. Prof. Yasemin AKKUŞ |
| Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi (Türkiye) | Karamanoğlu Mehmetbey University (Turkey) |

DİZİNLER

RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi aşağıdaki dizinlerce taranmaktadır.

Türk Eğitim İndeksi



arastirmax



Ulakbim Dergipark



YAYIN İLKELERİ

RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi, **Türk dili, Türk edebiyatı, Türk kültürü, halk bilimi, çeviribilim, Türkçe eğitimi ve edebiyat eğitimi** alanındaki kuramsal ve uygulamalı özgün araştırma, inceleme ve derlemelerin yayımlandığı uluslararası hakemli, bilimsel elektronik ve basılı bir dergidir.

RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi yılda iki defa, Bahar sayısı 21 Nisan ve Güz sayısı 21 Ekim tarihlerinde olmak üzere elektronik ve matbu olarak yayımlanır. Bahar sayısı için son yazı gönderme tarihi 1 Nisan, Güz sayısı için son yazı gönderme tarihi 1 Ekim tarihleridir. Arada çıkarılacak özel sayılar için de ayrıca tarihler belirlenip ilan edilir.

Derginin yayın dili Türkçedir. Ancak dergi her kurumdan ve her milletten bilim insanlarının çalışmalarına açık olup İngilizce yazılmış çalışmalar da yayımlanabilir.

Dergiye gönderilecek makalenin daha önce herhangi bir yerde yayımlanmamış olması gerekmektedir. Ulusal veya uluslararası sempozyumlarda sunulan bildiriler, yine başka bir yerde yayımlanmamış olması ve dipnotta belirtilmesi koşuluyla dergimizde yayımlanabilir. Bu konuda bütün sorumluluk yazara aittir. Bir araştırma kurumu ya da fonu tarafından desteklenen çalışmalarda, desteği sağlayan kuruluşun adı ve proje/çalışma numarası verilmeli, bu kurum veya kuruluş çalışmada dipnot olarak belirtilmelidir. Daha önce herhangi bir yerde yayımlandığı belirtilmediği ya da belirlenemediği için yayımlanan çalışmalar ile ilgili telif haklarına ilişkin doğabilecek hukuki sonuçlar tamamen yazar(lar)a aittir.

Dergiye gönderilen çalışmalar *Yayın Kurulu* kararıyla en az iki hakemin değerlendirilmesine sunulur. Yayın Kurulu gerekli gördüğü durumlarda çalışmayı ikiden fazla hakeme inceletebilir. Yayımlanacak çalışma ile ilgili nihai karar hakem çoğunluğunun görüşü de dikkate alınarak *Yayın Kurulu* tarafından verilir. Dergi, gönderilen yazılarda düzeltme yapmak, yazıları yayımlamak ya da yayımlamamak haklarına sahiptir.

Yayın Kurulunun gerekli görmesi hâlinde, hakem görüşleri de dikkate alınarak yazar(lar)dan gerekli düzeltme istenebilir. Yazar(lar), hakemin ve kurulun belirttiği düzeltme önerilerini verilen süre içinde yerine getirmek zorundadır.

Yazar(lar) hakemlerin olumsuz görüşlerine karşı kanıt göstermek koşuluyla itiraz edebilirler. Bu itiraz *Yayın Kurulunda* incelenir ve gerekli görülürse farklı hakem görüşüne başvurulur.

Çalışmaların yayımlanabilmesi için yazar(lar), hakemler ve *Yayın Kurulunun* görüş ve önerilerini dikkate almak zorundadır.

Yayımlanmış yazıların yayın hakları *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*'ne aittir. Kaynak gösterilmeden alıntı yapılamaz. Yazar(lar)a herhangi bir şekilde telif ücreti ödenmez.

Dergide yayımlanması için gönderilen çalışmalar belirtilen sayıda yayımlanmazsa telif hakkı yazara iade edilmiş olur.

Hakemler, *Yayın Kurulunun* kendilerine belirleyeceği süre içerisinde çalışmayı değerlendirmezler ise *Yayın Kurulu* ilgili çalışmayı değerlendirmek üzere farklı hakemlere gönderebilir.

Değerlendirmeye gönderilen çalışmalarda yazar(lar)ın ve hakemlerin isimleri karşılıklı olarak gizli tutulur.

Dergiye gönderilen çalışmalarda dil bilgisi kurallarına (imla, noktalama, açıklık, anlaşılabilirlik vs.) azami derecede riayet etme ve TDK'nin en son yayımladığı *Yazım Kılavuzu*'na uyma mecburiyeti vardır. Bu nedenle oluşabilecek problemler ve eleştirilerden tamamen yazar sorumludur.

Dergide yayımlanan çalışmaların içeriğinden kaynaklanan kanuni sorumluluklar, tamamen yazar(lar)ına aittir.

PUBLICATION PRINCIPLES

RumeliDE Journal of Language and Literature Studies is an international, refereed, scientific, online and print journal which publishes theoretical and applied original works on **Turkish language, Turkish literature, Turkish culture, folklore, translation studies, Turkish language education and Turkish literature education.**

RumeliDE Journal of Language and Literature Studies publishes two online and print issues per year; spring issue on the 21st of April and fall issue on the 21st of October. Deadline for spring issue is the 1st of April and deadline for the fall is the 1st of October. For special issues, deadlines will be announced.

Only works that have never been published elsewhere can be published in the journal. In the event that an article which has been previously published elsewhere is published in the journal without being mentioned, the author(s) will be solely responsible for legal consequences and copyright issues.

Publication language of the journal is Turkish but the journal accepts works from any nation and institution; therefore, works in English will be accepted, too.

Submissions to the journal must not be published elsewhere previously. Papers presented in national or international symposia can be published with a footnote indicating this. The author is solely responsible for providing references. If the work is supported by an institution or a fund, name of the institution and project information should be mentioned as a footnote.

Submissions are reviewed by at least two referees after approval by the *Editorial Board*. If necessary, the editorial board may want the work to be reviewed by more than two referees. Final decision is made by the *Editorial Board*, considering the opinions of the majority of the referees. The journal reserves all rights to edit, publish or not publish the works.

The *Editorial Board* can ask for some editing from the author(s), considering the suggestions of the referees. The author(s) should make the necessary changes asked by the board and the referees until the abovementioned deadlines.

Author(s) can appeal against the rejection of referees, provided that they put forward relevant evidence in support of their appeal. The appeal will then be assessed by the Editorial Board and the work will be sent to the review of different referees if necessary.

Author(s) should take into account the opinions and suggestions of the referees and the board in order to publish their works.

The copyrights of the published works belong to *RumeliDE Journal of Language and Literature Studies*. All references to the works must cite the original publication. Authors are not eligible for copyright payments.

If a submission is not printed in the issue previously specified to the author, the copyright of the work will be considered returned to the author.

If the referees cannot assess the work until the deadlines determined by the *Editorial Board*, the board may send the work to different referees.

Authors and referees will remain mutually incognito until the end of the assessment.

Submissions must be written with correct grammar, spelling and punctuation. Submissions in Turkish must follow the rules in the latest Turkish Language Association (TDK) guidebook. Authors will be solely responsible for issues arising out of grammar, spelling and punctuation errors.

Authors will be solely responsible for the legal consequences of the content of their submissions.

İÇİNDEKİLER / CONTENTS

| | |
|--|-------|
| Editörden..... | XII |
| Editor's Note | XIII |
| Discours D'ouverture Du Congrès..... | XIV |
| XI. Ulusal Frankofoni Kongresi Programı | XVII |
| Bozkurt, E.; Karadağ, A. B. Fransızcadan Osmanlıcaya Yapılan Çevirilerde Eğlenceli Eğitim Örneği: <i>Musavver Fennî Eğlenceler</i> | 1 |
| A Sample of Edutainment Within The Translations From French To Ottoman Turkish: <i>Illustrated Scientific Entertainments (Musavver Fennî Eğlenceler)</i> | 1 |
| Bankır, S. <i>Rakip</i> ve <i>Mahpus</i> Romanlarında Ben ve Öteki İlişisine Fenomenolojik Bir Bakış | 11 |
| A Phenomenological Outlook On The Relationship Between Me And The Other In The Novels <i>The Adversary</i> And <i>The Prisoner</i> | 11 |
| Çağlakınar, B. Patrick Modiano'nun <i>Bir Gençlik</i> Adlı Romanında Anlatının Yapısı | 18 |
| The Structure Of Narration In The Novel <i>A Youth</i> By Patrick Modiano..... | 18 |
| Göğercin, A. Claude Simon'un Gözünden Rusya Fragmanları: <i>L'Invitation / Davet</i> | 27 |
| Fragments Of Russia From Claude Simon's Perspective: <i>The Invitation</i> | 27 |
| Zeytinkaya, D. Gideon Toury'nin Erek Odaklı Kuramı Işığında Bedrettin Tuncel'in <i>İnsandan Kaçan</i> Başlıklı Çevirisi | 35 |
| <i>The Misanthrope (İnsandan Kaçan)</i> Translation Of Bedrettin Tuncel Under The Title Of Gideon Toury's Target-Oriented Theory | 35 |
| Sefer, H. Moliere'in <i>Cimri</i> 'sinin Çevirileri Üzerine Karşılaştırmalı Bir İnceleme | 48 |
| A Comparative Study On Translations Of Moliere's <i>The Miser</i> | 48 |
| Kızılçım, Y. Baudelaire'de Söylenin Söyleme Dönüşümü: Dionysos..... | 58 |
| Transformation Of Myth Into Poetic Discourse In Baudelaire: Dionysos | 58 |
| Gümüştas-Şen, C. Kadın Jeokritiğinin Erkek Otokritiği Üzerine Etkisi: Assia Djébar <i>Medine'den Uzaklarda</i> - Nedim Gürsel <i>Allah'ın Kızları</i> | 70 |
| The Impact Of Female Geocriticism On Male Autocriticism: Assia Djébar's <i>Far From Mediyna</i> - Nedim Gürsel's <i>The Daughters Of Allah</i> | 70 |
| Doğu, Ç. Annie Ernaux'nun <i>Les Annees</i> 'si: Otobiyografik Anlatıda Yeni Ufuklar | 78 |
| Annie Ernaux's <i>Les Annees</i> : New Horizons In Autobiographical Narrative..... | 78 |
| Atun Ermağan, E. Alain Robbe-Grillet'nin <i>Silgiler</i> Romanında Zaman ve Mekân Sarmalları | 86 |
| Time And Space Spirals In <i>The Erasers</i> Of Alain Robbe-Grillet | 86 |
| | |



RumeliDE Dil ve Edebiyat
Araştırmaları Dergisi
ISSN : 2148-7782

Editörden

Kıymetli Okuyucu,

RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi Nisan 2016'da dördüncü sayıyla birlikte iki de özel sayı yayımlayacaktır. Bu iki özel sayı, Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü Fransızca Mütercim Tercümanlık Anabilim Dalı tarafından düzenlenen iki farklı kongre bildirimlerini ihtiva edecektir. Dergimizin ilk özel sayısında, 11-13 Mayıs 2015 tarihinde düzenlenen *XI. Ulusal Frankofoni Kongresi*'nde sunulan bildirimlerin genişletilerek makale haline getirilmiş şekilleri yer almaktadır. Makaleler, kongredeki sunum sırasına göre sıralanmıştır.

Bu birinci özel sayıda,

Eshabil Bozkurt ve **Ayşe Banu Karadağ**, "Fransızcadan Osmanlıcaya Yapılan Çevirilerde Eğlenceli Eğitim Örneği: *Musavver Fennî Eğlenceler*" adlı makaleleriyle,

Seldağ Bankır, "*Rakip ve Mahpus* Romanlarında Ben ve Öteki İlişisine Fenomenolojik Bir Bakış" adlı makalesiyle,

Bülent Çağlakpınar, "Patrick Modiano'nun *Bir Gençlik* Adlı Romanında Anlatının Yapısı" adlı makalesiyle,

Ahmet Gögercin, "Claude Simon'un Gözünden Rusya Fragmanları: *l'invitation / davet*" adlı makalesiyle,

Dilber Zeytinkaya, "Gideon Toury'nin Erek Odaklı Kuramı Işığında Bedrettin Tuncel'in *İnsandan Kaçan* Başlıklı Çevirisi" adlı makalesiyle,

Hasan Sefer, "Moliere'in *Cimri*'sinin Çevirileri Üzerine Karşılaştırmalı Bir İnceleme" adlı makalesiyle,

Yavuz Kızılçim, "Baudelaire'de Söylenin Söyleme Dönüşümü: Dionysos" adlı makalesiyle,

Cansu Gümüştas Şen, "Kadın Jeokritiğinin Erkek Otokritiği Üzerine Etkisi: Assia Djebar '*Medine'den Uzaklarda*' Nedim Gürsel '*Allah'ın Kızları*'" adlı makalesiyle,

Çiçek Doğu, "Annie Ernaux'nun *Les Annees*'si: Otobiyografik Anlatıda Yeni Ufuklar" adlı makalesiyle,

Evrım Atun Ermağan, "Alain Robbe-Grillet'nin *Silgiler* Romanında Zaman ve Mekân Sarmalları" adlı makalesiyle yer almıştır.

Makaleleriyle yazarlarımıza, hakemlikleriyle hakemlerimize, yayın kuruluna ve dergimize katkısı olan herkese teşekkür eder, makalelerin okuyanlara faydalı olmasını temenni ederiz.

2016 Ekim sayısı için yazılarınızı beklediğimizi bilmenizi isteriz. Başarı ve mutluluk dileklerimizle...

***RumeliDE* Yayın Editörleri**



Editor's Note

Dear Reader,

Two special issues are published in April, 2016 with the fourth issue of **RumeliDE Journal of Language and Literature Studies**. These two special issues include proceedings of two different congresses organized by the Department of French Translation and Interpreting under the division of Western Languages and Literatures within the Faculty of Science and Letters in Yıldız Technical University. The first special issue includes expanded versions of proceedings presented in the 11st National Francophonie Congress on 11-13th May, 2015. The articles are ordered according to the sequence of presentations in the Congress.

The editorial Board has realized the organization and design of this special issue of RumeliDE which has begun its publishing life with articles related to Turkish Language, Turkish Literature and Translation Studies.

This issue is contributed by:

Eshabil Bozkurt and **Ayşe Banu Karadağ**, with the article named "A Sample of Edutainment within the Translations from French to Ottoman Turkish: *Illustrated Scientific Entertainments (Musavver Fennî Eğlenceler)*",

Seldağ Bankır, with the article named "A Phenomenological Outlook on The Relationship Between Me and The Other in The Novels The Adversary and The Prisonner",

Bülent Çağlakpınar, with the article named "The Structure of Narration in The Novel a Youth By Patrick Modiano",

Ahmet Gögercin, with the article named "Fragments of Russia from Claude Simon's Perspective: *The Invitation*",

Dilber Zeytinkaya, with the article named "*The Misanthrope (İnsandan Kaçan)* Translation of Bedrettin Tuncel Under The Title of Gideon Toury's Target-Oriented Theory",

Hasan Sefer, with the article named "A Comparative Study on Translations of Moliere's *The Miser*",

Yavuz Kızılçım, with the article named "Transformation of Myth into Poetic Discourse in Baudelaire: Dionysos",

Cansu Gümüştaş Şen, with the article named "The Impact of Female Geocriticism on Male Autocriticism: Assia Djebar's *Far from Medina*, Nedim Gürsel's *The Daughters of Allah*",

Çiçek Doğu, with the article named "Annie Ernaux's *Les Annees*: New Horizons in Autobiographical Narrative",

Evrım Atun Ermağan, with the article named "Time and Space Spirals in *The Erasers* of Alain Robbe-Grillet".

We kindly thank to our writers for their articles, the referees for carefully evaluating the works, to the editorial board for their contributions, hoping that you will benefit from the articles in the journal.

We want you to know that we expect your article for the 2016 October issue. We wish your success and happiness...

RumeliDE General Editors

Discours D'ouverture Du Congrès

Madame Kenizé MOURAD,

Monsieur le Professeur İsmail YÜKSEK, Président de l'Université Technique de Yıldız,

Monsieur le Professeur Faruk YİĞİT Vice- Président de l'Université Technique de Yıldız,

Monsieur le Professeur Mesut GÜNER Vice- Président de l'Université Technique de Yıldız,

Monsieur Olivier RAMADOUR, Conseiller Culturel de l'Ambassade de France,

Monsieur le Professeur Murat ÖZER, Doyen de la Faculté des Sciences et des Lettres,

Madame le Professeur Çiğdem YOLAÇAN, Vice- Doyenne de la Faculté des Sciences et des Lettres,

Madame le Maître de Conférences adjoint Songül DEMİR KOCA, Vice- Doyenne de la Faculté des Sciences et des Lettres

Monsieur le Professeur Hasan ANAMUR, Fondateur et Premier Chef du Département des Langues et Littératures Occidentales,

Monsieur le Professeur Tuğrul İNAL, Initiateur des Congrès de la Francophonie en Turquie,

Monsieur Erdoğan AYDEMİR, Comédien des théâtres nationaux,

Monsieur Yiğit BENER, Ecrivain et traducteur,

Madame Roxana Turcanu, Représentante de l'Agence Universitaire de la Francophonie,

Madame Marie-Christine JUNG, Attachée de coopération pour le français,

Madame Valérie Legalcher-Baron, Attachée de coopération universitaire,

Chers invités,

Chers collègues,

Chers étudiants,

Bienvenus toutes et tous au XIème Congrès National de la Francophonie!

Je suis particulièrement heureuse de vous accueillir, en ce beau matin de mai, sous la coupole de notre université.

Notre département a été fondé en 1992 sur les initiatives de Monsieur le Professeur Şevket Erk, Doyen de la Faculté des Sciences et des Lettres d'alors et de Monsieur le Professeur Hasan Anamur, fondateur et premier chef du département des Langues et Littératures Occidentales. Je tiens à rendre hommage au souvenir du Professeur Şevket Erk et de témoigner ma profonde reconnaissance au Professeur Hasan Anamur, ici présent, pour tout ce qu'il a fait afin de développer la traductologie en Turquie.

Notre département a malheureusement vu de tristes disparitions de deux jeunes collègues, Serpil Türk Hotaman et Elif Ertan ainsi que de nos deux étudiantes, Hande Ayan et Ebru Gültekin Ilıcalı. Toutes les quatre nous ont quittés trop tôt; je tiens à rendre hommage à leur précieux souvenir.

Lors de ces vingt-trois ans, notre département a accueilli des chercheurs importants de la traductologie, de la linguistique, de la sémiotique et d'autres domaines connexes à l'occasion des activités internationales.

Ce matin, nous accueillons une grande personnalité, Madame Kenizé Mourad, écrivaine et journaliste de renommée mondiale, qui a fait entendre sa voix au monde entier à travers la langue française. Ses livres ont été traduits en une trentaine de langues et lus dans plus de quarante pays. Par sa vie exceptionnelle, elle est le symbole même de l'interculturalité et de

l'hybridité puisque ses origines remontent du côté de sa mère à la dynastie ottomane et du côté de son père, *rajah* indien, à l'Inde. Dans ce monde où nous souffrons énormément des crises d'identité, elle a dû passer la rude épreuve de « recherche de soi » dont elle a parlée dans ses livres. Tout à l'heure, nous aurons le grand plaisir de l'entendre parler sur le thème de cultures et d'identités dans son œuvre.

La journée poursuivra dans l'après-midi avec un spectacle théâtral dont le texte est préparé par M. le Professeur Tuğrul İnal. Ce texte de lecture empathique sur Baudelaire sera interprété par M. Erdoğan AYDEMİR, comédien des théâtres nationaux.

Demain, nous aurons encore deux séances plénières; celle de la matinée sera réalisée par Mme Roxana Turcanu qui présentera les activités de L'Agence Universitaire de la Francophonie et celle de l'après-midi par M. Yiğit Bener, écrivain et traducteur exceptionnel tant dans le domaine de l'interprétation de conférence que dans la traduction littéraire.

Lors des trois journées de notre congrès, quelque 60 participants venant de tous les coins de notre pays nous présenteront leurs travaux concernant la langue et la littérature françaises, l'enseignement du français langue étrangère, les traductions turques de la littérature française ou les traductions françaises de la littérature turque ainsi que la culture française et l'interculturalité.

Avant de terminer mon discours, je voudrais remercier les institutions et les personnes qui nous ont soutenus lors de cette organisation. Je remercie en premier lieu l'Université technique de Yıldız en la personne de notre Président Monsieur le Professeur İsmail Yüksek, pour son soutien à la fois moral, financier et logistique. Je remercie également le Doyen de la Faculté des Sciences et des Lettres M. le Professeur Murat Özer. La contribution de notre université qui a mobilisé toutes ses instances pour monter ce congrès nous est très chère car n'ayant aucun budget, nous n'aurions pu réaliser, sans leur soutien, une réunion de cette envergure.

Je tiens à remercier cordialement l'Ambassade de France en Turquie en la personne de M. Olivier Ramadour et de M. Hervé Gouillou, pour leur coopération précieuse. Je remercie également l'Agence Universitaire de la Francophonie qui a assuré la participation de Mme Roxana Turcanu.

Mes remerciements chaleureux vont aux membres du comité scientifique et à tous mes collègues organisateurs du congrès; ensemble nous avons travaillé dur depuis quelques mois. Je tiens à mentionner leur nom car sans leurs efforts, le congrès n'aurait pas vu le jour: J'aimerais commencer par mes deux adjointes, Mesdames Beki Haleva et Sadriye Güneş ainsi que les deux secrétaires du congrès, Mademoiselle Fulya Marmara et Madame Duygu Duman et la secrétaire de notre Département, Madame Fisun Yeşilçimen car elles ont accompli la plus grande tâche de cette organisation; je les remercie de tout mon cœur!

Je n'oublie pas mes autres collègues qui nous ont épaulées dans cette activité: Mesdames les Professeurs Füsün Ataseven et Emine Demirel, Monsieur le Professeur Cengiz Çağla et Madame le Maître de Conférences adjoint Lale Özcan qui ont fait partie du Comité scientifique ainsi que mes jeunes collègues Pınar Çelik, Hande Demirdağ, Deniz Kurmel, Zeynep Görgüler, Selin Kayhan, Semra Meral, Hülya Yılmaz, Anna Lia Ergun et Ayşe Ayhan. Je les remercie beaucoup.

Je remercie enfin tous les intervenants, tous les présidents de séance, tous les auditeurs ainsi que nos étudiants qui vont nous aider pendant ces trois journées. Et je termine en souhaitant que nos travaux soient extrêmement fructueux et bénéfiques.

Prof. Dr. Sündüz ÖZTÜRK KASAR



11-13.05.2015
Yıldız Teknik Üniversitesi
Yıldız Kampüsü
Beşiktaş/İstanbul

**XI. ULUSAL
FRANKOFONİ
KONGRESİ**

**XIème CONGRÈS
NATIONAL
DE LA
FRANCOPHONIE**

Program

Programme



XI. Ulusal Frankofoni Kongresi Programı

Yıldız Teknik Üniversitesi Yıldız Kampüsü Beşiktaş, İSTANBUL

11 Mayıs 2015 Pazartesi ODİTORYUM (A Salonu)

| | | |
|---------------|---|--|
| 09.00-10.00 | Karşılama ve Kayıt / Accueil et inscription Çay Kahve İkramı / Café et thé | |
| 10.00- 10.30 | Açılış Konuşmaları / Allocutions d'ouverture | Prof. Dr. Sündüz ÖZTÜRK KASAR, YTÜ Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü Başkanı / Chef du Département des Langues et Littératures Occidentales Prof. Dr. Murat ÖZER, YTÜ Fen-Edebiyat Fakültesi Dekanı / Doyen de la Faculté des Sciences et des Lettres Monsieur Olivier RAMADOUR, Conseiller Culturel de l'Ambassade de France / Fransız Büyükelçiliği Kültür Danışmanı Prof. Dr. İsmail YÜKSEK, YTÜ Rektörü / Président de l'Université Technique de Yıldız |
| 10.30 – 11.00 | Kanun Piyano Dinletisi / Récital | Esra BERKMAN & Nazlı İŞILDAK |
| 11.00-12.00 | Açılış Konferansı / Conférence inaugurale: Cultures et identités dans l'œuvre de Kenizé Mourad | Madame Kenizé MOURAD Yazar, Gazeteci / Ecrivaine, journaliste |
| 12.00-13.30 | Öğle Yemeği / Déjeuner | |
| 13.30-15.00 | Baudelaire İçin Dramatik Bir Okuma - Bir Empati Denemesi Tek Kişilik Oyun | Yazan: Prof. Dr. Tuğrul İNAL Sahneye Koyan ve Oynayan: Erdoğan AYDEMİR Devlet Tiyatroları Sanatçısı |
| 15.00-15.30 | Çay Kahve Arası (Oditoryum Fuayesinde) / Pause café dans le hall de l'Auditorium | |

| | | |
|---|--|--|
| 15.30-17.30 | A1 Oturumu | Başkan: Prof. Dr. Hasan ANAMUR |
| 15.30-16.00 | Prof. Dr. Tanju İNAL | Patrick Modiano – Madlen’siz Bir Proust |
| 16.00-16.30 | Prof. Dr. Gülser ÇETİN | Patrick Modiano’nun Romanlarında Zaman Ötesi Gizemi |
| 16.30-17.00 | Prof. Dr. Arzu ETENSEL İLDEM | Haiti’den Fransız Akademisi’ne Uzanan Yolda Dany Laferrière |
| 17.00- 17.30 | Prof. Dr. Tuna ERTEM | Bir İlkgençlik Romanı: Valery Larbaud’nun <i>Fermina Marquez</i> i |
| 17.30 | Kokteyl – Oditoryum Sergi Salonunda / Cocktail – Dans la Salle d’Exposition de l’Auditorium | |
| 11 Mayıs 2015 Pazartesi HÜNKÂR SALONU (C Salonu) | | |
| 15.30-17.30 | C1 Oturumu | Başkan: Prof. Dr. Cengiz ÇAĞLA |
| 15.30-16.00 | Prof. Dr. Nedret ÖZTOKAT | Amin Maalouf ve Romanda Kimlik Sorunsalı |
| 16.00-16.30 | Doç. Dr. Ayşe Banu KARADAĞ | Fransızcadan Osmanlıcaya İki Çeviri Rehberi Örneği: Rehber-i Usûl-i Tercüme ve Muallim-i Tercüme |
| 16.30-17.00 | Yrd. Doç. Dr. Eshâbil BOZKURT & Doç. Dr. Ayşe Banu KARADAĞ | Fransızcadan Osmanlıcaya Yapılan Çevirilerde Eğlenceli Eğitim Örneği: Musavver Fennî Eğlenceler |
| 17.00- 17.30 | Öğr. Gör. Burçak FAKIOĞLU | Gilles Deleuze’ün <i>La Philosophie Critique de Kant</i> Çevirileri Üzerine Bir İnceleme |
| 17.30 | Kokteyl – Oditoryum Sergi Salonunda / Cocktail – Dans la Salle d’Exposition de l’Auditorium | |

11 Mayıs 2015 Pazartesi SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ F17 SALONU (D Salonu)

Adres
Kırklareli Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı
Bölümü, Kayah Kampüsü - Kırklareli / TÜRKİYE
e-posta: editor@rumelide.com

Address
Kırklareli University, Faculty of Arts and Sciences, Dept. of Turkish
Language and Literature, Kayah Campus - Kırklareli / TURKEY
e-mail: editor@rumelide.com

| | | |
|--------------|--|--|
| 15.30-17.30 | D1 Oturumu | Başkan: Prof. Dr. Mükremin YAMAN |
| 15.30-16.00 | Okt. Dr. Senem Seda ŞAHENK ERKAN | 21. Yüzyılda Dilbilgisi Öğretiminde Yeni Yöntemler |
| 16.00-16.30 | Yrd. Doç. Dr. Serkan DEMİRAL & Okt. Dr. Muzaffer KAYA | Yabancı Dil Fransızcanın Öğretiminde Kültürel Öğelerin Aktarımı |
| 16.30-17.00 | Yrd. Doç. Dr. Tilda SAYDI | Dil Dışı Ortamda Kelime Bilgisi Edinimi ve Okuma Etkinliği |
| 17.00- 17.30 | Arş. Gör. Bülent AYYILDIZ | Italo Calvino'da Georges Perec ve Jacques Derrida Etkisi: <i>Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu</i> Romanı Üzerine Bir İnceleme |
| 17.30 | Kokteyl – Oditoryum Sergi Salonunda / Cocktail – Dans la Salle d'Exposition de l'Auditorium | |

| 12 Mayıs 2015 Salı ODİTORYUM (A Salonu) | | |
|---|---|---|
| 09.00- 10.30 | A2 Oturumu | Başkan: Prof. Dr. Arzu ETENSEL İLDEM |
| 09.00-09.30 | Yrd. Doç. Dr. Gülhanım ÜNSAL | Çeviri Ediminde Geliştirilen Öğrenme Stratejileri |
| 09.30-10.00 | Öğr. Gör. Dr. Hande ERSÖZ DEMİRDAĞ | Konferans Çevirmenliği Hakkında Sık Karşılaşılan Yanılgılar |
| 10.00-10.30 | Prof. Dr. Füsun ATASEVEN & Prof. Dr. Emine DEMİREL & Arş. Gör. Dr. Deniz KURMEL & Arş. Gör. Zeynep GÖRGÜLER | Çeviri Öğretiminde Teknoloji Donanımlı Akıllı Sınıfların Etkisi: Bir Olay İncelemesi "YTÜ Başarı Merkezi" |
| 10.30-11.00 | Çay Kahve Arası (Oditoryum Fuayesinde) / Pause café dans le hall de l'Auditorium | |
| 11.00-12.00 | Roxana TURCANU | Conférence plénière: |

| | | |
|--------------|--|--|
| | | L'action de l'AUF en Europe centrale et orientale : des appuis individuels et des projets fédérateurs |
| 12.00-13.30 | Öğle Yemeği / Déjeuner | |
| 13.30- 14.30 | Yiğit BENER, Yazar, Çevirmen Moderatör: Yrd. Doç. Dr. Lale ARSLAN ÖZCAN | Tam Katılımlı Oturum: Alter Çevirmen |
| 14.30-15.00 | Çay Kahve Arası (Oditoryum Fuayesinde)/ Pause café dans le hall de l'Auditorium | |
| 15.00-17.00 | A3 Oturumu | Başkan: Prof. Dr. Tanju İNAL |
| 15.00-15.30 | Prof. Dr. Cengiz ERTEM | André Gide'in Oidipus Adlı Kahramanı ile Sylvie Germain'in Magnus Adlı Kahramanına Kimlik Arayışı Yolunda Karşılaştırmalı Bir Yaklaşım |
| 15.30-16.00 | Prof. Dr. Nurmelek DEMİR | Erken Cumhuriyet Dönemi Frankofon Yazarlarından Ekrem Reşit Rey |
| 16.00-16.30 | Prof. Dr. Nedim KULA | "Kendi Hayatının Şiirini Yazan" Stendhal'de Karşıt Dünyalar |
| 16.30-17.00 | Doç. Dr. Nurten SARICA | Sözcük Oyunları ve Neolojizm: Boris Vian <i>Günlerin Köpüğü</i> Örneği |
| 19.00 | Gala Yemeği / Soirée de gala | İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ BALTALIMANI TESİSLERİ |

| | | |
|---|--------------------------------------|--|
| 12 Mayıs 2015 Salı ODİTORYUM SERGİ SALONU (B Salonu) | | |
| 09.00- 10.30 | B1 Oturumu | Başkan: Öğr. Gör. Dr. Beki HALEVA |
| 09.00-09.30 | Yrd. Doç. Dr. Aylin BAYRAKÇEKEN AKIN | Beckett'in <i>Catastrophe</i> Oyununa Politik Bir Yaklaşım |

| | | |
|-------------|--|--|
| 09.30-10.00 | Arş. Gör. Gülay PARTAL | Eugène Ionesco'nun <i>Kel Şarkıcı</i> Adlı Oyununun Türkçeye Çevirilerinin İncelenmesi |
| 10.00-10.30 | Arş. Gör. Ece YASSITEPE | Aimé Césaire ve Mehmet Ulusoy'un Tiyatrosunda "Politik Tiyatro" Kavramı |
| 15.00-17.00 | B2 Oturumu | Başkan: Prof. Dr. Tuna ERTEM |
| 15.00-15.30 | Prof. Dr. Esmâ İNCE | Yabancı Dil Öğrenmenin Düşünce Yapısına Etkileri |
| 15.30-16.00 | Yrd. Doç. Dr. Ebubekir BOZAVLI | Yabancı Dil Öğretiminde Eylemsel Yaklaşım |
| 16.00-16.30 | Yrd. Doç. Dr. Yaprak Türkân YÜCELSİN-TAŞ | Fransa'da Öğretmen Eğitiminin Yeniden Yapılandırılması |
| 16.30-17.00 | Doç. Dr. Nurten ÖZÇELİK | Üniversitede Fransızcanın İkinci Yabancı Dil Olarak Öğretimi/Öğreniminde Öğrenen Özerkliği |
| 19.00 | Gala Yemeği/ Soirée de gala | İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ BALTALIMANI TESİSLERİ |

| 12 Mayıs 2015 Salı HÜNKÂR SALONU (C Salonu) | | |
|---|--|---|
| 09.00- 10.30 | C2 Oturumu | Başkan: Prof. Dr. Cengiz ERTEM |
| 09.00-09.30 | Prof. Dr. Mükremin YAMAN | Michel Houellebecq'in İki Önceleme Romanı: <i>La Possibilité d'une Île</i> ve <i>Soumission</i> |
| 09.30-10.00 | Doç. Dr. Ali TİLBE & Yrd. Doç. Dr. Kamil CİVELEK | Bir Tarihsel Roman: Jean-Christophe Rufin'nin <i>Kralın Kervanları (L'Abyssin)</i> |
| 10.00-10.30 | Yrd. Doç. Dr. İrfan ATALAY | Agrippa d'Aubigné'nin <i>Les Tragiques</i> 'inden Günümüze Ne Değişti? Yeni Din Savaşları: |

| | | |
|-------------|-----------------------------|---|
| | | Aşağılama ve Pişmanlık / Hayıflanma ve Gereğini Yapma |
| 15.00-17.00 | C3 Oturumu | Başkan: Prof. Dr. Nedret ÖZTOKAT |
| 15.00-15.30 | Doç. Dr. Emel ÖZKAYA | Atay ve Camus'de Tutunamayan Yabancı |
| 15.30-16.00 | Okt. Seldağ BANKIR | Ben ve Öteki İlişisine Fenomenolojik Bir Bakış |
| 16.00-16.30 | Didem ALKAN | Travma Edebiyatında Etik Ve Estetik Sınırları: <i>L'ombre d'Imana- Voyages Jusqu'au Bout du Rwanda</i> : VéroniqueTadjo |
| 16.30-17.00 | Arş. Gör. Ahmet ÖZKAN | Pierre Assouline'in <i>La Cliente</i> Adlı Yapıtında Yahudilere Yönelik İhbar Ve İfşa Mektupları |
| 19.00 | Gala Yemeği/ Soirée de gala | İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ BALTALIMANI TESİSLERİ |

| | | |
|--|---|--|
| 12 Mayıs 2015 Salı SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ F17 SALONU (D Salonu) | | |
| 09.00- 10.30 | D2 Oturumu | Başkan: Prof. Dr. Nurmelek DEMİR |
| 09.00-09.30 | Arş. Gör. Bülent ÇAĞLAKPINAR | Patrick Modiano'nun <i>Bir Gençlik</i> Adlı Romanında Anlatının Yapısı |
| 09.30-10.00 | Meltem AKIN | Patrick Modiano ve Kimlik Sorunsalı |
| 10.00-10.30 | Arş. Gör. Dr. Selin GÜRSES ŞANBAY | Assia Djebar'ın <i>Mezarı Olmayan Kadın</i> Adlı Yapıtında Çokseslilik: Ben ve Öteki |
| 15.00-17.00 | D3 Oturumu | Başkan: Prof. Dr. Sündüz ÖZTÜRK KASAR |
| 15.00-15.30 | Doç. Dr. Mustafa SARICA | Basın Başlıklarının ve Tanıtım Görsellerinin Göstergibilimsel Çözümlemesi |
| 15.30-16.00 | Yrd. Doç. Dr. Seza YILANCIOĞLU - Hande GÜNGÖR | Maïssa Bey: Başkaldırı ve Yazı |

| | | |
|-------------|---------------------------------|--|
| 16.00-16.30 | Yrd. Doç. Dr. Ahmet GÖGERCİN | Claude Simon'un Gözünden Rusya Fragmanları: <i>Invitation / Davet</i> |
| 16.30-17.00 | Arş. Gör. Dilber ZEYTİNKAYA | Türk Çeviri Tarihinde Bedrettin Tuncel |
| 19.00 | Gala Yemeği/ Soirée de gala | İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ BALTALIMANI TESİSLERİ |

| 13 Mayıs 2015 Çarşamba HÜNKÂR SALONU (C Salonu) | | |
|---|---|---|
| 09.00-10.30 | C4 Oturumu | Başkan: Prof. Dr. Tuğrul İNAL |
| 09.00-09.30 | Doç. Dr. Sonel BOSNALI & Arş. Gör. Fatma ER | <i>Les Gens du Balto</i> 'da Dil Değişmeleri ve "Genç Dili" |
| 09.30-10.00 | Yrd. Doç. Dr. Çağrı EROĞLU | Hélène Cixous'nun <i>Hiperrüya</i> Başlıklı Yapıtında Yaşam ve Yaşlılık |
| 10.00-10.30 | Arş. Gör. Nurcan GÜREN | Tarihin Sonu Tezi Tartışması: <i>Yüzüncü Ad-Baldassare'nin Yolculuğu</i> |
| 10.30-11.00 | Çay Kahve Arası (Hünkâr Salonu Fuayesinde)/ Pausecafé dans le hall de la Salle Hünkâr | |
| 11.00-12.30 | C5 Oturumu | Başkan: Prof. Dr. Emine DEMİREL |
| 11.00-11.30 | Prof. Dr. Duygu ÖZTİN PASSERAT | Siyasal Söylemde (Dini) Duygularım |
| 11.30-12.00 | Prof. Dr. Cengiz ÇAĞLA | Siyaset Felsefesi Açısından Albert Camus |
| 12.00-12.30 | Yrd. Doç. Dr. Nesrin DELİKTAŞLI | Fransa Anayasasında Artgönderim Ögelerinin Kullanımı ve Türkçeye Çevirileri |
| 12.30-14.00 | Öğle Yemeği / Déjeuner | |
| 14.00-15.00 | C6 Oturumu | Başkan: Prof. Dr. Nedim KULA |

| | | |
|--------------|--|---|
| 14.00-14.30 | Doç. Dr. Perihan YALÇIN & Arş. Gör. Şeyma ŞAHİN | Molière'in <i>Cimri</i> Adlı Eseri ile Türkçe Çevirilerinin Karşılaştırmalı Çözümlemesi |
| 14.30-15.00 | Arş. Gör. Hasan SEFER | Molière'in <i>Cimri</i> 'sinin Çevirileri Üzerine Karşılaştırmalı Bir İnceleme |
| 15.00-15.15 | Ara | |
| 15.15-16.15 | C7 Oturumu | Başkan: Doç. Dr. Ayşe Banu KARADAĞ |
| 15.15-15.45 | Doç. Dr. Yavuz KIZILÇİM | Baudelaire'de Şarap Söyleni: <i>L'ame Du Vin / Şarabın Ruhü</i> |
| 15.45-16.15 | Arş. Gör. Ayşe KAYĞUN TEKTAŞ | L'Abbé Prévost'nun <i>Manon Lescaut</i> Adlı Romanında Zevk Düşkünüğü |
| 16.15-16.30 | Çay Kahve Arası (Hünkâr Salonu Fuayesinde)/ Pause café dans le hall de la Salle Hünkâr | |
| 16.30 | Kapanış Oturumu | |

| | | |
|---|--|---|
| 13 Mayıs 2015 Çarşamba SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ F17 SALONU (D Salonu) | | |
| 09.00-10.30 | D4 Oturumu | Başkan: Prof. Dr. Füsün ATASEVEN |
| 09.00-09.30 | Yrd. Doç. Dr. Nazik GÖKTAŞ & Yrd. Doç. Dr. Erdiç ASLAN | Türk Kadın Çevirmenler ve Çeviri Etkinlikleri |
| 09.30-10.00 | Okt. Cansu GÜMÜŞTAŞ ŞEN | Kadın Jeokritiğinin Erkek Otokritiği Üzerine Etkisi |
| 10.00-10.30 | Şehbal Pelin ESMER | Feminist Edebiyatta Cinsilik Kavramı ve Fotoğrafın Rolü |
| 10.30-11.00 | Çay Kahve Arası (Hünkâr Salonu Fuayesinde)/ Pause café dans le hall de la Salle Hünkâr | |

| | | |
|-------------|--|--|
| 11.00-12.30 | D5 Oturumu | Başkan: Prof. Dr. Gülser ÇETİN |
| 11.00-11.30 | Arş. Gör. Duygu ÇURUM DUMAN | Puslu Kıtalarda Metinlerarası Bir Çeviri Serüveni: İhsan Oktay Anar |
| 11.30-12.00 | Çiçek DOĞU | Annie Ernaux'nun <i>Les Années</i> 'si: Otobiyografik Anlatıda Yeni Ufuklar |
| 12.00-12.30 | Evrım ATUN | Alain Robbe-Grillet'nin <i>Silgiler</i> Romanında Zaman ve Mekân Sarmalları |
| 12.30-14.00 | Öğle Yemeği / Déjeuner | |
| 14.00-15.00 | D6 Oturumu | Başkan: Prof. Dr. Duygu ÖZTİN PASSERAT |
| 14.00-14.30 | Yrd. Doç. Dr. Olcay ÖZTUNALI | Fransız Şiirinin Modern İspanyol Şiiri Üzerindeki Etkisi |
| 14.30-15.00 | Pınar AKA | Modern Türk Şiirinin Kurucusu Olarak Yahya Kemal ve Gelenek |
| 15.00-15.15 | Ara | |
| 15.15-16.15 | D7 Oturumu | Başkan: Prof. Dr. Esmâ İNCE |
| 15.15-15.45 | Yrd. Doç. Dr. Ayşen Zeynep ORAL | Türkiye'de ve Fransa'da İşaret Dili Çevirmenliği ve Uygulama Alanları |
| 15.45-16.15 | Arş. Gör. Sultan KAYMAK | Faïza Guène'de Geleneksel ile Modern'in Diyaloğu |
| 16.15-16.30 | Çay Kahve Arası (Hünkâr Salonu Fuayesinde) / Pause café dans le hall de la Salle Hünkâr | |
| 16.30 | Kapanış Oturumu (Hünkâr Salonunda) | |

BİLİM KURULU

Prof. Dr. Sündüz ÖZTÜRK KASAR

Prof. Dr. Emine BOGENÇ DEMİREL

Prof. Dr. Füsün BİLİR ATASEVEN

Prof. Dr. Cengiz ÇAĞLA

Adres
Kırklareli Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı
Bölümü, Kayah Kampüsü - Kırklareli / TÜRKİYE
e-posta: editor@rumelide.com

Address
Kırklareli University, Faculty of Arts and Sciences, Dept. of Turkish
Language and Literature, Kayah Campus - Kırklareli / TURKEY
e-mail: editor@rumelide.com

Yrd.Doç. Dr. Lale ARSLAN ÖZCAN

DÜZENLEME KURULU

Prof. Dr. Sündüz ÖZTÜRK KASAR
(Başkan)

Prof. Dr. Füsun BİLİR ATASEVEN

Prof. Dr. Emine BOGENÇ DEMİREL

Prof. Dr. Cengiz ÇAĞLA

Yrd. Doç. Dr. Lale ARSLAN ÖZCAN

Öğr. Gör. Dr. Anna Lia ERGUN

Öğr. Gör. Dr. Hande ERSÖZ DEMİRDAĞ

Öğr. Gör. Dr. Sadriye GÜNEŞ

Arş. Gör. Dr. Pınar GÜZELYÜREK ÇELİK

Öğr.Gör. Dr. Beki HALEVA

Arş.Gör. Dr. Deniz KURMEL

Arş.Gör. Ayşe AYHAN

Arş. Gör. Semra BATURAY

Arş. Gör. Zeynep GÖRGÜLER

Arş. Gör. Selin KAYHAN

Öğr. Gör. Hülya YILMAZ

Arş. Gör. Esra BERKMAN

Nazlı IŞILDAK

Fisun YEŞİLÇİMEN

SEKRETERYA

Arş. Gör. Duygu DUMAN

Arş. Gör. Fulya MARMARA

Fransızcadan Osmanlıca Yapılan Çevirilerde Eğlenceli Eğitim Örneği: *Musavver Fennî Eğlenceler*¹

Eshabil BOZKURT²

Ayşe Banu KARADAĞ³

Özet

Bu makalede amaç, Avanzade Mehmed Süleyman'ın çeviri yoluyla Fransız kültüründen Osmanlı kültürüne kazandırdığı *Musavver Fennî Eğlenceler-1* (1309 [1891]), *Musavver Fennî Eğlenceler-2* (1310 [1892]) ve *Musavver Yeni Fennî Eğlenceler* (1322 [1904]) adlı fen içerikli resimli eğlence kitaplarını çeviribilim bağlamında irdelemektir. Avanzade Mehmed Süleyman (1871-1922) eczacı, gazeteci, yazar, çevirmen gibi farklı kimlikleriyle Türk kültür ve edebiyat dizgemize gerek telif gerekse çeviri birçok eser kazandırmıştır. Türk çeviri tarihi irdelendiğinde, Batı odaklı “modernleşme” çerçevesinde “fen”, “eğlence”, “eğitim” vb. vurgularla birçok eserin Fransız kültür ve edebiyat dizgesinden kendi dizgemize kazandırıldığı görülmektedir. Tanzimat'tan Harf Devrimi'ne kadar Batı kültüründen özellikle de Fransız kültüründen hem edebî hem bilimsel alanda çok sayıda eser çevrilerek Osmanlı kültürüne kazandırılmış, roman ve tiyatro gibi bazı türler ise ilk defa bu çeviriler yoluyla Türk toplumuna tanıtılmıştır. Avanzade Mehmed Süleyman'ın çevirisini yaptığı ve Türk okurlarına sunduğu fennî eğlenceler de Türk toplumunun ilk kez karşılaştığı bu türlerden biridir. Çevirmen, bu çevirileriyle erek kitle olan Türk okurlarının boş vakitlerini sadece eğlenerek geçirmelerini değil, kitap adlarından da anlaşılacağı üzere, eğlendirmenin yanında öğretmeyi de amaçlamıştır. Bu çalışmada, irdelemeye temel olan sorunsal, adı geçen eserlerin şimdiye kadar çeviriyazılarının yapılmamış ve çeviribilim bağlamında “fen” vurgusuyla eğitim açısından incelenmemiş olmasıdır. Bildirinin inceleme nesnesini oluşturmak amacıyla eserlerin çeviriyazısı yapılacak ve yer kısıtlaması dikkate alınarak gerekli görülen durumlarda erek metinlerden örnekler verilecektir. Fen içerikli çeviri eğlence kitaplarını incelemek için kuramsal olarak Alman çeviribilimci Hans J. Vermeer'in “skopos kuramı” temel alınacaktır. “Skopos kuramı” bağlamında çeviri odaklı yapılacak okuma, Vermeer'in özellikle “Çeviriye İlişkin Eylemde Skopos ve İş” [“Skopos and Commission in Translational Action”] (1989: 173-200) başlıklı makalesi çerçevesinde “iş, işveren, amaç” kavramları üzerine temellendirilecektir.

Anahtar Kelimeler: Avanzade Mehmed Süleyman, fennî eğlence, Türk çeviri tarihi, skopos kuramı.

A Sample of Edutainment Within The Translations From French To Ottoman Turkish: *Illustrated Scientific Entertainments (Musavver Fennî Eğlenceler)*

Abstract

The aim of this study is to analyze the illustrated entertainment books with some scientific contents within the context of translation studies as *Musavver Fennî Eğlenceler-1* (1309 [1891]), *Musavver Fennî Eğlenceler-2* (1310 [1892]) and *Musavver Yeni Fennî Eğlenceler* (1322 [1904]) which entered into Ottoman culture from French culture with a notable contribution of translations rendered by Avanzade Mehmed Süleyman. Avanzade Mehmed Süleyman (1871-1922) having a variety of professions such as pharmacist, journalist, author and translator presented various original and translated works into Turkish cultural

1 Bu makale, 11-13.05.2015 tarihinde Yıldız Teknik Üniversitesi'nde düzenlenen 11. Ulusal Frankofoni Kongresi'nde “Fransızcadan Osmanlıca Yapılan Çevirilerde Eğlenceli Eğitim Örneği: *Musavver Fennî Eğlenceler*” başlıklı bildirinin genişletilmiş hâlidir.

2 Yrd. Doç. Dr., Kırklareli Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Mütercim-Tercümanlık Bölümü, eshabilbozkurt@gmail.com

3 Prof. Dr., Yıldız Teknik Üniversitesi, Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, Fransızca Mütercim-Tercümanlık Anabilim Dalı, aysebanukaradag@gmail.com

and literary system. When the Turkish translation history is examined, it is clearly seen that lots of works from French culture and literature that had emphases on “science”, “entertainment”, “education” etc. entered into our literary system within the framework of Western-oriented modernization. Hundreds of literary and scientific works from Western culture, especially from French culture, had initially been translated into Ottoman Turkish and thus had penetrated into Ottoman culture earlier whereas certain genres namely drama and novel were introduced to Turkish society later via translations between the Tanzimat Period and the Alphabet Reform. *Fennî eğlenceler* (scientific entertainments) translated by Avanzade Mehmed Süleyman was among the abovementioned early genres to be introduced to Turkish people. The translator aimed to teach people, as can be understood from the titles of the books, rather than just to amuse Turkish readers in their free time. In this study, the main problem beside this analysis is the lack of transcriptions of the aforementioned works and the assessment of these works in the context of Translation Studies with the point of education while attaching importance to the “science” aspect. The transcription of the works will be realized and some examples extracted from the target text will be given in order to form the scope of this paper. “Skopos Theory” put forward by the German researcher Hans J. Vermeer will serve as the theoretical basis for the analysis of the translated entertainment books with scientific contents. Within the scope of “Skopos Theory”, the analysis to be made considering the aspects of Translation Studies, will be based especially on the concepts of “translation task, commissioner, purpose” within the framework of the article entitled “Skopos and Commission in Translational Action” by Vermeer (1989: 173-200).

Keywords: Avanzade Mehmed Süleyman, scientific entertainment, Turkish translation history, Skopos theory.

1. Giriş:

19. yüzyıl, Osmanlı'nın arayışlar içerisinde olduğu bir dönemdir. Devletin eski gücünü kaybettiği, askeri alanda, bilim ve sanatta görece olarak Batı'nın gerisinde kaldığı söylenebilir. Eski günlerine dönmek ve tekrar güçlenmek amacıyla Tanzimat ve Islahat fermanlarının ilanları ile birtakım düzenlemeler yapılır. Bilimde ve sanatta örnek alınan medeniyet artık Batı medeniyeti olur ve yüzyıllarca süren Doğu etkisi ve özellikleri yerini görece olarak Batı'ya bırakmaya başlar, denebilir. Batı, Osmanlı'ya bazı kanallar vasıtasıyla taşınır. “Osmanlıların Modern Teknoloji İle Karşılaşması: Elektrik Örneği” başlıklı makalesinde Serhat Küçük, Osmanlı'nın Avrupa'daki bilimsel ve teknolojik gelişmelerden haber alma kanalları olarak diplomatlar, seyyahlar, tacirler, denizciler, sergiler, gazeteler ve Avrupa'ya gönderilen Türk öğrencileri gösterir (Küçük, 2013: 162-163). Tanzimat'tan sonra bilim ve sanatta Batı'yı örnek alan toplumun en önemli kanallarından biri de şüphesiz çeviridir. Birçok alandaki yenilikler, çeviri yoluyla Osmanlı toplumuna sunulur. Çeviri vasıtasıyla Osmanlı toplumuna kazandırılan edebi sahadaki yeniliklere roman, Batılı anlamda hikâye ve tiyatro, sone ve terza-rima bazı şiir türleri örnek gösterilebilir. Bu yüzyılın başlarında başlayan Batı'dan çeviri hareketi, yüzyılın sonlarına doğru daha da yoğunluğunu artırarak devam eder.

Birçok alanda yüzlerce çevirinin yapıldığı 19. yüzyılda gelişigüzel eserler seçilip çevrilmez⁴; çeviri işinde dönemin işvereni olan yayınevi sahipleri ve uzmanı olan çevirmenler, çevirisi yapılacak eser seçiminde son derece seçici davranır ve bazı amaçlar güderler⁵. Birçok edebi eser çevirisinde “(faydacılık) ahlak, eğlence, eğitim, fen⁶” vurgusu ile karşılaşılır. İsmail Habib Sevük, *Avrupa Edebiyatı ve Biz* adlı eserinde o dönem Türk toplumunun Paul de Kock ve Jules Verne'i çok sevdiğini, bunlardan ikincisinin çocuklardan büyüklere kadar herkes tarafından istifade edildiğini ve fenni romanın sembolü olduğunu söyler (Sevük, 1941: 199). “Türk Edebiyatında Jules Verne Tercümeleleri” başlıklı makalesinde Fatih Andı, fenni romanı, “konusunu fenni olaylardan alan, keşif ve icatlardan alan, ileride olması tahayyül edilen

4 Bu konudaki çalışmalar için bkz. Karadağ 2012, 2014a, 2014b; Bozkurt 2012, 2014.

5 Bu konuda çeviribilim bağlamında yapılan öncü çalışmalar için bkz. Bengi-Öner 1990, 2006; Pakar 2008.

6 Osmanlı'daki fenni roman çevirileri üzerine çeviribilim odaklı çalışma için bkz. Karadağ 2012.

teknolojik gelişmelere yer veren, aya gezegenlere, kahramanlarının uzak kıta ve denizlere yaptıkları heyecan ve egzotik seyahatlerden bahseden bir roman türü” (Andı, 2000: 130) olarak tanımlar ve şöyle der: “Fenni romanların, İsmail Habib’in dediği gibi, ‘çocuklardan büyüklere kadar’ çok beğenilmesinde ve rağbet görmesinde XIX. asır Türk toplumunun kafasında uyan(dırıl)maya başlayan Batı fennine, teknolojiye, keşif ve icatlara duyulan ilgi ve hayranlığın rolünü göz ardı etmemelidir” (Andı, 2000: 130).

Dönemin aydınları arasında kabul edilen yayıncılar ve yazarlar/çevirmenler sadece edebi eserlerde değil başka türlerde de bu vurguyu yaparlar. Bu türlerden biri de o dönem Osmanlı toplumunda yine ilk kez görülen fenni eğlencelerdir. Bu makalede de eczacı, gazeteci, yazar, çevirmen gibi farklı kimlikleriyle Türk kültür ve edebiyat dizgemize gerek telif gerekse çeviri birçok eser kazandıran Avanzade Mehmed Süleyman⁷ (1871-1922)’ın fenni eğlenceler ile ilgili çeviri eserleri, Alman çeviribilimci Hans J. Vermeer’in “skopos kuramı” çerçevesinde irdelenecektir.

2. İnceleme

Tanzimat ile birlikte Osmanlı toplumu bilimsel anlamda Batı’nın gerisinde kaldığını kabul eder. Batı’nın fennine ulaşabilmek için çevrilecek romanlarda dahi fen içerikli eserler tercih edilir. Bunlar dışında farklı bilim sahalarına ait de çok sayıda eser çevrilir. Gerek edebi gerekse bilimsel eserlerde Fransız kültürünün ağırlığı görülmektedir. Fransız kültüründen çevirisi yapılan türlerden biri de eğlence kitaplarıdır. Türün adından da anlaşılacağı üzere eserler, hem eğlendirici hem de fen içeriklidir. Bu makalenin inceleme nesnesini oluşturan fenni çeviri eğlence kitaplarını tespit etmek amacıyla *Eski Harflerle Basılmış Türkçe Eserler Kataloğu* incelenmiştir. İnceleme sonucu Tanzimat’tan Harf Devrimi’ne kadar Batı dillerinden Osmanlı Türkçesine çevrilen eğlence kitapları ile ilgili kronolojik olarak sıralanan şu liste elde edilmiştir:

(...). 1299 [1882]. *Tebessüm yahud Güzel Eğlence 1-2-3*. Müt. Mahmud Şakir. İstanbul: Mekteb-i Sanayi Matbaası.

Richard. 1301 [1884]. *Salon Eğlenceleri*. Birinci Kısım. Müt. Nehmed Fahri. Dersaadet: Mahmud Bey Matbaası.

Richard. 1302 [1885]. *Salon Eğlenceleri*. İkinci Kısım. Müt. Nehmed Fahri. Dersaadet: Mahmud Bey Matbaası.

Tit, Tom [Arthur Good]. 1308 [1891]. *Fenni Eğlenceler*. Müt. Hasan Celaleddin. İstanbul: Ahter Matbaası.

Tit, Tom [Arthur Good]. 1309 [1892]. *Musavver Fenni Eğlenceler*. Birinci Kısım. Müt. Avanzade Mehmed Süleyman. Dersaadet: Kasbar Matbaası.

Tit, Tom [Arthur Good]. 1310 [1893]. *Musavver Fenni Eğlenceler*. İkinci Kısım. Müt. Avanzade Mehmed Süleyman. Dersaadet: Kasbar Matbaası.

Lucas, Eduard; Deucré, Etienne. 1313 [1896]. *Hesab Eğlenceleri*. 1. Cüz. Müt. Hasan. İstanbul: Alem Matbaası Ahmed İhsan ve Şürekâsı.

Lucas, Eduard; Deucré, Etienne. 1313 [1896]. *Hesab Eğlenceleri*. 2. Cüz. Müt. Hasan. İstanbul: Alem Matbaası Ahmed İhsan ve Şürekâsı.

⁷ Avanzade Mehmed Süleyman’ın çevirmen kimliği üzerine yapılan çalışma için bkz. Bozkurt 2013.

A Sample of Edutainment within the Translations from French to Ottoman Turkish: *Illustrated Scientific Entertainments (Musavver Fenni Eğlenceler)* / E. Bozkurt & A. B. Karadağ (p. 1-10)

Tit, Tom [Arthur Good]. 1322 [1904]. *Musavver Yeni Fenni Eğlenceler*. Müt. Avanzade Mehmed Süleyman. İstanbul: A. Asaduryan Şirket-i Mürettibiye Matbaası.

de Persignac, Comte. 1907. *Türkiye’de Sansür Eğlenceleri*. Müt. M. K. Kahire.

(...). 1324 [1907]. *Riyaziye Eğlenceleri*. Müt. Ahmed Tefvik [Akbaş] – Osman Şevki. Dersaadet: Matbaa-i Kütüphane-i Cihan.

Yukarıdaki listede verilen eserlere bakıldığında Osmanlı toplumunda çeviri yoluyla bir eğlence kültürü oluşturulduğu söylenebilir. Bu kitapların çevirisiyle insanları eğlendirmek; eğlendirirken de bir şeyler öğretmek amaçlanır. Makalenin temel inceleme nesnesi olan Avanzade Mehmed Süleyman’ın fenni eğlenceler ile ilgili eserleri de bu amaçla çevrilen kitaplardandır. Yukarıdaki eserlerin basım tarihleri incelendiğinde çeviri eğlence kitaplarının ilkinin 1301 [1884] yılında *Salon Eğlenceleri* adıyla yayımlandığı görülür. Ancak fenni eğlenceler ile ilgili ilk çevirinin Hasan Celaleddin tarafından *Fenni Eğlenceler* adıyla 1308 [1891] yılında yapıldığı görülmektedir. Avanzade ise bu ilk çeviri fenni eğlence kitabının yayımlanmasından bir yıl sonra birer yıl ara ile iki ciltlik kitabının birinci ve ikinci ciltlerini yayımlar. Avanzade ile Hasan Celaleddin aynı kaynak metnin çevirisini yapar; ancak Hasan Celaleddin’in eserinde on sekiz fenni eğlence çevirisi bulunmaktadır. Avanzade’nin eseri önce iki cilt olarak daha sonra bir üçüncü kitap olarak yayımlanır. Üstelik birinci kitapta yetmiş beş, ikinci kitapta kırk yedi ve üçüncü kitapta da elli yedi eğlence bulunmaktadır.

Avanzade’nin çeviri kitapları ve kitap kapaklarında yer alan bilgiler ise şu şekildedir:

***Musavver Fenni Eğlenceler*⁸ (Birinci Cilt):**

Musavver Fenni Eğlenceler, Mütercimi Avanzade Mehmed Süleyman, Birinci kısım, “35” kıta resmi ve “75” eğlenceyi havidir, Maarif Nezaret-i Celilesinin ruhsatıyla tab olunmuştur, Dersaadet, Kasbar Matbaası, Bâbîâli Caddesi’nde numara 25, Sahip ve naşiri: Kitapçı Kasbar, 1309, Fiyatı 100 paradır.

***Musavver Fenni Eğlenceler*⁹ (İkinci Cilt):**

Musavver Fenni Eğlenceler, Muharrir ve mütercimi Avanzade Mehmed Süleyman, İkinci kısım, “Maarif” ceride-i fenniyesine derç olunduktan sonra Maarif Nezaret-i Celilesi’nin ruhsatıyla ayrıca kitap şeklinde dahi tab olunmuştur, “*Fenni Eğlenceler*” on bir lisana nakl ü tercüme olunmuştur, Dersaadet, (Kasbar) Matbaası, Bâbîâli Caddesi’nde numara 25, Sahip ve naşiri: Kitapçı Kasbar, 1310.

***Musavver Yeni Fenni Eğlenceler*¹⁰:**

Mütercimi Avanzade Mehmed Süleyman, Fransa Akademisi’nin mazhar-ı takdir ve tahsini olmuştur, *Musavver Yeni Fenni Eğlenceler*, 57 eğlence ve 46 resmi muhtevindir, Maarif Nezaret-i Celilesi’nin ruhsatını haizdir, A. Asaduryan Şirket-i Mürettibiye Matbaası, Bâbîâli Caddesi’nde numara 52, 1322.

Avanzade, eğlence ilgili kitaplardan ilkinin 1309 [1892] yılında *Musavver Fenni Eğlenceler* adıyla çevirir ve adı bu çevirinin kapağında “mütercim” olarak geçer. Kapakta yazan “Birinci Kısım” ifadesi, kitabın devamının da olacağını göstermektedir. 1310 [1893] yılında bu kitabın devamı olan ancak ayrı bir eser olarak değerlendirilmesi gereken *Musavver Fenni Eğlenceler* (İkinci Kısım) yayımlanır. Bu çalışmada *Musavver Fenni Eğlenceler* adlı kitabın iki cilt olarak tek başlık altında değil de ayrı ayrı ele alınmasının nedeni, Avanzade’nin birinci ciltte kendini

⁸ Bu kitapta yer alan eğlencelerin listesi için bkz. Ek 1.

⁹ Bu kitapta yer alan eğlencelerin listesi için bkz. Ek 2.

¹⁰ Bu kitapta yer alan eğlencelerin listesi için bkz. Ek 3.

“mütercim”, ikinci ciltte ise hem “muharrir” hem de “mütercim” olarak göstermesidir. Bu durumun sebebini çevirmen ön sözünde bulmak mümkündür: Çevirmen, ön sözünde bazı okurlar tarafından fenni eğlencelere çok rağbet gösterildiğini söylerken “fenni eğlenceler tahririnden sarfınazar etmesini” isteyen bazı okurlar da olduğunu ifade etmektedir. (Tit [Good], (müt. Avanzade Mehmed Süleyman), 1310 [1893]: 3). Buradaki “tahrir” kelimesi, bazı eğlenceleri kendisinin yazdığını göstermektedir. Nitekim “tahrir”, “yazı yazma, eser kaleme alma” anlamlarına gelmektedir. Dolayısıyla birinci kitapta sadece “mütercim” iken ikinci kitapta kendini hem “mütercim” hem de “muharrir” olarak göstermektedir¹¹.

Kitap kapakları incelendiğinde kaynak metnin yazarına dair herhangi bir bilgiye yer verilmediği görülür. Kaynak metnin yazarına dair bilgiyi de yine çevirmen tarafından “İfade-i Mahsusa” başlığı ile yazılan ön sözde görmek mümkündür. Çevirmen, bazı eğlenceleri bilimsel kitaplardan alıntıladığını, bazılarını, hatta çoğunu ise Fransa’nın en itibarlı gazetelerinden olan *Illustration* gazetesinde Tom Tit imzasıyla yazılan ve sonra çok rağbet görmesi üzerine ayrıca kitap şeklinde basılan eserden seçerek çevirdiğini söyler. Bu eser, on Avrupa diline çevrilir. Çevirmene göre bu eserin kaynak kültürde çok rağbet görüp kitap olarak basılması ve on Avrupa diline çevrilmesi, eserin önemini ve faydasını göstermektedir (Tit [Good], (müt. Avanzade Mehmed Süleyman), 1309 [1892]: 2-3). Avanzade’nin, kitabındaki tüm eğlenceleri kaynak kültürde yayımlanan *Illustration*’dan veya bu gazetede bulunan eğlencelerin bir araya getirilmesiyle oluşturulan kitaptan almadığı görülür. Nitekim Küçük, Fransız kültüründeki *Nature* dergisinden bahseder. Küçük, makalesinde Osmanlı toplumunun modern teknoloji ile karşılaşmasında elektrik örneğini incelerken Avanzade’nin fenni eğlence çevirilerinden bahseder ve üç eğlence örneği verir: “Elektrikle Teshin”, “Elektriklenmiş Kuş” ve “Elektrik Tecrübesi”. Bu eğlencelerden ikisi -“Elektriklenmiş Kuş” ve “Elektrik Tecrübesi”- Avanzade’nin *Fenni Eğlenceler* (İkinci Kısım) adlı kitabında yer alırken “Elektrikle Teshin” başlıklı eğlenceye yukarıda adı geçen üç eserde de rastlanmaz. *Maarif* adlı Osmanlıca gazeteyi inceleyen Küçük, “Elektrikle Teshin” başlıklı eğlencenin 45. sayıda (1892: 290-291) yer aldığını, bu eğlencede elektrikten ısıtma vasıtası olarak nasıl ve ne derece yararlanılabileceğine dair bilgiler verildiğini ve daha önceden “*Nature*” adlı dergide yayımlanmış bir yazının tebdil edilmiş hâli olduğunun da belirtildiğini söyler (2013: 171).

Çevirmen ön sözlerindeki ifadelerden de anlaşıldığı üzere Avanzade’nin fenni eğlence çevirileri önce *Maarif* gazetesinde yayımlanır. Bu eğlencelerin okurlar tarafından çok beğenilmesi üzerine çevirmen, gazete sayfalarında parça parça yer alan bu eğlenceleri bir araya toplayarak okurların istifadesine sunmak ister ve bu şekilde serinin birinci kitabı ortaya çıkar. Ancak *Maarif* gazetesinde eğlence çevirileri peyderpey yayımlanmaya devam eder. Çevirmen bu parçaların bir araya getirilmesiyle serinin ikinci, hatta üçüncü kitabını oluşturmayı hedeflediğini söyler. Çevirmen, eğlencelerin adından anlaşılacağı üzere okurları eğlendirmek, bunu yaparken de mevcut alet edevat ile ve kolaylıkla uygulama yaparak onların fenni bilgilerini artırmak istediğini ifade eder (Tit [Good], (müt. Avanzade Mehmed Süleyman), 1309 [1892]: 2-3). Çevirmenin amacı sadece eğlendirirken fenni bilgiler vermek değil, aynı zamanda okurların evlerinde bulundukları birtakım aletlerle de bu eğlenceleri uygulamalarını sağlamaktır.

Birinci kitabın ön sözünde Avrupa dillerinden onuna çevrildiğini söyleyen çevirmen, ikinci kitabın ön sözünde fenni eğlencelerin kitap şeklinde basılan birinci nüshasının kısa sürede tükendiğini ve ikinci baskısının yapıldığını, bu eserin Avrupa’da on bir dile çevrildiğini söyler. Ayrıca İstanbul’a birçok Avrupa gazetesinin geldiğini, bunların hemen hepsinde bir fenni eğlence bulunduğunu ve bu fenni eğlencelere gösterilen rağbetin çok olması üzerine serinin ikinci kitabını hazırladığını belirtir (Tit [Good], (müt. Avanzade Mehmed Süleyman), 1310 [1893]: 2-3).

¹¹ Bu çalışmada, makalenin sınırlarını aşacağı düşüncesiyle çevirmenin adlandırılışına ilişkin kuramsal bir tartışmaya girilmesi uygun görülmemiştir.

Avanzade, fenni eğlence çevirileriyle ilgili ilk iki kitabın yayımlanmasından 12 yıl sonra *Musavver Yeni Fenni Eğlenceler* 1322 [1904] adıyla bir fenni eğlence kitabı daha yayımlar. Bu çeviriye yazdığı “İfade-i Mahsusa” başlıklı ön sözde kaynak metnin yazarına, işverene ve eseri çevirme amacına değinir. Çevirmen, fenni eğlencelerin sadece vakit geçirmek için sıradan eğlencelerden değil, aksine bilimsel tecrübeler sonucu ortaya çıkan faydalı fenni eğlencelerden oluştuğunu, bu kitabın bütün aile fertlerince okunabilecek, onlara hoşça vakit geçirecek ve fenni bilgilerini artıracak mahiyette olduğunu söyler ve bu ön sözde diğer kitapların ön sözlerinden farklı olarak yazarın gerçek adını da belirtir. Yazar, Fransa’nın meşhur mühendislerinden Tom Tit takma adını kullanan Arthur Good’dur. Avanzade’nin ifadesine göre Good, Fransa’nın en itibarlı gazetelerinden olan ve haftalık çıkan *Illustration* adındaki resimli gazetede yayımladığı fenni eğlenceleri sonra kitap şeklinde yayımlar. Eser, sadece Fransa’da on sekiz baskı yapar. Çevirmene göre bu da eserin önemini göstermek için yeterlidir. Kendisinin çevirdiği kitapların baskısının kalmaması, Türk toplumunda da esere rağbet edildiğini göstermektedir. “Çeviri eylemi”nin “işvereni” o dönem Osmanlı matbuat dünyasının önemli isimlerinden olan Mihran Efendi’dir. Çeviri işini üstlenen ve bu işte “uzman” olan çevirmen, “işveren” Mihran Efendi’ye şu sözlerle teşekkür eder ve temennilerini dile getirir:

“Abd-i âciz kadar bu ciheti takdir eden ve tâbi’ler arasında âsâr-ı makbule ve muteberenin vücudpezir olmasına en ziyade vesatet-i gayuranesi sebk eden ve bahusus hüsn-i intihab ve hüsn-i tab emr-i ehemminde irae-i iktidar eyleyen Mihran Efendi işbu {*Yeni Fenni Eğlence*}lerin de saha-i tab u temsile konulması fikr ü arzusunu dermeyan etmiş olduğundan hemen tercümesine ibtidar kılınmış ve şu eser vücuda gelmiştir (Tit [Arthur Good], (müt. Avanzade Mehmed Süleyman), 1322 [1904]: 5).

Dönemin önemli eserlerinin yayımlanmasında emeği geçen Mihran Efendi, görüldüğü üzere, bu kitapta işveren olarak karşımıza çıkmaktadır. Nitekim çeviri eylemi de Mihran Efendi’nin yeni fenni eğlencelerin hemen çevirisinin yapılp yayımlanmasını istemesi üzerine başlar.

Avanzade, ön sözlerde Tom Tit [Arthur Good]’ten eğlenceler seçerek çevirdiğini belirtir ve çevirdiği bu eserleri bir araya toplayıp üç ayrı kitap olarak yayımlar. Kaynak metnin yazarı da kaynak kültürde fenni eğlenceleri önce gazetede, daha sonra üç ciltlik bir seri olarak kitap şeklinde yayımlar. Good’un eseri bir seridir ve her bir eserin girişinde kaç resim ve kaç eğlence bulunduğu belirtilmiştir. Verilen bu bilgilere göre birinci seride 100 eğlence ve 115 resim, ikinci seride 106 eğlence ve 150 resim, üçüncü seride ise 100 eğlence 118 resim bulunmaktadır. Ancak her üç eserin kapağında da “Cent Nouvelles Expériences” ifadesi yer almaktadır.

3. Sonuç Gözlemleri

Çalışmada adı geçen çeviri fenni eğlence kitapları, yukarıda liste halinde sunulan diğer çeviri eğlence kitapları ve gazetelerde yayımlanan fenni eğlence çevirileri göz önünde bulundurulduğunda, Osmanlı kültür dizgesinde çeviri yoluyla bir eğlence kültürünün oluşturulduğu söylenebilir. Sadece erek kültür dizgesinde değil, kaynak kültür dizgesinde de fenni eğlence kültürünün varlığından söz edilebilir. Nitekim gerek kaynak kültürde gerekse erek kültürde fenni eğlenceler aynı yolu izler; yani önce gazetelerde tefrika halinde yayımlanır, daha sonra kitaplaştırılır. Çevirmen ön sözlerinde görüldüğü üzere kaynak metnin yazarı, fenni eğlenceleri kaynak kültürde önemli bir yer tutan *Illustration* gazetesinde yayımlar. Bu eğlenceler, sonra kitap halinde basılır. Avanzade de çevirdiği fenni eğlenceleri önce *Maarif* gazetesinde yayımlar ve bu eğlenceler daha sonra kitap halinde basılır. Good’un serisi de Avanzade’nin çevirisi de üçer kitaptan oluşan bir seridir; ancak Avanzade, Good’un eserini olduğu gibi çevirmez ve çeviri eyleminde bir “uzman” olarak bazılarını seçme yoluna gider. Avanzade’nin kitaplarındaki fenni eğlencelerin tamamı çeviri olmayıp bazıları telifidir. İkinci kitabın kapağında Avanzade adı hem “muhaarir” hem “mütercim” olarak görülür. Avanzade her üç kitaba da “İfade-i Mahsusa” başlığıyla birer ön söz yazar. Çevirmenin “amaç”ı bu ön sözlerde açıkça ifade edilir. Amaç hem eğlendirmek hem de eğlendirirken okurların fenne dair bilgilerini artırmaktır. Yine çevirmen ifadelerinde belirtildiği üzere fenni eğlenceler ile ilgili kaynak ve erek metinlerin çok sayıda baskı yapılması ve kaynak metnin on bir Batı diline

çevrilmesi, fenni eğlencelerin hem kaynak kültürde hem de erek kültürde çok rağbet edilen bir tür olduğunu göstermektedir. Osmanlı kültür dizgesine çeviri yoluyla giren bu fenni eğlence kitaplarını birkaç da telif eser takip eder. Çevirilerde Avanzade Mehmed Süleyman adı ön plana çıkmaktadır. Bu bilgilere dayanarak Avanzade'nin, dönemin önde gelen çevirmenlerinden olduğu söylenebilir. Çevirmenin, anılan dönemde genel olarak benimsenen çeviri ve çevirmen amaçlarına koşut bir şekilde, "kültürlerarası iletişim" uzmanı kimliğiyle imzasını attığı çevirileriyle, edebiyat ve kültür dizgemizin "eğlence" repertuarının şekillendirilmesine katkıda bulunduğu iddia edilebilir.

Kaynakça

- Andı, F. (2000). Türk Edebiyatında Jules Verne Tercümelere. *Edebiyat Araştırmaları* 1. 129-144. İstanbul: Kitabevi.
- Bengi-Öner, I. (1990). A Re-evaluation of the Concept of Equivalence in the Literary Translations of Ahmed Midhat Efendi: A Linguistic Perspective. Doktora Tezi. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Bengi-Öner, I. (2006). "Çeviribilimde Bir Hâce-i Evvel: Ahmet Midhat Efendi". *Merhaba Ey Muharrir! Ahmet Midhat Üzerine Eleştirel Yazılar*. ed. Nüket Esen - Erol Köroğlu. 338-346. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi.
- Bozkurt, E. (2012). Çevirmen Ön Sözlerinin Tanıklığında Halil Edib. *XII. Uluslararası Dil, Yazın ve Deyişbilim Sempozyumu Bildiri Kitabı*. (ed. Lütfiye Cengizhan). 1. C. 409-414. Edirne: Trakya Üniversitesi.
- Bozkurt, E. (2013). Meşrutiyet Dönemi'nde Çok Kimlikli Bir Mütercim: Avanzâde Mehmed Süleyman. *Cumhuriyet Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*. Vol. 37. No 2: 49-63.
- Bozkurt, E. (2014). 1908-1928 Yılları Arasında Batı Dillerinden Osmanlı Türkçesine Çevrilen Romanlarda Mukaddime Geleneği. Doktora Tezi. İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Karadağ, A. B. (2012). Çeviri Tarihimizde Fennî Romanlarla Bir Kültür Repertuarı Oluşturmak. *İstanbul Üniversitesi Çeviribilim Dergisi*. 2012/2. 6. 45-73.
- Karadağ, A. B. (2014a). Tanzimat'tan II. Meşrutiyet'e Çeviri Roman Hallerine Ön Söz/Son Söz Tanıklıkları. *Metnin Halleri: Osmanlı'da Telif, Tercüme ve şerh*. 99-145. İstanbul: Klasik.
- Karadağ, A. B. (2014b). *Çevirmenin Tanıklığında Tanzimat'tan II. Meşrutiyet'e Çeviri Tarihini Yeniden Okumak*. C. 1-2. İstanbul: Diye.
- Küçük, S. (2013). Osmanlıların Modern Teknoloji İle Karşılaşması: Elektrik Örneği. *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*. Bahar (18): 161-185.
- Özege, M. S. (1971). *Eski Harflerle Basılmış Türkçe Eserler Kataloğu*. C. 1. İstanbul: Fatih.
- Özege, M. S. (1973). *Eski Harflerle Basılmış Türkçe Eserler Kataloğu*. C. 2. İstanbul: Fatih.
- Özege, M. S. (1975). *Eski Harflerle Basılmış Türkçe Eserler Kataloğu*. C. 3. İstanbul: Fatih.

Özege, M. S. (1977). *Eski Harflerle Basılmış Türkçe Eserler Kataloğu*. C. 4. İstanbul: Fatih.

A Sample of Edutainment within the Translations from French to Ottoman Turkish: *Illustrated Scientific Entertainments (Musavver Fenni Eğlenceler)* / E. Bozkurt & A. B. Karadağ (p. 1-10)

Özege, M. S. (1979). *Eski Harflerle Basılmış Türkçe Eserler Kataloğu*. C. 5. İstanbul: Fatih.

Paker, S. (2008). Tanzimat Döneminde Avrupa Edebiyatından Çeviriler: Çoğuldizge Kuramı Açısından Bir Değerlendirme. *Çeviri Seçkisi I - Çeviriyi Düşünenler*. (haz. Mehmet Rifat). 22-32. İstanbul: Sel.

Sevük, İ. H. (1941). *Avrupa Edebiyatı ve Biz: Garpten Tercüme*. C. 2. İstanbul: Remzi.

Tit, T. [Arthur Good]. (1890). *La Science Amusante*. Première Série. Paris: Librairie Larousse.

Tit, T. [Arthur Good]. (1892). *La Science Amusante*. 2^e Série. Trente et Unième Édition Paris: Librairie Larousse.

Tit, T. [Arthur Good]. (1906). *La Science Amusante*. 3^e Série. Vingt-Neuvième Édition. Paris: Librairie Larousse.

Tit, T. [Arthur Good]. (1308 [1891]). *Fenni Eğlenceler*. Müt. Hasan Celaleddin. İstanbul: Ahter Matbaası.

Tit, T. [Arthur Good]. (1309 [1892]). *Musavver Fenni Eğlenceler*. Birinci Kısım. Müt. Avanzade Mehmed Süleyman. Dersaadet: Kasbar Matbaası.

Tit, T. [Arthur Good]. (1310 [1893]). *Musavver Fenni Eğlenceler*. İkinci Kısım. Müt. Avanzade Mehmed Süleyman. Dersaadet: Kasbar Matbaası.

Tit, T. [Arthur Good]. (1322 [1904]). *Musavver Yeni Fenni Eğlenceler*. Müt. Avanzade Mehmed Süleyman. İstanbul: A. Asaduryan Şirket-i Mürettibiye Matbaası.

Ekler

Ek 1. *Musavver Fenni Eğlenceler* (Birinci Cilt):

Bu kitapta yer alan fenni eğlenceler şunlardır:

- Düşmez Para
- Kayarak Hareket Eden Şimendifer
- Resimli Mum
- Ucuz Bir Çingirak
- İnci Çiçeği
- Bir Elmayı Soymadan ve Kesmeden İkiye Ayırmak
- Portakaldan Sepet
- Makasla Cam Kesilir mi?
- Benekli Çiçekler
- Mum Söndüren Bir Alet
- Bir Kuşun Daireye Girmesi
- Devvâr Yumurta
- Bir Bardak Suyun Hokkabazlığı
- Elastikiyetin Ceviz Üzerinde Garip Bir Tecrübesi
- Bardaklardan Ehramlar
- Şerbet Satan Bir Fıçı
- Teslis-i Zevaya
- Topaç
- Mürur Para Cüzdanı
- Metreli Kurşun Kalem
- Bir Demir Çingırağı Kalay ile Yıldızlamak
- Demir Eğintisini Eritmek
- Bakır Eritmek
- Bakır Çubuğu Gümüşle Yıldızlamak
- Herhangi Bir Cam Parçasını Kolayca Delmek
- İtaatli Saat
- Anasır-ı Erbaa
- Gülün Rengini Değiştirmek
- Bir Gümüş Parçasını Eritmek
- Şekerin Tefahhumu
- Acaib-i Elvan
- Bir Bardak Derunundan Alevler Çıkarmak
- Su Üzerinde Tuhaf Bir Tecrübe
- Karanlıkta Yazı Yazan Kalem
- Tuhaf Bir Kaşık
- Kaçan Para
- Alet-i Tebhîr

- Tavanda Yürüyen Cambaz
- Su Daima Ateşte Kaynar, Fakat Soğuk Suda Dahi Kaynar mı?
- Mebhas-i Ziya – Tasvir-i Hayalî
- Bir Şişe Derununda Dokunmadan Bir İpliği Kesmek
- Yeni Fare Kapanı
- Havanın Tazyikine Garip Bir Misal
- Lamba Fitili Kesecik
- Siyah Yumurta
- On Dokuzdan Bir Alarak Yirmi Yapılır mı?
- Bu eğlencenin başlığı yoktur.
- Bu eğlencenin başlığı yoktur.
- Bu eğlencenin başlığı yoktur.
- İdareli pusula
- Galat-ı Hiss-i Basar
- Yanmaz Kâğıt
- Yeni Mikyasü'r-rutube
- Bu eğlencenin başlığı yoktur.
- Ateşsiz Lamba Yanar mı?
- Havada Yumurta Uçar mı?
- Doğru Hesap
- Tebdil-i Elvan
- Suyun Sıçrayışı
- Suyun Sathını Ziyadar Kılmak
- Canlı Bir Kuşun Rengini Değiştirmek
- Tebdil-i Renk
- Amerika Usulü Meyve Devşirmek
- İmalî Gayet Kolay Bir Elektrik Makinesi
- Ünbûbede Galeyan Eden Su
- Acib Bir Çiçek
- Fırında Buz Yapılır mı?
- Sıçrayan Para
- Elmaları Oynatmak
- Hesabi Eğlenceler - Tek mi Çift mi?
- Diğer Eğlence
- Diğer Eğlence
- Diğer Eğlence
- Diğer Eğlence
- Diğer Eğlence

Ek 2. *Musavver Fennî Eğlenceler* (İkinci Cilt):

Bu kitapta yer alan fenni eğlencelerin başlıkları şunlardır:

- Âyine Kırılmış mı? Kırılmamış mı?
- Bir Parayı Kendinden Küçük Bir Müdevver Delikten Geçirmek
- Sâbih Balık yahud Ludiyun Aleti
- Midenin Gasli
- Topaç
- Galat-ı Hiss-i Basar
- Muvâzenet-i Garîbe
- Yanmayan Mum
- Üflemekle Suyu Kaynatmak
- Esmâk-i Sâbiha
- Bükülmüş Kibrit
- Âyinede Karagöz Oynar mı?
- Kibrit Müvezzii
- Galat-ı Hiss-i Basar
- Bir Kibritle On Beş Kibriti Kaldırmak
- Kumbara
- Bir paraya Dokunmadan Sürahi Derununa Vaz'ı
- Sınai Yanardağ
- Adi Bir İple Şişe Kesilir mi?
- Gümüş Yapraklı Ağaç
- Hayali Tiyatro
- At Yarışı
- Hâmız-ı Karbonun Kesafeti
- İki Makasta Bir Mustatili Bir Murabbaa Tebdil Etmek
- Cimnastik Oyunu
- Çanaktaki Para
- Süpürge Sopsası
- Kar Çiçekleri
- Kâğıt Parçasından Pervane Âlet-i Sukût
- Mantardan Torpil
- Mumda Kâğıt Tencere ile Su Kaynatmak
- Sadık Balon
- Garip Bir Dürbün
- İcrası Müşkül Bir Jimnastik Oyunu
- Garip Bir Oyuncak
- Açık Bir El Vasıtasıyla Bir Bardağı Kaldırmak
- İdareli Terazî
- Çiçekleri Nasıl Sulamalıdır?
- Elektriklenmiş Kuş
- Dolu Bir Şişe Vasıtasıyla Bir Bardağı Boşaltmak
- Garip Bir Oyun
- Sath-ı Mâil Üzerinde Yuvarlanan Bir Cisim
- Hokkabaz Şişesi
- Talimli Kanguru
- Ateş ile Resim Yapılır mı?
- Tırnak Kesecek
- Elektrik Tecrübesi

Ek 3. *Musavver Yeni Fennî Eğlenceler*:

Bu kitapta yer alan fennî eğlencelerin başlıkları şunlardır:

- Garâib-i Elvân
- Buharlı Yumurtalar
- Buzlu Âyine
- Elin Hararetiyle Soğuk Suyu Kaynatmak
- Yıldızlı Yumurta
- Su ile İşleyen Fırıldak
- Renkli Halkalar
- Kâğıttan Kelebek
- Delikli Kâğıt
- Yorulmaz Oyuncular
- Dört Kişiden Kuvvetli Çocuk!
- Çifte Küreler
- Bir Makasta Kâğıttan Merdiven Yapmak
- Elektrikli Kanguru
- Mütéharrık Zarlar
- Bir Turp Vasıtasıyla Tabağı Kaldırmak
- Deniz Yosunu
- Garip Bir Kuş
- Tuhaf Bir Dürbün
- Mürekkeple Resim Yapmak
- Billur Bardak
- Garip Bir Murabba
- Tabak Üzerine Resim Yapmak
- Sabun Köpüklerinin Dans Etmesi
- Kapsız ve Ateşsiz Su Kaynatmak
- Bir Körükten Çıkan Hararet ve Bürudet
- Şişeden Fıskiye
- Bardak Üzerinde Oynayan Kâğıttan Cambazlar
- Kaynar Suyun Garibeleri
- Bir Sürahi İçinde Kasırğa
- Elektrikli Gölgeler
- Açılıp Kapanan Çiçek
- Aksine Sönen Mum
- Ressam Topaç
- Domino Garaibi
- Baston ile Garip Bir Oyun
- İnbisat-ı Ecsam Keyfiyet-i Garibesi
- Kuvve-i Şa'riye Keyfiyet-i Garibesi
- Lamba Şişesinde Su Damlalarının Koşuşu
- Yuvarlanan Zarlar
- Bir Bardak Su
- Sath-ı Mâilden Yukarı Çıkan Halka
- Su Üzerinde Dönen Demir Helezon
- Sabun Köpüğüyle Mumu Söndürmek
- El Dokunmadan Bir İpi Düğümlemek
- Tuhaf Bir Düello
- Garip ve Pek Tuhaf Bir Eğlence
- En Ağır Bir Cismi Üfleyerek Sekiz Parmak Vasıtasıyla Kaldırmak
- Şayan-ı Hayret Bir Eğlence
- Kâğıttan Halka
- Kart dö Vizit
- Ocak Üzerinde
- Garip Bir Âyine
- Kart Vizitten Bardak
- Sıçrayan Kalem
- Devvar Damlalar
- İpten Duvar

Rakip ve Mahpus Romanlarında Ben ve Öteki İlişisine Fenomenolojik Bir Bakış¹

Seldağ BANKIR²

Özet

Ben ve Öteki ilişkisi düşünce tarihi boyunca başta sosyal, siyasi, hukuki olmak üzere birçok boyutta incelenen bir konudur. Önceleri konuyla ilgili düşüncelerin merkezini “Ben” kavramı oluştururken, özellikle 19. yüzyıldan itibaren Hegel’in Köle - Efendi diyalektiğiyle birlikte “Öteki” kavramı felsefi ve edebi alanda başlı başına bir inceleme konusu haline gelmiştir. 20. yüzyılın başında ortaya çıkan fenomenoloji (görüngübilim) yöntemiyle birlikte Ben ve Öteki konusuyla ilgili çalışmalar da yoğunlaşmıştır. Fenomenleri yani kişinin bilincinde dolaysız olarak oluşan olgu ve olayları oluşum süreçleriyle birlikte inceleyen fenomenolojik yöntem aracılığıyla, birçok düşünür Ben ve Öteki ilişkisini aynılık/ötekilik, içkinlik/aşkınlık, algı/duyumsama gibi kavramlar üzerinden ele almıştır.

Çalışmamızda, Fransız edebiyatından seçtiğimiz iki eser olan Emmanuel Carrère’in “Rakip” ve Marcel Proust’un “Mahpus” adlı romanlarındaki Ben ve Öteki ilişkisini fenomenolojik akımın önemli iki ismi olan Edmund Husserl ve Maurice Merleau-Ponty’nin konuyla ilgili yaklaşımları doğrultusunda incelemeye çalıştık. Bu amaçla romanlardaki kahramanların birbirlerini karşılıklı olarak nasıl etkiledikleri, Ben’in, diğer bir deyişle Özne’nin bu ilişkide kendini ve Öteki’ni nasıl algıladığı, Öteki’ne nasıl ulaşmaya çalıştığı gibi sorunsallar üzerinde durduk. Husserl ve Merleau-Ponty’nin bilinç, algı, duyumsama ve beden gibi kavramlar üzerinden önerdikleri kuramlardan yola çıkarak ele aldığımız romanların söyleminde Ben ve Öteki ilişkisinin nasıl oluştuğunu incelemeyi amaçlamaktayız.

Anahtar Sözcükler: Ben, öteki, fenomenoloji, roman, söylem

A Phenomenological Outlook On The Relationship Between Me And The Other In The Novels *The Adversary* And *The Prisoner*

Abstract

The relationship between Me and the Other is a subject which has been examined throughout the history of ideas in many aspects particularly social, political and legal. While “Me” was previously considered as the center of the thoughts on the subject, the concept “Other” has become a subject of study itself in philosophical and literary field, especially since the nineteenth century, owing to Hegel's Master-Slave Dialectic. The studies on relationship between Me and the Other have been intensified with the emergence of the phenomenological method in the early part of the 20th century. Phenomenology studies the “phenomena”: appearances of things, of realities in our experience, the way in which they appear directly in acts of consciousness. Through this method, many philosophers have taken in hand the relationship between Me and the Other via concepts such as “sameness/otherness”, “immanence/ transcendence”, “perception / sensation”. The purpose of this study is to examine the relationship between Me and the Other in two novels of French Literature: Marcel Proust’s *The Prisoner* and Emmanuel Carrère’s *The Adversary*, through the thoughts of Husserl and Merleau-Ponty who are two important philosophers of phenomenological thinking. In this regard, we studied how the protagonists affect each other in the discourse of novels, how “Me”, in other words the “Subject” perceives himself and the Other in this relationship and how he tries to approach to the Other. In this study, we aim to clarify how the relationship between Me and the Other was constructed in the discourse of novels by means of

¹ Bu makale XI. Ulusal Frankofoni Kongresi kapsamında 12 Mayıs 2015 tarihinde Yıldız Teknik Üniversitesi’nde sunulan metnin genişletilmiş halidir.

² Okt., İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Fransız Dili ve Edebiyatı, selda_bnr@hotmail.com

phenomenological concepts of Husserl and Merleau-Ponty such as consciousness, perception, sensation and body.

Keywords: Me, other, phenomenology, novel, discourse

Giriş

Ben ve Öteki ilişkisi, 17. ve 18. yüzyıllardan itibaren felsefi tartışmaların içine giren, özellikle günümüz fenomenolojik çalışmalarının merkezinde yer alan konulardan biridir. Birey toplumsal bir varlık olarak sürekli ötekilerle etkileşim içindedir ve bu durum Ben'in varoluşsal sürecinde değişim ve yeni oluşumları meydana getirir. Ben ve Öteki ailevi, siyasi, dini, etnik, profesyonel vb. birçok boyutta kurdukları sosyal ilişkiler aracılığıyla, karşılıklı olarak birbirlerini belirler ve bu belirleyicilik onları birbirine bağlar.

Edmund Husserl ve Maurice Merleau-Ponty öne sürdükleri farklı fenomenolojik yaklaşımlarla Ben ve Öteki ilişkisini geliştiren en önemli 20. yüzyıl düşünürlerindedir. Söz konusu düşünürlerin konuyla ilgili çalışmalarının merkezini Ben'in, diğer bir deyişle öznenin "Öteki deneyimi" oluşturur.

Fenomenoloji (Görüngübilim) 20. yüzyılda ortaya çıkan, birçok çağdaş düşünür tarafından yaygın olarak kullanılan, sosyoloji ve psikoloji gibi diğer disiplinleri de etkileyen bir felsefe metodolojisidir. Çalışmamızda görüşlerini ele aldığımız Husserl ve Merleau-Ponty'nin yanı sıra, varlık ve zaman anlayışıyla Heidegger, varoluşçu düşüncesiyle Sartre ve etik felsefesiyle Levinas fenomenolojik yöntemle başvuran diğer önemli düşünürlerdendir. 20. yüzyıl düşünce tarihine yön veren bu önemli düşünürlerin çalışmaları, fenomenolojik yöntemin bu dönemde ne kadar etkin bir rol oynadığını göstermektedir.

Fenomenoloji etrafımızdaki fenomenlerin, yani algılanabilir ve deneyimlenebilir olay ve nesnelerin algımızda nasıl belirdiğini betimlemeyi amaçlayan bir yöntemdir. Fenomenolojik bakışa göre gerçeklik hiçbir zaman kendi halinde bulunmaz, ona sadece bilinç ve algı yoluyla ulaşılabilir. Günlük hayata dair deneyimleri inceleyen bu bilim, diğer felsefe akımları gibi özne nesne ilişkisini konu alır ve tüm dünya deneyimlerinin bilinç tarafından kurulduğunu öne sürer. Deneyim nesnesinin var oluşundan çok öznenin onu zihninde nasıl kurduğunu ön plana alan bu yöntemde, bilincin algı sırasındaki bilişsel süreçlerinin incelenmesi söz konusudur.

Husserl ve Benzestirici Algı

Özgün bir felsefi yaklaşım olarak fenomenolojiyi öne süren ilk kişi alman filozof Edmund Husserl'dir. Husserl'in algılama deneyimi üzerine düşüncesini oluşturan en önemli kavramlar "bilinç" ve "yönelimsellik"tir. Düşünürüne göre "bilinç daima bir şeyin bilincidir" (Husserl, 1953: 35)³, dolayısıyla yönelimseldir. Her bilinç eylemi daima kendisi dışındaki nesne ve olaylara yönelir. Husserl kendi fenomenolojik yöntemini bu "yönelimsellik" fikrine dayandırır ve çalışmalarında özne - nesne ilişkisini bu eksende yeniden ele alır.

Husserl'in çalışmalarındaki odak noktası dünyanın varolduğunun bilincine nasıl ulaşabileceğimizdir. Bu amaçla çevremizde bulunan nesne ve olguların bilincimizde nasıl şekillendiği sorusu üzerine yoğunlaşır. Bu çerçevede düşünürün ele aldığı diğer bir konu da Öteki sorunsalıdır. Husserl Öteki'nin öznenin bilincinde diğer nesnelere nasıl ayrıldığını, nasıl başka bir özne, bir alter-ego olarak ortaya çıktığını göstermeye çalışır.

Düşünürüne göre Ben Öteki'yle karşılaştığında onun özelliklerine doğrudan ulaşamaz. Özne Öteki'nin duygu ve düşüncelerine ancak bedeni aracılığıyla ulaşabilir. Bedenlerinin benzerliği aracılığıyla, Ben Öteki'ni kendine benzer bir varlık olarak algılar ve diğer nesnelere ayırır.

³ Kitaptan yapılan alıntı tarafımdan çevrilmiştir.

Husserl bu durumu Ben ve Öteki arasındaki “benzeştirici algı” (Husserl, 1953: 91)⁴ olarak ifade eder. Özne kendi davranışlarıyla Öteki’nin davranışları arasındaki benzerlikleri algılamaya çalışarak Öteki hakkında bir yoruma varır.

Husserl özellikle Ben ve Öteki arasındaki empati ilişkisi üzerinde durur. Filozofa göre empati yöntemi sayesinde Öteki’ne bir anlam verilebilir. Empati Öteki’ni onun kimlik alanında deneyimlememizi sağlar. Bu yöntemle onun psişik dünyasında var oluruz. Empati sırasında, Özne Öteki’yle ortak bir hareket, bir duyumsama, bir algı ya da bir amaç gibi birçok paylaşım içinde bulunur.

Empati sürecinde bilinçte hayali bir temsil söz konusudur. Eğer onun yerinde olsaydım ne hissederdim, hangi ruh halinde olurdum düşüncesi hâkimdir. Dolayısıyla hayal gücü ve duyumsama bu aktivitenin temel öğelerini oluşturur. Kendimi Öteki’nin konumunda hayal etmek aslında kendi yaşamışlıklarımın değişime uğraması gibidir, diğer bir deyişle kurgusal bir Ben söz konusudur.

Husserl’in Öteki’ni anlamak için önerdiği empati yönteminin bir örneğini Çağdaş Fransız edebiyatı yazarlarından Emmanuel Carrère’in *Rakip* adlı eserinde görebiliriz. Carrère 1999 yılında kaleme aldığı kitabında, karısını, 2 çocuğunu, anne ve babasını öldüren Jean Claude Romand isimli bir adamın gerçeğe dayanan hikâyesini anlatır. Emmanuel Carrère gazeteden okuyarak öğrendiği bu haberde çok sıradan gözükken bir adamın nasıl böyle korkunç cinayetler işlediğini merak eder. Olayın nasıl olduğunu anlamak ve öğrendiklerini sonradan kitaplaştırmak için suçluyla iletişime geçer ve yaşadıklarını kitabında anlatır.

Kitapta aktarılan cinayetleri işleyen Jean Claude Romand on sekiz yaşından beri, yaklaşık yirmi yıl boyunca, ailesine, arkadaşlarına, çevresindeki herkese yalan söyleyen bir adamdır. Herkes onu dünya çapında araştırmalar yapan, yoğun iş seyahatleriyle meşgul, önemli bir tıp adamı zannetmektedir. Oysa toplumdaki bu mükemmel görüntüsü tamamen bir hayal ürünüdür. Her ayrıntısını detaylı bir şekilde kurguladığı bu göstermelik üst düzey yaşamı dolandırıcılık yaparak sağlamaktadır. Romand günün birinde karısı ilk yalanını yakaladığında her şeyin ortaya çıkacağından korkup, onlarla yüzleşme duygusunu kaldıramayacağını düşünerek en yakınlarını öldürür. Görülen dava sonucu ömür boyu hapis cezasına çarptırılır.

Emmanuel Carrère’in kitabında, katilin bu cinayetleri neden ve nasıl işlediğinin yanı sıra özellikle yazarın bu olayı yazma sürecine tanıklık etmekteyiz. O dönem olayı öğrenen tüm insanlar katile karşı doğrudan bir nefret duygusuyla yaklaşırken, yazar olaya objektif bir şekilde, yargılamadan yaklaşmayı dener ve katilin bu cinayetleri işlemeye iten duygu ve düşüncelerini anlamaya çalışır. Yazar bu konudaki düşüncelerini şu şekilde ifade eder:

“Romand’ın zimmetine para geçirmesi, zaman içinde kendine nasıl bir sahte yaşam kurduğu, filanca kişinin bundaki rolü, evet tüm bunları en uygun zamanda öğrenmem bana esas bilmek istediklerimi öğretmeyecekti: herkesin onun büroda olduğunu varsaydığı zamanlarda gün boyu aklından neler geçiyordu; ... son tahminlerde ileri sürdükleri gibi günlerini ormanda yürüyerek mi geçiriyordu? [...] Bu soru beni bir kitap yazmaya zorluyordu” (Carrère, 2000: 26).

Alıntıda görmüş olduğumuz yazarın katille ilgili merak ettiği “aklından neler geçiyordu” sorusu Husserl’in öne sürdüğü empati yönteminin temel noktalarından birini oluşturmaktadır. Emmanuel Carrère’i bu yöntemi kullanmaya iten ise yazmak istediği kitabında olayları 1. şahsın, yani katilin ağzından anlatmak istemesidir. Bu nedenle yazarın ulaşmak istediği olayların nasıl olduğu değil, katilin aklından geçenlerdir.

Carrère bir yandan katilin dava sürecini takip ederken bir yandan da onunla iletişime geçmeyi başarır. Tüm yaşadıklarını Romand’ın kendisinden öğrenir ve onu bu sürece getiren etkileri anlamaya çalışır. Romand’ın anlattıklarından yola çıkan yazar, onun psişik dünyasına

4 Kitaptan yapılan alıntı tarafımdan çevrilmiştir.

girebilmek için onunla empati kurmayı dener; ancak fenomenolojik olarak bakıldığında, Romand yazar karşısına çözümlenmesi hayli zor bir Öteki olarak çıkar. Bunun nedeni ise söz konusu Öteki'nin katil olmasının empati sırasında minimum da olsa deneyimlenmesi gereken Öteki'yle benzeşme durumunu zorlaştırmasıdır.

Yazar katille ortak bir paylaşım zemini bulabilmek için öncelikle onun yaşadığı yerleri görmek ister. Detaylı bir şekilde onun hayat hikâyesini öğrenirken, tüm bu yaşamışlıkları kafasında canlandırabilmek için katilin çocukluğunun, gençliğinin geçtiği, olaydan önce yaşamını sürdürdüğü yerleri gezer ve onun bakış açısından pozisyon almaya çalışır.

“Onun yaşadığı yerlere yaptığım ilk yolculuktan kalan en belirgin anı bu. [...] Günleri tek başına geçirmenin nasıl olduğunu bilirim: insanın yatıp tavanı seyrettiği saatler, var olmama korkusu. Arabasının içinde neler hissedebileceğini düşünüyordum. Keyif mi? Çevresindekileri böylesine ustaca aldatmaktan kaynaklanan zafer mutluluğu mu? Eminim ki, hayır. Kaygı mı? Tüm bunların nasıl sona ereceğini, gerçeğin nasıl ortaya çıkacağını ve daha sonra neler olacağını gözünün önüne getiriyor muydu? Alnını direksiyona dayayıp ağlıyor muydu? Yoksa hiçbir şey hissetmiyor muydu? Yoksa böylesine yapayalnız, hiçbir şey düşünmeden, hissetmeden, araba kullanan, yürüyen, okuyan bir makine, uyuşmuş ve posası çıkmış bir Doktor Romand'a mı dönüşüyordu yavaş yavaş?” (Carrère, 2000: 76, 77).

Alıntıda Özne konumundaki yazarın Öteki konumundaki suçluyla bilişsel ve duyuşsal olarak nasıl ortak bir paylaşım içine girmeye çalıştığını görüyoruz. Yazar, her gün evden işe gidiyorum diye çıkan ve tüm gününü yalnız geçiren Romand'ın neler hissettiğini ve neler düşündüğünü anlamaya çalışır; bunun için de öncelikle onunla ortak bir benzerlik noktası bulur: “Günleri tek başına geçirmenin nasıl olduğunu bilirim.” Bu geçiş sürecinden sonra da Öteki'nin neler yaşayıp hissettiğini, nasıl hareket ettiğini birden fazla hayali senaryoyla kafasında kurmaya ve tahmin etmeye çalışır.

Kitabın ilerleyen bölümlerinde Carrère'in katille yaptığı yazışmalar, ulaştığı psikiyatr raporları ve gerçekleştirdiği empati denemeleri aracılığıyla katili bu cinayetleri işlemeye götüren süreci anlamaya başladığını görürüz.

“Yıllarca süren o sahtekârlığın benim gözümde hiçbir esrarlı yanı yoktu artık, sadece körlük, umutsuzluk ve korkaklığın acıklı bir karışımıydı. Otoyollar üstündeki dinlenme istasyonlarında ya da kafeteryaların park yerlerinde geçen o boş saatler boyunca kafasından geçenleri artık biliyordum, ben de kendimce onu tanıdım, artık ilgi alanıma girmiyordu” (Carrère, 2000: 171).

Alıntıda görüldüğü üzere yazar, katilin umutsuzluk, korkaklık ve psikolojik bozukluklardan oluşan iç dünyasına merakını giderecek düzeyde ulaşmayı başarır. Romand mitomani, yani yalan söyleme hastasıdır. Bu psikolojik bozukluk onun kendisine tutarlı ve gerçek bir kimlik oluşturmasını engellemektedir. Romand'ın sağlıklı bir bilince sahip olduğunu anlayan yazar, kitabında olayları anlatırken kullanacağı bakış açısını değiştirmeye karar verir ve bunun sebebinin de Romand'a yazdığı mektupta şu şekilde açıklar:

“Aslında sizin içinizde var olan ruhsal ve zihinsel çatışma benimkinden daha zor: benliğinizi tam olarak kavrayamamanız, sizin “ben” demenizi engelleyen ve giderek büyüyen o derin boşluk. Sizin adınıza “ben” demek elbette bana düşmez, bu durumda bana yapacak tek şey kalıyor; sizin hakkınızda kendim için “ben” diyorum. [...] Tamamen kendi adıma sizin öykünüzde beni etkileyen ya da kendi yaşamımda yankılar yaratan yönleri anlatmak istiyorum” (Carrère, 2000: 160).

Carrère'in, kitabını yazarken olayları Öteki'nin yerine “Ben” diyerek anlatma isteği, katilin tutarlı bir bilinç yapısına sahip olamaması, kendisinin bile “Ben” diyememesi nedeniyle kesintiye uğrar. Kendi içinde zihinsel çatışma yaşayan öteki bir bilince ulaşmanın zorluğunu anlayan yazar, olayları katilin gözünden değil de kendi bakış açısıyla anlatmaya karar verir ve sonuç olarak kitapta olayların gelişiminden çok kendi yazma sürecini aktarır. Carrère'in

karşısındakini anlamaya odaklı bu yazım serüveni aracılığıyla, Husserl'in öne sürmüş olduğu Öteki'ne ulaşma sürecinde rol oynayan "benzeştirici algı"nın gerekliliğini bir kez daha görmüş oluruz.

Merleau-Ponty ve Tenselleşmiş Algı

Fenomenolojik yöntemin diğer önemli isimlerinden biri de Maurice Merleau-Ponty'dir. Husserl'in düşünceleri tarafından etkilenen düşünür, tüm bilinç eylemleri içerisinde en önemlisinin, dünyayla bağlantı kurmamızda ilk rolü oynayan "algı" olduğunu savunur. Merleau-Ponty ortaya koyduğu felsefeyle öznenin dünya deneyimini "algı" ve "duyumsama" ekseninde yeniden ele alır.

Düşünürün ele aldığı bu deneyimde "beden" dünyaya yönelmiş olan bir algı ve duyumsama alanı olarak belirir. Ona göre algı deneyimi sadece bilişsel değildir. Beden öznel ve duyusal deneyimin merkezi olarak algıda önemli rol oynar. Bu anlamda algı somutlaşmış ve tenselleşmiştir, çünkü bedene bağlıdır. Bedeni "dünyada olmanın aracı" (Merleau-Ponty, 1945: 97)⁵ olarak gören Merleau-Ponty öznenin algı deneyimini incelemek için yeni bir beden ve anlam felsefesi geliştirir.

Düşünürün Öteki'ni algılamamızla ilgili görüşlerini incelediğimizde ise yine beden ve duyumsama üzerinde durduğunu görürüz. Merleau-Ponty dünyaya ve diğerlerine açılmamızı sağlayan bağı diyalog, kavrama, duyumsama ve arzudan oluşan bir ilişkiler ağı olarak belirler. Öteki'yle olan iletişim özellikle Ben'in kendini tanımasında önemli rol oynar. Merleau-Ponty'e göre "kendimizle olan iletişimimiz her zaman bir kültür aracılığıyla, özellikle dışarıdan edindiğimiz ve bizi kendimizi tanımaya yönelten dil aracılığıyla gerçekleşir" (Merleau-Ponty, 2002: 49)⁶. Dolayısıyla diyalog Öteki'ne açılmamızı sağlayan ve bu etkileşim sonunda yine kendi farkındalığımızı döndüğümüz bir araç olarak ortaya çıkar.

Merleau-Ponty çalışmalarında Husserl'in "yönelimsellik" kavramını geliştirir ve tensel bir yönelimsellik üzerinde durur. Ona göre öznenin dünyayla ve ötekilerle etkileşimini sağlayan tensel bir yönelimseliktir ve bu yönelimselliğin temelinde arzu ve duyumsama yer alır. Özellikle "arzu" kavramı Öteki'yle olan ilişkiyi canlı tutarak benim bedenim ile Öteki'nin bedeni arasındaki bağı oluşturur.

Marcel Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde* adlı eserinin 5. kitabı olan *Mahpus* adlı romanda Merleau-Ponty'nin Öteki'ne ulaşmayla ilgili düşüncelerinin bir örneğini görebiliriz. Proust romanında, tutkuyla bağlı olduğu bir genç kızı evinde alıkoyan bir adamın kafasından geçenleri ve yaşadıklarını anlatır.

Romanda özne rolüyle beliren Marcel adlı kahraman sürekli olarak, birlikte olduğu Albertine'e karşı olan duygu ve düşüncelerinin seyri içindedir. Anlatı öznenin Öteki'ne karşı saplantıya varan tutkusu etrafında oluşur. Romanda Ben'in Öteki'ne yönelimini sağlayan, Merleau-Ponty'nin çalışmalarında ileri sürdüğü gibi ona karşı duyduğu arzudur. Albertine romanda Marcel için sürekli elde tutulması gereken bir arzu nesnesi olarak belirir.

"Albertine'in benim evimde yaşamasından aldığım haz, olumlu bir hazdan çok, çiçek açmış bir genç kızı, herkesin sırayla gelip onu koklayabileceği toplumdaki koparmış olmanın, beni çok mutlu etmese de, başkalarını hiç mutlu edememesinin hazzıydı. Hırs, şan, şeref beni hiç ilgilendirmiyordu. Ayrıca nefret duygusundan da tamamıyla yoksundum. Buna rağmen, tensel aşk, onca rakip üzerinde bir üstünlük sağlamış olmanın hazzı demekti benim için. Ne kadar tekrar etsem azdır, her şeyden çok da bir yatışmaydı" (Proust, 2008: 74).

Alıntıda görüldüğü gibi öznenin Öteki'ne karşı duyduğu "tensel aşk" doğrudan bedenle, temasla ilgilidir. Beden Öteki'yle kurulan bağı, hissedilen arzunun temellendiği yerdir.

⁵ Kitaptan yapılan alıntı tarafımdan çevrilmiştir.

⁶ Kitaptan yapılan alıntı tarafımdan çevrilmiştir.

Albertine’i elde tutulması gereken bir değer nesnesi olarak gören Marcel’in duyduğu mutluluk onunla yaşadığı duygusal bir paylaşımdan çok, ona fiziksel olarak sahip olmaktan ileri gelmektedir.

Anlatı boyunca kahraman Albertine’in fiziksel varlığının kendi üzerinde yarattığı duygu durumlarını betimler. Albertine kendisinden ayrı olduğu zamanlarda Marcel’in ruh haline tam bir kargaşa hâkimken, genç kadının varlığı ona huzur ve rahatlama vermektedir. Bu durum Marcel’in evini paylaştığı Albertine’in tüm hareketlerini kontrol etme saplantısına kadar varır.

“Hiç şüphesiz, sahip olmak için arzu etmiş olmak şarttır. Bir çizgiye, bir yüzeye, bir hacme, ancak aşkımız oraya yerleşmişse sahip olabiliriz” (Proust, 2008: 171).

Kahramanın Albertine’e karşı hissettiği sahip olma tutkusunu ifade ettiği bu cümleler fenomenolojik olarak baktığımızda öznenin nesnesine sahip olmak için arzu ekseninde yöneldiğini göstermektedir. Romandaki bir başka bölüm ise Merleau-Ponty’nin öne sürdüğü gibi beden, zihin ve duyuların ne kadar iç içe bir yapı sergilediğini ortaya koyar niteliktedir.

“Gözlerimin, dudaklarımın ve ellerimin hayal gücü Balbec’te Albertine’in bedenini öylesine kuvvetle biçimlendirmiş, şefkatle parlatmıştı ki, şimdi bu arabada o bedene dokunmak, onu sarmalamak için Albertine’i kucaklamama hatta görmeme gerek yoktu; ... iç içe geçmiş duyularım onu olduğu gibi sarmalıyordu. [...] Albertine kapıdan içeri girerken bakışlarımla hala onu sarmalamaktaydım” (Proust, 2008: 171- 172).

Alıntıda öznenin Öteki’yle kurduğu ilişkide çeşitli duyu deneyimleriyle algısını zenginleştirdiğini ve bu deneyimlerine duyu durumunun yön verdiğini gözlemleriz. Marcel’in Albertine’e karşı hissettiği arzunun yoğunluğu onun duyum ve algı sürecini doğrudan etkilemektedir. Fenomenolojik olarak öznenin arzu nesnesine bilincinde nasıl ulaştığına baktığımızda, tüm hayal gücünün farklı duyuları birleştirerek tek bir duyu, “dokunma” üzerinde yoğunlaştığını görürüz. Tüm duyular içerisinde özneye Öteki’nin varlığını hissettiren en güçlü duyu dokunma olarak belirir.

Öte yandan Marcel ve Albertine arasındaki ilişki, Merleau-Ponty’nin kendimizle ilgili düşüncelerimizin daima ötekilerle olan ilişkimize bağlı olduğunu belirttiği fikirlerini doğrular niteliktedir. Romanın sonuna doğru Marcel, Albertine’le yaşadığı ilişki sonucu kendisiyle ilgili deneyimlediği algısal dönüşümünü şu şekilde ifade eder:

“Evde beni karşılayacak olan kişi, kendi şahsımı bütünüyle ellerine teslim ettiğim şahıstı; kendimi düşünecek serbest bir ânım bile yoktu [...] Az sonra içerisine gireceğim odanın penceresine dışarıdan, aşağıdan son bir kez baktığımda... kendi ellerimle şekillendirdiğim ve ebediyen içinde hapsolacağım ışıklı bir kafes görür gibi oldum” (Proust, 2008: 328).

“Eve bir mahpusla buluşacağım düşüncesiyle değil, kendim mahpus olduğum düşüncesiyle dönmüştüm” (Proust, 2008: 344).

Romana adını veren “mahpus” kavramı anlatının başında Albertine karakterini nitelemektedir. Marcel koyduğu sıkı kurallar ile aynı evde yaşadığı Albertine üzerinde tam bir kontrole sahiptir. Ancak alıntılarda görüldüğü gibi romanın ilerleyen bölümlerinde durum tersine döner. Albertine’e karşı duyduğu tutku ve kıskançlık Marcel’e hükmetmeye başlar. Tamamen denetim altında tutamadığı Albertine, sahip olunamayan Öteki konumunda hissettirdikleriyle öznenin kendisiyle ilgili olan algısının değişmesine, içsel bir dönüşüm yaşamasına neden olur. Bu durum Ben ve Öteki’nin ilişkilerinde karşılıklı olarak birbirleri üzerinde nasıl belirleyici bir nitelik taşıdığını bir kez daha gösterir.

Sonuç

Gerçekleştirdiğimiz çalışmada, Emmanuel Carrère'in *Rakip* ve Marcel Proust'un *Mahpus* adlı romanlarının söyleminde Ben ve Öteki ilişkisinin nasıl oluştuğunu Husserl ve Merleau-Ponty'nin fenomenolojik düşüncelerinden yola çıkarak incelemeye çalıştık. Bu doğrultuda, romanlardaki başkahramanların ötekilerle iletişim kurarken beliren bilişsellik, algı ve duyumsama durumlarının oluşum ve değişim süreçlerini gözlemledik. Carrère'in romanında öznenin Öteki'ne yaklaşımı Husserl'in önermiş olduğu bilinç merkezli empati yönetimine dayanırken, Proust'un romanında kahramanlar arasındaki ilişkinin daha çok Merleau-Ponty'nin öne sürdüğü gibi duygu ve duyumsama durumları etrafında şekillendiğini görmekteyiz. Bununla birlikte, romanlarda beden farklı işlevlerle de olsa Öteki'ne ulaşmada önemli rol oynadığını söyleyebiliriz. *Rakip* romanında beden, empati sırasında Ben ve Öteki arasındaki benzerlik işleviyle ortaya çıkarken, *Mahpus* romanında algıyı zenginleştiren bir unsur, duyumsamanın merkezi olarak belirir. Sonuç olarak romanların söyleminde bilinç, algı, duyumsama ve beden öznenin Öteki'ne ulaşmasını sağlayan farklı yapılar olarak ortaya çıkmaktadır.

Kaynakça

Carrère, E. (2000). *Rakip*. İstanbul: Doğan.

Husserl, E. (1953). *Méditations cartésiennes. Introduction à la phénoménologie*. Traduit de l'allemand par Gabrielle Peiffer et Emmanuel Levinas. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin.

Merleau-Ponty, M. (1945). *La phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard.

Merleau-Ponty, M. (2002). *Causeries* (entretiens radiophoniques de 1948). Paris: Le seuil.

Proust, M. (2008). *Mahpus*. İstanbul: Yapı Kredi.

Patrick Modiano'nun *Bir Gençlik* Adlı Romanında Anlatının Yapısı¹**Bülent ÇAĞLAKPINAR²**

Bir şey, -daha sonraları bunun düpedüz kendi gençliği olduğunu düşünmüştü- o zamana kadar kendisine yük olmuş olan bir şey, benliğinden kopup gidiyordu: yardan kopan bir kaya parçasının yavaş yavaş denize doğru yuvarlanarak bir köpük fıskırması içinde suda kaybolması gibi...

Patrick MODIANO**Özet**

Anlatı yapılarının farklılaşması modern romanın en önemli özelliklerinden birisi olarak görülmektedir. Bu çalışmada roman kurgusunun temelini oluşturan anlatının, zaman, anlatıcı ve bakış açısı öğeleri ele alınmaktadır. Bu bağlamda, günümüz Fransız romanının Nobel edebiyat ödüllü temsilcisi olan Patrick Modiano'nun *Bir Gençlik* isimli romanı çalışmamızın bütüncesini oluşturmaktadır. Anlatıcının farklı bakış açılarıyla ön planda bulunan romanın kurgusal yapısını ortaya çıkarmak için kahramanların yaşam izlencelerine odaklanılmıştır. Roman Louis ve Odile çiftinin kısaca şimdiki hallerine değindikten sonra gençlik yıllarındaki bir dönemi üzerine yoğunlaşır. Birbirlerini tanımaya başladıkları maceralı geçen bir dönemin aktarıldığı romanda zamansal ve odaksal değişikliklere sıkça rastlanmaktadır. Öyküleme anlatıcının sağladığı bilgi parçaları ile oluşturulmuş, geçmiş ve hikâye zamanı arasında sürekli git-geller yapılmıştır. Anlatıcı odak karakterini sürekli değiştirerek devingen yapıda bir anlatı oluşturur. Bu çalışmanın amacı, söz konusu devingenlikten hareketle romandaki çoklu bakış açılı anlatı biçimini klasik anlatıbilim yöntemiyle ortaya koymaktır.

Anahtar Kelimeler: Patrick Modiano, anlatıbilim, anlatıcı, odaklayım, çoklu bakış açısı

The Structure Of Narration In The Novel *A Youth* By Patrick Modiano**Abstract**

The differentiation of narrative structure is seen as one of the most important features of the modern novel. In this study, the elements such as time, narrator and focalization which form the basis of the novel fiction are discussed. In this context, the novel *A Youth* by Patrick Modiano who is the Nobel prize-winning representative of today's French novel is the corpus of our study. It is focused on heroes' lives to reveal fictional structure of the novel which is in the forefront by using different perspectives. After mentioning briefly the current situations of the couple Louis and Odile, the novel concentrates on a period in the early years of their youths. In the novel, an adventurous period in which they started to know each other is narrated and the temporal and focal changes are seen frequently. The storytelling is created with the pieces of information provided by the narrator, constant coming and going is used between the past and the time of narration. The narrator creates a dynamic narrative by changing constantly his character of focus. The purpose of this study, with the dynamics in question, is to reveal the style of multiple point of view narration in the novel by using the classical method of narratology.

Keywords: Patrick Modiano, narratology, narrator, focalization, multiple point of view

o. Giriş

Jean Patrick Modiano 1945 yılında Fransa'nın Boulogne-Billancourt şehrinde, ilgisiz bir babanın ve sürekli uzakta olan bir annenin ilk çocuğu olarak dünyaya geldi. Fransız Akademisi

¹ Bu makale 11-13 Mayıs 2015 tarihlerinde Yıldız Teknik Üniversitesi tarafından düzenlenen XI. Ulusal Frankofoni Kongresi'nde bildiri olarak sunulan metnin genişletilmiş ve düzeltilmiş halidir.

² Araş. Gör., İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Fransız Dili ve Edebiyatı, bcaglakpınar@gmail.com

Adres
Kırklareli Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı
Bölümü, Kayah Kampüsü - Kırklareli / TÜRKİYE
e-posta: editor@rumelide.com

Address
Kırklareli University, Faculty of Arts and Sciences, Dept. of Turkish
Language and Literature, Kayah Campus - Kırklareli / TURKEY
e-mail: editor@rumelide.com

roman ödülü, Goncourt ve Fénéon ödülleri gibi sayısız ödüle sahip olan yazar son olarak 2014 Edebiyat Nobel Ödülü'ne layık görüldü.

P. Modiano romanlarında anlatıyı sade ve süssüz bir anlatım tarzıyla kısa cümleler kurarak oluşturmaya çalışır. Eksilteli anlatı tarzını benimser, tüm detayları aktarmak yerine olayların akışını okuyucunun hayal gücüne ve dikkatine bırakır. Kitaplarında hafıza, geçmiş, unutuş ve anı kavramlarını sıklıkla kullanır.

Bu çalışmamıza konu olan kitabı, *Bir Gençlik*, Patrick Modiano'nun orta yaşlı bir çiftin gençlik yıllarını anlattığı bir romandır. Goncourt Ödülünü aldığı 1978 tarihli *Karanlık Mağazalar Sokağı*'ndan (*Rue des Boutiques obscures*) sonra 1981 yılında bu romanı yazmıştır.

Bir Gençlik eşit olmayan sekiz ana bölümden oluşur ve her bölümün içinde küçük parçalar bulunur. Anlatıcı, romanın başında kahramanların –Louis ve Odile– son hallerine kısaca değindikten sonra onların geçmişlerini aydınlatmak için gençlik yıllarına dönüş yapar. Askerlik hizmetini henüz tamamlamış olan Louis kendisine yardım eden Brossier ile çalışmaya başlar. Aynı dönemlerde Odile Georges Bellune isimli bir yapımcının desteğiyle müzik albümü çıkararak ünlü bir şarkıcı olmayı hedeflemektedir. Brossier Louis'nin, Bellune de Odile'in yol göstericileri ve akıl hocaları durumuna gelmişlerdir. Bir zaman sonra iki kahramanın yolları kesişir. Bellune'ün intihar etmesinden dolayı zor günler geçiren Odile'e ilk defa tanışmış olmalarına rağmen Louis yardım eder. İlerleyen zamanlarda ikisi sevgili olurlar ve iş hayatına atılırlar. Louis Brossier'nin arkadaşı Bernard de Bejardy için çalışmakta, ama patronun yasadışı işler yaptığından içten içe kuşkulmaktadır. Bejardy'nin verdiği bir iş için İngiltere'den döndüklerinde Louis'nin şüphesi doğru çıkar, patronu bir katildir. Amerikalı bir iş adamı ile birlikte çalışırken bir kavga çıkmış ve Bejardy onu öldürmüştür. Ancak kanıt yetersizliğinden serbest kalmıştır. Bu gelişmelerden sonra Louis işi bırakmaya karar verir, fakat Bejardy son bir iş için teklifte bulunduğu kabul eder. Louis ve Odile Cenevre'ye götürmeleri gereken bir çanta dolusu parayı da alarak Nice'e kaçarlar. Buraya geldiklerinde artık Paris'teki gençlik yıllarının geride kaldığını düşünürler, üzgün olsalar da bir rahatlama hissederler. Bejardy'nin parasını da bir yetimhane inşa etmek için kullanırlar.

Zaman içinde iki çocuğu olan Louis ve Odile öyküleme başladığında artık 35 yaşına gelmişler ve restoran açmayı düşünmektedirler. Ailesi olmayan kahramanların gençlik yıllarını ve tesadüfler sonucu yollarının kesişmesini konu alan romanda, anlatıcının farklı bakış açılarını kullanması ve odak karakterlerin sürekli değişmesi bu romanın kurgusunun temel özellikleri olarak belirir. Bu devingen yapıdan hareketle romandaki çoklu bakış açılı anlatı biçimini anlatıbilim yöntemiyle incelemeye çalışacağız.

1. Yöntemsel Çerçeve

Çalışmamızda, kahramanların yaşam izlenceleri üzerine odaklanırken anlatının ana elemanları da incelemeyi amaçladık. Üç ana başlık olarak anlatıcı, roman kurgusu ve zaman öğelerini klasik anlatıbilim ışığında analiz etmeyi hedefledik. Analimizin temelinde ise anlatıcının kullandığı odaklayımlar ve bunların roman içerisindeki rolleri bulunmaktadır.

G. Genette'in *Anlatının Söylemi* (Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2011) adlı kitabında geliştirdiği odaklayım (bakış açısı) türlerini çalışmamızın temel çerçevesi olarak belirledik. Bilindiği gibi Genette üç odaklayım türü belirler; iç odaklayım, dış odaklayım, sıfır odaklayım. İç odaklayım anlatıcının olayları, kişileri ve mekânları roman kahramanının gözünden anlattığı sınırlı bakış açısıdır. Dış odaklayımda anlatıcı olayları nesnel bir yaklaşımla olayların dışında kalarak anlatır. Kahramanın düşüncelerine erişimi olmayan bakış açısıdır. Sıfır odaklayım anlatıcının her zaman her yerde olabilmesi, her şeyi bilmesi, roman evrenindeki tüm güçlere sahip olması durumudur. Olayları 3. tekil kişi olarak anlatır, kahramanın düşüncelerine erişebilir. Anlatıcının bu kadar çok yetkiye sahip olmasından dolayı tanrısal bakış açısı olarak da adlandırılır (Genette, 2011).

| Odaklayımlar | | | | |
|-----------------|------------------------|---|----------|---------------------|
| İç odaklayım | I. Tekil III. Tekil | Kahramanın gözünden | Sınırlı | Anlatıcı = kahraman |
| Dış odaklayım | I. Tekil III. Tekil | Dışardan, bir gözlemci/tanık | Sınırlı | Anlatıcı < kahraman |
| Sıfır odaklayım | III. Tekil | Dışardan, tüm yetkilere sahip, düşüncelere erişme | Sınırsız | Anlatıcı > kahraman |

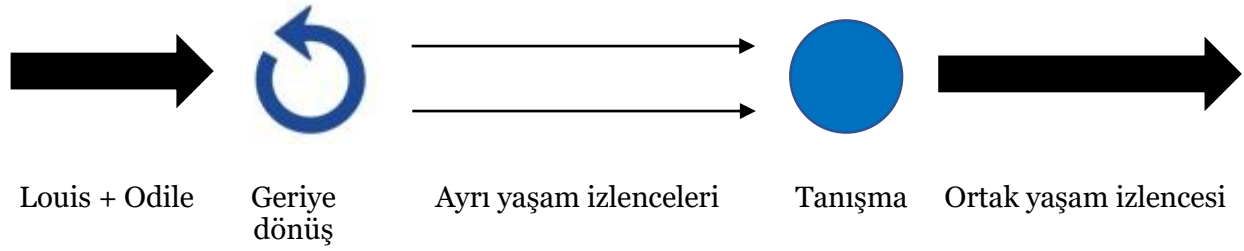
Bu bilgilerden hareketle, romanın temel anlatı yapısını yönlendiren çoklu bakış açısını betimleyerek P. Modiano'nun roman kurgusuna anlatıbilimsel yöntemle bir ışık tutmayı deneyeceğiz.

2. Anlatıcı

Bir Gençlik başlıklı romanda geçen olayları ve durumları her şeyi bilen anonim 3. tekil bir anlatıcı aktarır. Başkahramanların yaşam izlencelerini dışardan bir gözlemci olarak hikâyeye dâhil olmayan, dış öyküsel anlatıcı rolünü benimseyen anlatıcı hakkında her hangi bir bilgi bulunmamaktadır. Fiziksel olarak roman evreninde yer almaz, cinsiyeti, adı, soyadı, yaşı veya diğer özelliklerini ilişkin bilgiler roman söyleminde yoktur. Olayları “o” kişi zamiri veya karakterlerin adlarını söyleyerek anlatmaktadır. Söz konusu anlatıcı her an her yerde olabilir, kahramanların düşüncelerine erişebilir, roman karakterlerinden daha fazla bilgiye sahiptir. Bu kimliği belirsiz anlatıcı romanda bir ses olarak bulunur ve sahip olduğu her şeyi görebilen bir özne sıfatıyla hikâyeyi anlatır.

Anlatıcı olayları aktarırken başkahramanların, yani Odile ve Louis çiftinin yaşam serüvenleri üzerine yoğunlaşır. Romanın başında orta yaşlarının sonuna gelen ve işlettiklerini dağ evini kapatmaya uğraşan bu çifte ilişkin bilgiler kısa parçalar halinde verilmeye başlanır. Birinci bölümün ilk 6 parçasında Odile ve Louis'nin son halleri dış anlatıcı tarafından anlatılırken, anlatıcının bakış açısı bazen Odile'e odaklanır, bazen de Louis'ye. Bazı durumlarda ise odak kişinin kim olduğunu anlamak güçtür, anlatıcı iki karaktere de eşit uzaklıkta bulunur.

Bu bilgiler ışığında, birinci bölümün ilk 6 parçasında başkahramanların yaşam eksenleri birleşmiş ve tek bir yaşam izlencesi haline gelmiştir. Romanın başında söz konusu izlencelerin birleşik durumda sunulması odak kişinin belirsiz kalmasıyla ilgilidir. Ancak 7. parçadan itibaren anlatıcı büyük bir geriye dönüş (*analepse*) yaparak kahramanların 15 yıl öncesine gider: “Saint-Lô'da, on beş yıl önceki o sonbaharda günlerce yağmur yağmış ve kışlanın avlusunda büyük su birikintileri meydana getirmişti” (Modiano, 2014: 20). Henüz birbirlerini tanımayan Odile ve Louis'nin yaşantıları dönüşümlü olarak okuyucuya anlatılmaya başlanır. Sayfa 20'den itibaren odak kişisi değişmeye başlar ve odaklayım devingen bir yapıya bürünür. Romanın ilerleyen bölümlerinde kahramanların yollarının kesişmesinden itibaren odak kişileri ikisi olabilir, ya da arka arkaya birden çok parçada odak kişinin aynı kahraman olması durumu görülür.



| Anlatıcı | | | | | |
|--|--|---|--------------------------|---|--------------|
| Odile ve Louis'in 35 yaşındaki halleri | 15 yıllık geriye dönüş (<i>Analepse</i>) | Louis'in gençlik yılları | Odile'in gençlik yılları | Louis ve Odile'in yollarının kesişmesi ve yaşam izlencelerinin birleşmesi | Romanın sonu |
| İlk 6 parça | 7. parça | 20-55 sayfaları arasında dönüşümlü olarak | | 55. sayfa | |

7. parçada, henüz askerden terhisini alan Louis'nin ilerde kendisine yol gösterici bir rol üstlenecek Brossier ile buluşması söz konusudur. Louis'yi gözlemleyen dış anlatıcı, onun düşüncelerine ulaşarak bu sahneyi betimler. 15 yıllık geriye dönüşten sonra, anlatıcı 2 ay daha geriye giderek ikisinin tanışmasını ve Louis'nin bu tanışma hakkındaki düşüncelerine değinir.

“Brossier ona yediye doğru Café du Balcon'da randevu vermişti. Birden, Brossier'yi ancak iki aydır tanıdığını ve onun kendisine, Saint-Lô'ya yalnızca geçerken şöyle bir uğradığını iddia ederek yalan söylediğini düşündü” (Modiano, 2014: 20).

Ardından ilk karşılaşmalarını ve aralarında geçen konuşmayı anlatır. Brossier'nin sürekli olarak gizemli davranması ve sorduğu sorulara net cevaplar vermemesinden dolayı Louis onun yalan söylediğini düşünür, ancak onunla zaman geçirmeye devam eder ve onun kendisini yönlendirmesine müsaade eder.

Daha önce belirttiğimiz gibi, tüm roman boyunca anlatıcının bakış açısının odağında bulunan kişiler hep başkahramanlar Odile ve Louis'dir. Anlatıcı Louis'yi dolaysız olarak hikâyeye dâhil ederken Odile romana bir başka karakter üzerinden katılır. 27. sayfada, Odile'in yol göstericisi de olan Bellune anlatıcının odak kişisi olarak karşımıza çıkar. Bu odaksal ayrılık klasik anlatılardaki gibi bir kopma (*rupture*) oluşturmak yerine romana yeni bir ses katmaktadır. Çünkü anlatı oluşturulurken hikâye sürekli 2 farklı düzlemde –Louis ve Odile'in yaşam izlenceleri– anlatılmış, odak kişileri sürekli değişmiş ancak hikâyeyi aktaran anlatıcı hep aynı kalmıştır. Buradaki odak kişinin üçüncü bir karaktere geçmesi romanın üçüncü bir eksenini ortaya çıkarmaz. Odile'in yaşam parkuruna başlamak için bir geçiş sağladığı düşünülebilir. Anlatıcı bu kısımda Bellune karakteri üzerinden Odile'i hikâyeye dâhil etmiş ve arkasından gelen parçalarda odak noktasını Odile üzerine kaydırmıştır. Sakin ve sessiz bir şekilde sahneye bakan kız plak şirketi sahibinin gözüne takılır. Şanslı bir tesadüf sonucu Odile'in şarkıcı olma hayalini bilmeden Bellune onunla karşılaşmıştır.

Sonraki bölümlerde anlatıcı odak noktasını Bellune'den Odile'e kaydırarak olayların merkezine Odile'i yerleştirir. Böylece romanı oluşturan ikinci temel yaşam izlencesi ortaya çıkmıştır. Şarkıcı olma hayalinin peşinden koşan kahraman, kendisine destek olan bu adamın yönlendirmelerini takip etmeye başlar. Bellune'ün ofisinde saatlerce plak dinlemek, Odile için yapılacak kayıtlar ile ilgili hayaller kurmak ya da beraber yemek yemeleri kısa süreli bir monotonluğa neden olur. Ancak Bellune'ün beklenmedik intiharı sonrası bu olayların akışı kırılır ve Odile için daha maceralı günler başlar.

Bu bilgiler ışığında, anlatıcının 3. tekil kişi olduğunu, olayların dışında kaldığını ve hikâyeyi bir dış ses olarak aktardığını belirtebiliriz. Roman 3 temel eksen barındırmaktadır: Birincisi ortak yaşam izlencesine sahip olan iki kahramanın orta yaş döneminin anlatıldığı ilk 6 parça ve gençlik yıllarında birbirlerini tanıdıktan sonraki kısım, ikincisi Louis'nin gençlik dönemi ve son olarak da Odile'in gençlik dönemidir.

| 3. Tekil Anlatıcı | | |
|-------------------|--------------------------------------|-----------------|
| 1. Eksen | Louis + Odile (orta yaş dönemi (35)) | Gençlik yılları |
| 2. Eksen | Louis'nin gençliği | |
| 3. Eksen | Odile'in gençliği | |

Anlatıcı tüm olayları sıfır odaklayım ile anlatır. Odak kişisini sürekli değiştirerek okuyucunun beklentileri ile oynar ve merak ögesini ön plana çıkarır. Hikâye iki düzlemde ilerlerken sayfa 55'de kahramanların yaşam yolları ilk defa kesişir.

“Garın geniş holü ıssızdı. Louis kızı izliyordu. Kız gittikçe daha yavaş yürüyor, Louis'ye neredeyse düşecekmiş gibi geliyordu. Sonunda gişelerin yanında bir sıraya oturdu.

[...]

Kızın kalkmasına yardım etti ve kolunu vererek destek oldu. Merdivenleri inerken elinin kendi kolunu sıktığını hissediyordu. Şimdi, belki de neon tüplerinden dökülen ışık yüzünden, salonda olduğundan daha da solgundu. Louis ona böylece taksi durağına kadar sürükledi. Şansları varmış kuyrukta kimse yoktu.

Adresini o kadar zayıf bir sesle mırıldandı ki, sonunda şoföre Louis söylemek zorunda kaldı: ‘Porte de Champerret’ ” (Modiano, 2014: 56, 57).

Bu noktadan sonra, anlatıcı yer yer tek düzlem üzerinden iki kahramanı, yer yer ise ayrı düzlemlerden olayları anlatmaya devam eder. Her şeyi bilen (*omniscient*) anlatıcı, okuyucunun olayları takibine yardımcı olmak için tamamlayıcı bilgileri anlatının arasına yerleştirir. Ancak sanki okuyucunun dikkatini korumak istercesine ayrıntılı açıklamalardan ve betimlemelerden uzak durması dikkat çeker. Kısa bilgileri paylaşarak aradaki bağlantıları okuyucuya bırakır. Dış öyküsel anlatıcı gözünden iki kahramanın maceralı, olaylı ve gizemli geçen gençlik dönemlerinin anlatıldığı romanda, yazar söz konusu gençlik anısını bazı boşlukları okuyucunun hayal gücüne bırakarak anlatır. Belirsiz kimliklere sahip bu iki karakter, kaderin onları sürüklemesiyle aynı amaca yönelirler.

Romanda melankolik bir atmosfer egemendir. Odile'in sürekli başarısız oluşu ve başına gelen kötü olaylardan dolayı mutsuz olması bu olumsuz havayı destekler. Louis'nin düzenli bir işte

çalışmaması ve kazançlarının ikisinin ihtiyaçlarına yetmemesi manevi sıkıntıların yanında maddi sıkıntılar da yaratmaktadır. Amaçlarında başarısız olmaları, maddi sıkıntılar, Bellune'ün intihar etmesi, yasadışı işler yapmaları, başlarına gelen talihsiz olaylar ve onları kullanan insanların acımasızlığı çiftin gençlik yılların zorlaştıran etmenler olarak ortaya çıkar. Tüm bu bileşenler onları birbirlerine yaklaştırırken ortak bir çıkış aramaya itmiştir. Elleri geçen fırsatı kullanarak tüm bu karmaşadan kaçmayı başarmışlardır.

3. Kurgunun öğeleri: metne serpiştirilen bilgi parçaları

P. Modiano *Bir Gençlik* romanında kahramanlara ve diğer karakterlere ilişkin bilgileri ayrıntılı bir açıklama ile vermek yerine romana dağınık olarak yerleştirmiştir. Romanın iki kahramanı –Odile ve Louis- ve bu çiftin gençlik dönemlerinde önemli rolleri olan Brossier, Bellune ve Bejardy hakkındaki bilgiler ipuçları halinde anlatının içerisine serpiştirilmiştir.

Söz konusu karakterler açısından bakacak olursak, romanda önce Odile ve Louis'nin evli olduklarını, sonra 2 çocuklarının olduğunu ve daha sonra çocukların cinsiyetlerini öğreniriz : “Yanında oturan oğluyla, [...]” (Modiano, 2014: 14), “Önünde kızı, [...]” (Modiano, 2014: 15). Kayak evi işleten çiftin artık bu işi yapmayacaklarını ve ilerde restoran açmayı düşündükleri ortaya çıkar. 15 yıl geri dönüp gençlik yılları anlatılırken de Louis'nin soyadının Memling olduğu (Modiano, 2014: 61) ve ünlü bir bisiklet yarışçısının oğlu olduğu belirtilir (Modiano, 2014: 91). Bellune'ün adının Georges olduğu Odile'e verdiği karvizit sayesinde, Brossier'nin Jean-Claude ismine sahip olduğu bir kutlama sırasında ortaya çıkar (Modiano, 2014: 74). Bu bilgiler satır aralarında verilerek okuyucunun bunları toplaması ve bir araya getirmesi beklenir. Önemsiz gibi gözükse de bu bilgi parçacıkları roman ilerledikçe anlam kazanır ve hikâyenin daha anlaşılır olmasını mümkün kılar. Bu strateji okuyucunun dikkatini canlı tutmayı ve sıradan bir konu bile anlatılırken merak öğesinin hep ön planda kalmasını sağlar.

Bu karakterlerden farklı olarak Roland de Bejardy tam adıyla tanıtılır. Louis'nin Bejardy'nin yanında çalışmasını sağlamak amacıyla Brossier ikisini tanıştır. Bejardy'nin yanında çalışırken Louis önce onunla ilgili bazı bilgileri merak eder, sonra bu merakı şüpheye dönüşür: “Başlangıçta, merak dürtüsüyle ona birkaç soru sordu. Bejardy bunun, öteki 'faaliyetleri' nedeniyle bizzat uğraşmaya vakit bulamadığı bir 'lüks araba' kiralama şirketi olduğunu açıkladı” (Modiano, 2014: 71). Ancak bu şüphe ilerleyen zamanlarda daha da artar, çünkü aniden Bejardy Louis'nin maaşına zam yapar.

“Tuhaf, belli belirsiz bir endişe duyuyordu. Yaptığı 'işe' tam olarak ne ad verebilirdi? Bu işin yasa karşısındaki 'resmi adı' neydi? Ya Bejardy'nin işinin?.. Ve niye Louis'yi bu kadar çabuk 'güvenilir adam' durumuna terfi ettirmişti?” (Modiano, 2014: 94).

Bu korkuyla karışık şüphe duygusunu ortadan kaldırmak için Brossier'ye sorular sorduysa da istediği cevapları alamaz. Fakat Bejardy'nin yasadışı işler çevirdiği ve geçmişinde bir cinayete bulaştığı bilgisine ulaşır. Önce sevgilisi bunu itiraf eder, daha sonra ise yaptıkları araştırma sonucunda Louis ve Odile dönemin gazetelerini bulurlar. Delil yetersizliğinden serbest bırakılsa da Bejardy uzun süre cinayetin baş şüphelisi olarak kalır. Bu karakter hakkındaki bilgilerin bu kadar önemli olması romanın sonunda anlaşılır. Daha önce onlarla İngiltere'ye bir çanta dolusu para gönderen Bejardy, bu sefer de Cenevre'de bir iş için ikisinden yardım ister. Bejardy'nin geçmişini öğrenen kahramanlarımız Annecy'ye geldikten sonra Cenevre otobüsü yerine Nice trenine binip Côte d'Azur'de geçirecekleri 15 günlük maceraya başlarlar. Onları bu kararı almaya iten en önemli nedenlerden birisi de Bejardy'nin kirli işler çevirmesi ve karanlık geçmişidir. Odile'in artık şarkıcı olma hayalinin tamamen yitip gitmesi, Louis'nin resmi ve düzenli bir işte çalışmaması ve gençlik yıllarında yaşadıkları sefaletin üzerine Bejardy'nin verdiği görev onlar için bir çıkış yolu olacaktır. Başta iç sıkıntısı olarak ortaya çıkan bu karar Nice kıyılarında geçirilen 15 günden sonra bir rahatlamaya dönüşür. Zira kahramanlar, yaklaşık 7 ay boyunca başlarından geçen olayları bir gençlik macerası olarak görmeye başlarlar.

Bu saptamaların ışığında, olay akışının sürekli ipuçları ve destekleyici bilgi parçacıkları yoluyla sağlanmakta olduğunu söyleyebiliriz. Eksik verilen veya okuyucunun yorumuna bırakılan yerler gizemli bir anlatı oluşturur. Burada en önemli öğeler okuyucunun dikkati ve hayal gücüdür. İlk olarak, okuyucu dikkatli olmak zorunda çünkü bilgi kırıntıları, silik anılar ya da belirsiz açıklamaları yakalamak ve hikâye ile olan bağlantısını kurmak zorundadır. Diğer taraftan ise, hayal gücü anlatıcının her soruya cevap vermediği ya da ima yoluyla cevap verdiği durumlarda önem kazanır. Daha önce altını çizdiğimiz, olayın iki farklı yaşam izlenceleri üzerinden aktarılmasında olduğu gibi, anlatıcı öykülemeyi ipuçları ve işaretleri izleyerek oluşturmuştur. Bu yöntem romanın gerilim ve gizem öğelerinin dikkat çekici bir nitelik kazanmasına sağlamıştır.

4. Zamansal Çerçeve

Bir Gençlik romanının zamansal çerçevesini çözümlerken iki ana eksen üzerinde durduk. İlk eksenimiz, kahramanların başlarından geçen olayların ne kadar süre içerisinde gerçekleştiği, ikinci eksenimiz ise olayların hangi dönemde olduğudur. Bu zamansal ikilikten birincisi okura metin içinde açık bir şekilde verilirken ikincisi daha üstü kapalı olarak verilmiştir.

| Zamansal Çerçeve | |
|------------------|--------------------------------|
| 1. Eksen | Olayların gerçekleşmesi süreci |
| 2. Eksen | Olayların geçtiği dönem |

3. bölümün başında anlatıcı bir ileriye atlama ile (*prolepse*) kahramanların 15 yıl sonraki hallerine referans yaparak, ikisinin başından geçen olayların toplam 7 ay içinde gerçekleştiğini bildirir. Bilgi verici rolü olan bu ileriye atlanmanın arkasından yaşananların ilk 4 ayı kısaca özetlenmiştir:

“Daha sonraları, ikisi de geçmişten konuştuklarında –ama bunu, özellikle çocuklar doğduktan sonra, çok ender durumlarda yapıyorlardı- yaşamlarının akışını değiştiren en belirleyici dönemin ancak yedi ay sürmüş olmasına şaşırıyorlardı. Ama doğruydum işte: Louis ordudan aralıkta ayrılmış, Odile’le ocak ayının başında karşılaşmışlardı” (Modiano, 2014: 92).

Coulaincourt Sokağı’na taşınana kadar 4 ay geçmişti ve Annecy’de her şeyi arkalarında bırakıp gidecekleri zamana kadar 3 ay daha geçmesi gerekiyordu.

Zamansal ikiliğin üstü kapalı olarak sezdirilen ikinci ekseni ise verilen ipuçlarının birleştirilmesi sonucunda meydana çıkar. Bu noktada Georges Bellune karakteri ayrı bir önem kazanır. Anlatıcının odağında bu karakterin olduğu tek kısımda Bellune’ün 50’li yaşlarında olduğunu öğreniyoruz: “Ellisini geçmişti ve bir plak şirketinde çalışıyordu” (Modiano, 2014: 28). İkinci önemli bilgi ise Bellune’ün 23 yaşındayken bir operetin müziğini bestelemiş olmasıdır. Son ipucu ise bu müziğin bestelendiği yıl Nazilerin iktidara gelmesi olayıdır:

“Yirmi üç yaşında, hâlâ Avusturya’da otururken bu operetin müziğini bestelemiş, eser hem doğduğu kent olan Viyana’da hem de Berlin’de büyük başarı kazanmış, ama kötü şans bu parlak kariyerin başlangıcını Nazilerin iktidara gelişiyle aynı zamana rastlatmıştı” (Modiano, 2014: 37,38).

Tüm bu bilgilerden hareketle, kültürel bilgi birikimini kullanabilen okuyucu Odile ve Louis çiftinin gençlik yıllarının yaklaşık olarak hangi dönemde geçtiğini tahmin edebilir. Almanya’da

Naziler iktidara 1933 yılında gelmişlerdir, o dönemde 23 yaşında olan Bellune artık 50'li yaşlara ulaşmıştır. Yaklaşık bir tahminle anlatılan gençlik macerası 1960-65 yılları arasında geçmektedir.

| Çerçeve | Zaman | Yıl- Süre | İpuçları |
|----------|----------------------------|--------------------------|---|
| 1. Eksen | Gençlik macerasının süresi | 7 ay Aralık - Haziran | "[...] yaşamların akışını değiştiren en belirleyici dönemin ancak yedi ay sürmüş olması [...]" |
| 2. Eksen | Olayların dönemi | 1960-1965 | Bellune 23 yaşındayken nazilerin iktidara gelmesi Nazilerin 1933 yılında iktidara gelmesi (Okuyucunun entelektüel birikimine bırakılan ipucu) Olaylar yaşanırken Bellune'ün 50'li yaşlarda olması |

5. Sonuç

Patrick Modiano'nun *Bir Gençlik* adlı romanı, sıradan olayların devingen bir bakış açısı kullanılarak anlatılması yönüyle belirleyicilik kazanmaktadır. Söz konusu gençlik yılları melankolik bir tonda aktarılırken iç karartıcı ve kasvetli bir atmosfer yaratılmıştır. Anlatıcı anlatının odağındaki kahramanı sürekli değiştirerek okuyucuya devingen yapıda bir bakış açısı sunar. Bu strateji okuyucunun dikkat ögesini ayakta tutmayı sağlamaktadır. Önemsiz gibi gözüken ayrıntılar hikâye ilerledikçe okuyucu için birer ipucu haline gelmektedir. Bu ipuçlarını toplayan dikkatli okuyucu hikâyenin gizlenen parçalarını yakalamaya çalışır. Anlatıcı 2 farklı eksenden kahramanların yaşam izlencelerini anlatarak okuyucunun takip mekanizmasını canlı tutmayı hedefler. Bilgi parçalarını titizlikle toplayan okuyucu, bunları entelektüel birikimine göre yorumlayarak anlamlandırmaya çalışır. Roman içinde sadece olayları takip etmekle kalmayıp puzzle parçalarını birleştirmekle görevlidir. Diğer taraftan, bu bilgilerin romanda küçük parçalar halinde yer alması geçmiş ile ilgili bir anın hatırlanmaya çalışıldığı zamanlarda olduğu gibi bölüm bölüm akla gelmesini hatırlatır. Romanda tarihlerin neredeyse hiç kullanılmaması da bu durumu destekler niteliktedir.

Sınırsız bakış açısına sahip anlatıcı (*focalisation zéro*) odak noktasına hikâye ya da olayları koymamıştır, odak, kahramanları takip eden bir kamera gibi kurgulanır. Bu sebeple romanın bazı bölümlerinde bu sınırsız odaklayım bir anlamda sınırlandırılır. Anlatıcı sahip olduğu bu bakış açısının tüm özelliklerini kullanmak yerine daha az bilgi vermeyi tercih eder. Genette terminolojisine göre buradaki bozulma/değiştirme (*altération*) bir *paralepse* örneğidir. Anlatıcı anlatabileceğinden daha azını okuyucuya aktarır. Oluşturduğu çoklu bakış açısı sayesinde G. Genette'in iç odaklayım (*focalisation interne*) kavramı söz konusu olduğunda anlatıcının iki karakterin (*focalisation interne double*) bakış açılarına göre olayları anlatması durumuna benzer bir kullanım ortaya çıkar. Algılayan özne, yani anlatıcı sabit kalırken, algılanan nesne (*objet de perception*), yani romanın kahramanları Odile ve Louis, dönüşümlü olarak odak noktasında bulunurlar. Bu strateji anlatıcının hem kahramanlar aracılığıyla hikâyenin içinde, hem de dış odaklayım sayesinde hikâyenin dışında kalmasına izin vermektedir. Bu kullanım yine Genette'in terminolojisine göre çoklu mod (*polymodalité*), diğer bir ifadeyle farklı modların üst üste bulunma durumunu akla getirmektedir. Bu saptamalar bizi modern bir anlatı kurgusuna ulaştırmaktadır.

Sonuç olarak, *Bir Gençlik* romanından hareketle, Patrick Modiano'nun geçmiş, bellek ve unutuş izlekleriyle romanda boşluklar bırakarak anlatı yapısını oluşturduğunu söyleyebiliriz. Bu söz konusu boşluklar romanda bir sessizlik algısı yaratır. Söylenmeyi anlamak ya da anlamlandırmak okuyucuya bırakılır. Diğer taraftan, romancı detay bilginin önemini artırırken daha önemli gözükebilecek olayların üzerinde durmayarak kurguya yeni bir boyut kazandırmaktadır. Yazar kurguda pistleri çoğaltır ve bu pistlerin temelini geçmişe dair bilgiler üzerine kurar. Ancak bu bilgiler her zaman parçacıklar halinde romanda yer alırlar. Anlatıyı temellendiren bilgilerin azar azar verilmesi eksilteli yazım tarzının bir özelliği olarak karşımıza çıkar. Zamansal eksiltelerin çokluğu yazarın bellek-unutuş izleklerini anlatısının merkezine yerleştirmesinin bir sonucudur.

Kaynakça

Blanckeman, B. (2014). *Lire Patrick Modiano*. Paris: Armand Colin - Lire et comprendre.

Cosnard, D. (2011). *Dans la peau de Patrick Modiano*. Paris: Fayard.

Genette, G. (2007). *Discours du récit*. Paris: Editions du Seuil.

Genette, G. (2011). *Anlatının Söylemi*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi.

Modiano, P. (2014). *Bir Gençlik*. İstanbul: Can.

Modiano, P. (1981). *Une Jeunesse*. Paris: Gallimard.

Tadié, J-Y. (1990). *Le roman au XXe siècle*. Paris: Belfond.

Claude Simon'un Gözünden Rusya Fragmanları: *L'Invitation / Davet*¹

Ahmet GÖGERCİN²

Özet

Yazın dünyasının önemli isimlerinin farklı coğrafyalara yaptıkları seyahatlerin ardından kaleme aldıkları metinler, bugün, sadece yazın dünyası için değil, aynı zamanda sosyologlar, antropologlar, tarihçiler, siyaset bilimciler ve kültür araştırmacıları için de önemli başvuru kaynaklarını oluşturmaktadır. Yazar ve sanatçıların diğerlerinden farklı bir duyarlılık ve bakış açısıyla kaleme aldıkları gözlemleri bizlere görünenin altında gizlenen gerçeklikleri ve işleyişlerini gösterirler. Sanatçının imgelemi, bazen gerçekleri gizlese de, soyutlayıp bağlamından koparıyor görünse de, diğer birçok bilim dalının söyleyemediğini ya açıkça dile getirir ya da telkin eder. Bu açıdan bu metinler büyük önem arz etmektedirler. 1986 yılında, Gorbaçov yönetimindeki dönemin Sovyetler Birliği, Kırgızistan'ın Bişkek/Frunze ilinde, Cengiz Aytmatov'un öncülüğünde gerçekleştirilen Issık-Göl Forumu'na aralarında Claude Simon, Arthur Miller, Peter Ustinov, Federico Major, Yaşar Kemal ve Zülfü Livaneli gibi önemli isimlerin bulunduğu 15 sanatçı ve düşünürü davet eder. Çağdaş Fransız yazınının tanınmış isimlerinden, Nobel ödüllü Claude Simon bu gezi boyunca aldığı notları Fransa'ya dönüşünden sonra düzenleyerek *L'Invitation/Davet* ismiyle yayınladı. Simon'un yapıtı, 'Demir Perde'nin ardındaki dünyayı alaycı ve usta bir anlatımla betimlemekte, bugün bile 'kapalı kutu' olarak gizemini koruyan Sovyet rejiminin ve bu coğrafyadaki yaşam biçiminin çarpıcı görünümünü sunmaktadır. Bu çalışmada, metnin anlatı yapısı analiz edilerek, Batılı ve özgür bir aydın olan Claude Simon'un gözünden aktarılan bu yolculuğa ve Gorbaçov yönetimindeki Sovyetler Birliğine ait fragmanlar örneklerle gösterilmeye çalışılmıştır.

Anahtar kelimeler: Claude Simon, *L'Invitation*, gezi edebiyatı, çağdaş Fransız romanı, Fransız yazını

Fragments Of Russia From Claude Simon's Perspective: *The Invitation*

Abstract

Texts written by significant names of the literary world after their travels to various geographies are regarded as important sources for not only the world of literature, but also sociologists, anthropologists, historians, political scientists and culture researchers today. Observations of writers and artists, written with a different sensibility and perspective from others', reveal realities hidden under observations and their working processes. Although an artist's imagination sometimes seems to hide the reality and isolate it from its context, it either clearly gives utterance to what many other scientific areas cannot articulate, or it inculcates. In this respect, those texts are of great importance. The Soviet Union under the regimen of Gorbachev invited fifteen artists and philosophers including significant names such as Claude Simon, Arthur Miller, Peter Ustinov, Federico Major, Yaşar Kemal and Zülfü Livaneli to Issyk-Kul Forum, led by Chinghiz Aitmatov, and held in Bishkek, Kirghizstan in 1986. Nobel laureate Claude Simon, one of the most famous names of contemporary French literature, edited and published his travel notes under the title *L'Invitation/The Invitation* upon his return to France. Simon's work depicts the world behind the 'Iron Curtain' with a cynical and ingenious expression, and it presents pictures of the Soviet regime maintaining its enigma as a 'closed box' even today, as well as offering impressive aspects of life style in that geography. The aim of this study is to expose this travel and the Soviet Union fragments under the regimen of Gorbachev from the French viewpoint with examples from the above-

¹ Bu makale XI. Ulusal Frankofoni Kongresi kapsamında 12 Mayıs 2015 tarihinde Yıldız Teknik Üniversitesi'nde sunulan metnin genişletilmiş halidir.

² Yrd. Doç., Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Fransız Dili ve Edebiyatı, agog@selcuk.edu.tr

Adres
Kırklareli Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı
Bölümü, Kayah Kampüsü - Kırklareli / TÜRKİYE
e-posta: editor@rumelide.com

Address
Kırklareli University, Faculty of Arts and Sciences, Dept. Of Turkish
Language and Literature, Kayah Campus - Kırklareli / TURKEY
e-mail: editor@rumelide.com

mentioned text, from Claude Simon's perspective as a Western and independent luminary, by researching the narrative structure of the text.

Keywords: Claude Simon, *Invitation*, travel literature, contemporary French novel, French literature

I- Giriş

Tanınmış yazarların yaşadıkları, yapıtlarını ürettikleri ülkelerin dışında başka coğrafyalara yaptıkları yolculuklar ve yazın dünyasına taşıdıkları izlenimleri, sadece yazın dünyası için değil, tarihten siyaset bilimine, toplumbilimden antropolojiye kadar birçok alan ve araştırmacılar için önem taşımaktadır. Günümüzde anlık iletişimi ve bilgi aktarımını sağlayan teknolojik gelişmelere rağmen, dünyayı diğerlerinden farklı gören bir yazarın veya sanatçının izlenimleri, gözlemleri, kendi biçimleri çerçevesinde dile getirdikleri düşünceleri hâlâ büyük değer taşımakta ve konuyla ilgilenenlerin ilgisini çekmektedir. Çünkü onlar dünyayı sıradan insanın algıladığı şekilde değil, somut olanın ardında gizlenen soyut gerçekliği de görerek bir sanatçı duyarlılığıyla haz almamızı sağlayacak şekilde yeniden üretmekte, tülün ardındaki sırrı duyular aracılığıyla hedef kitlelerine aktarmaktadırlar. Kuşkusuz Balzac'ın, Zola'nın yapıtları olmasaydı, bugün XIX. yüzyıl Fransız toplum yaşamı üzerine sahip olduğumuz bilgi ve algiya sahip olmayacak, Baudelaire olmasaydı, dönemin Fransız toplumunun hızla tüm toplum yaşamını etkisini almakta olan modernite karşısında hissettiği kaygıyı tam olarak bilemeyecektik. Belki de bu yüzden, birçok insan, tarihi, insanları, olay ve olguları tarih kitapları aracılığıyla değil, sanat yapıtları, romanlar, sinema filmleri ve diziler aracılığıyla öğrenmeye ve anlamaya çalışmaktadırlar.

1985 yılında, Nobel Edebiyat Ödülü'yle onurlandırılan ve 1991'de yaşama veda eden büyük Fransız yazar Claude Simon'un 1987 yılında Cengiz Aytmatov'un daveti üzerine Sovyetler Birliğine yaptığı geziden ve katıldığı Issık-Göl Forumu'ndan edindiği izlenimleri ve aldığı notları düzenleyerek alışlagelmiş biçimiyle oluşturduğu *Davet/L'Invitation* (1987) adlı yapıt da bu bağlamda önem taşımaktadır. Zira toplantıya katılan diğer yazarların sonradan kaleme aldıklarının tersine bambaşka bir görüntü oluşturmakta ve yeni sorular ortaya atmaktadır. İlerde göreceğimiz gibi, örneğin aynı toplantıya katılan Zülfü Livaneli'nin izlenimlerini ve dönemin Sovyetler Birliği Genel Sekreteri Mihail Gorbaçov'la yaptığı görüşmeleri bir araya getirdiği kitabı *Gorbaçov'la Devrim Üzerine Konuşmalar* (2003) kitabında aktardığı izlenim ve duygularla, Simon'un *Davet*'te aktardıkları birbirine tamamiyle zıt düşmektedir; Livaneli, yapıtında söz konusu toplantıya ve olaylara övgüyle ve tümüyle olumlu yaklaşırken, Simon tam tersine ironik ve eleştirel bir dille aktarır şahit olduklarını. Livaneli için, Grobaçov'dan aktardığı sözler aracılığıyla "Perestroyka'yı (yeniden yapılanma) başlatan" toplantı olarak sunulurken (Livaneli, 2003: 9), Simon için yaşananlar sadece "komedi"den ibarettir (bkz. Alphant: 1988a). Claude Simon'un yapıtının ayrıksılığı da tam bu noktada görülür: böylesi büyük ve tüm dünyada dikkat çeken bir faaliyetin ardından önemli sonuçlar beklenmektedir, oysa Simon'un yapıtı bunun tam tersini ortaya koyar: kimsenin kimseyi dinlemediği anlamsız görüşmelerden, üst üste yapılan sıkıcı ve çoğunun dinlenmediği konuşmalardan, sembolik ziyaretler ve ağaç dikme törenlerinden başka bir şey yapılmamıştır. Bu yüzden Nobel'li ünlü yazar forumun sonunda hazırlanan ortak bildirgeyi imzalamak istemez. Öncelikle metin İngilizce hazırlanmıştır, Fransızca olmayan bir metni imzalamayacağını belirtir ve bildirgede yer alan "*Hepimizin ölmek zorunda olduğunu biliyoruz, ama bunun olabildiğince geç olmasını arzuluyoruz*" gibisinden parçası olmak istemediği cümlelere imza atarak kendisiyle dalga geçilmesini istemez: "*Onlara dedim ki, dinleyin, böyle bir şeyi imzalayamam. Geleceğin hasadı üzerine vb. cümlelerle benimle dalga geçilmesini istemiyorum*" (Alphan: 1988b).

Simon'un yapıtını bizim için değerli kılan, sadece tarihe tanıklık ediyor olması değil, aynı zamanda, benzerine az rastlanılan, ustaca kurulmuş bir yazınsal metin olmasıdır. Yazar "gizemli" ve "kapalı" bir toplumda gördüklerini saf edebiyata dönüştürmeyi başarır. *Libération*'a verdiği söyleşide, bunun öncelikle "edebi olmaya çalışan bir metin" olduğunu belirtir (Alphan: 1988b). Anlatı boyunca açıkça kendisini ortaya koyup hiçbir düşünceye yer vermez, yorum yapmaz; yazarın kalemi sadece "kamera" işlevi görür, yolculuk boyunca

yaşananları kaydeder, çelişkili, komik, hatta yüklenmeye çalışılan büyük anlama rağmen anlamsız olayları bazen 'genel plan', bazen de 'yakın plan çekim' yaparak okuyucusuna aktarmakla yetinir. Onun adına, dolaylı ve zor anlaşılır bir şekilde oluşturduğu fotografik görüntüler konuşur, yorum yapar ve eleştirir.

II- Issık-Göl Forumu

1986'da, ünlü Kırgız yazar Cengiz Aytmatov'un inisiyatifinde, Sovyetler Birliği'nin dönemdeki lideri Gorbaçov, "üçüncü bin yılda dünyanın geleceğini, evrensel ve kalıcı barışın sağlanmasında kültürün önemini" konuşmak üzere, dünyaca tanınan ve her biri kendi alanında önem taşıyan on beş ismi ülkesine davet eder. Katılımcılar şu isimlerden oluşmaktadır: Türkiye'den Yaşar Kemal ve Zülfü Livaneli; Fransa'dan Claude Simon; *Gelecek Şoku* ve *Üçüncü Dalga* kitaplarının yazarı Amerikalı düşünür Allvin Toffler ve eşi Heidi Toffler; Uluslararası Pen Kulüp 2. Başkanı Arthur Miller ve fotoğraf sanatçısı eşi Inge Morath Miller; İspanyol bilim adamı ve eski Milli Eğitim Bakanı Federico Mayor; Kübalı romancı Lisandro Otero; Etiyopyalı ressam Afewerk Tekke; İtalyan bilim adamı ve UNESCO Eğitim Sekreteri Augusto Forti; Hindistan Sanat Akademisi Başkanı ve kompozitör Narayana Menon; Roma Kulübü Başkanı Sir Alexandre King; Amerikalı romancı James Baldwin ve kardeşi aktör David Baldwin; İngiliz aktör ve oyun yazarı Peter Ustinov. Simon yapıtında katılımcı sayısını 15 olarak belirtmesine rağmen, Livaneli'nin kitabında yayınladığı foruma katılanların imzaladığı listeye göre 17 isim görülmektedir. Allvin Toffler ve Arthur Miller'in eşlerinin de bu listeye dâhil edildiği anlaşılmaktadır (bkz. Livaneli 2003: 50 ve 96). Yaşar Kemal, 1986'da *Hürriyet* gazetesinde yayınlanan "Issık Göl Forumunun önemi" başlıklı yazısında toplantının amacını şöyle açıklar:

Yirmi birinci yüzyıla girerken, dünyamızın geleceği hakkında acaba dünyanın büyük ustaları ne düşünüyorlardı? Bu, salt bir sohbet olacaktı; gündemsiz, koşulsuz, hiçbir yere bağımlı olmadan, salt bir söyleşi olacaktı. Bu toplantıya katılanlar, isterlerse bir bildiri yayınlayacaklar, isterlerse hiçbir sonuca varmadan, sonuç hakkında hiçbir söz söylemeden dağılacaklardı. Sadece bir sohbet. Bir evde, bir yazarın çağrılısı olarak, hiçbir koşula bağlı kalmadan... (aktaran Livaneli 2003: 44-45).

Görüldüğü gibi forum başlangıçta bir yazarın evinde gerçekleşecek basit bir davet olarak planlanmıştır; daha sonra Gorbaçov'un davetlilerle görüşmeyi kabul etmesi üzerine dünyada ses getiren bir olaya dönüşmüştür. Bunun üzerine, 1997'de düzenlenen 2. Issık Göl Forumuna dönemin Türkiye Cumhurbaşkanı Süleyman Demirel de katılmıştır.

1987'deki ilk foruma katılan on beş davetli "*altmış yaş ortalamasında, farklı millet ve mesleklerden gelen, bazılarının ince bir zarafeti yansıttığı, bazılarının da, basın fotoğraflarında görülen türlerden, uluslararası konferans ya da toplantılara katılanlar gibi ölçülü, biraz yorgun, ama hoşnut, belirsiz bir dış görünüşe sahip kişilerden oluşan karmaşık bir grup*" oluşturur (Simon 1987: 10). Yazar kendisiyle yapılan söyleşide, neden kendisinin de bu on beş kişi arasına seçildiği sorulduğunda, açıkça "Nasıl seçildik? Bir sır. Ben, elbette, Nobel'den dolayı seçildim. Diğerleri ise, az ya da çok bildik 'yoldaşlar'dı" (Alphant: 1988b) diye cevap verir.

Türkiye'den katılan Yaşar Kemal ve Zülfü Livaneli'nin olaylara ve forumun amacına yaşadığımız coğrafya ve ideolojik yakınlıkları nedeniyle daha duygusal yaklaşımları görülmektedir. Yaşar Kemal'in Kırgızistan Yazarlar Birliği'nde yaptığı konuşmada, "*Dokuz yüz yıl önce, yüz yıl süren bir yolculukla ayrılmış, dört saatte geri dönmüştük*" sözleri yazarlarımızın konuya yaklaşımlarını ve Batılı yazarlardan ayrılan yönlerini açıkça göstermektedir (aktaran Livaneli 2003: 50). Forum, Batılı yazarlar için, tehlikeli bir imparatorluk olan Sovyetler Birliği ve Simon'un ifadesiyle "*üçüncü sınıf filmlerde tüm dışlerini göstererek gülümseyen emekli kovboy*" (Simon 1987: 71) Ronald Reagan'ın yönettiği Amerika'nın sahip olduğu nükleer silahlardan dolayı insanlığın geleceğini tehlikeye atacak gelişmeleri önlemek için atılmış bir adım gibi görülse de, yazarlarımız için, Cengiz Aytmatov'un *Beyaz Gemi* romanında anlattığı 'Boynuzlu Maral Ana Efsanesi'nin gerçekleşmesinden başka

bir şey değildir; Yaşar Kemal'in dediği gibi, Boynuzlu Maral Ana'nın çocukları "dokuz yüz önce, yüz yılda terk ettikleri coğrafyaya, dört saatte geri dönmüşlerdir".³

III- *Davet / L'invitation*

Öncelikle, yapıtın hem içerik hem biçim bağlamında daha iyi anlaşılabilmesi için, yazarın metinlerini oluşturma yönteminden biraz bahsetmek faydalı olacaktır. Simon'un üslubunun alışlagelmiş anlatı yöntemlerinin hiçbirine benzemediğini, içinde yer aldığı Yeni Roman grubu içinde dahi ayrıksı, kendine özgü bir yere sahip olduğu herkesçe kabul edilen bir gerçektir. Proust, Joyce, William Faulkner, Dos Passos gibi büyük yazarların etkisiyle 'bilinçakışı' tekniğini kullanmakla birlikte, anlatacağı olay ve olguları düzenleme biçimiyle hepsinden ayrılmaktadır. Claude Simon için, saatlerin gösterdiği normal zaman akışı içinde hikâye anlatmanın imkânı yoktur; ona göre çağımızda hâlâ 'Balzacvâri' bir anlatı biçiminde direnmek faydasızdır. Metnin kendisini sorgulamaya başladığı bir ortamda, onun yapıtları Georges Jean'ın ifadesiyle "anlatmanın imkânsızlığının roman"larına dönüşür (bkz. Jean, 1971: 186). Aynı şekilde, birçok çağdaşı gibi, sanatsal kaygılarla bir metin oluşturması da mümkün değildir; çünkü o bir sanatçı gibi değil, daha çok bir 'zanaatkâr' gibi çalışarak metnini oluşturur ve yaptığı işi de 'yazmak' olarak değil 'yapmak' olarak tanımlar. Nobel Ödülünü almasının ardından, Stockholm'de yaptığı konuşmada, Paul Valéry'nin ünlü sözü, "Söylemek istemedim, yapmak istedim" sözüne atıfta bulunarak kendi yazın anlayışını ifade eder (bkz. Simon, 1986: 23). Bu Sözü sık sık tekrarlayarak "yazacak bir şeyi olmadığını, ama yapacak şeyleri" olduğunu belirtir. Kendisi de özellikle Proust'un Albertine deneyiminden hareketle Fransızca "fabriquer" fiilini kullanır; tıpkı bir atölye işçisi gibi, oluşturduğu farklı parçaları bir araya getirerek, yeni, yamalı bir bütün oluşturur. Zaten bu konuda kendisi de sık sık Levi-Strauss'un 'bricolage' (zanaatkârlık/ufak tefek işler yapma) tanımından etkilendiğini ve metinlerini bu şekilde oluşturduğunu belirtir. Onun için, klasik örneklerinde olduğu gibi, kesintisiz, sürekli akıp giden ve belli bir sonuca ulaşan romanlar yazmak mümkün değildir; çünkü onun yazma gücü "çağrışım"lardan (assonance) ve "uyartı"lardan (stimulus) gelir (bkz. Armel, 1990: 99). Onun için dış dünyaya açılan kameranın (göz) algıladığı uyartı ve çağrışım hikâyenin geleceğini belirler ve oluşturulan anlık görüntüler sonunda yan yana gelerek, bizzat yazar tarafından düzenlenerek anlamlı ama çözmesi ve yeniden algılaması zor, okurdan entelektüel çaba isteyen bir bütün oluştururlar. Bu 'uyartı' ve 'çağrışım'ın her biri 'görüntü'ye dönüşür ve bu görüntülerin kurgulanması (montage) sonucunda asıl anlam/ileti oluşur.

Zaten yapıtın yazılış evresi bunu doğrulamaktadır: yazar, *Davet*'in yayınlanmasının ardından bir gazetenin kendisiyle yaptığı söyleşide, yapıtın oluşum sürecini şöyle anlatır:

Son ilkbaharda bir ameliyat geçirmek zorunda kaldım ve kendime gelmem uzun sürdü. Bu yüzden kendimi birden yarıda bırakmak zorunda kaldığım kitaba vermek istemiyordum (ya da veremiyordum). Yine de, yazmadan geçen bu uzun dönemden sonra, kendimi bulmaya

³ Cengiz Aytmatov'un söz konusu forumu neden Issık Göl çevresinde düzenlediğini anlamak için *Beyaz Gemi* romanında anlattığı Maral Ana efsanesine kısa bir göz atmak yeterlidir. Aynı zamanda yazarlarımızın da neden bu forumdan bu kadar etkilendikleri daha iyi anlaşılacaktır. Masalda tüm halkı yok edilen iki Kırgız çocuk Maral Ana olarak isimlendirdikleri bir geyik tarafından kurtarılırlar ve bu iki çocuk sayesinde Kırgız halkı eskisinden daha güçlü olarak yeniden ortaya çıkar: "Sonunda bir gün Boynuzlu Maral Ana çocukları Issık Göl'e ulaştırdı. Bir tepenin üzerine çıkıp hayran hayran baktılar: Her taraf karlı sıradağlarla, yeşil ormanlarla kaplıydı. Yeşil ormanla kaplı dağların arasından gözalabildiğine bir deniz uzanıyordu. Bu denizin koyu mavi yüzeyinde beyaz dalgalar konuşuyordu. Rüzgâr bu dalgaları çok uzaklardan getiriyor, çok uzaklara götürüyordu. Issık Göl'dü bu. (...) / İşte yeni yurdunuz burasıdır, dedi Boynuzlu Maral Ana. Artık burada yaşayacak, ekin ekecek, balık avlayacak, hayvan yetiştireceksiniz. Orada, barış ve huzur içinde, binlerce yıl yaşayın. Soyunuz, nesliniz çoğalsın, her tarafa yayılsın. Sizden gelenler sizin dilinizi hiç unutmasınlar. Analarının, babalarının diliyle konuşmaktan, şarkı söylemekten zevk alsınlar. İnsan gibi yaşayın. Ben her zaman sizinle, sizin çocuklarınızla, sizin torunlarınızla beraber olacağım. Gelecek zamanlarda hep sizinle olacağım. / İşte böylece, bir kız ve bir erkek çocuktan ibaret olan son Kırgızlar, ebedi ve kutsal Issık Göl'ün kıyısında kendilerine yeni bir vatan kurdular" (Aytmatov, 2013: 64).

ihtiyacım vardı. Kâğıtlarımı karıştırırken, Sovyetler Birliği'ne yaptığım bu gezi sırasında aldığım notlarla karşılaştım ve onları, başka bir şey için değil de, alışkanlıklarımı geri kazanabilmek için daha temiz bir şekilde yeniden yazmaya başladım. Birkaç sayfasını karıma gösterdim: bana "Güzel. Devam et!" dedi. Ben de devam ettim... (Alphan: 1988b).

Simon'un bu kısa ama yoğun yapıtı, Sovyetler Birliği lideri Gorbaçov'un on beş davetliyi Kremlin sarayında kabul edişiyile başlar ve Gorbaçov'dan önceki Sovyet lider Çernenko'nun bir yıl önce gerçekleşen cenaze törenine ait görüntülerle son bulur. Çernenko'nun cenaze töreni televizyondan canlı yayınlanmıştır ve o sırada Finlandiya'da olan yazar bu görüntülerden derinden etkilenmiştir. Aynı söyleşisinde, bu tür askeri törenleri çok sevdiğini içtenlikle belirtir (Alphan: 1988b). Simon'un bu düzenlemeyi bilinçli bir şekilde yaptığı açıkça görülüyor: yapıtın, yeni liderin anlatı boyunca sık sık okuyucunun karşısına çıkan görüntüsünün ardından, adı verilmeden önceki liderin cenaze töreniyle son bulması farklı anlamlara açılıyor. Simon, anlatı içerisinde de görüldüğü gibi, hiçbir lideri öncekinden ayırmıyor ve daha başta onu da diğerlerinin, ölmüşlerin arasında görerek, sahip olduğu, "ağzından çıkacak tek bir kelimeyle dünyanın yarısını yok edebilecek" büyük güce rağmen ölümlülüğüne dikkat çekiyor.

Anlatı boyunca, on beş davetlinin kendilerine dayatılan, bazen nedenlerini anlamakta güçlük çektikleri programları ve katıldıkları faaliyetler ironik bir dille okuyucuya aktarılır, ama sık sık Gorbaçov'un onları karşıladığı ve görüştüğü ana geri dönülerek yolculuğun en önemli noktası güncel tutulur.

Kitap, sinemasal ifadeyle dokuz 'sekans'tan ve bunları meydana getiren 'plan'lardan oluşur. Sekiz ile dokuzuncu sekansların arasında da farklı bağımsız planlardan oluşan bir planlar kümesi bulunur. Bu sekansların sıralanışı da ayrıca ilginç bir düzen oluşturmaktadır ve okuyucunun hemen dikkatini çekmektedir: anlatı Rus Genel Sekreter'in dünyanın değişik ülkelerinden gelen ünlü davetlilerini Kremlin Sarayı'nda kabul edişini anlatan sekansla başlar ve geziyi ilgilendiren diğer 'görüntü'lerin aktarıldığı her sekanstan sonra bu ilk ve ana görüntüye dönülür. Böylelikle, Gorbaçov'un davetlileri kabul ettiği, konuşmaların yapıldığı ve yazarın "ihtiyar dansöz" olarak nitelediği Maïa Pilisetskaya'nın Bolşoy Tiyatrosu'nda Çehov'un *Martı*'sını dansıyla yorumladığı anlar⁴ sekanslarla birlikte gelişir ve tamamlanır. Simon, bu anları tek bir bütün olarak anlatmak yerine 'parçalı' (fragmentaire) bir anlatı tekniği kullanarak tüm yapıta yayar ve anlatının Moskova yakasını oluşturan olayları ünlü toplantının yapıldığı Kırgızistan-Bişkek⁵ kısmını oluşturan olaylarla iç içe sunar okuyucusuna.

Claude Simon sinemasal tekniklerden oldukça etkilenmiştir, bunu kendisiyle yapılan söyleşilerde sık sık dile getirir. Ancak onun bu teknikleri kullanma biçimi bir yerde sinemasal akışı durdurur, Duras'ın *L'Amant* adlı romanında olduğu gibi, görüntüleri dondurarak birer fotoğrafa dönüştürür. Simon'un tekniğinin özü bu görüntülerin ilişki içine sokularak bir bütüne dönüştürülmesinde yatar. Jean Ricardou, *Colloque de Cerisy*'de Simon üzerine yapılan tartışmalarda, onun romanlarının ortak özelliğinin 'iki zıt işlev'in (le double fonctionnement) aynı anda işlemesi olduğunu belirtir: 'parçalanmışlık' (fragmentation) ve 'eklemlenme' (articulation) (bkz. Ricardou, 1986: 15-16). Simon, bu yapıtında da aynı tekniği kullanır: anlatmak istediklerini parçalara ayırır, sonra onları ilk bakışta çok da düzenli görünmeyen bir sıra içinde yan yana getirir. Olayların hem Moskova hem de Bişkek kısmına ait fragmanlar ardışık bir şekilde sıralanır ve sayfalar ilerledikçe bu parçalı görüntüler birbirine eklemlenerek yazarın Rusya yolculuğuna ait üç kanatlı bir resim oluştururlar. Karşımızda duran, titiz bir

4 Yazar kitabın yayınlanışının ardından kendisiyle yapılan söyleşide, o sıralarda altmış yaşlarında olan Maïa Pilisetskaya'yı kastettiği bu "ihtiyar dansöz" konusunda ironik bir şekilde şunları söyler: "Aldığım eğitime rağmen, Bolşoy'da sergilenen Çehov'un *Martı* oyununun balesini izlerken gülmekten kendimi alamadım. Benim gibi siz de *Martı*'yı biliyorsunuz, sessizlikle, söylenmeyenle, telkin edilenle kurulan bir oyundur. Bundan bir bale yapmak, bu ilginçti, gerçekten ilginçti" (Alphan, 1988).

5 Bişkek ismi kitapta Frounze (Frunze) olarak geçer. Frounze, şehrin Sovyetler Birliği dönemindeki adıdır ve bu adı, Lenin'in yakın arkadaşı ünlü bir general olan Mihail Vasilyeviç Frunze'den almıştır. 1922'de ülkemizi ziyaret eden Frunze'nin Taksim'de de heykeli bulunmaktadır.

'montaj' çalışmasıyla düzenlenmiş bir tür 'kolaj' resimdir. Bu bağlamda, Jacqueline Piaget yazarın yöntemini hakkında konuşurken, haklı olarak Simon'un romanlarını "dağınık bırakılmış dev yapbozlar" (puzzle) olarak kurguladığını belirtir (Piaget, 1985).

Matematikten aldığı ve birçok romanına uyguladığı 'kümeler teorisi'ni bu romanına da uygular. Moskova kümesi, Bişkek kümesi ve dış olayların anlatıldığı bir üçüncü küme gibi kümeler oluşturur. Bu kümeleri sekanslar aracılığıyla ayrı ayrı oluşturur, ama bu farklı kümelerde oluşturduğu benzer planlarla da hepsini ilişkiye sokar. Böylelikle, her küme hem bağımsız olarak var olur, hem de diğer kümelerle zorunlu bir ilişki içine girmiş olur. Konunun *Triptique*'teki uygulamasından bahsederken şöyle açıklar kendi kullanımını: "Elimde üç farklı küme vardı: A, B, C ya da diyelim ki –aralarında açıkça hiçbir bağ olmayan- kır kümesi, şehir kümesi, deniz kıyısı kümesi ve ne tür biçimsel ilişkilerin onları bir araya getirebileceğimi ve matematikte olduğu, matematiğin de tıpkı yazın dili gibi kendini has bir özgüllüğü olduğunu unutmadan nasıl birbirlerine eklenecekleri/bir araya geleceklerini bulmaya çalıştım" (Elaho, 2006: 9).

Simon'un kümeler teorisi kullanımının daha anlaşılır olması için kitaptan bir örnek vermek gerekirse: daha önce de belirttiğimiz gibi yazar Moskova ve Bişkek kümeleri başta olmak üzere bağımsız kümeler oluşturur ve benzer planlarla/görüntülerle bu kümeleri birbiriyle ilişki içine sokar. Örneğin, isimleri hiçbir zaman açıkça söylenmeyen, sadece 'antonomase', 'périphrase' gibi söz sanatlarıyla ima edilen davetlilerin ve dünyanın en güçlü iki liderinin (Gorbaçov ve Reagan) farklı kümelerdeki benzer betimlemeleriyle oluşturulan görüntüleri aracılığıyla bu ilişki sağlanır ve yapıtı oluşturan tüm bağımsız unsurlar bu şekilde birbirine bağlanmış olurlar.

Davet, geleneksel okurun alıştığı bir metin değildir; hiçbir şey açıkça belirtilmez, hiçbir özel isim verilmez, 'périphrase', 'antonomase' gibi söz sanatlarına başvurularak her şey okuyucunun entelektüel algısına bırakılır. Metin içerisinde, ne toplantıya katılan on beş davetlinin ismi, ne de sık sık gönderme yapılan dünyanın en güçlü iki adamı Gorbaçov ve Reagan'ın ismi asla anılmaz. Ama dikkatli okur benzetmeler, çağrışımlar arasında onları hemen fark eder: "*Dünyanın en güçlü adamlarından biri*", "*ağzından çıkacak tek kelimeyle dünyanın yarısını yok edebilecek kişi*" Gorbaçov'dan başkası değildir (ss. 14, 69); "*dünyanın öbür yarısını yok edebilecek, üçüncü sınıf filmlerde tüm dişlerini göstererek at koşuran emekli kovboy*" da Reagan'dan başkası değildir (ss. 13, 69, 79). Benzer şekilde, sık sık adı geçen "*Sinemanın Neron'u*" (ss. 13, 51, 55, 79) ya da "*Nubienli galadyatör*" (ss. 11, 13, 28, 29, 30, 56, 68) davetliler arasında yer alan Peter Ustinov'dan, "*dünyanın en güzel kızının ikinci kocası*" (ss. 13,65) Marylin Monroe'nun ikinci eşi Arthur Miller'dan, "*siyah düetistler*" (ss. 11, 26) biri romancı, diğeri aktör Amerikalı siyahi kardeşler James Baldwin ve David Baldwin'den başkası değildir.

Claude Simon'un anlatısı gördüklerini detaycı bir betimlemeyle anlatmasından oluşur. Onun romanlarında her şey, *Pharsale Savaşı* adlı romanında kullandığı bir ifadeyle, "gören bir hafıza"nın "*mémoire qui voit*" ve "görebilen bir kulağın" "*oreille qui peut voir*" aracılığıyla aktarılır metne (Simon, 1969: 86 ve 87). Ama onun betimlemeleri bize ilgi çekici bir olayı, gizemli bir şeyi açıklamaz; göstermekle yetinir, gördüklerindeki anlamsızlığı ve ironiyi aktarır. Simon, bir söyleşisinde, tıpkı Rusya gezisinde olduğu gibi, can sıkıcı ve anlamsız olayların yaşandığı ortamlarda ne yaptığı sorulduğunda "Bakıyorum" diye cevap verir ve "asla sıkılmadığını, bundan haz aldığını" dile getirir (Alphan: 1988b). Çünkü onun yazınsal üretimi bütünüyle bakışa bağlıdır ve onun için "orada olmak" ve "bakmak/görmek" yeterlidir; gerisi "gören gözle yazan elin işbirliğine" kalmıştır. Balzac "Tek tutkum görmek oldu. Görmek de bilmek değil midir?" (aktaran Dällenbach, 1988: 47) diye sorar; onun bu kesinlemesi Simon için de geçerlidir: o bilgiye "görme" duyusu aracılığıyla ulaşır. Zaten kendisi de sık sık hep ressam olmak istediğini, denediğini ama ama daha baştan "başarısız bir ressam" olduğunu yineler (Knupp, 1969: 180). Bir söyleşisinde, "bütün kitaplarını bir tablo yapar gibi yazdığını, her tablonun da öncelikle bir kompozisyon" olduğunu belirtir (Sykes, 1979: 7).⁶ Yazarın aynı

⁶ Diğer Yeni Romancılarda olduğu gibi Simon'un yapıtlarında da sinema tekniklerinin büyük etkisi görülür. Onun yapmak istediği tabloyu gerçekleştirmesinde en büyük yardımcıları başta çekim açıları olmak üzere,

zamanda bir fotoğraf sanatçısı olduğunu ve kişisel sergiler açtığını da hatırlarsak, 'görme' eyleminin onun yazın anlayışındaki önemi daha iyi anlaşılır. Zülfü Livaneli'nin tanıklığı sayesinde, Issık-Göl Forumu sırasında da sürekli fotoğraf çektiğini, gördüklerini kayda aldığını biliyoruz: "Yanımda Claude Simon, hem fotoğraf çekiyor hem de atlara hayran kaldığını, ama küçük kuşları yakalayan yırtıcı kuş oyununu çok vahşi bulduğunu anlatıyordu" (Livaneli, 2003: 67).

Kitap boyunca karşımıza çıkan hemen her parça/fragman daha çok Sovyetler Birliği olmak üzere, dünyayı yöneten iki büyük güce karşı ironik bir eleştiri ortaya koyar. Kameraya dönüşen kalemi, gezi boyunca normal ve anlamlı gösterilmeye çalışılanlardaki anlamsızlığı ve düzensizliği okuyucunun düşünce perdesinde yeniden gösterir. Onun zaman zaman kızgınlığa varan acımasız alayından sadece Gorbaçov, Reagan, Stalin ya da diğer Rus yetkililer değil, aynı zamanda kendisiyle birlikte orada bulunan, dünyanın değişik coğrafyalarından gelmiş, her biri kendi alanında tanınmış diğer davetliler de nasibini alır. Bunların içinde özellikle "siyah düetistler" ya da "vaizler", "dünyanın en güzel kadınının ikinci eşi", "sinemada Neron rolünü oynayan Gladyatör", "Orta Asya'nın Tolstoy'u" Simon'un objectifine en fazla takılanlar arasında yer alırlar. Daha önce de belirttiğimiz gibi, hiçbir özel isim verilmez, betimlemeler ve çağrışımlar yoluyla, söz sanatları aracılığıyla gerçek kişilere gönderme yapılır. Kuşku yok ki, "*Üçüncü sınıf filmlerde bütün dişlerini göstererek gülerken at koşuran emekli kovboy*" (Simon, 1987: 13) betimlemesi Reagan isminin açıkça anılmasından çok daha etkili olmaktadır ve metne olağanüstü bir yazınsal güzellik katmaktadır. Aşağıdaki örnekte de görüldüğü gibi, aynı zamanda sorumlu bir entelektüel ve bir yazar olarak da düşüncesini korkusuzca dile getirmekte, eleştirilerini aktarmakta, ama bunu yaparken ustaca bir yöntemle estetiğin kendisine sağladığı tüm imkânlardan yararlanmakta ve metnini basit bir gezi yazısı ya da kaba bir eleştiri yazısı tuzağına düşmekten kurtarmaktadır:

Tek bir kelimeyle dünyanın yarısını yok edebilecek diğer devlet başkanı ile bir görüşmeden geliyordu: Aynı zamanda bir aktör, bu göreve yeteneklerinden, özel donanımından dolayı değil; üçüncü sınıf filmlerde, bütün dişlerini göstererek gülerken, bir kovboy şapkası altında at koşturduğu için bu göreve gelmiş bir adam (Simon, 1987: 13).

Kuşkusuz, Simon'un yapıtını daha detaylı bir şekilde analiz edebilmek için bu çalışmanın sınırları çok yetersiz kalmaktadır. Konunun ve metnin yapısının daha iyi anlaşılabilmesi için, yapıta yer alan farklı kümelerle ait daha fazla örnekçenin çalışmamıza aktarılması ve incelenmesi gerekmektedir. Bu yüzden, hazırlamakta olduğumuz daha uzun soluklu bir çalışmada "saf yazınsal metinlere" güzel bir örnek oluşturan Simon'un son dönem yapıtları arasında yer alan bu kitabı daha ayrıntılı ele alınarak "parçalı anlatı" yapısı detaylı bir şekilde incelenecek, Simon'un burada 'yapmaya' çalıştığı Sovyetler Birliği'ne yapılan bu gezinin 'resmi' bütün olarak gösterilmeye çalışılacaktır.

IV- Sonuç

Yazarın son dönem yapıtlarından biri olan *Davet*, ince yapısıyla, alıştığımız hacimli diğer Simon romanlarından ayrılır, ancak anlatı yapısı bakımından onlarla birleşir. Yazar bu kısa romanında, Sovyetler Birliği'ne yapmış olduğu yolculuğa ait izlenimleri bildik biçimiyle aktarır okuruna. 'Parçalı' bir anlatı tekniği kullanır ve ustaca bir 'montaj' çalışmasıyla onları birleştirir. Metin, Ricardou'nun da analiz ettiği gibi, önce parçalanır (fragmentation), sonra da yeniden

sinemaya özgü teknilerdir: Bu konuda şöyle der: "Hiç kuşkusuz, soyuttan ziyade somut olana çok daha duyarlı olan bir düşünceyle, romanlarımı sadece anlatıcı ya da anlatıcıların uzamda işgal ettikleri konularını sürekli olarak belirleyerek yazabilirim (görüş açısı, uzaklık, betimlenen sahneye göre hareketlilik –veya tercih edilirse bir başka ifadeyle: kamera açıları [angle de prises de vues], omuz çekimi [gros plan], boy çekimi [plan moyen], panoramik çekim [plan panoramique], sabit çekim [plan fixe], kaydırmalı çekim [plan en travelling] vs.)" (aktaran Bonhomme, 2005: 12).

birbirine eklenir (articulation). Yazarın biçiminin özgünlüğü de anlatı yapısını oluşturan bu "iki zıt işlevin" aynı anda işleminde yatmaktadır.

Sinema ve resim sanatından oldukça etkilenen yazar, diğer yapıtlarında olduğu gibi bu yapıtında da bu tekniklerden fazlaca faydalanır. Sinemaya özgü çekim açılarından, 'plan' ve 'sekans'lardan faydalanarak bize, diğer gezi anlatılarında alışık olmadığımız şekilde, Sovyet Rusya'ya yapılan bu yolculuğa ait bağımsız parçalara ayrılmış, ama sonradan ilişkiye sokularak bir bütünü oluşturan parçalar/fragmanlar sunarak yazılı bir 'yapboz' oluşturur.

Davet'in bir diğer önemli farklılığı da, eleştirel yapısından kaynaklanmaktadır. Kelimeler aracılığıyla oluşturduğu bu 'resim', aynı toplantıya katılan ve toplantıyı yücelten Zülfü Livaneli ve Yaşar Kemal gibi yazarların tersine, 'ironik', 'alaycı' görüntüler sunar bizlere. Hemen her fragman yazarın ironik ve eleştirel bakışıyla oluşturulmuştur. Bu yönüyle, sadece yazınsal bir anlatı olmanın ötesinde, tarihsel bir olaya karşı yöneltilen, diğerlerinin söylediklerini altüst eden bir türk eleştiri kitabına da dönüşmektedir.

Kaynakça

- Aliette, A. (1990). Le passé récomposé. *Magazine Littéraire*. n. 275. 96-103.
- Alphan, M. (1988a). Simon l'invité. *Libération*. 6 Janvier.
- Alphan, M. (1988b). J'ai deux souvenirs d'intense fatigue: la guerre et le Nobel. *Libération*. 6 Janvier.
- Aytmatov, C. (2013). *Beyaz Gemi*. çev. Refik Özdek. 35. Bs. İstanbul: Ötüken.
- Bonhomme, B. (2005). *Claude Simon, L'Écriture Cinématographique*. Paris: Editions L'Harmattan.
- Dällenbach, L. (1988). *Claude Simon*. Paris: Editions du Seuil.
- Elaho, R.- O. (2006). Claude Simon ile söyleşi. çev. Ahmet Gögercin. *Damar*. Kasım. s. 188. 8-13.
- Jean, G. (1971). *Le Roman*. Paris: Editions du Seuil.
- Knupp, B.-L. (1969). Interview avec Claude Simon. *Kentucky Romance Quarterl*. n. 16. 179-190.
- Livaneli, Z. (2003). *Gorbaçov'la Devrim Üzerine Konuşmalar*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Piaget, J. (1985). Claude Simon Prix Nobel de Littérature. *Le Monde*. 18 Octobre.
- Ricardou, J. (1986). sous la direction de. *Lire Claude Simon*. Paris: Les Impressions Nouvelles.
- Simon, Cl. (1969). *La Bataille de Pharsale*. Paris: Les Editions de Minuit.
- Simon, Cl. (1986). *Discours de Stockholm*. Paris: Les Editions de Minuit.
- Simon, Cl. (1987). *L'Invitation*. Paris: Les Editions de Minuit.
- Sykes, S. (1979). *Les Romans de Claude Simon*. Paris: Les Editions de Minuit.

Gideon Toury'nin Erek Odaklı Kuramı Işığında Bedrettin Tuncel'in *İnsandan Kaçan* Başlıklı Çevirisi¹

Dilber ZEYTİNKAYA²

Özet

Fransız edebiyat ve kültür dizgesinden, Türk edebiyat ve kültür dizgesine yaptığı çevirilerle adından söz ettiren Bedrettin Tuncel'in çeviri tarihimizdeki yeri yadsınamaz. Yapmış olduğu çevirilerle Türk kültür dizgemize büyük katkılarda bulunan Tuncel, kültür değerlerimizle, Fransız kültürünün değerlerini evrensel bir çizgide sentezlemiştir. Araştırmanın kuramsal çerçevesini Molière'in *Le Misanthrope* adlı eseri ve Bedrettin Tuncel'in *İnsandan Kaçan* başlıklı çevirisi oluşturmaktadır. Bu çalışmanın amacı, *İnsandan Kaçan* başlıklı çevirinin, Gideon Toury'nin erek odaklı kuramı ışığında incelenmesidir. Çevirmen, siyasetçi, edebiyatçı ve akademisyen kimliğine sahip olan Bedrettin Tuncel'in Türkçeye kazandırmış olduğu çeviri eserlerin yanı sıra ön sözler bağlamında bilgi verilmiş ve gerçekleştirdiği *İnsandan Kaçan* başlıklı çeviriye ilişkin kararları ortaya konmaya çalışılmıştır. Söz konusu çeviri eser, Gideon Toury'nin erek odaklı çeviribilim kuramının öngördüğü normlar ışığında irdelenmiştir. İlgili kuramın öne sürdüğü "öncül normlar", "süreç öncesi normlar" ve "çeviri süreci normları" bağlamında somut örnekler verilerek çevirinin "yeterlilik" kutbuna mı yoksa "kabul edilebilirlik" kutbuna mı daha yakın olduğu belirlenmeye çalışılmıştır. Kaynak eserin yazım üslubu korunmuş, manzum eser, manzum türde çevrilmiştir. Tuncel, *İnsandan Kaçan* başlıklı çevirisiyle kaynak metin ve erek metin arasında bir denge kurmuş; biçim açısından "yeterli"; diliçi kullanım yönünden ise "kabul edilebilir" bir çeviri ürünü ortaya koymuştur. Bu bağlamda Tuncel'in *İnsandan Kaçan* başlıklı çevirisi hem "yeterli" hem de "kabul edilebilir" bir çeviri olarak değerlendirilebilir.

Anahtar Kelimeler: çeviri normları, yeterlilik, kabul edilebilirlik, Toury, Bedrettin Tuncel

The Misanthrope (İnsandan Kaçan) Translation Of Bedrettin Tuncel Under The Title Of Gideon Toury's Target-Oriented Theory

Abstract

The place of Bedrettin Tuncel who is known for the translations from French literature and culture system to Turkish literature and culture system is undeniable within our translation history. Having contributed greatly to the Turkish culture system with his translations, Tuncel synthesized our cultural values with French cultural values in a universal line. The purpose of this study is to examine the translation *İnsandan Kaçan* under the title of target-oriented theory of Gideon Toury. Information based on the preambles is given besides the translation masterpieces translated and presented to the Turkish language by Bedrettin Tuncel who has the identities of translator, politician, man of letters and academician and it is also tried to show the decisions on the translation called *İnsandan Kaçan*. This translation masterpiece has been studied under the norms prescribed by the target-oriented translation approach of Gideon Toury. It is tried to determine whether the translation is closer to the "adequacy" pole or the "acceptability" pole by giving concrete samples based on the "initial norms", "preliminary norms" and "operational norms" suggested by the theory mentioned. The style of writing of the source masterpiece has preserved and the verse parts have been translated in verse format. In his translation called *İnsandan Kaçan* Tuncel has created a balance between the source text and the target text and presented a translation "adequate" in terms of format and "acceptable" in terms of the intralingual usage. Therefore, the translation *İnsandan Kaçan* by Tuncel can be evaluated as both "adequate" and "acceptable" translation.

¹ Bu makale XI. Ulusal Frankofoni Kongresi kapsamında 12 Mayıs 2015 tarihinde Yıldız Teknik Üniversitesi'nde sunulan metnin genişletilmiş halidir.

² Arş. Gör., Marmara Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Fransızca Mütercim-Tercümanlık Bölümü, dilber.zeytinkaya@marmara.edu.tr

Keywords: Norms of translation, adequacy, acceptability, Toury, Bedrettin Tuncel.

1. Bedrettin Tuncel Üzerine

Bedrettin Tuncel, romandan tiyatroya farklı edebi türdeki eserleri, özellikle de Molière, Alfred de Musset gibi ünlü Fransız yazarların eserlerini dilimize kazandırmıştır. Yapmış olduğu çevirilerle Türk kültür dizgemize büyük katkılarda bulunan Tuncel, Türk kültür değerlerimizle, Fransız kültürünün değerlerini evrensel bir çizgide sentezlemiştir. Cumhuriyet'in ilk dönemlerinde yetişen aydınlar kuşağından olan Tuncel, Cumhuriyetin temel ilkelerine sonuna kadar bağlı kalmış, tiyatroya, Fransızcaya tutkun bir kültür adamı olarak çalışmalarını sürdürmüş ve bu çalışmanın temelini oluşturmuştur.

Türk tiyatrosunun kurulmasında büyük payı olan Muhsin Ertuğrul, 1932 yılının Aralık ayında Bedrettin Tuncel'e ithafen yazdığı mektupta şunları dile getirmektedir:

"İki gözüm Bedri'ciğim, mecmua için de yazılar yaz; zira senin eksikliğini pek acı olarak hissettik..." (Kabacalı, 1995, s.12).

Yukarıda mecmua ile kastedilen, Eylül-Mart ayları arasında on beş günde bir yayımlanan *Darülbedayi Şehir Tiyatrosu* adlı dergidir. 1930 yılının Temmuz ayında yazdığı başka bir mektupta ise Ertuğrul, Tuncel'den bir ricada bulunuyor:

"başka hoşuna giden ve bizim halkımızı ve sahnemizi alakadar eden eser varsa tercüme etmeni rica ederiz" (Kabacalı, 1995, s.9).

Sunulan iki örnekten de anlaşılacağı üzere Bedrettin Tuncel'in çevirmen kimliğine son derece önem verildiği, eksikliğini hissedildiği vurgulanmış ve çeviri eserler ortaya koymasının gerekliliği üzerinde durulmuştur.

Bedrettin Tuncel'in telif eserlerini şu şekilde sıralamak mümkündür: *Tiyatro Tarihi* (1938); *Fransızca'da Yunus Emre* (1971); *Atatürk ve 30 Ağustos Zaferi'nin İlk Kutlanması* (1972); *Büyük Zafer ve Afyonkarahisar* (1972); *Nikola Kopernik 1473-1973* (1973); *Dimitrie Cantemir 1673-1724* (1975); *Romanya'nın Sesi* (1979).

Tuncel'in (1910-1980) Türk kültür ve edebiyat dizgesine kazandırdığı çok sayıda çevirisi bulunmaktadır. Türkçemize kazandırdığı çeviriler şu şekilde sıralanabilir: Molière, *Kadınlar Mektebi* (1941); Sophokles, *Kral Oidipus* (1941); Musset, *Şamdancı* (1942); Renard, *Horozibiği* (1944); Stowe-Elizabeth, *Kamçılı Medeniyet* (1953); Musset, *Marianne'in Kalbi* (1962); Valéry, *Defterler* (1965); Camus, *Yanlışlık* (1973); Molière, *İnsandan Kaçan* (1976).

XVII. yy. Fransız oyun yazarlarından Molière'in 1666 yılında yazmış olduğu, Fransız aristokrasisini konu alan, manzum komedi tiyatro türündeki *Le Misanthrope* adlı eserin çevirisi, ilk olarak 1871 yılında Vefik Paşa tarafından *Adamcıl* başlığı altında manzum türde; ardından 1941 yılında Ali Süha Delilbaşı tarafından *Adamcıl* başlığı altında düzyazı türünde çevrilmiştir. Delilbaşı, 1941 yılında çevirdiği "Adamcıl" başlıklı çevirinin ön sözünde çeviri kararını şu şekilde açıklamıştır:

*İlk önce Vefik Paşa tarafından Türkçeye tercüme edilmiş ve basılmıştır. Biz tercümemizi yaparken bu büyük Türk müceddidinin tercümesini hiç gözümüzden ayırmadık ve bu sebeple **asliyle satır satır, kelime kelime** karşılaştırmamız mümkün oldu. Adaptasyon usulüyle cümleye hatta mefuma tasarruf edilerek yapılmış olan "Adamcıl" tercümesinde merhumla her noktada mutabık olmamakla beraber, bazı yerlerde ondan istifade ettiğimizi söylemeyi de, Türkiye'de yeni tiyatro hayatını uyandıranların en büyüğüne karşı vicdani olduğu kadar milli bir borç sayarız. Biz bu tercümede mümkün olduğu kadar **ashına sadık kalmaya dikkat ettik**. İkinci dikkat ettiğimiz nokta da gerek üslup, gerek dil noktasından eserdeki havayı muhafazaya çalışmak oldu. **Belki***

yanıldığımız noktalar vardır. Bu yanlışlıkları, bizden sonra birçok nesiller devamınca yetiyecek **kudretli mütercimlerin düzelteceklerine** emin olmak, bizim için *kâfi bir tesliyet oluyor.* (Delilbaşı, 1941, s.7).

Delilbaşı'nın belirtmiş olduğu gibi, Vefik Paşa'nın adaptasyon yöntemini kullanarak çevirisini Osmanlıca olarak ortaya koyduğu, Delilbaşı'nın ise özgün metne olabildiğince sadık kalmaya dikkat ettiği anlaşılmaktadır. Benimsediği çeviri anlayışının herhangi bir hataya sebebiyet verebileceği endişesini de göz önünde bulunduran Delilbaşı, kendisinden sonra gelecek nesillerin doğacak çeviri yanlışlıklarını düzelteceklerine olan inancı üzerinde durmuştur.

Bedrettin Tuncel'in *İnsandan Kaçan* başlıklı çevirisi, 1976 yılında Kalite Basımevi, 2008 yılında Mitos Boyut Yayınları, 2013 yılında İş Bankası Kültür Yayınları tarafından yayımlanmıştır. Bu çalışmada 2013 yılı basımı incelenmiştir.

2. Gideon Toury'nin Erek Odaklı Kuramı

Çağdaş çeviri yaklaşımları 1980'li yıllarda şekillenmeye başlamıştır. Kaynak metnin dokunulmazlığı konusunda tartışmalar yaşanmış, kaynak metnin erek okur kitlesi için şekillenebileceği savunulmuştur. Çeviriyi erek kültürdeki bağlamı içerisinde dikkate alan çağdaş çeviri kuramları arasında *çeviriyi bir eylem olarak değerlendiren Skopos kuramı*, *çoğuldizge kuramı* ve *betimleyici çeviribilim çalışmaları* yer almaktadır. Bu çalışmanın kuramsal çerçevesini ise Toury'nin betimleyici çeviribilim çalışmaları oluşturmaktadır.

İsraili çeviribilimci Gideon Toury, erek odaklı kuramı geliştirmiş ve çevirinin erek dizge içinde gerçeklik kazanabileceğini belirtmiştir. Toury'nin öne çıkarttığı iki önemli kavram: "yeterlilik" ve "kabul edilebilirlik" kavramlarıdır. Çeviri kaynak metnin normlarına yakınsa "yeterli çeviri" olarak, hedef metnin normlarına yakınsa "kabul edilebilir" çeviri olarak kabul edilmektedir (Toury, 1995, ss.56-57). Bu bağlamda, Tuncel'in incelenen çevirisinde "yeterlilik" ve "kabul edilebilirlik" arasında nerede durduğu ortaya konmaya çalışılmıştır.

Toury'e göre "betimleyici çeviri araştırmaları yöntemi üç aşamadan oluşur (Toury, 1995, ss.36-39; Munday, 2001, s.112, aktaran Gürçağlar, 2011, s.135):

1. *Öncelikle çeviri metnin erek kültür dizgesi içindeki konumu belirlenir, metne verilen önem ya da erek kültür tarafından ne derece kabul gördüğü incelenir.*
2. *Kaynak ve erek metinler karşılaştırılarak deyiş kaymaları saptanır, her iki metinden seçilecek ikili metin birimleri arasındaki ilişkiler betimlenir ve altta yatan çeviri kavramına ilişkin genellemeye varmaya çalışılır.*
3. *Gelecekte çeviri yaparken alınan kararlarda yararlanılabilecek sonuçlara varılır".*

Prof. Dr. Işın Bengi Öner'e göre Toury'nin kuramı: ürün, çözüm, erek-odaklı, tarihsel, ilişkiyel, işlevsel, devingen, dizgesel ve betimleyici bir yaklaşım olarak tanımlanmaktadır (Öner, 2001, ss.82-85). Çeviri sürecinde bilinçli kararların alınması gerektiğini vurgulayan bu kuramın en önemli özelliği erek odaklı olması ve çeviri sürecinde çevirmeni kısıtlayan normları (öncül normlar, süreç öncesi çeviri normları ve çeviri süreci normları) içermesidir.

2.1. Öncül Normlar

Çeviriye ilişkin alınan kararlar, çevirmenin öncül normunun (*initial norms*) belirlenmesinde büyük rol oynamaktadır. Çeviri, kaynak dizge normları ya da erek dizge normları doğrultusunda gerçekleştirilir. Ortaya konan çeviri, kaynak dizge normlarına yakınsa "yeterli", erek dizge normlarına yakınsa "kabul edilebilir" çeviri olarak değerlendirilir. Süreç öncesi çeviri normları ile çeviri süreci normları kapsamında yapılan değerlendirmeler öncül normun belirlenmesinde büyük rol oynamaktadır.

Normlar, en basit biçimde ifade etmek gerekirse, belli bir kültür dizgesi içinde kabul gören değerlerin, bireylerin belli durumlarda nasıl davranmaları, ne tür seçimler yapmaları

gerektiğine ilişkin düşüncelerin çevirmenler tarafından içselleştirilmiş halleridir (Hermans, 2009, s.95; aktaran Karadağ & Telloğlu, 2015, s.94). Bedrettin Tuncel'in *İnsandan Kaçan* başlıklı çevirisi göz önünde bulundurulduğunda, Türk okur kitlesinin dikkate alınarak çevirinin gerçekleştirildiği anlaşılmaktadır. Nitekim çeviride erek kültüre özgü ifadelerin kullanımı ağır basmaktadır. Bu bağlamda erek metnin ait olduğu dönemin ve dizgenin çeviri normlarını dikkate alan Tuncel'in erek odaklı bir çeviriye imza attığı belirtilebilir. Bunun yanı sıra kaynak eserin yazım üslubunu korumuş, manzum eseri, manzum türde çevirmiştir.

2.2. Süreç Öncesi Çeviri Normları

Çeviriye başlamadan önce çevirmen tarafından alınan kararları içeren süreç öncesi çeviri normları (*preliminary norms*) kapsamında "çeviri politikası" (*translation policy*) ve "çevirinin doğrudanlığı" (*directness of translation*) yer almaktadır (Toury, 1995, s.58).

2.2.1. Çeviri Politikası

Çeviri politikası; hangi yazarın, hangi metnin çevrileceği konusunda çevirmenin almış olduğu kararları kapsamaktadır. Toury'ye göre çeviri politikası, süreç öncesi çeviri normların belirlenmesinde etkilidir. Bedrettin Tuncel, Molière'in komedi tiyatrosu türündeki *Le Misanthrope* adlı eserini çevirmeyi tercih etmiştir. Daha önce çevrilmesine rağmen kendi çevirisini ortaya koyarak edebiyat dizgemize katkıda bulunmak istemiştir.

Çeviri politikası, çevrilecek metin seçimini içerir. Neden onca farklı tür ve farklı yazar arasından "bu" tür ve "bu" yazar seçilmiştir? Bu rastgele bir tercih olmadığı sürece, belirli bir çeviri politikasından söz edilebilir (Toury, 2008, s.150-154; aktaran Karadağ & Kurt Williams, 2015, s.129). Tuncel'in tiyatro türünde çeviriler ortaya koyması, benimsemiş olduğu çeviri politikası kapsamında değerlendirilebilir. Devlet eliyle tiyatro öğretim ve eğitimi başlıklı makalesinde Tuncel, Batı tiyatrosunu yakından tanımanın sağlam bir alt yapı için son derece gerekli olduğunu vurgulamıştır. Bu amaç doğrultusunda, özellikle tiyatro çevirilere imza attığı anlaşılmaktadır:

"Tiyatro sanatı ulusun ortak malıdır; bu ortak malı korumak, geliştirmek, zenginleşmesine yardımcı olmak; çağdaşlarına ve yetiştireceklere el uzatmak; yaratıcı sanat gücünü beslemek gerekir. Türü tiyatro tekniklerinin anlaşılması bakımından, sahnelerimizde gösterilen **çevirme oyunları, genç yazarlarımız için iyi bir okul olmuştur"** (Tuncel, 1976: 16).

Tuncel, 1976 yılında çevirdiği *İnsandan Kaçan* başlıklı eserin dokuz sayfalık ön sözünde ise çeviri kararını şu şekilde ortaya koymuştur:

Dr. Ali Süha Delilbaşı'nın otuz beş yıl önce yaptığı Adamcıl çevirisinin Vefik Paşa metnini "Hiç gözümüzden ayırmadık ve bu sebeple aşıyla satır satır, kelime kelime karşılaştırmamız mümkün oldu" diyerek gerçekleştirdiğini anlıyoruz. **Ben de tam tersine, Paşa'nın çevirisine hiç bakmadım, ona saygı gösterip bir yana koydum, çünkü dil ve anlam açılarından **yeni baştan ele alınması gereken bir oyun karşısında olduğuma daha baştan inanmıştım**** (Tuncel, 2013: xii-xiii).

Delilbaşı, daha önce Vefik Paşa tarafından çevrilen metni en ince ayrıntısına kadar incelediğini ve kendi çevirisiyle karşılaştırma imkânı bulduğunu açıklamıştır. Nitekim Tuncel, daha önce yapılan çevirileri dikkate almayarak biçim ve biçem yönünden eserin tekrar incelenmesi gerektiği kanısına varmış ve kendi çeviri ürününü ortaya koymuştur.

"Bütün bir yaz mevsiminde geceli gündüzlü bu oyunun dilimizde yeniden yer alması için çalıştım. Ortak dilimize, konuşma dilimize uymasına, anlam açıklığına özen gösterdim. Sonucun ne olduğu oynandıktan sonra anlaşılacak. **Her çeviri bence bir yorumdur;**

bunu çok söyledim, çok yazdım. 1976 yılının ortalarında dil durumumuzu yansıtmayan bir Molière çevirisi bana göre boşuna yapılmış olur" (Tuncel, 2013: xiii).

Tuncel, çevirinin bir yorum işi olduğunu vurgulamıştır. Dönemim dil durumunu yansıtan bir çeviri ortaya koymayı vazife olarak addetmiş ve çevirisini Türk okuruyla buluşturmuştur. Ön sözde yapmış olduğu açıklamalar, çevirmenin çeviri süreci öncesi ve sonrasında almış olduğu kararları sergiler niteliktedir.

2.2.2. Çevirinin Doğrudanlığı

"Çevirinin doğrudanlığı" kapsamında ise çevirinin hangi dilden gerçekleştiği önem taşımaktadır. Bunlar, çevirinin doğrudan özgün dilden mi yoksa ara dilden mi yapıldığına ilişkin normlardır. Ön sözler bağlamında çevirinin doğrudanlığı hakkında bilgi edinilebilir ve çevirmenin bu yöndeki tercihi belirlenebilir.

Çevirmenler, herhangi bir zorunluluk olmamasına rağmen kaynak dili belirtmektedir. Bu kaynak dil, asıl kaynak dil de olsa ara dil de olsa çevirmen tanıklıklarında bu durumdan söz edilmektedir. Ara dil çevirilerinin belirtilmesindeki en büyük nedenlerden birisi, çevirmenlerde hâkim olan kaynak eserdeki letafeti ve zarafeti çeviride tam anlamıyla okura aktaramadıkları düşüncesidir (Karadağ & Bozkurt, 2014: 96). İncelenen bu eserde özgün dilden (Fransızcadan Türkçeye) çeviri yapılmıştır. Ara dil söz konusu değildir.

2.3. Çeviri Süreci Normları

Çeviri metinde dilin nasıl kullanılacağı konusunda alınan kararları kapsayan çeviri süreci normları (*operational norms*); "matriks normlar" (*matricial norms*) ve "metinsel-dilsel normlar" (*textual-linguistic norms*) olmak üzere sınıflandırılmaktadır (Toury, 1995. 58-59).

2.3.1. Matriks Normlar

Matriks normlar bağlamında dipnotlar, biçimsel tercihler, cümle yapıları dikkate alınır. Bunlar metnin bütünlüğüne, eksikliğine, fazlalığına ve bölümlenmesine egemen olan normlardır. Ekleme, çıkarma gibi çeviri stratejileriyle erek metnin nasıl oluşturulacağına karar verilir.

Matriks normlar kapsamında değerlendirilen dipnotlara çeviri eserde rastlanmamaktadır. Kaynak metinde ise 123 adet dipnot bulunmaktadır. Bu bağlamda Tuncel'in, dipnotları çeviri metne yedirmeyi tercih ettiği belirtilebilir.

Tuncel, çevirisinin ön sözünde, eserde yer alan 1808 dizeyi ne eksik ne fazla, serbest dize biçiminde olduğu gibi çevirdiğini belirtmiştir. Metnin bölümlenmesine egemen olan normlar kapsamında Tuncel'in çeviri kararı matriks normlara örnek teşkil etmektedir:

"Oyunun 1808 dize tutan metnini o uzunlukta, uyak aramadan, ama denk gelince de 'buyur' diyerek, uyaklı olarak, aslının on iki hecesini de unutmadım, o 1808 dizeyi ne eksik, ne fazla, serbest dize biçiminde olduğu gibi karşıladım, çevirdim" (Tuncel, 2013, ss. xii-xiii).

Çevirmenin biçimsel tercihleri, matriks normlar bağlamında incelenir. Kaynak metinde yer alan 27 dizenin erek metinde de 27 dize biçiminde, kaynak metne sadık kalınarak manzum türde çevrilmesi matriks normlar kapsamında "yeterli" bir çeviri olarak değerlendirilir ve aşağıda örneği sunulmuştur:

| EM: ALCESTE | KM: ALCESTE |
|--|--|
| Değil hıncım herkese, tiksiniyorum tüm insanlardan | Non, elle est générale, et je hais tous les hommes: |
| Kimileri kötü, zararlı olduklarından, | Les uns, parce qu'ils sont méchants, et malfaisants; |
| Kimileri kötülere hoş göründüklerinden, | Et les autres, pour être aux méchants, complaisants, |
| İçlerinde de, mert insanların kötülüklerden | Et n'avoir pas, pour eux, ces haines vigoureuses |
| Duydukları o güçlü nefretin eksikliğinden. | Que doit donner le vice aux âmes vertueuses. |
| Bu hoş görünmenin aşırı yersizliği | De cette complaisance, on voit l'injuste excès, |
| Kendisiyle devam olan vicdansızla belli; | Pour le franc scélérat avec qui j'ai procès; |
| Maskesinin altında açık kahpeliği; | Au travers de son masque, on voit à plein le traître, |
| Her yanda biliniyor ne kumaş olduğu; | Partout, il est connu pour tout ce qu'il peut être; |
| O göz süzmeleri, o sesinin baygınlığı | Et ses roulements d'yeux, et son ton radouci, |
| Bu yakadan olmayanları kandırır ancak. | N'imposent qu'à des gens qui ne sont point d'ici. |
| Herkes biliyor, düztabanın foyası çıkacak. | On sait que ce pied plat, digne qu'on le confonde, |
| Pis işlere girip yükseldiğini, | Par de sales emplois, s'est poussé dans le monde: |
| O yüzden yıldızının parladığını; | Et, que, par eux, son sort, de splendeur revêtu, |
| Değer kırılır bundan, erdem utanır ondan. | Fait gronder le mérite, et rougir la vertu. |
| Her yerde yüz kızartıcı adlar onun, | Quelques titres honteux qu'en tous lieux on lui donne, |
| Kimse bakmaz onun alçalmış onuruna; | Son misérable honneur ne voit, pour lui, personne: |
| Utanmaz yüz, rezil, lanetli deyin adına, | Nommez-le fourbe, infâme, et scélérat maudit, |
| Herkes böyle der, kimse tersini söylemez. | Tout le monde en convient, et nul n'y contredit. |
| Ama maymun sırtması hoş karşılanır her yanda; | Cependant, sa grimace est, partout, bienvenue, |
| Karşılanır, gülerler suratına, sızar her yere; | On l'accueille, on lui rit; partout, il s'insinue; |
| Hele açık bir yer varsa ortada, | Et s'il est, par la brigade, un rang à disputer, |
| En değerlisi değil, odur orada. | Sur le plus honnête homme, on le voit l'emporter. |
| Lanet olsun! öldürücü yaralar bunlar, | Tête-bleu ! ce me sont de mortelles blessures, |
| Kötülüklerle çanak tutulduğunu görmek. | De voir qu'avec le vice on garde des mesures; |
| Kimi zaman içime öyle şeyler doğuyor ki birden, | Et, parfois, il me prend des mouvements soudains, |

İnsanlardan kaçıp çöle düşmek istiyorum ben. (s. 6)

De fuir, dans un désert, l'approche des humains. (s. 5)

2.3.2. Metinsel-Dilsel Normlar

Metinsel-Dilsel Normlar bağlamında diliçi kullanım, biçemsel tercihler, dilsel ve dilbilgisel kararlar, Venuti'nin yerlileştirme ve yabancılaştırma kavramlarının yanı sıra eşdeğerlik, uyarılama, yer değiştirme, öykünme gibi çeviri stratejileri dikkate alınır. Bu doğrultuda erek metnin nasıl oluşturulacağına karar verilir. Bunlar çeviri diline egemen olan normlardır.

Burada Metinsel-Dilsel Normlar kapsamında Lawrence Venuti'nin ileri sürdüğü "yerlileştirme" (*domestication*) stratejisinin kullanılıp kullanılmadığı incelenmiştir. Alceste, Philinte, Oronte, Célimène, Eliante, Arsinoé, Acaste, Clitandre, Basque, Dubois gibi kişi adlarının çevirisinde yerlileştirme stratejisi görülmemektedir. Kişi adları olduğu gibi bırakılmış, Türkçeleştirilmemiştir.

Metinsel-Dilsel Normlar kapsamında eserin başlığını değerlendirmek mümkündür. Tuncel'in eserin başlığına yönelik verdiği bilgi son derece mühimdir. Çeviride mevcut olan farklılıkların çevirmen kararları bağlamında incelenmesi önem taşımaktadır. Tuncel'in çeviri eserin başlığına ilişkin kararı şu şekilde açıklanabilir: Dilimize Fransızca "Misanthrope" sözcüğünden, Fransızcaya da Yunanca "nefret" anlamına gelen "misein" ile insan anlamına gelen "anthropos" kelimelerinin birleşimi olan "misanthropos" sözcüğünden geçen bu kelime, TDK sözlüğünde "toplumdan, insandan kaçan kimse; merdümگیرiz; insandan nefret eden kimse" olarak tanımlanmıştır. Bahsedilen kelime, "sıcakkanlı, insana çabuk alışan, munis" anlamına da gelmektedir. Birbirine zıt iki manayı bir arada taşıyan bu kelimenin ilk ve asıl anlamı, menfi yani olumsuzdur. Tuncel ise herhangi bir yanlış anlamaya sebep olmamak için "Adamcıl" yerine "İnsandan Kaçan" kelimesini tercih ettiğini ön sözde açıklamıştır:

"Oyunun başlığı Adamcıl'ın Le Misanthrope'u karşıladığı söylenemez; adamcıl daha çok insandan ürkmeyen, insana sokulan, onu seven anlamına gelir... Adımı da herhangi bir yanlış anlamaya meydan vermemek için değiştirdim" (Tuncel, 2013: xii-xiii).

İnsandan Kaçan başlıklı çevirinin Metinsel-Dilsel Normlar kapsamında incelenmesi sonucunda ikileme cümlelerine, benzetme cümlelerine, ünlem cümlelerine ve deyimlere sıklıkla yer verildiği belirlenmiş, konuyla ilgili somut örneklerin altı çizilerek aşağıda sunulmuştur:

İkileme cümleleri, aynı sözcüğün tekrarıyla, yakın anlamlı sözcüklerin yan yana getirilmesiyle oluşan söz öbekleridir. İncelenen çeviride rastlanan ikileme türleri örnekleriyle birlikte verilmiştir.

- Aynı sözcüğün tekrarıyla yapılan ikilemeler:

| | |
|--|---|
| Ballandıra ballandıra sizi övmesi, Bunları ilk rastladığı hödüğe de söylemesi? (s. 3) | Et vous fasse de vous, un éloge éclatant , Lorsque au premier faquin, il court en faire autant ? (s. 3) |
| Neden yüzünüz bozuk öyle? İçinizi çekip duruyorsunuz, Bana da kara kara bakıyorsunuz? (s. 57) | Ouais, quel est, donc, le trouble, où je vous vois paraître? Et que me veulent dire, et ces soupirs poussés, Et ces sombres regards que, sur moi, vous lancez? (s. 51) |
| Bu karanlık işten göğsünü gere gere çıktı! Doğruluk eğrildi alçaklığından! Beni boğazlayıp haklı çıkıyor! (s. 67) | Est sorti trionphant d'une fausseté noire! Toute la bonne foi cède à sa trahison! Il trouve, en m'égorgeant, moyen d'avoir raison! (s. 59) |

- Biri anlamlı diğeri anlamsız sözcüklerle yapılan ikilemeler:

| | |
|---|---|
| O pek tutulan eğri büğrü söyleyiş, (s. 17) | Ce style figuré , dont on fait vanité, (s. 16) |
|---|---|

- İkisi de anlamsız sözcüklerle yapılan ikilemeler:

| | |
|--|--|
| Şu yüzden, pılıyı pırtıyı toplamalı efendim. (s.63) | Par la raison, Monsieur, qu'il faut plier bagage . (s.57) |
|--|--|

- “m” sesinin sözcüğün başına getirilmesiyle yapılan ikilemeler:

| | |
|--|----------------------------------|
| Arkadaşlık markadaşlık yok artık. (s. 20) | Plus de société . (s. 19) |
|--|----------------------------------|

- Yakın anlamlı sözcüklerle yapılan ikilemeler:

| | |
|---|--|
| Sizin gibi düşünüyorum, ama alavere dalavere can sıkar. (s. 8) | J'en demeure d'accord, mais la brigade est fâcheuse. (s. 7) |
|---|--|

| | |
|--|---|
| Gürültü patırtı etmeden buralardan gitmeli. (s. 63) | Il faut, d'ici, déloger sans trompette . (s. 57) |
|--|---|

Benzetme (teşbih) cümleleri, aralarında benzerlik bulunan iki kavramdan zayıf olanın güçlü olana benzetilmesidir. Tuncel'in çevirisinde benzetme edatı "gibi" kullanılmıştır. Hedef dilin kurallarına uygunluk aranmıştır. Bu bağlamda çevirinin "kabul edilebilir" olduğu ve erek dizgede anlam kazandığı belirtilebilir.

| | |
|---|---|
| Söz oyunu sadece, bal gibi yapmacık, Öyle denmez içten geliyorsa duygular. (s. 17) | Ce n'est que jeu de mots, qu'affectation pure , Et ce n'est point ainsi, que parle la nature. (s. 16) |
| Boy fukarası gökyüzü harikalarının özeti Burnu büyük olanı, kraliçe olsa yeridir İkiyüzlüsü cin gibi akıllı; akılsızı iyi yürekli Çenesi düşük olanı iyi huylu, Susunu pek sıkılgan, terbiyelidir. (s. 33) | La naine, un abrégé des merveilles des cieux; L'orgueilleuse, a le coeur digne d'une couronne; La fourbe, a de l'esprit ; la sotté, est toute bonne; La trop grande parleuse, est d'agréable humeur; Et la muette, garde une honnête pudeur. (s. 31) |
| Mademki kurtlar gibi bir arada yaşıyor insanlar, Ömür boyunca göremezsiniz beni, alçaklar! (s. 68) | Puisque entre humains, ainsi, vous vivez en vrais loups , Traîtres, vous ne m'aurez de ma vie, avec vous. (s. 60) |

Ünlem cümleleri, hayret, korku, coşku, telaş, sevgi gibi duyguları ifade etmek için kullanılır. İncelenen çeviri doğrultusunda biçim yönünden çevirmenin kaynak metne sadık kalmayı tercih ettiği ve "yeterli" bir çeviri ortaya koyduğu belirtilebilir. Kaynak metinde ve çevirisinde ünlem işareti (!) kullanılan cümlelere birkaç örnek:

| | |
|--|--|
| Ne insanmış bu! (s. 9) | Quel homme! (s. 9) |
| Düş de belanı bul! (s. 15) | La peste de ta chute! (s. 14) |
| Haksız yere ondan kuşkulaniyorsunuz! (s. 22) | Qu'injustement, de lui, vous prenez de l'ombrage! (s. 21) |
| Aman! (s. 27) | Ah ! (s. 25) |

| | |
|----------------------|-----------------|
| Aman Tanrım! (s. 56) | Ô Ciel! (s. 50) |
|----------------------|-----------------|

Deyimler, genellikle gerçek anlamından ayrı bir anlamı olan ve en az iki sözcükten oluşan kalıplaşmış ifadeler şeklinde tanımlanmaktadır. İncelenen çeviri eserinde deyimlere sıklıkla yer verilmiştir. Deyim gibi kalıplaşmış ifadelerin kaynak kültürü yansıttığı unutulmamalı ve erek metin alıcısına yönelik ifadelerle çevirinin yapılması gerektiği gerçeği de göz ardı edilmemelidir. Eşdeğerlik, kuramcılar tarafından farklı şekillerde tanımlanmaktadır. Toury'e göre, çeviri metin kaynak metinle eşdeğerlik ilişkisi içindedir. Çeviri metnin kaynak metnin eşdeğeri olup olmadığı değil, iki metin arasında ne tür ve ne derecede eşdeğerlik olduğu önem taşımaktadır (Guidère, 2008: 82). John Cunnison Catford'a göre çeviri, bir dildeki metnin başka bir dildeki metinle yer değiştirdiği diller arası bir işlemdir (Catford, 1965: 20). Çeviriyi diller arası bir değişim süreci olarak tanımlayan Catford, metinsel eşdeğerlik üzerinde durarak çeviri süreçlerinde metinler arası bir bağın önemine işaret etmektedir. Jean-Paul Vinay ve Jean Darbelnet'e göre eşdeğerlik, deyimler, ünlemler ve atasözleri gibi ifadelerin kaynak dilden erek dile farklı biçimsel ya da yapısal yollarla kaynak dilden erek dile aktarımıdır (Vinay ve Darbelnet, 1958, s.52). Erek metin ve kaynak metin arasında saptanan ilişkiler içinde hangilerinin eşdeğerlik ilişkisi olduğunu belirleyecek etmenler ise çeviri normları bağlamında ele alınabilir. Örneğin, *EM: Ama **kazın ayağı öyle değil** (s.7); KM: Mais quoi qu'à chaque pas, je puisse voir paraître, (s.6) ve EM: Benim de **kanıma dokunmuyor** değil onlar; (s.7); KM: Et mon esprit, enfin, n'est pas plus offensé; (s.7). Verilen örnekten anlaşılacağı üzere erek metin okuyucuları dikkate alınarak "kazın ayağı öyle değil" ve "kanına dokunmak" deyimlerinin tercih edildiği anlaşılmaktadır.*

Çevirmen, karar alma sürecinde yaşadığı toplumda gerçekleşen sosyo-kültürel olaylardan etkilenmektedir. Bu nedenle gerçekleştirdiği çeviri, yaşadığı toplumdan izler barındıracak ve erek kitleyi etkileyecektir: *EM: Birakın, **bağrıma basayım** sizi, (s.12); KM: Souffrez qu'à coeur ouvert, Monsieur, je vous embrasse, (s.11). ; EM: **Kul kurban oldular** mı, tamam; (s.22); KM: Et sa douceur offerte à qui vous rend les armes, (s.20). Bu bağlamda çevirmen, "bağrına basmak", "kurban olmak" gibi kendi kültürüne özgü kullanımlara erek metinde yer vermiştir. Sözcüklerin deyim içerisindeki anlamları ile gerçek anlamları farklılık göstermektedir. Deyimsel ifadeleri sözcüğü sözcüğüne çevirmek anlam kaymasına sebep olabilir. Bu nedenle Tuncel, eşdeğerlik stratejisine başvurmuş ve şu şekilde çevirisini ortaya koymuştur: *EM: Varınıza yoğunuza konmak için **dolap çevirirse** (s.7); KM: Que pour avoir vos biens, on dresse un artifice, (s.7). Hile ile iş yapmak anlamına gelen "dolap çevirmek" deyimini eşdeğerlik stratejisine örnek olarak verilebilir. Zira eşdeğerlik, kaynak ve erek dil arasında eşdeğer bir anlatım yakalama uğraşısıdır. Bu bağlamda "toz kondurmamak" deyimiyile kaynak metindeki anlam, erek kültür alıcısına aktarılmaya çalışılmıştır: *EM: Hiç **toz kondurmazlar** sevdiklerine, (s.33); KM: Jamais, leur passion n'y voit rien de blâmable, (s.30). Sözcüğü sözcüğüne çevrilen deyimler, iletişimde işlevselliği ortadan kaldırmaktadır. Bu durumun önüne geçebilmek için "yüz bulmak" ve "bel bağlamak" gibi kaynak metinde yer almayan fakat erek dizgede anlam kazanan deyimler tercih edilmiştir: *EM: Evet, çünkü dünya âlem **yüz buluyor** sizden (s.23); KM: C'est que tout l'univers est bien reçu de vous. (s.21). EM: Ağlayıp sızlamaya **bel bağlarlar**. (s.38); KM: À chercher le secours des soupirs, et des pleurs, (s.35). Toury'e göre erek dizgede anlam kazanan çeviriler "kabul edilebilir" olarak nitelenmektedir. Verilen örneklerde de çevirinin "kabul edilebilirlik" kutbuna yakın olduğu anlaşılmaktadır. Örneğin, erek metinde "canını vermek" deyimini kullanılmıştır: *EM: Kanımı **canımı veririm** onun için. (s.81); KM: Et j'y sacrifierais et mon sang, et ma vie. (s.70). Bu bağlamda dilbilimsel normlar ile iki dil arasındaki yapı farklılıkları çevirmeni deyim kullanmaya iten nedenler arasında gösterilebilir.*****

Kaynak metinde yer almayan deyimlere erek metinde yer verildiği, Türk okur kitlesinin dikkate alınıp kültürel aktarımın gerçekleştirildiği yukarıda sunulan örneklerden anlaşılmaktadır. Çevirmen, hedef dil ve kültür dizgesini dikkate alarak çevirisini ortaya koymuş, erek kitle ile

samimi bir bağ kurmaya çalışmıştır. Kaynak ve hedef dildeki aynı durumu farklı bir üslup ve yapıyla veren eşdeğerlik stratejisi, deyim ve atasözlerinin çevirisinde sıklıkla kullanılmaktadır. Örneğin, acımamak anlamına gelen “gözünün yaşına bakmamak” deyimini: *EM: bu konuda kimsenin **gözünün yaşına bakmam**. (s.4); KM: et je vais n'épargner personne sur ce point. (s.4)*. Bir deyim hedef dilde bir karşılığı olmayabilir. Örneğin, hiç önemsememek, aldırış etmemek anlamına gelen “vız gelmek” deyimini çevirmen tarafından şu şekilde kullanılmıştır: *EM: Eğlensinler, **vız gelir** bana. (s.9); KM: tant pis pour qui ritait. (s.9)*. Deyimler, eşdeğer karşılıklarıyla başka dillere çoğu zaman çevrilemezler. Örneğin, Türk kültüründe anlam kazanan ve inatçı bir kişiliği tasvir eden “nuh deyip peygamber dememek” deyimini: *EM: **nuh diyor, peygamber demiyor** (s.51); KM: hors de son sentiment, on n'a pu l'entraîner (s.46)*. Yukarıda sunulan örnekler de erek kültüre hitap eden her türlü çevirinin “kabul edilebilirlik” ekseninde değerlendirilebileceği kanısını destekler niteliktedir.

Kaynak ve erek kitle arasında bulunan kültürel farklılıklar nedeniyle çeviri sürecinde birtakım sorunlar ortaya çıkabilir. Kendine has kültürel özellikleri yansıtan deyimler her dilde mevcuttur. Bu deyimlerin oluşum süreçlerinde ise o dilin kullanıldığı toplumun yaşayış şekli etkilidir. Bu bağlamda *EM: **pireyi deve yapar**. (s.28); KM: de la moindre vétille, il fait une merveille. (s.26)* örneğinde çevirmenin kaynak metindeki anlamı, eşdeğerlilik stratejisiyle vermeye çalıştığı anlaşılmaktadır. Hedef kitleye aktarım sürecinde, diller arasındaki anlam değişmelerine ve sözcüklerin her iki dildeki kullanılışlarına dikkat etmek gerekir. Çünkü kaynak metnin hitap ettiği kitle ile erek kitlenin kültürel özellikleri aynı değildir. Bu nedenle söz konusu kelimelerin anlamları da her iki dizge içerisinde farklılıklar gösterecektir. Tuncel, *EM: kendinizi o **dev aynasında görmeniz**. (s.44); KM: Cette hauteur d'estime où vous êtes de vous (s.40)* örneğinde benimsemiş olduğu çeviri stratejisiyle “kabul edilebilir” bir çeviri ürünü ortaya koymuştur. Çevirinin hedef kitle tarafından kabul görmesi için anlaşılır olması son derece önemlidir. Bu nedenle ayrıntılı bir çözümleme için metnin dilbilgisel ve biçimsel açıdan incelenmesi gerekmektedir. Milli kültürümüzün bir parçası olan deyimlerimiz, çevirmen tarafından sıklıkla kullanılmıştır. Erek metni anlaşılır kılmak amacıyla “burnu Kaf dağında olmak” deyimini kullandığı belirtilebilir. *EM: **burnunuz Kaf dağında olmasın, yola gelin biraz** (s.46); KM: et corrigez, un peu, l'orgueil de vos appas (s.42)*. Verilen örnekte çevirmen, “kabul edilebilir” bir çeviri yaratmıştır. Zira Kaf dağı, erek dizgeye yerleşmiş ve erek kültür alıcısı tarafından kabul görmüş bir kullanımdır. Sözcüğü sözcüğüne çeviri, kaynak metindeki anlam ile erek metindeki anlamın örtüşmemesine sebep olabilir. Bu nedenle çevirisi yapılacak olan sözcüğün, kaynak kültüre ait bir atasözüne ya da deyime karşılık gelip gelmediğini belirlemek son derece önemlidir. Ancak bu yönde bir çeviri kararıyla erek metne aktarım gerçekleşecek ve iletilmek istenen, Türk okur kitlesine ulaşacaktır. Bu bağlamda Tuncel'in çeviri kararının erek okur kitlesine göre şekillendiği belirtilebilir. *EM: **Söyledikleri incir çekirdeğini doldurmaz**. (s.28); KM: dans les propos qu'il tient, on ne voit jamais goutte, (s.26)*. Erek metinde “incir çekirdeğini doldurmamak” deyimini kullanılmıştır. Oysa kaynak metinde ilgili deyim kullanımına rastlanmamaktadır. Bunun nedeni iki farklı dil ve kültürün birbirleriyle hiçbir zaman örtüşmeyeceği yalnızca eşdeğer olabileceğidir. Bu noktada kullanılan çeviri stratejisiyle iki farklı dil ve kültür arasında eşdeğerlik yakalanmıştır.

Yukarıda sunulan örneklerden de anlaşılacağı üzere, Toury'nin kavramsallaştırdığı Metinsel-Dilsel Normlar bağlamında Bedrettin Tuncel'in *İnsandan Kaçan* başlıklı çevirisi çözümlenmiştir. Değerlendirmeler neticesinde, normların önceliği ve gerekliliği kabul edildikten sonra metin içinde çıkan sorunlara göre yaratıcı çözümler üretildiği anlaşılmaktadır. Bunlar, norm çatışmasına neden olacak bölümlerin çevrilmemesi, açıklayıcı eklemelerin yapılması, erek dil normlarına göre metin düzeninde, yazım kurallarında, sözcük seçimlerinde değişikliğe gidilmesi, çeşitli çeviri stratejilerinin kullanılması şeklinde sıralanabilir. Nitekim çeviri, erek okur kitlesine göre şekillenmiştir. Metinsel-Dilsel Normlar kapsamında çevirinin “kabul edilebilirlik” kutbuna yakın olduğu belirtilebilir.

Sonuç

Diller ve kültürlerarası farklılıklar, birbirine eş çevirilerin hiçbir zaman mümkün olmayacağı kanısını destekler niteliktedir. Bu durum, çevirilerin ancak birbirlerine eşdeğerde olabileceğini

sergiler mahiyettedir. İncelenen çeviri, Gideon Toury'nin ileri sürdüğü erek odaklı çeviribilim kuramının öngördüğü normlar ışığında çözümlenmiştir. İlgili kuramın öne sürdüğü “öncül normlar”, “süreç öncesi normlar” ve “çeviri süreci normları” bağlamında somut örnekler verilerek çevirinin “yeterlilik” kutbuna mı yoksa “kabul edilebilirlik” kutbuna mı daha yakın olduğu belirlenmeye çalışılmıştır.

Çevirmen davranışları bağlamında genel bir değerlendirme yapılacak olursa, Bedrettin Tuncel'in erek odaklı yaklaşıma bağlı kaldığı iddia edilebilir. Tuncel, Türk okur kitlesini dikkate alarak Molière'in *Le Misanthrope* adlı eserini, *İnsandan Kaçan* başlığıyla çevirmiştir. Buna karşın kaynak eserin yazım üslubu korunmuş, manzum eser, manzum türde çevrilmiştir. Kaynak metin ve erek metin arasında bir denge kurulmuş; biçim açısından ve matrix normlar kapsamında “yeterli”; diliçi kullanım ve metinsel-dilsel normlar kapsamında ise “kabul edilebilir” bir çeviri ürünü ortaya konmuştur. Belirli bir çeviri politikası benimsenerek çevirinin gerçekleştirilmesi erek kültür normlarının dikkate alındığının kanıtıdır. Metnin ait olduğu dönemin çeviri normları da dikkate alındığında çeviri metnin “kabul edilebilir” olduğu kanısı desteklenmektedir. Bu bağlamda Tuncel'in *İnsandan Kaçan* başlıklı çevirisi hem “yeterli” hem de “kabul edilebilir” bir çeviri olarak değerlendirilebilir.

Bedrettin Tuncel ile Ali Süha Delilbaşı'nın *İnsandan Kaçan* ve *Adamcıl* başlıklı çevirileri birbirleriyle karşılaştırmalı çerçevede incelenebilir. Bu çalışmanın, ilgili alanda araştırma yürütecek kişilere katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Kaynakça

- Berk, Ö. (2005). *Kuramlar Işığında Açıklamalı Çeviribilim Terimcesi*. Multilingual Yabancı Dil Yayınları.
- Delilbaşı, A. S. (1941). *Adamcıl*. Maarif Matbaası.
- Göktürk, A. (1994). *Çeviri: Dillerin Dili*. Yapı Kredi Yayınları.
- Göktürk, A. (2002). *Sözün Ötesi*. Yapı Kredi Yayınları.
- Guidère, M. (2008). *Introduction à la Traductologie. Penser la traduction: hier, aujourd'hui, demain*. Bruxelles: De Boeck.
- Gürçağlar, Ş. T. (2011). *Çevirinin ABC'si*. Say Yayınları.
- Kabacalı, A. (1995). *Bedrettin Tuncel'e Mektuplar*. Yapı Kredi Yayınları.
- Karadağ, A. B., & Bozkurt, E. (2014). II. Meşrutiyet'ten Harf Devrimi'ne Kadar Osmanlıcaya Yapılan Roman Çevirilerinin Süreç Öncesi Normlar Bağlamında İrdelenmesi. *Humanitas*, 85-104.
- Karadağ, A. B., & Kurt Williams, Ç. (2015). Reformlar Çağında Türkiye'de Molière'in Yeniden Yazımı (19. Yüzyılın İkinci Yarı). *Humanitas*, 127-136.
- Karadağ, A. B., & Tellioğlu, B. (2015). Çeviribilimde Yeni Evrenselcilik: Meslek Etiğinin Yükselişi. *RumeliDE Journal of Language and Literature Studies*, 90-100.
- Molière, J. B. (2008). *Le Misanthrope*. Mitos Boyut.
- Munday, J. (2001). *Introducing Translation Studies. Theories and Applications*. Routledge, London New York.
- Öner, I. B. (2001). *Çeviri Kuramlarını Düşünürken....* İstanbul: Sel Yayıncılık.

Öner, I. B. (2001). *Çeviribilim Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Toury, G. (1995). *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam: John Benjamins.

Tuncel, B. (1976). Devlet Eliyle Tiyatro Öğretim ve Eğitimi. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, Sayı: 7.

Tuncel, B. (1976). *İnsandan Kaçan*. Kalite Basımevi.

Tuncel, B. (2013). *İnsandan Kaçan*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Venuti, L. (1998). *Strategies of Translation*. Routledge Encyclopedia of Translation Studies Ed. Mona Baker.

Yalçın, P. (2015). *Çeviri Stratejileri Kuram ve Uygulama*. Ankara: Grafiker Yayınları.

Moliere'in *Cimri*'sinin Çevirileri Üzerine Karşılaştırmalı Bir İnceleme¹**Hasan SEFER²****Özet**

Bu çalışmada, Molière'in *Cimri* (*L'Avare*) adlı yapıtının üç farklı çevirisi üzerine incelemelerde bulunulacaktır. *Cimri*'nin uyarlamaları da düşünüldüğünde bugüne kadar pek çok çevirisi yapılmıştır. *Cimri*'yi Türkçeye ilk olarak 1869 yılında Ahmet Vefik Paşa, *Azarya* adıyla, daha sonra 1873'de Teodor Kasab, *Pinti Hamit* adıyla uyarlayarak aktarmıştır. İsmail Hamit Danişment tarafından yapılan metnin tam çevirisi 1938 yılında ilk önce Suhulet Kitabevi, sonra ise Milli Eğitim Bakanlığı tarafından basılmıştır. Molière'in *Cimri*'siyle daha sonraları farklı birçok yayınevi, Yaşar Nabi Nayır ve Sabahattin Eyüboğlu başta olmak üzere birçok çevirmen ilgilenmiştir. Çalışma kapsamında önce yazar ve yapıt hakkında kısa ve açıklayıcı bilgiler verildikten sonra her üç çevirideki çeviri kararları, verilen örnekler üzerinden ele alınmaya çalışılacaktır. Amacımız karşılaştığımız sorunlara çeviri hataları olarak yaklaşp, sorunları uzun uzun alt alta sıralamak değildir. Amacımız çeviri metinleri karşılaştırarak, sorun olarak düşünebileceğimiz durumlarda çevirmenlerin hangi kararları aldığını göstermek olacaktır. Bu nedenle neden-sonuç ilişkisi bağlamında çeviri ürünler irdelenecektir. Her biri farklı dönemlerde çevrilen üç bütüncenin seçilme nedeninin altında, karşılaşılabilecek sorunlara yönelik farklı dönemlerdeki çeviri kararlarını görebilme çabası yatmaktadır. Böylece dönemsel çeviri kararları konusunda da fikir sahibi olabilme düşüncesindeyiz.

Anahtar Sözcükler: Molière, *Cimri*, çeviri, kültür, karşılaştırmalı çalışma.

A Comparative Study On Translations Of Moliere's *The Miser***Abstract**

In this study, three different translations of Moliere's *The Miser* will be examined. *The Miser* has been translated into many languages so far when its adaptations are taken into account as well. *The Miser* was first rendered into Turkish by Ahmet Vefik Pasha in 1873 as *Azarya*, then in 1873, Teodor Kasab rendered it as *Pinti Hamid*; both were in fact adaptations. The complete translation made by İsmail Hamid Danişment was first published by Suhulet Bookstore in 1938 and then it was published by The Ministry of Education of Turkey. Later, many publishers and translators mainly Yaşar Nabi Nayır and Sabahattin Eyüboğlu were interested Moliere's *The Miser*. Within the scope of this article, short and descriptive information about the author and his work will be provided. Afterwards, translation decisions will be discussed in all three translations by means of the examples. The purpose of this study is not to list the problems we face as translation errors. Rather, the aim of this study is to indicate decisions of the translators by comparing translations in cases where we can consider them as problems. Therefore, translation products will be discussed within the context of cause-effect relations. The reason of selecting this corpus which includes three translations made in different periods is the effort to observe translation decisions regarding the problems in those periods. Therefore, we will be able to have an idea about the translation decisions that vary in different periods.

Keywords: Molière, *The Miser*, translation, culture, comparative study.

¹ Bu makale 11-13 Mayıs 2015 tarihlerinde Yıldız Teknik Üniversitesi tarafından düzenlenen XI. Ulusal Frankofoni Kongresi'nde bildiri olarak sunulan metnin genişletilmiş ve düzeltilmiş halidir.

² Araş. Gör., İstanbul Ünivertesi Edebiyat Fakültesi Çeviribilim, hasan-sefer@hotmail.com

1. Giriş

XVII. yüzyıl tiyatro oyun yazarı olan Molière, dünyanın en büyük komedyacı yazarlarından biridir. Molière çağında edebiyatın merkezi tiyatrodur fakat oynanan oyunlar klasisizm etkisiyle saray çevresinin dışına çıkmayan, belli bir kesim için bir şeyler ifade eden, halka inememiş olan trajedinin örnekleridir ya da halkı eğlendirmek için yapılan niteliksiz kaba komedyalardır. Molière her ikisini de ortak bir payda da toplamış, güldürü unsurunu kaybetmeden saray ile halk arasındaki uçurumu verdiği yapıtlarla kapatmıştır.

Molière'in kaleme aldığı *Cimri*, 5 perdelik bir oyundur. İlk defa 1668 yılında Paris'te Palais-Royal salonunda oynanmıştır. İlk başlarda fazla ilgi görmeyen bu yapıtın değeri daha sonra anlaşılmalı ve büyük beğeni toplamıştır. Karakter komedyası olan *Cimri* oyununda ana karakter – daha ileri giderek söylemek gerekirse tek karakter-çok zengin olmasına karşın gözü paradan başka bir şey görmeyen, güvensiz, sevgisiz, yalnız, duyarsız bir insan olan Harpagon'dur. Harpagon "*İnsan yemek için yaşamaz, yaşamak için yer*" sözüyle cimriliklerinin sınırları çizer. Olaylar, çevresindekileri para uğrana feda edebilecek, Harpagon'un çevresinde gelişir ve asıl anlatılmak istenen dönemin Parisli bir burjuva ailesinin düşünceleri, dünya görüşü, ahlak anlayışı Harpagon aracılığıyla gözler önüne serilir.

Bu çalışmada, Molière'in *Cimri* adlı yapıtının üç farklı çevirisi üzerine incelemelerde bulunulacaktır. Yazar ve yapıt hakkında kısa ve açıklayıcı bilgiler verdikten sonra her üç çeviri, seçilen örnekler üzerinden dilsel ve kültürel açıdan ele alınmaya çalışılacaktır.

Cimri'nin uyarlamaları da düşünüldüğünde bugüne kadar pek çok çevirisi yapılmıştır. Ele almak istediğimiz çevirmenler ve yayınevleri: Varlık Yayınları'ndan Yaşar Nabi Nayır (1961), Remzi Kitabevi'nden Sabahattin Eyüboğlu (1983) ve Oda Yayınları'ndan Tuncay Türk (2010). Bu bütüncüyü seçme nedenimiz, her biri farklı çevirmen tarafından ve farklı dönemlerde gerçekleştirilmiş olan bu çevirilerde, öznel ve dönemsel çeviri kararlarını ve yorumlarını değerlendirmektir.

Çevirmenin kararlarının en çok görünür olduğu yer önsöz ve sonsöz gibi yan metinlerdir. Bu nedenle, hem çeviri sürecinin nasıl geliştiğini görmek hem de erek metinde çevirmen kararlarını izleyebilmek için ilk önce önsözlerin ele alınması daha uygun düşecektir. Bütüncemizde sadece Eyüboğlu'nun önsözü bulunmaktadır. Nayır'ın çevirisinde tam olarak kime ait olduğu belli olmayan giriş niteliğinde bilgiler yer almakla birlikte bu bilgilerin hem çevirmenin hem de yayına hazırlayan(lar)ın ortak bir çalışması olduğu düşünülmektedir. Türk'ün çevirisinde ise, önsöz bulunmamaktadır. Önsözlerin ardından yapılacak karşılaştırmalı çalışmanın sonucu *skopos* ve *çoğul dizge* açısından değerlendirilmeye çalışılacaktır.

Dilsel ve kültürel başlıklar altında yapılan değerlendirme her ne kadar küçük birimler üzerinde yapılıyor gibi görünüyorsa da, bulguların ortaya konmasıyla, çevirinin bütününe ilişkin bir değerlendirme yapılması amaçlanmıştır. Bütünceler, çevirinin nasıl yapılması gerektiği üzerine değil, neden, nasıl yapıldığı ve işlevinin ne olduğuna³ yönelik inceleme yapmak üzere irdelenmiştir.

2. *Cimri*'nin Çeviri Süreci

İncelemeye başlamadan önce bugüne kadar yapılan *Cimri* çevirilerinden söz etmek gerektiği düşünülmektedir. *Cimri*'yi Türkçeye ilk 1869 yılında Ahmet Vefik Paşa, *Azarya* adıyla uyarlayarak çevirmiştir (And, 1974: 3). Uyarlamalarını toplumun yapısına, düşünce anlayışına

³ Bkz. Bengi-Öner, 1999: 119.

uygun biçimde yapmaya özen göstermiş, özel adlara değin değişikliğe gitmiştir. Daha sonra 1873'de Teodor Kasab, *Pinti Hamit* başlığıyla uyarlayarak aktarmıştır. İsmail Hamit Danişment tarafından yapılan metnin tam çevirisini ise, 1938 yılında ilk önce Suhulet Kitabevi, ardından Milli Eğitim Bakanlığı basmıştır. 1946 yılında Yaşar Nabi Nayır'ın çevirisi yine Milli Eğitim Bakanlığı'nın Okul Klasikleri arasında basılmıştır (Nayır, 1996: 21). 1961 yılında bu çeviri Varlık Yayınları tarafından yeniden yayımlanmıştır. Yaşar Nabi kitabın girişine “*çoktan beri mevcudu kalmadığından yeni baskısını Varlık Tiyatro Serisine aldık*” diyerek yayınevini neden değiştirdiğine ilişkin açıklamada bulunmuştur. Önsöz niteliğinde yazdığı, “*Çevirisi*” alt başlıklı bölümde hangi çeviri kararlarını aldığını da belirtmiştir:

“Biz bu yeni tercümesinde eserin kelime kelime sözüne değil, ruhuna sadık kalmaya çalıştık. Bu işi görürken *Cimri*'nin bir tiyatro eseri olduğunu, yalnız okunmak değil sahnede konuşulmak için yazıldığını bir an bile gözden ırak etmedik. Onun için kendi konuşma dilimize aykırı düşecek bir şey bırakmamaya gayret ettik. ... Bu tercümeyle aslıyla karşılaştıracak olanlar söz kalıplarında tam bir sadıklık göstermeyen yerlere rashyacaklardır. Fakat bu gibi ufak tefek değişiklikler anlamda değil, yalnız şekildedir. ...” (Nayır, 1961: 19).

Yaşar Nabi Nayır'ın çevirisi, kullandığı Türkçe açısından diğerlerinden ayrı bir yerdedir. Bu özelliğini, 1961 yılında *Cimri*'yi yeniden çeviren Sabahattin Eyüboğlu şöyle dile getirmektedir:

“... Yaşar Nabi Nayır'ın çevirisi, zengin notlarıyla birlikte, şüphesiz eserin ruhuna en uygun olanı ve en rahat Türkçeye konuşandır. O kadar ki *Cimri*'nin bir yeni çevirisi belki hiç de gerekli değildir. Bu işi ben, daha iyisini değil, yer yer biraz başka türüsünü yapmak, Remzi Kitabevi'nin ve bir ara *Cimri*'yi oynamayı kuran dostum Ulvi Uraz'ın isteklerini yerine getirmek için denedim” (Eyüboğlu, 1983: 16).

Molière'in *Cimri*'siyle daha sonraları farklı birçok yayınevi ve çevirmen ilgilenmiştir. 1961 yılından Sabahattin Eyüboğlu'nun çevirisi Remzi Kitabevinden çıktıktan sonra 2000 yılında Türkiye İş Bankası Yayınları'na geçmiştir. 2006 yılında Remzi Kitabevinden Leman Yılmaz, Bordo Siyah Yayınlarından 2003 yılında Sonat Kaya, 2010 yılında Nur Nirven, yine aynı yıl Antik Dünya Klasikleri Yayınevinden Buket Yılmaz, 2007 yılında İskele Yayıncılık tarafından Berna Günen, 2009 yılında Kültür Zamanı Yayınları Tiyatro Dizisinden Serhan Bozkurt, 2004'de Babil Yayınlarından Mustafa Kurşun, 2004'de Beda Yayınlarından Rüya Baştürk, Öteki Yayıncılık Dünya Klasikleri Dizisinden Levent Sarı, vb. tarafından yapılan çevirileri mevcuttur. 2010 yılında Mola Yayınlarından da çevirisi çıkmış fakat çevirmen ismine yer verilmemiştir.

3. Dilsel Düzeyde İnceleme

Yazınsal metin söz konusu olduğunda sözcük seçiminin anlamın üzerindeki etkisi yadsınmamaktadır. Buna karşın, çevirilerde sözcük düzeyinde yapılan hatalar genellikle önemsiz olarak görülmektedir. Oysa tiyatro metinlerinde bağlama katkıda bulunan öğelerden biri de sözcülerdir. Seçilen sözcükler yazıldığı dönemlere göre bir anlam içerir ve bu yüzden seçilen her sözcük tiyatro metinleri için önemlidir.

Kaynak metnin yazıldığı dönemde kullanılan para birimleri günümüzdekilerden çok farklı ve karmaşıktır. Kaynak metinde geçen “*écu*”⁴ Ortaçağ'dan XVIII. yy'a kadar olan Fransız altın ve gümüş paraları için kullanılmıştır. “*Pistole*” ise eski bir gümüş para anlamına gelmektedir. Yine aynı paragrafta da geçen “*sol*”, “*denier*” terimleri farklı değerde olan para birimleridir.

4 A.g.e. ss. 28-29.

Kaynak metinde geçen para ile ilgili ifadelerin erek metinde yapılan iki çevirisinde de aynı terimler tercih edilmiş ve paranın değeri aynı hesaplanmıştır:

“en az yüzde sekiz faizle yatırsan yirmi **pistol** senede on sekiz **frank** altı **metelik**, sekiz **mangır** getirir (3)” (Nayır, 1961: 37).

“Yirmi altını en azından, yüzde beş buçuk faize verirsen ne getirir bir yılda? On sekiz **lira** doksan **kuruş**?” (Eyüboğlu, 1983: 32).

“Bu parayı hiç değilse, yüzde beş buçuk faizle yatırsan, eline bir yılda kaç para geçer? On sekiz **lira** doksan **kuruş** mu?” (Türk, 2010: 26).

Fakat Nayır çevirisinde farklı terimler kullanılmış ve paranın değeri farklı değerlendirilmiştir. Ayrıca çevirmen neden böyle bir çeviri kararı aldığını dipnot ile açıklamıştır:

“Molière, on ikide bir faizle der ki yüzde sekizden biraz fazladır. O zamanlar faiz hesaplarında yüzde kullanılmazdı. Bir pistol o çağda 11 livre (frank) değerindeydi, 20 pistol haylice bir paraydı. Harpagon'un istediği faiz, meşru faiz sayılan yirmide birden gene çok yüksektir. Pek itibarı karşılıklar olmakla beraber ifadeyi kolaylaştırmak için livre yerine frank, sol yerine metelik ve denier yerine mangır dedik” (Nayır, 1961: 37).

Bu kadar açıklama başta gereksiz gibi düşünülebilir, fakat paranın değerinin bu denli ayrıntılı verilmesinin nedeni Harpagon'un karakter olarak paraya ne kadar ilgi duyduğunu ortaya çıkarma kaygısıdır kuşkusuz. Çünkü Harpagon faizi en ince ayrıntısına kadar anında hesaplamakta, miktarı yaklaşık rakamlardan kaçınmaktadır. Molière'in oluşturduğu alt metinde bu düşünce yapısının olduğu güçlü bir biçimde hissedilmektedir.

Sözcüklerin önemini daha belirgin bir biçimde göstermek amacıyla seçtiğimiz başka bir örnek, Harpagon'un Frosine'e söylediği “*Hè bien! Elles iront ensemble dans mon carrosse, que je leur prêterai.*” (s. 55) tümcesidir. Bu tümcenin çevirisini inceleyecek olursak:

“Öyleyse arabamı bir saatlik **veririm**, beraber giderler” (Nayır, 1961: 52).

“İyi ya; kızımınla birlikte arabama **binsin, gitsinler**” (Eyüboğlu, 1983: 52).

“Ne iyi; kızımınla beraber arabama **binip gitsinler**” (Türk, 2010: 51).

Her üç tümcede, kaynak metinde geçen “ödünç vermek” anlamına gelen “*prêter*” eylemi yer almamaktadır. Oysa “*prêter*” eylemi metnin bütüncül anlamı göz önünde bulundurulduğunda, çeviride sözcük düzeyinde mutlaka aktarılmış olması gereken bir anlam değerine sahip olduğunu kanımsındayız. Çünkü Harpagon karakteri gereği bir şey vermez, hep alır. Metni bir bütün olarak ele aldığımızda ve Molière'in yapıtlarında karakterlere söylediği sözcükleri özenle seçmiş olduğu düşünüldüğünde, Molière'in bu eylemi özellikle seçtiğini düşünmemizin yanlış bir çıkarsama olmadığını söyleyebiliriz. Bir başka deyişle, metnin derin anlamını gözetmek çeviride oldukça önemlidir.

Çeviride dilsel düzlemde oluşan sorunların yanı sıra kaynak metnin iyi bir biçimde alınılanamamasından, metne yeterince dikkat edilmemesinden ya da çeviri için verilen zamanın kısıtlı olmasından ötürü çevirmenin üstünkörü çeviri yapması gibi durumlardan kaynaklanan anlamsal düzlemde sorunlar da bulunmaktadır. Kaynak metinde yer alan olumsuz bir ifadenin olumlu olarak çevrilmesinin bazı bölümlerde anlam kaymasına ya da karmaşasına neden olduğu gözlenmektedir. Harpagon'un, kızı Valère'i evlenmeye ikna etmek için Anselme hakkında söylediği sözlerden “... *et il ne reste aucun enfant de son premier*

mariage”(s.34) tümcesi hem Eyüboğlu hem de Türk’ün çevirilerinde “*üstelik birinci karısından çocuğu da var. Nerede bulur daha iyisini*” (1983: 37) ve “*hem birinci karısından da çocuğu var. Daha iyisini gösterebilir misin?*” (2010: 33) olarak çevrilmiştir. İlk evlilikten çocuğunun olması, toplumsal ve anlamsal bütünlük çerçevesinden bakıldığında olumlu değil olumsuz bir anlam içermesi gerekirken olumlu bir ifadeyle verilmesi nedeniyle anlam karmaşasına/kaymasına neden olmuştur; çünkü evlenecek taraflardan herhangi birinin ilk evliliğinden çocuk sahip olması toplumsal olarak ve yapıtın içeriği özelinde genellikle olumsuz bir nitelik taşımaktadır. Nayır, bu alımlama yanlışlığına düşmeyip “*...ilk karısından da hiç çocuğu kalmamış, bundan iyisini mi bulacak?*” (1961: 41) şeklinde çevirmiştir.

4. Kültürel Düzeyde İnceleme

Çeviride karşılaşılan engellerden bir diğeri ise kültürel düzlemde ele alınması gereken deyimlerin erek metindeki karşılıklarıdır. Kaynak metindeki kimi deyimlerin erek kültürde bire bir karşılıkları olmadıkları için erek kültürde yer alan benzer deyimlerle karşılanmaktadır. Kaynak odaklı bir yaklaşımla, ilgili kültürün algılama ve görme biçimlerini göstermeyi amaçlayan aktarımı dışında, gerek yazınsal gerek işlevsel metinlerde kaynak odaklı deyimsel kullanımı, çevirilere olsa olsa bir yabancılik duygusu vermektedir. Böylesi bir aktarımın anlamsal düzlemdeki çeviriye hiçbir katkısı bulunmadığı gibi anlatımı kesintiye uğratan ve eğreti duran bir yabancılik oluşturmaktadır. Kaynak yapıtta geçen “*... Voilà de mes damoiseaux flouets, qui n’ont non plus de vigueur que des poules.*” (s.31) deyimsel kullanımı Eyüboğlu’nun çevirisinde “*Tavuk kadar canları yok bu zamane delikanlıların.*” (s.35) biçiminde çevrilmiştir. Eyüboğlu “*poule*” sözcüğünü temel alarak bu çeviriyi yaptığı düşünülebilir - “*poule*” Fransızcada tavuk anlamında gelmektedir- fakat erek kültürde böyle bir deyim bulunmamaktadır. Buna karşılık, “kuş kadar canı olmak” deyimini kullanılmaktadır. Bu çeviride kaynak metin deyimsel kullanımı benimsenerek aktarılmış ve böylelikle Türkçede anlatımda yabancılik duygusu yaratılmıştır. Bu yabancılik hissi anlamsal olarak ne anlatıldığını sorgulamaya zorlamaktadır. Çeviri ürünün bir tiyatro metni olduğu göz önünde bulundurulduğunda, çeviride oluşan anlamsal akışta kopukluğun sahnede daha büyük ölçüde anlamın kesintiye uğramasına ve izleyiciye ulaşmasına neden olacaktır. Nayır ve Türk’ün çevirilerinde ise, “*kuş kadar canı olmak*” (1961: 39), (2010: 29) deyimini kullanılarak anlamsal aktarım gözetilmiş ve metnin akışı sağlanabilmiştir.

Aynı şekilde metinde geçen “*... vendant à bon marché, et mangeant son blé en herbe.*” (s. 45) deyimini Eyüboğlu ve Türk’ün çevirilerinde sözcüğü sözcüğüne bir aktarım gerçekleştirilerek kaynak metindeki anlamın yakalanmaya çalışıldığı gözlemlenmektedir:

“Siz de onun gibi pahalıya alıp ucuza satarak, buğdayınızı yeşilken yiyerek iflasa gidiyorsunuz” (Eyüboğlu, 1983: 45).

“Siz de onun gibi pahalıya alıp, ucuza elden çıkarıp buğdayınızı daha tarladayken yiyerek batmaya doğru gidiyorsunuz” (Türk, 2010: 41).

Nayır, yukarıdaki örnekte olduğu gibi bu deyimde, erek okur kitlesini dikkate alarak anlamsal eşdeğerlik gözetilen/uygun Türkçe bir deyimle karşılık verdiği düşünülmektedir çünkü çevirmen 1946 yılında *Cimri*’yi çevirirken o dönemin ve yazarın amacına uygun olarak herkesin anlayabileceği bir dil kullanmıştır. Molière de yapıtını kaleme alırken Fransız köylüsünün bile kolaylıkla anlayabileceği bir dil - halka indirgenmiş bir dil- tercih etmiş, konuşma dilini bütün canlılığıyla vermiştir:

“...borceder, pahalı alıp ucuz satar, hep sermayeden yermiş” (Nayır, 1961: 47).

Çeviride, kaynak metnin iyi alınıp anlaşılması çevirinin niteliği açısından çok önemlidir. Erek metnin okuyucu tarafından aynı biçimde alınıp anlaşılması için çevirmenin başvurduğu yollardan biri de dipnot kullanımıdır. Ancak yazınsal metinlerde dipnot kullanımı çeviribilim kuramcıları tarafından sıklıkla önerilen bir yöntem değildir. Dipnotların okuru engellediği, metni okurun yerine çözümlediği gerekçesiyle kaynak metinde var olan ve yazarın kurguladığı gizemli yapıların kaybolduğu öne sürülmektedir. Eco, çeviri yoluyla aktarmanın mümkün olmadığı durumlarda mutlak olarak tanımlayabileceğimiz kayıplar olduğunu, sözgelimi bir romanda bu türden durumlar ortaya çıkarsa, çevirmenin son çareye yani dipnota başvurduğunu ve dipnotun çevirmenin yenilgisi olduğunu belirtmektedir (Hermans, 1996; aktaran Parlak, 2008: 270).

Bu görüşe koşut olarak, Yaşar Nabi'nin çevirisindeki dipnot kullanımı çok yoğun olmadığından, rahat bir okumaya olanak veren akıcı bir metin olduğunu söyleyebiliriz. Verdiği dipnotlarda çeviri kararlarının yanı sıra erek okur için anlaşılması güç olabilecek kaynak kültüre ait öğeler, dönemin tarihsel arka planına ışık tutan açıklamalar, kaynak metnin yazarının yazınsal görüşüne ilişkin bilgiler yer almaktadır:

“Un gentilhomme qui est noble...” diyen Molière soyu asil olmayıp sonradan herhangi bir suretle kişizadeler sınıfına geçmiş olanlara takılıyor. O çağda kral bir hizmet veya bedel karşılığında istediği kimselere asillik payeleri verebilirdi, sahte kişizadeler az değildi” (Nayır, 1961: 41).

Sabahattin Eyüboğlu da Nayır'ın çevirisinde yer verdiği dipnotların yerindeliğini kendi çevirisinin önsözünde “... *Yaşar Nabi Nayır'ın çevirisi, zengin notlarıyla birlikte, şüphesiz eserin ruhuna en uygun olanı ve en rahat Türkçeyle konuşandır*” (Eyüboğlu, 1983: 16) şeklinde belirtmiştir.

Çevirinin kültürel bir eylem olduğu nasıl yadsınamaz bir gerçeklikse, kaynak metnin gözetilmesi gereken dönemsel koşulları da çeviri etkinliği için yadsınamaz bir gerçekliktir. Yazarın yaşadığı XVII. yy'da doğuda Osmanlı Devleti gerçeği vardı. Dönemin koşulları itibarıyla, Batılılara göre Türkler acımasız, barbar insanlar olarak görülmekte ve bu algı dönemin yapıtlarına da yansımaktaydı. *Cimri*'de geçen ancak çeviri metinlerde çevirmenlerin yer ver(e)mediği ya da değiştirerek verebildiği “*Il est Turc, là-dessus, mais d'une turquerie à désespérer tout le monde; et l'on pourrait crever, qu'il n'en branlerait pas.*” (s. 52) tümcesinde bu algıyı görünür kılan anlatımın aktarımının çevirmen kararları açısından önemli olduğu düşünülmektedir. La Flèche'in, Harpagon'un acımasızlığından, duygusuzluğundan, sertliğinden söz etmek için kullandığı bu tümcenin, Nayır ve Eyüboğlu çevirilerinde erek okur kitlesi gözetilerek çevrildiği varsayılabilir:

“Para dedin mi herifin yüreği taş kesilir, hem öylesine ki onunla kimse baş edemez; karşısında gebersen kılı kıpırdamaz” (Nayır, 1961: 50).

“Para dedin mi taş kesilir, taş oğlu taş; karşısında gebersen kılı kıpırdamaz” (Eyüboğlu, 1983: 49).

“Bu Harpagon yok mu; dünyanın en az olan insanı, dünyadaki cimrilerin en cimrisi. Kendini paralasan ona kese filan açtıramazsın” (Türk, 2010: 48).

Türk'ün çevirisinde ise bu anlatımın yok sayılarak erek dile aktarılmadığı gözlenmektedir.

Oysa kaynak metinde bu tümce ile ilgili bir dipnot da bulunmaktadır ve nasıl okunması bunun sonucunda da nasıl çevrilmesi gerektiği yönünde ipucu vermektedir. Bu dipnot “*O bu konuda*

Türk gibi; duygusuz ve acımasız" nitelemeleriyle yer almakta ve Molière'in kaynak metinden algılanmasını istediği anlamı açıklamaktadır.

Farklı bir kültüre ait metinlerin çevirisinde karşılaşılan sorunlardan bir diğeri de, soyluluk unvanlarının nasıl çevrileceğine ilişkindir. Bu tür çeviri sorunlarının çözümünde ortak bir uzlaşma zemini bulunmadığından, her çevirmenin kendi çözümünü ürettiğini görmekteyiz. Kaynak metinde geçen "... *et pour toi, je te donne au **seigneur** Anselme*" (s. 31) tümcesindeki "seigneur" unvanı Eyüboğlu ve Türk'ün çevirilerinde erek kültüre uyarlanmış ve sırasıyla:

"Sana gelince, seni **Bay** Anselme'ye vereceğim" (Eyüboğlu, 1983: 35).

"Sana gelince de, seni **Bay** Anselme'ye vereceğim" (Türk, 2010: 29).

biçiminde verilmiştir. Yaşar Nabi çevirisinde kaynak metinde yer alan unvan kullanımı gözetilerek "...*seni de **senyör** Anselme'e veriyorum*" (Nayır, 1961: 39) biçiminde verilmiştir.

Çevirilerde karşılaşılan bir başka çeviri sorunu ise, biçim sorundur. Türk, çevirisinde, Molière'in yapıtlarının yazınsal özelliğini oluşturan imgeleri, yazarın onları sunuş biçimlerini yer yer değiştirmiştir. Örneğin, Harpagon ve Valère'in karakter özelliklerini yansıtan konuşmalarda yazarın kaynak metindeki biçimini yer yer yansıtmadığı görülmektedir. Kaynak metinde Harpagon, Valère ile konuşurken "*tu*" kişi adını kullanarak konuşmaktadır. Oysa Türk'ün çevirilerinde yazarın kullandığı bu biçimsel nitelik yitime uğratılmış ve Harpagon'un uşağıyla değil de bir arkadaşıyla konuşuyormuş gibi bir biçim kullanılmıştır. Dolayısıyla da, Harpagon'un zorba ve kaba kişiliği silinmiş bunun yerine uşağıyla "siz" seslenme biçimiyle konuşan kibar bir kişiliğe büründürmüştür:

"Evet, elbette, çok büyük bir iyilik etmiş olursunuz bana."

"Rica ederim, istediğini yap."

"Ah, dostum Valère! Ne mübarek sözler ediyor" (Türk, 2010: 36).

Aynı biçim sorunu, konuşmaya sevecen bir nitelik kazandırmış olan Eyüboğlu'nun çevirisinde de göze çarpmaktadır:

"Ah, canım Valère!" (Eyüboğlu, 1983: 40).

Dönemin Fransa'sında sevgililer kendi aralarında konuşurken bile "*tu*" kişi adını yerine "*vous*"(s.36) kişi adını tercih etmektedir. Fakat yapılan çevirilerde kaynak metnin dönemi dikkate alınmadığı için bu durum göz ardı edilmiş ve sevgililer arasındaki konuşmalarda "*sen*" kişi adını kullanılarak dönemsel gerçeklikte yeri olmayan bir samimiyet kurgusuna yer verilmiştir:

"Elise: Ne **yaptınız** Valère, nedir ona bu söyledikleriniz?"(Nayır, 1961: 42).

"Elise: İşin alayında **mısın**, Valère. O ne biçim söz öyle?" (Eyüboğlu, 1983: 39).

"Elise: Alay mı **ediyorsun**, Valère? Nasıl sözler onlar?" (Türk, 2010: 34).

Göz ardı edilemeyecek çeviri kararlarından bir diğeri ise uyarılma yoluyla gerçekleştirilmiş olan çeviri tercihleridir. Eyüboğlu ve Türk'ün çevirilerini incelediğimizde uyarlamalara varacak denli kaynak metinde olmayan anlatımlar eklenerek karakterler Türkleştirilmiştir.

Okuyan kişi sözcüklerin bir Fransız'ın ağzından değil de bir Türk'ün ağzından dökülüyormuş duygusuna kapılmaktadır:

“Frosine: Hé! c'est toi, mon pauvre La Flèche! D'où vient cette rencontre?”

“La Flèche: Ah! Ah! C'est toi, Frosine. Que viens-tu faire ici” (s. 51)

“Frosine: A! Sen misin, La Flèche' **ciğim**? Ayol nerden düştün böyle? (Nayır, 1961: 50).

“Frosine: A! La Flèche **Dayı!** Ne işin var burada?

La Flèche: O! Frosine **Abla!** Senin ne işin var burada?” (Türk, 2010: 47).

“Frosine: A a! Bizim La Flèche **Dayı!** Sen ne arıyorsun burada?

La Flèche: Vay! Frosine **Abla!** Senin ne işin var bu evde?” (Eyüboğlu, 1983: 48).

Son olarak, çeviri metinlerde söylem sorunlarına rastlandığını belirtmek gerek. Kaynak metnin yazıldığı yer olan Paris düşünüldüğünde, bu söylemsel değişiklikler karakterleri kendi coğrafyalarından söküp bizim coğrafyamız olan Anadolu'ya yerleştirdiği gözlenmektedir. Artık karakterler bizden biri gibidir, hatta Anadolu insanımız ağzından konuşmaktadır:

“et si... Mais il revient; je me retire” (s.52).

“Hele bir de... **Nah**, geliyor. Ben kaçıyorum ” (Eyüboğlu, 1983: 49).

5. Değerlendirme

Mounin (Mounin, 1963; aktaran Savran, 2003: 141), tiyatro yapıtlarının çevirisinde iletişimsel çeviri türünün önemine değinirken, kaynak dil metninin biçem, sözdizimi, dilbilgisi gibi biçimsel özelliklerinin de elden geldiğince erek dile yansımalarının, yapıtın yazınsal niteliğinin korunması adına büyük rol oynadığını vurgulamaktadır. Bu görüş doğrultusunda, tiyatro çevirileri dönemsel boşlukları doldurma amacıyla yapılmış olsalar bile, kaynak metnin bütünlüğünün yansıtılmasının önemli olduğu çıkarımı yapılabilmektedir.

Bu açıdan değerlendirildiğinde, incelediğimiz bu üç çeviri metin bize farklı farklı veriler sağlamaktadır. Nayır'ın çevirisinde, gerek kullanılan dil ve biçem bakımından, gerekse verilen dipnotlar ile anlatım zenginliği aktarılabilmiş olması nedeniyle kaynak metnin bütüncül yapısı gözetilmiş ve böylece kaynak kültürü erek kültüre tanıtmayı amaçlayan çeviri kararlarının alındığını söyleyebiliriz. Ayrıca diğer çevirmenlerin aksine Nayır, kaynak kültürde yer alan imgeleri uyarlama yapmadan/yerleştirmeden yeterince koruyabildiği açıktır. Metnin çevrildiği dönem dikkate alındığında Nayır, erek dizgede yazınsal metin türünde boşluk olduğu dönemde çevirisini gerçekleştirmiştir ki bu Even-Zohar'ın öne sürdüğü Çoğuldizge kuramını akıllara getirmektedir. Bu kurama göre (Even-Zohar, 2008:128), yazın birçok dizgeden oluşan devingen bir çoğuldizgedir ve çeviri yazını da içeren bu dizgelerin konumları kimi zaman merkezde kimi zaman da çevrede yer almaktadır. Bu konumlar arasında geçiş söz konusu olabilmektedir. Bu açıdan bakıldığında, Nayır çevirisini merkezi oluşturmak ve çoğuldizgenin merkezini biçimlendirmek amacıyla yaptığı düşünülebilir. Zira o dönemde yazın genç ve yerleşme sürecindedir. Genç olarak niteleyebileceğimiz Cumhuriyet dönemi, kültür ve yazın alanını ilk aşamada temellendirmek ve gerekli atılımı gerçekleştirmek için çevirilere gereksinim duymuştur. Yazın alanının oluşmasında tıpkı Batı'da olduğu gibi, çeviriler önemli bir rol oynamaktadır. Dönüşüm hareketini kendi iç dinamiğiyle sağlayamayan bu dönemde çeviriler merkezde yer almıştır. Bu görüşe koşut olarak Nayır da, çevirinin ulusal

kimlikleri/yazın dizgelerini oluşturmasındaki işlevine denk düşebilecek nitelikte bir çeviri gerçekleştirdiğini söyleyebiliriz.⁵ Çevirisinin ilk olarak MEB tarafından basılması, bu görüşü destekler niteliktedir. MEB'in çeviri işinde bir taraf; işveren olması, çeviri işinin, alanında "uzman" bir kişi tarafından ve yukarıda belirtilen amaç doğrultusunda gerçekleştirilmesi Vermeer'in Skopos kuramını çağrıştırmaktadır. Bu kurama göre (Vermeer, 2008), çeviri işi, çeviriyi başlatan işveren tarafından, belli bir amaçla (skopos), "uzman" olan çevirmene verilmektedir. Planlı bir devlet politikasıyla (işveren olarak devlet), kültürel dönüşümü gerçekleştirmek, Türk dili ve yazınının gelişmesine ve zenginleşmesine katkıda bulunmak ve ülkenin toplumsal yönünü Batı'ya çevirmek gibi belirli bir amaçla, benzer çevirilerle birlikte, dönüştürücü bir rol üstlenmiştir. Nayır'ın da, bu amaca hizmet eden bir çeviri gerçekleştirdiği söylenebilmektedir.

Eyüboğlu'nun çevirisinde, Nayır ile karşılaştırılacak olursak, yazarın biçemi erek metinde kaybolmaktadır. Ayrıca çevirisinde erek okur kitlesi düşünülerek ufak çapta eklemeler ve eksiltmeler yapılmış büyük oranda metin yerlileştirilmiştir. Okurun metni kolayca alımlayabilmesi için metnin Türkçeleştirilmesi sağlanmıştır. Kaynağını Batı düşüncesinden alan özgün bir yazın anlayışının temel ilkelerini belirlemek, metnin kendi içimizde oluşan bir metin gibi hissedilmesi amacıyla çeviri kararları aldığı düşünülmektedir. Kendisinin de belirttiği gibi çevirisinde aldığı kararlar farklı bir amaca yöneliktir: "*daha farklı bir çeviri oluşturmak*". Başka bir anlatımla, önsözde de belirttiği gibi işverenin istekleri doğrultusunda çeviri kararları almıştır. Çeviri metnin oluşumunda işverenin beklentilerinin belirleyici bir etkisi olduğu ve belli bir ölçüde çeviri kararlarını biçimlendirdiği düşünülmektedir.

Oda Yayınlarından çıkan Türk'ün çevirisinde ise çevirinin özgün olup olmadığına ilişkin soru işaretleri belirlemektedir. Bu savımızı gerekçelerini, Eyüboğlu'nun çevirisinde belirlediğimiz sorunların aynen ve aynı yerlerde Türk'ün çevirisinde yinlendiğinde görmekteyiz. Farklı çeviriler birleştirilerek ve sonunda üstün körü bir düzeltmeyle okura sunulduğu düşünülmektedir. Türk'ün çevirisi çeviri koşullarının tetiklediği bir çeviri örneğidir; günümüzde yayınevlerinin çoğalmasına koşut olarak gelişen bir durum olarak algılanabilir. İşveren olarak gözüken "Oda Yayınları"nın sadece dünya klasikleri dizisi alanında faaliyet göstermesi, dolayısıyla telif hakkının söz konusu olmaması, çevirinin amacı konusunda fikir verebilmektedir. Bu nedenle "uzman" olan çevirmenin de işverenin öngördüğü amaca hizmet edecek bir çeviri eylemine giriştiğini söyleyebiliriz.

Tüm bu değerlendirmeleri yaparken *Cimri*'nin bir tiyatro yapıtı olduğunu da düşünmeden edemeyiz. Önemli olan çevirmenin, kaynak metnin paradigmasını değiştirmeden erek kültürde çevirisine hangi sorumluluğu yüklediğidir.

Kaynakça

And, M. (1974). Türkiye'de Molière. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, s. 5, Ankara: 51-64.

Bengi-Öner, I. (1999). *Çeviri bir süreçtir... Ya Çeviribilim?*. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Berk, Ö. (2001). Ulusların ve Ulusal Kimliklerinin Oluşturulmasında Çeviri Yöntemlerinin Rolü ve İşlevi, *Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 4, 49-66.

Even-Zohar, I. (2008). Yazınsal Çoğuldizge İçinde Çeviri Yazının Durumu (Saliha Parker, çev.), *Çeviri Seçkisi 2-Çeviri(Bilim) Nedir?*, haz. Mehmet Rıfat, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2. Baskı, ss. 125-132.

⁵ Bkz: Even-Zohar: 2008, Venuti: 2013.

Molière. (1991). *L'Avare*, Paris: Hachette.

Molière. (1996). *Cimri* (Yaşar Nabi Nayır, çev.), İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınevi, 4. Baskı.

Molière. (1961). *Cimri* (Yaşar Nabi Nayır, çev.), İstanbul: Varlık Yayınları.

Molière. (1983). *Cimri* (Sabahattin Eyüboğlu, çev.), İstanbul: Remzi Kitabevi, 4. Baskı.

Molière. (2010). *Cimri* (Tuncay Türk, çev.) 2. Bs. İstanbul: Oda.

Parlak, B. (2008). Yazınsal Çeviride Kaynak Metin Okuru/Erek Merin Yazarı Olarak Çevirmen Kimliğinin Çeviri Kararlarına Etkisi, 8. *Uluslararası Dil, Yazın, Değişibilim Sempozyumu Bildiri Kitabı*, İzmir Ekonomi Üniversitesi Yayınları.

Savran, Z. (2003). Bir Çevirinin Anatomisi, *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C. 13, S. 1, ss. 137-150.

Venuti, L. (2013). *Translation Changes Everything: Theory and Practice*, Routledge.

Vermeer, H. J. (2008). *Çeviride Skopos Kuramı* (Ayşe Handan Konar, çev.), İstanbul: İş Bankası.

Yazıcı, M. (2005). *Çeviribilimin Temel Kavram ve Kuramları*, İstanbul: Multilingual.

Baudelaire'de Söylenin Söyleme Dönüşümü: Dionysos¹**Yavuz KIZILÇİM²****Özet**

Bu çalışmada Baudelaire'in (*l'Ame du Vin*) Şarabın Ruhu şiirinin bilişsel söylemi şarap tanrısı Dionysos söyleni temel alınarak değerlendirilecektir. Ozanın, söylen tanrısını konuşturarak, onun tüm birikimini insana yatan öyküsünü şiirine konu edinerek, insanın yeryüzü serüvenini şarabın üretim serüveni üzerinden etkinleştirdiğine tanık oluyoruz. Ozan kendine özgü bir simgeleştirme ve tasarım anlayışıyla oluşturduğu şiirinde şarap söyleni üzerinden insana değgin tasarımlarını şiirleştirme olanağı bulur. Şiirin öznesi şarap üzerinden insana yatırım yapan Dionysos'un sözleriyle ilerde bir kazanç sağlamak yönündeki (iyi) niyetini sezdirerek dizeleri gelecek zaman kipinde sözceliyor. Ozanın, söyleni farklı bir algılayma düzlemine aktarmada, söylen bu yeni boyuta taşınırken derin ve yüzeysel yapıyı birbirine bağlayan dönüşüm işlemlerinde, söylen tanrısının yaratıcı edimlerine yerinde karşılıklar yükleyerek sözcemesi, öncelikle bu, Baudelaire'e özel dilbilgisini ele almayı zorunlu kılıyor. Bu bağlamda şiir, söylenin insan bilişselindeki karşılıklarıyla örtüşmesi ve/veya örtüşmemesi dikkate alınarak irdelenecektir. İnsanı günlük telaşlarının, basit kaygılarının odağında sergileme, tanık olduğu durum ya da olayları söylene özgü sözvarlığıyla dile getirerek şiirleştirme anlayışı Baudelaire şiirinin bilişsel söylemini oluşturuyor. Bir ozan olarak o, duyarsız kitleyi daha çok insani değerler açısından değerlendirir ve tümüyle olumlu bir tasarım ilkesi üzerinde yoğunlaşarak şiirine taşıdığı bu bilişsel yapıyı, okurun bu konudaki önceki bilgilerini etkinleştirerek şarap göstereniyle bağdaşık eğretilmelerle şiirleştirir. Şiirde yatırımı önceleyen bir tasarım dizgesinden yararlanır ve bu şekilde söylen aracılığıyla asıl gerçeği buldurma ve eldeki verilerden olmayana ergi yöntemini yeğler, özetle Dionysos söyleni Baudelaire şiirinin söylemini oluşturuyor.

Anahtar Sözcükler: Dionysos söyleni, şiirin bilişsel söylemi, şarabın tını, gelecek tasarımı, yatırım

Transformation Of Myth Into Poetic Discourse In Baudelaire: Dionysos**Abstract**

In this study, the cognitive discourse of the poem Soul of the Wine (*l'Ame du Vin*) of Baudelaire will be examined in the framework of Dionysos's myth. We see that the poet tells the adventure of the humanity through the adventure of wine making by making the mythological god speak and using his story in the poem. The poet, with a sense of symbolization peculiar to him, finds the chance to include his ideas about the humans in his poems through the myth of wine. The subject of the poem utters the lines in the future tense with using the words of Dionysos and implicating his goodwill in terms of deriving benefits. Examining Baudelaire's special grammar becomes a requirement in transferring the myth into a different perception level and in these transferences which connect the deep and surface structures. In this context, the poem will be examined by taking into consideration whether the myth corresponds to its counterpart in the human cognition or not. The cognitive discourse of Baudelaire's poetry consists of depicting the human with his simple, everyday concerns or telling the situations and the events that he witnesses in the

¹ Bu makale XI. Ulusal Frankofoni Kongresi kapsamında 12 Mayıs 2015 tarihinde Yıldız Teknik Üniversitesi'nde sunulan metnin genişletilmiş halidir.

² Doç. Dr. Atatürk Üniversitesi Eğitim Fakültesi Fransız Dili ve Edebiyatı Eğitimi, ykzlcim@yahoo.fr

vocabulary of the myth. As a poet, he evaluates the insensitive masses in terms of the humanitarian values, he concentrates on total positive design principles and by activating the readers' prior knowledge, he writes his poems with metaphors coherent with the wine signifier. He prefers the method in which he makes the readers find the truth through myths by navigating them from the data available to unavailable. In conclusion, it can be said that the myth of Dionysos forms the poetic discourse of Baudelaire.

Keywords: Dionysos's myth, cognitive discourse of poetry, soul of wine, future representation, investment

O. Giriş

Baudelaire'in (L'Ame du Vin) *Şarabın Ruh* şiiri geniş ölçüde Dionysos söyleni bağlamında kurulmuş bir şiirdir. Bizim örneklem olarak bu şiiri seçme nedenimiz şiirin bilişsel söyleminin çözümüne olanak sağlayacak ölçütlere uygunluğudur. Burada, ozanın kendine özgü bir söylemle oluşturduğu şiirini Dionysos söyleniyle etkinleştirme yoluna gittiğini gözlemliyoruz: Baudelaire bu şiirinde sağır ve dilsiz kitleye yönelik eleştirisini onun tanrıyla ilişkisini tartışmaya açan bir yaklaşımla sürdürüyor. Şiir/ söylem ikilisi açısından duruma yaklaştığımız zaman bu şiir bağlamında ortaya çıkan en ayırt edici nitelik Dionysos'un eylemleriyle şiirin her yerinde bulunmasına karşın isminin örtük bir içerik olarak saklı tutulmasıdır. Bu örtülü söylemin ozanın bilinçli bir seçimi olduğunu düşünüyoruz; çünkü ozan, Dionysos'un tıpkı gerçek bir tanrı gibi görünmeden edimleri yoluyla tanınmasını, algılanmasını ve bulunmasını bekler. Gözlemin ve tanıklığın bu tür görülmeyeni buldurmaya dayalı sözcelerle geliştirildiği *Şarabın Ruh* şiirinde, insan yeryüzü serüveninde birbirine karşıt nitelikleriyle tanımlanarak aynı zamanda hem (cher) sevgili, sevimli, aziz, hem de (dés hérité) yeteneksiz, nasipsiz ve kalıttan yoksun olarak gösteriliyor.

L'Ame du Vin/ Şarabın Ruh

- 1Un soir, l'âme du vin chantait dans les bouteilles (Şişelerde bir akşam şakır şarabın ruhu)
- 2Homme, vers toi je pousse, ô cher déshérité, (Derd: Sana, her şeyden yoksun, sevgili insan)
- 3Sous ma prison de verre et mes cires vermeilles, (Bir şarkı yolluyorum kardeşlik, ışık dolu)
- 4Un chant plein de lumière et de fraternité! (Pembe balmumu ve cam zindanımın altından!)
- 5Je sais combien il faut, sur la colline en flamme, (Bilirim, bir tutuşmuş tepe üstünde niçin)
- 6De peine, de sueur et de soleil cuisant (Onca didinme, ter ve kavuran güneş gerek)
- 7Pour engendrer ma vie et pour me donner l'âme; (Var olmam ve kendime bir ruh edinmem için)
- 8Mais je ne serai point ingrat ni malfaisant, (Ama nankör, kötücül olmayacağım gerçek)
- 9Car j'éprouve une joie immense quand je tombe,(Çünkü sonsuz bir sevinç duyuyorum düşerken)
- 10Dans le gosier d'un homme usé par ses travaux, (Uğraşıp yorulmuş bir insanın gırtlığına)
- 11Et sa chaude poitrine est une douce tombe (Onun sıcak göğsü tatlı mezar ki, en)
- 12Où je me plais bien mieux que dans mes froids caveaux. (Soğuk mahzenlerimden daha hoş gelir bana)

- 13Entends-tu retentir les refrains des dimanches (Duyuyor musun, pazar ezgileri çınlamada)
- 14Et l'espoir qui gazouille en mon sein palpitant? (Ve çırpınan göğsümde cıvıldaayan umut bu?)
- 15Les coudes sur la table et retroussant tes manches, (Kolların sıvalı ve dirseklerin masada)
- 16Tu me glorifieras et tu seras content; (Kutlayacaksın beni için gönençle dolu)
- 17J'allumerai les yeux de ta femme ravie; (Ateş yakıp gözünde karının, sana hayran)
- 18A ton fils je rendrai sa force et ses couleurs (Kavuşturup oğlunu gücüne, renklerine)
- 19Et serai pour ce frêle athlète de la vie (Güreşçilerin kaslarını sağlamaştıran)
- 20L'huile qui raffermi les muscles des lutteurs. (Yağ olacağım yaşamın o körpe erine)
- 21En toi je tomberai, végétale ambroisie, (Düşeceğim içine, tanrısal balözü ben)
- 22Grain précieux jeté par l'éternel Semeur, (Değerli tohum, sonsuz Ekici'nin serptiği)
- 23Pour que de notre amour naisse la poésie (Şiir doğsun diye ikimizin sevgisinden)
- 24Qui jaillira vers Dieu comme une rare fleur! (Fışkırarak Tanrı'ya eşsiz bir çiçek gibi!) (FM, 2011:162/ KÇ, 2006:195)

1. Dionysos söyleni

Bir akşam "Dionysos" (şarkı söyler gibi) bir ses tonuyla konuşur ve şöyle der: her şeyden yoksun, sevgili insan, ben Dionysos olarak sana kardeşlik ve ışık dolu bir şarkı gönderiyorum: bu şarkıyı özellikle senin için yazdım. Bu şarkı tüm güzellikleriyle insanı, mevsimi, üzüm asmalarının verimliliğini, güvenlik ve esenliği dile getirir. Bir ruh böyle Dionysos'un onuruna erişerek onunla doğrudan konuşma fırsatı bulursa, elbette ikisinin sevgi sözlerinden şiir doğar ve bu şiir benzersiz bir çiçek gibi Tanrıya yükselirken, beraberinde onları da yükseltir. Latince adı Bacchus olan Dionysos üzerine bilgileri kısaca özetleyelim, şarap, kutsal üzüm suyu insandaki coşkun nitelikleri etkinleştirmeye aracılık eder: Dionysos, tanrılar ülkesine dışarıdan gelme bir tanrıdır ve yeryüzündeki edimleri büyük ölçüde tepki ve direnç üzerine kuruludur. Annesi Semele'nin ona yedi aylık hamileyken ölmesiyle, Zeus onu yaşatmak için yanına alır ve baldırına yerleştirir böylece, ikinci bir doğumla Dionysos'u meydana çıkarır: Athena, Zeus'un kafasından Dionysos ise baldırından doğar. Zeus'un baldırından doğması onun özellikle kas ve kaba yaptırım gücünü imgeler. Dionysos üzüm suyunu bulur ve onu kullanarak insana şarap üretmesini öğretir (Dictionnaire Des Symboles, 1982: 1012-1016) / (Erhat, 1989:102-103-104). Şiirde Dionysos tanrısal bir güç, daha çok insanın bedeninde ve tinindeki görülmeyen, yalnızca duyularla sezilebilen etkin bir güç olarak tasarlanıyor: Şarabın Ruhu'nda Dionysos söyleni güncellenerek bütün bir insanlık durumunu simgelemek, somutlaştırmak üzere özellikle seçilmiştir. Şiirin başlığında (l'Ame du Vin) yer alan şarabın bir ruhu olabileceği varsayımı toplumsal bellekte, şarapla insan arasında kurulan bağdaşık ilişkilerle, sayısız anlama gönderimde bulunuyor.

Şiirde sözcüksel art gönderim yoluyla (değerli tohum) diye nitelenen bu tin çağlar boyu yinelenen söylenlerle sonraki kuşaklara aktarılmış Dionysos'un tinidir ve bu tin etkinliğini kanıtlamak adına sık sık insanları zevk'ten öldürür: Öyleyse, bilinçdışı, düşüncelerin çatışmalı bir oyununu gösterir ve aynı şekilde bizlerin içsel durumuna kendi gerçekliğini kazandıran acı ve zevk arasındaki bu karşıtlıktır. Eğer bireysel doğamız bir kararlılık durumunu gösteriyorsa,

bu, acının sürekli olarak zevk'e dönüştürülmesindedir. Aynı şekilde, Kant fizikte kararlı itici güçlere, özdeğin anlaşılması yolunda, çekici güçlerden daha fazla önem verir ve benzer şekilde, onun anlayışına göre acı, bizim doğamıza gerçekliği kazandıracak biçimin tersine arzuya değiştirilen yaşamsal gücü eyleme geçirendir. Çatışma dışında, kendi haline terk edilmiş bir tatmin durumu zevkten ölmeye sonuçlanacaktır (Tod vor Freude / Mort de joie) (David Ménard, 2005: 195-198). Tinsel açıdan şiire konu edilen böyle bir zevk algısını şarabın bastırılmış duyguları açığa çıkarma gücüyle açıklamak olasıdır: sözgelimi, Dionysos şaraptan çıldırmış kadınlar (Bakkhalar) Mainadlar'ı dağlara, ormanlara salar, bu kadınlar kanlı avlara çıkarlar ve yakaladıkları yabani yaratıkların kanını içerler. Şaraptan söz edildiğinde şiirin konusu kimi kez insana umut ve coşku veren, kimi kez zevkten öldüren Dionysos ayinleriyle bağlantılıdır. Söylenbilimde Dionysos'a yüklenen zevk sahibi (oluş) niteliği ondaki acının sürekli olarak zevkle birlikte düşünülmesinden ve bu düşüncenin zevkten çıldırma/ölme gibi karşılıkları bulunmasındandır.

Akşam vakti çevresine ışıklar yayarak ortamı görkemiyle ve büyüyle aydınlatan Dionysos şenliklerinde şarap testilerinden süzülen üzüm salkımının özü (baştan başa ışık ve kardeşlik) esinleyen görüntüsüyle cam hücrelerinde ve pembe mumların ışıltısında gösterilmiştir. Şiirdeki öznenin şarap algısı, okur henüz şarabın tını olacağı düşüncesine alışmamışken söylenin tüm bilişsel içeriği bir akşam zamanı şişede ezgiye dönüşürken gösterilir, yani şarap sürahiden kadehe dökülürken duyulan ritimli ses ona bir şarkı gibi gelir: Doğan'a göre bu ritmik ses Arapçada (kulkul) adıyla anılır ve "söyle, söyle!" anlamına gelir (Doğan, 2008:66). "Un soir, l'âme du vin chantait dans les bouteilles: şişede şakiyordu, akşam, şarabın ruhu" dizesinde öznenin şarap şişesine gönderimde bulunması, öncelikle şarap şişesinin çağlar boyu eğretilmeli bir tasarım değeri taşımasındandır: O olağanüstü hayal görüntülerinin, peri kızı gibi her kılığa giren anlam güzellerinin ortaya çıktığı sihirli bir şişedir (Doğan, 2008:95), bir kez daha (şarabın tını/ şişede şakiyordu) sözcüsünden yola çıkarak, belleğimizdeki önceki bilgileri gözden geçirdiğimizde *Alaeddin'in Büyülü Lambası* gibi fantastik masallarda cin, peri vb. gibi insanüstü yaratıkların lamba/şişe içinde saklanması ve gerçeği açıklama zamanı geldiğinde büyü işlevini yerine getirmek için dışarı çıkmalarını anımsıyoruz. Yani aslında, ozanın şiirde yeni bir algılama düzlemine aktardığı bu bilgiler okura pek yadırgatıcı gelmez, çünkü söylen yeni bir boyuta taşınırken insanların belleğinde bu şekilde söylenle ya da masallarla etki alanı yaratmış şarap üzerine kurulu bilişsel bir anlam alanı zaten bulunmaktadır.

Söylende ayrıntılandırılan bilgilere ek olarak, Dionysos kadehinin yatıştırıcı etkisi oldukça ünlüdür; bu kadehten içenlerin cesaretinin çoğalacağına, korkularından kurtulacağına ve tanrılaşacağına inanılır. Tüm bu dizelerdeki ve söylendeki bilgileri karşılaştırarak bağıntı çözümlemesi yaptığımızda yani, şarabın kırmızısı, ateşin kırmızısı, ışık kümeleri, akşamın kızıl rengi, alevli tepe, yakıcı güneş gibi söz öbeklerinin şiirde yaratılmak istenen atmosferi renkleriyle zenginleştirmek ve onlara çoklu nitelikler kazandırmak üzere özellikle seçildiklerini görüyoruz ve yoğun kırmızı renk seçimi Dionysos şöleninin başlaması için gerekli olan ateşe gönderimde bulunuyor. Söylene göre, Dionysos yakıcı ateşten yaratılmış ve serinletici suyla büyütülmüştür. Şiirde Dionysos'un yerine konuşan gizli bir özne bulunuyor: böyle olduğunu "biliyorum üstünde bu alevli tepenin/ de peine, de sueur et de soleil cuisant "onca didinme, ter ve kavuran güneş gerek/ hayatımı yaratmak, ona ruh katmak için" dizelerinde (biliyorum) diye başlayan dizeler kanıtlar; bunlar bellek okuma yoluyla "ben biliyorum" öyleyse bu bilgiyi başkaları da (bile)bilir anlamına gelir. Pour engendrer ma vie et pour me donner l'âme; (var olmam ve kendime bir ruh edinmem için) dizesinde "engendrer" eyleminin sözlük anlamı (erkekler için) döllemek, birinin dünyaya gelmesine olanak sağlamaktır. Burada "emek" düşüncesi art gönderimsel olarak örtük durumdadır: Bu dizede eylemlerin değişimi, bilgilendirici yapısından dolayı şiiri sözceleyen öznenin "biliyorum" ile başlayan yinelemeleri sözdizimsel olarak "hayatı yaratmak" eyleminin öznesini tanımlamada (yaşamı) "ona" diye yineleyerek "ona ruh katmak" eylemini imlemesi ve yaşam sözcüğünün özel olarak süregelen bir

anlamı içermesi şiirdeki en küçük bileşenin (bile) özne tarafından Dionysos'un şiirdeki varlığını kanıtlamak üzere kullanıldığını gösteriyor. Biliyorum, diye başlayan bu sözce bir bilgiyi paylaşmasıyla bilişsel bir sözcüktür ve ozan şiirdeki Dionysos tasarımı, örtük bilgiye eşitleme aşamasında yaşam üzerine kendi bilgilerini ortak bir yaşam deneyimine aktardığı için bilinçle söylendiğini düşünüyoruz. Özne, şaraba diriltici bir güç yüklerken, bu gücün niteliği (yakıcı güneş, eziyet ve ter) söz öbeklerini içeren emek düşüncesiyle belirlenir, böylece bilişsel uzamını genişleterek şiiri daha geniş bir coğrafyaya yayar. Bunu yaparken insan emeğinin günlük yaşamdaki karşılığının şiirde Dionysos adına konuşan özne tarafından eğretilme yoluyla güncelleştirilerek kişisel söylene dönüştürüldüğünü gözlemliyoruz. Şarabın şişede "şakıma" yani dile gelme ve konuşma eğretilmesi simgesel olarak yüzyıllardır yinelenen bir (ön) bilgiyle onun imbiclerde sabırla süzülerek damıtılması ve bambaşka bir niteliğe bürünerek insanları günlük sorunlarından kurtaran ve alıp götüren yönlerinin karşılığı olarak sözcelenmiştir: Öznenin şarapla insan türü arasında bağlantı kurma çabası şiirin bilişsel niteliklerinin tümünün bir süreç içerisinde anlaşılmasını sağlar. Şarap olarak şişelenmiş sıvının kabına sığmaması, taşkın etkisi ve bunları aşan özelliklerinin karşılığı olarak dile getirilmiştir.

Şiiri sözcileyen özne ve onun yaşam deneyimleri üzümün yetiştirilmesinde harcanan emeği açık bir benzetimle insanın yetiştirilmesiyle denk tutması şiire gerekli bilişsel altyapıyı hazırlıyor. Şarabın tınıyla bağlantılı olarak tasarımı insan emeği şiirde insanın yeryüzündeki edimlerinin çoğaltıcı bir anlam değerine sahip olmasını imgeliyor: Bu bağlamda şiirin öznesi tasarım ve gösterim nesnesi olan şarabı kimi bağdaştırmalarla insan tinine yakınlaştırıyor ve zamanlar üstü bir noktaya yerleştiriyor.

2. Yatırım düşüncesi

Dionysos, insana seslenerek (kutlayacaksın beni için gönencele dolu) derken, aslında (ben) seni mutlu edeceğim, bedenini ve tinini besleyeceğim, eksik yanlarını gidereceğim, sen de (benim) bu edimlerimin karşılığı olarak (benim) gerçek değerimi anlayacak, beni yücelteceksin, diye karşılık verdiğinde, bu söylemin karşılığını yatırım başlığı altında ele alıyoruz. Yani, Baudelaire belli bir hedefe yönelen ve ağırlıklı olarak gelecekte bir gelir veya sürekli kazanç sağlamak için önceden ortam hazırlamanın yolu olarak (yatırım) düşüncesini öne çıkarıyor: Dionysos şarap üzerinden insana *yatırım* yapmıştır.

Şiirin bütününde şişelerden (bouteilles) yansıyan (soir) akşamın renkleri artgönderim yoluyla (şarap) ve şarap kırmızısı üzerine kurulu renk söylemleriyle pek çok kez yineleniyor: (bir akşam şarabın ruhu şişelerde şakır) (kardeşlik, ışık dolu bir şarkı) yine benzer renklere bağlı olarak sözcelenen alevli pembe ve balmumu renkleri, ardından bütün gün yorucu işlerde çalışmanın karşılığı olarak ter ve kavurucu güneş, yine ateş ve sıcaklığa gönderen sıcak göğüs/ tatlı mezar iminin karşılığı emek düşüncesinin yerini alıyor. J'allumerai les yeux de ta femme ravie (ateş yakıp gözünde karının, sana hayran), ayrıca içinde yazdığımız dizelerde "aşk" kavramı somut olarak yer almaz, fakat adı belirtilmeden, aşk ateşini yakmak deyim anlamında, yani gizli bir içerik olarak varlığı duyuruluyor. O zaman şişeden yükselen şarabın, şarap tanrısı Dionysos'un sesi, Baudelaire'in seslendirmesiyle duyulur ve bu ses insana seslenir ve ey insanoğlu, canlılık esinleyen bu şarkı senin için yazılmıştır, (bunun için aşkımızdan şiir doğsun yine/ benzersiz bir çiçek gibi Tanrı'ya yükselen!) aşkımız şiire kaynaklık etsin, bu şiir çiçek gibi gökyüzüne yükselsin, der. Bu nedenle aşk'tan şiir doğmasının yolu insanın şarabın esiniyle kendi tininin doğurgan ve yaratıcı niteliklerinden beslenmesine bağlanmıştır. Bunlara ek olarak, şiirde kulak ver (çoşkulu kalbimde cıvılayan) umudu dinle sözcesindeki "kulak ver" deyimini işitme duyusuyla bağlantılı olan cıvıldamak; kuş gibi neşeyle (cıvı cıvı) ötmek yinelemeli ses öbeğiyle birlikte kullanılmıştır. Nesne-özne arasında kurulduğu varsayılan bu ayrıcalıklı ilişkide öznenin tanıklıkları, duyularıyla algıladığı, ayırdına vardığı bağlantılar

şiiysel bağlamın belirleyicileridirler. Şarabın Ruhu'nda bu ilişki şarapla insan arasındaki bağıntıyı bir yatırım düşüncesi aracılığıyla etkinleştiriyor.

Burada Dionysos esiniyle dile getirilen ve eğretilmeli olarak şarabın esiniyle sözcelenen dizelerde, "de peine, de sueur et de soleil cuisant (nice yakıcı güneş, eziyet ve ter lazım)/ pour engendrer ma vie et pour me donner l'âme; (hayatımı yaratmak, ona ruh katmak için) üzüm asmasının kuru toprakta gelişip serpilmesi insanın yeryüzündeki yaşam serüveniyle bağdaşık olarak sözcelenmiştir: şiirin söylemi şarabın tinini kuru bir üzüm dalının varlığıyla açı(k/m)layan ve ona olumsal nitelik kazandıran tüm bileşenlerin etkileşimiyle güncelleştirilen bilişsel bir süreci imliyor. İnsanın da, üzüm asmasının da yetiştirilmesi üretken bir yatırım düşüncesine bağlı olarak büyük bir özveri ve emek gerektirir. Ancak herkesin işine yarayacak bu kadar emek elbette karşılıksız kalmaz ve insanoglu üzüme yatırımının somut karşılığını üzümünden şarap, kadından (evlat) olarak yaşam boyu almayı sürdürür.

"Mais je ne serai point ingrat ni malfaisant/ ne var ki, kötücül ve nankör olmayacağım", bu birimde konuşan özne kötücül ya da nankör olmayacağım derken, bu bağlamda insanların çoğunun "kötücül ve nankör" olduklarını gündeme getiriyor. Yani insanlar genellikle mutlu olmanın yolunu bilmezler ve kendilerine sürekli üzüntü duyacakları bir sorun ararlar ancak şarabın tinini göstergeleyen (ben) Dionysos başkaları gibi kötücül ve nankör olmayacağım, der: (ingrat) nitelemesi sözlükte verimsiz, kötücül, sevimsiz, iyilik bilmez anlamlarına gelir; bu olumsuz niteleme, yaşam karşısında yeterince direnç ve tepki göstermeyen bütün insanları nitelemek üzere özellikle seçilmiştir, diye düşünüyoruz. Özne yaşamda "kötücül ve nankör" olmama önerisini "une joie immense" (sınırsız bir sevinç) duymak önermesiyle birleştiriyor ve bu önermeyi şiirin doğurgan nesnesi şarapla bağdaştırıyor. (Zira iş yorgunu birinin kursağına/ dans le gosier d'un homme usé par ses travaux/ düştüğüm vakit sonsuz bir sevinç duyarım ben) dizesindeki "le gosier d'un homme" belirlemesi "şarabın" insanın konuşmasını, başka insanlarla iletişime girmesini sağlayan boğaz, yutak, gırtlaktan geçtiği andan başlayarak, ona gündelik yorgunluğunu unutturacağı, sorunlarını gidereceği anlamlarıyla örtüşüyor. Bu bağlamda, insanın yeryüzündeki eylemlerinin somut karşılığı gündelik etkinliklerinin sonucunda acıkmasıyla, boğazının kurumasıyla, (iş) yorgunu olmasıyla belirginleştiriliyor. Gerçekte, insanın yeryüzündeki tüm eylemleri burada, bu yatırım düşüncesinde düğümlenir, çünkü insanoglu karşılık beklemeden, deyim yerindeyse kılını bile kıpırdatmaz: insanın emek harçayarak kimi nesnelere elde etme ve onları bir süreklilik ilkesine bağlı olarak yaşatma edimleri diğerlerinin önüne geçer. İnsan yeryüzü serüveninde yüce gönüllü fakat eylemlerinde yeteneksiz gösterilmiştir; yani, insan yaşamda kimi hedeflerine ulaşsa bile, bu ulaşım onun sonu gelmez arzularını gidermeye yetmez, çünkü insan yeryüzü serüveninde tatminsizdir ve eyleme geçtiği her defasında elindekinden daha fazlasını arzular: en uzun iyelik bile onu ikna etmeye yetmez; gözünü hırs bürümüştür ve onun boğazının kurumasına yol açan, onu susatan zevk bu şiire konu edilen diyonizyak zevktir: insan (beğenen ben) olarak yeryüzü zevklerini ve her gün yeni bir dirençle yaşama tutunma gücü ve kararlılığını bu yatırımla sağlanan süreklilik ilkesinden ödünç almıştır.

(Onun sıcak göğsü tatlı mezar bana/ burası çok daha hoş soğuk mahzenlerimden) dizesindeki "tatlı mezar/ soğuk mahzen" bağdaştırmaları şarabın belli bir kıvama ulaşması için yıllarca bekletildiği yer bakımından tümüyle sezdirimlere dayalı bir karşılaştırmayı imliyor. Şarap soğuk mahzende canlıdır, fakat biri onu tükettikten sonra, birinin midesine düştüğünde, biri onu içtiğinde canlılığını yitirir ve onun midesi, bir mezar yerine dönüşür ancak kendi ölümü pahasına (uğraşıp yorulmuş bir insanın gırtlakına/ düştüğüm vakit sonsuz bir sevinç duyarım ben) diyerek şarabın doğurgan diliyle, çalışmaktan yorgun düşen bir işçinin sıcak göğsü tatlı bir (mezar) yeri olarak yansıtılır. Şarabın dinlenmeye bırakıldığı büyük tahta fiçisi tatlı bir (mezar) yeriyle bağdaştırılıyor. Bu bağlamda, ozanın (soğuk mezar) söz öbeğini tatlı mezar nitelemesiyle yumuşatarak ona esenlikli duygu değeriyle olumlu bir anlam yüklediğine tanık oluyoruz. Burada aynı zamanda Dionysos'un hiç görmediği annesini yeryüzüne geri

döndürmek için yeraltına inişine gönderme yapılmaktadır. Dionysos'un annesini bulması (onun sıcak göğsü tatlı mezar bana) dizesiyle kendi yaşamı pahasına Ölüm'e, Thanatos'a meydan okumayı göze alması anlamına gelir. O da bunu yapar ve ölüme, zamanın kesintiye uğramasına tepki göstererek yerleşik kanıyı tersine döndürür. Bu dizide "sıcak göğüs" bağdaştırması "tatlı mezar" bağdaştırması ile değiştirim ilişkisi içindedir: Bu nedenle sıcak göğsün anlamının tatlı mezara bağlı olduğu açıktır.

Şarap ve bereket tanrısı Dionysos'un babası Zeus'a "éternel Semeur", (ölümsüz Rençper) "sonsuz" ekici yayıcı, aktarıcı diye birbirini tanımlayan anlamlar yüklenmiştir, Dionysos, ben (sonsuz Ekici'nin serptiği değerli tohumum) der ve bu anlamlandırıcı nitelermeler büyük olasılıkla aynı zamanda hem tanrı, hem insan olan Dionysos'un yeryüzündeki edimlerinin karşılığı olarak sözcelenmiştir. Şiirde büyük harfle yazılarak öne çıkarılan "éternel Semeur" (ölümsüz Rençper) bağdaştırması şiirin anlamını açan ve öznenin aslında ne demek istediğini gösteren değerli tohumun doğurgan niteliklerinin şiir dilindeki karşılığıdır: (Grain précieux jeté par l'éternel Semeur / ölümsüz Rençper'in ektiği değerli tohumuyum ben) "Semeur" (ekici) ismi Dionysos'un bu değerli tohum oluş niteliğine vurgu yapmak üzere özellikle öne çıkarılmıştır. Değerli tohum bağdaştırması iki farklı göndermenin karşılığıdır; bunlardan ilki üzüm meyvesinin (değerli) tohumu, ikincisi ise (Semele) efsanesine bağlı olarak öne çıkarılan Zeus'un (oğlu) ve onun değerli tohumudur: Bilindiği gibi, Hellen'lerin baş tanrısı Zeus'tur, Dionysos gibi dışardan gelme bir tanrısal varlığı ne yapıp edip onun buyruğuna sokmak, ondan doğmuş olarak göstermek gerekmektedir, işte söylen şiirde böyle bir bağlantı kurma çabasının olağan sonucu olarak ortaya çıkarılmıştır. Dionysos söyleninin şiir dilindeki karşılığı tanrının insana bağışladığı değişim gücüdür. Hamilton'a göre, Zeus, Semele'nin bütün dileklerini yerine getireceğine Styks ırmağı üzerine yemin etmiştir. Semele'nin dileği ise onu tanrı giysileri ve görüntüsü içinde tüm görkemiyle görmektir ve Zeus bu dileği yerine getirdiğinde Semele onun yakıcı ışıltısına dayanamayarak ölür. Böylece Dionysos ateşten doğmuş ve yağmur tarafından yetiştirilmiş ve gittiği yerlerde insana şarap yapmayı öğretmiştir (Hamilton, 2004: 35). Dionysos'un insana üzüm üretmeyi ve üzümünden şarap yapmayı öğretmesi onun insan türü üzerinden geleceğe yaptığı *yatırımın* açık göstergesidir: Bu bağlamda yatırım bir güç'tür. Güç olarak da doğrudan tasarıma içerisinde yer almaz. Diyapozitif projeksiyonu nasıl ışık demetini ekran üzerine yansıtmaz ise yatırım da tasarıma aynen yansımayıp oraya sadece izini bırakır. Bu iz etkileşim sisteminin biçimidir (Danon-Boileau, 1998: 25). Dionysos insanlara dönüşüm yapma gücü verecek büyülü (nesne) şarabı bulmuştur: "Bir sanattır kalabalığın tadını çıkarmak; beşiğinde bir periden kılık değiştirme, maske zevkini, ev kinini, yolculuk tutkusunu almış kişi, yalnız o kişi, canlılıkta kana kana sarhoş olur, hem de insan türünün sırtından sağlar içkisini." (Baudelaire, Paris Sıkıntısı, 1984: 27) Ozan insan kalabalığının sağladığı canlılıkta Dionysos'un üzümleri olgunlaştıran yakıcı sıcaklığından ve asmalara can veren yaşam suyundan beslenir. Zaten kılık değiştirme, çılgınca davranma, gürültü çıkarma, tiz haykırışlar, kendinden geçme Dionysos'a özgü davranışlardır (Hamilton, 2004: 36/Fink, 2010: 124). Üstelik Dionysos'un insana üzüm yetiştirmeyi ve ondan şarap elde etmeyi öğretmesi bir süreklilik ve ilişkiyi yatırıma dönüştürme bağıntısıyla insanın şarap üretimine devam edeceği gerçeği Baudelaire'deki "içkisini insan türünün sırtından sağlama" garantisini açıklar: Doğal olarak insanlar şarap üretimini sürdürdükleri sürece ozan da içkisini onların sırtından elde etmeyi sürdürecektir.

Şarabın Ruhu'nda yine karşılıklı olarak toplumun ozana ve ozanın topluma bakışını ve kitleye eleştirisini Dionysos söyleni yoluyla etkinleştirdiğine ilişkin başka ayrıntılar yer alıyor: Sözelimi, toplum kendini gerçeklerden uzaklaştıracak ve uyuşturacak afyonlar arar, bu nedenle şiir aracılığıyla güncelleştirilen/etkinleştirilen bir söylende bu şekilde ezber bozan bir iletinin bulunmasını anlamaz, anlamak istemez; bu isteksizlik, Dionysos'un öğretisine karşı da gösterilmiştir. Buna bağlı olarak, Dionysos'un kişiliğinde bulunan öz nitelikler söz konusu edildiğinde toplumun ozana gösterdiği yok sayan ve haksız tepkinin bir benzerinin ona da gösterildiğine tanık oluyoruz. Dionysos insanların karşısına gerçek bir tanrı kimliğinde çıktığı

zaman kimse onu dinlemez/anlamaz; üstelik onunla alay ederek onun insanlar üzerinde kurduğu saygınlığını yerle bir etmek için asılsız söylentiler üretirler. Onların bu inançsızlığı karşılığında elde ettikleri yalnızca yıkımdır ve bu yıkıma bağlı olarak içinde insanların bulunduğu geminin güvertesini simgesel şarap seli basar ve bu sırada büyüün gücüyle yelkenin üstünde olgun salkımlarıyla bir (asma) belirir ve gemideki bütün korsanlar can derdine düşerek son bir hamleyle denize atlarlar ve korsanların ayakları suya değer değmez ortaya çıkan sonuç bir metamorfozdur; hepsi birer yunus balığına dönüşürler. Bu nedenle Dionysos kendine inananlara bu birbirinden farklı iki değişik yüzünü gösterir: yerine göre sevinç de verir özgürlük de verir, fakat buna karşılık olarak yabanıl bir yıkım da verebilir. Baudelaire, Şarabın Ruhunda şarabın bu canlılık ve zevk veren yanını kullanır: (eşinin esrik gözlerini tutuştururum/ oğluna güç veririm renk katarım yüzüne) der. Burada şiirin öznesi, Dionysos'un insanlar üzerindeki yaptırım gücüne anıştırmada bulunarak, bu gücü "tutuşturmak/güç vermek/ renk katmak" gibi eylemlerle belirginleştiriyor. Yine bu hem insana, hem de üzüm asmasına gönderimde bulunan dizelerle yüzüne renk katmak deyişle görünüşte bir odundan farksız kuru asma dalının baharda yeniden dirilişine vurgu yapılmaktadır. Bu bağlamda bitkiyle insan türü arasında yakınlaştırma ilgisi kurularak (renksiz) yaşama renk katma deyişi "tutuştururum esrik gözlerini eşinin" dizesiyle, kendi söylemine kanıtlar oluşturarak, büyüyen oğul/tutuşturulan gözler üzüm asmasının güneşte kızarması, üzümün cinsine göre sararması ya da kararması, renk değiştirmesi, yani dönüşmesinde üzümle insan arasındaki benzerliklerden yararlanılmıştır. Şiirde eylemler arası eşzamanlılık imleyen "tutuştururum/güç veririm/ renk katarım" gibi sıralı eylemler için bir dönüştürme işlevi üstlenen ve ikinci / üçüncü dizeyi aynı yinelemeli yapıya bağlayan süreklilik göstergesi gözlerini tutuştururum, (oğluna) güç veririm, (yaşamına) renk katarım gibi genelleme ifadeleri bir durumdan diğerine geçişi gösterdiği gibi, söylenden beslenen nitelikleriyle dizeler arası uslamsal bağlantıyı da sağlamlaştırır.

3. Gelecek Tasarımı

Je ne serai point ingrat ni malfaisant (nankör, kötücül olmayacağım): Bu dizede benzeyenin yerine kullanılan ve dizenin tüm anlam yükünü taşıyan tasarımsal bir Dionysos ana benzetileni gizli bir içerik olarak bulunuyor; bu içerik şiirde kendisine değişik ve çoklu nitelikler yüklenerek yeniden üretilmiştir ve Dionysos şiirde konuşan özne kimliğinde ete kemiğe bürünmüştür. Toplam yirmi dört dizeden oluşan şiirin ilk on beş dizesi, sekizinci dize dışında "8Mais je ne serai point ingrat ni malfaisant" şimdiki zaman kipinde sözceleniyor; bu dizelerde geleceğe yapılan yatırım düşüncesine bağlı olarak şiirin sözdizimsel boyutunda, sözce anı ile sözcelem anı arasında zamansal fark bulunmaktadır: Bu dizeler sözce zamanından daha sonra gerçekleşecek durumları belirtiyor. On altıncı dizeden başlayarak gelecek zaman kullanımı görülür; bu şekilde şiirin sözdizimsel boyutunda, sözce anı ile sözcelem anı birbirine eşitlenir:

16Tu me glorifieras et tu seras content ("sen" beni yücelteceksin ve bana hayran kalacaksın) yani, ben (Dionysos) olarak yaşamın boyunca senin için birçok iş yapacağıma, sana yatırım yapacağıma söz veriyorum, senin karşılık olarak beni ululaman ve bana hayranlık duyman mutlu olmana yetecek.

17J'allumerai les yeux de ta femme ravie ("ben" eşinin esrik gözlerini tutuşturacağım)

18A ton fils je rendrai sa force et ses couleurs ("ben" oğluna güç vereceğim yüzüne renk katacağım)

19Et serai pour ce frêle athlète de la vie ("ben" ömrün bu narin atleti için yağ olacağım)

20L'huile qui raffermit les muscles des lutteurs. (Güreşçilerin kaslarını sağlamlaştırın)

21En toi je tomberai, végétale ambroisie, (düşeceğim içine, tanrısal balözü "ben")

22Grain précieux jeté par l'éternel Semeur, (Değerli tohum, sonsuz Ekici'nin serptiği)

23Pour que de notre amour naisse la poésie (Şiir doğsun diye ikimizin sevgisinden)

24Qui jaillira vers Dieu comme une rare fleur (sen ve ben "biz" yeni bir bedende benzersiz bir çiçek gövdesinde birlikte Tanrı'ya yükseleceğiz) gibi gelecek zaman belirleyicileri eylemin yönünün geleceğe dönük bir biçimde gelişeceğini ve Dionysos'un (uz)görür kimliğinde ve gözetiminde sağlanan bu esenli ortamın şimdi olduğu gibi gelecekte de korunarak sürdürüleceğini imliyor. Gelecek zaman kipi ileride olması, gerçekleşmesi beklenen eylemin belirttiği zaman kavramının, içinde bulunulan zamandan sonraya ait olduğunu gösteren kiptir:

Sözcelem öznesi şarap üzerinden insana yatırım yapan Dionysos'un sözleriyle ilerde (orada-yarın- yakın/ uzak gelecekte) bir kazanç sağlama yolunda niyetini bildirerek neler yapacağını gelecek zaman kipinde sözcüyor.

(Entends-tu retentir les refrains des dimanches / kulak ver yankısına pazar şarkılarının) dizesindeki retentir eylemi çınlamak, yankılanmak ve gürlmek anlamlarına gelir: *refrain* sözcüğü şarkıların sürekli yinelenen bağlantı bölümünü belirtir, dolayısıyla pazar günü kiliselerde okunan ilahilerin yinelenen birimleri kast edilerek ayinlerde aktarılan Dionysos öğretilerinin, İsa'nın geniş halk kitlelerine ulaşması üzerindeki katkısına anıştırmada bulunur. Bilindiği gibi, şarap kırmızı renginden dolayı İsa'nın kanını ve canını simgeler, Davut peygamberden başlayarak süregelen ayinlerde katılımcılara bir iletinin gereği olarak tattırılan şaraplı ekmeğe ise İsa'nın bedenini imgeler. Böylece, şiirin öznesi hem şu an'a ilişkin bir boyut, yani süre, alışkanlık, yinleme ve hem de geleceğe gönderimde bulunarak deneyim kazanan insanın şarap üzerinden elde edeceği gücün etkisini gösteriyor. (Les coudes sur la table et retroussant tes manches / dirseklerini daya, kalkık dursun kolların) dizesinde duadan söz edilmeden artgönderim yoluyla bir (dua) söyleminin karşılığı gizlenmiştir: Dirsekler masada kollar kalkık veya kıvrılmış tanımlamasında ardındaki gerçeği buldurma yoluyla Dionysos yakarı ayinlerine gönderme yapılıyor.

A ton fils je rendrai sa force et ses couleurs (tutuştururum esrik gözlerini eşinin/oğluna güç veririm renk katarım yüzüne) et serai pour ce frêle athlète de la vie (yağ olurum ömrün bu narin atleti için) burada sözü edilen "narin atlet" bağdaştırması anne babanın gözünde çocuklarını imler, onlar uzun yaşam koşusunda çocuklarına güç verecek, yüzünün rengini soldurmayacak merhemler ararlar. Oğlunu orada, burada sabah akşam gezinir gösterirken onun renksiz yaşamına renk katmaktan söz eder. Bu merhemi onlara sağlayacak olan da Dionysos, yani şarabın gücüdür. Böylece, dizisel veya dizimsel biçim/içerik öne çıkarılmış, anlam parçalara ayrılmış, her bir parça kendi içinde (frêle athlète de la vie) uzun yaşam serüveninin körpe koşucusu gibi bağdaştırmalarla kendi anlam katmanını yaratmıştır. Yani, şiirde Dionysos'un esinlediği değerler dizisi, Dionysos'dan açıkça söz edilmeden, üzüm / oğul / güreşçi benzerliği üzerinden dile getirilmiştir.

"L'huile qui raffermit les muscles des lutteurs (güreşçiler kasını sağlamlaştırsın diye) / en toi je tomberai, végétale ambroisie, (cennet taamı olup düşeceğim gövdene)" dizelerinde Dionysos'un çocukları ve insanları besleyip büyüten, insanları dinginliğe erdiren tanrısal (çiçek özü) gibi niteliklerine vurgu yapılıyor. Şarap söylemini kuran tin devinimi içinde yer alan sözcelem öznesinin "ateş", "alev" ve "ısı" insana ve bitkiye can veren sıcaklık bildirimleriyle didinme, ter ve kavurucu güneş kaynaklı belirlemeleri tanrısal (balözü) gibi üzümün yetişmesinde gerekli olan etkenleri açmıyor ve çiçeğin üzüme dönüşüm aşamalarını belirleme gereği gerçek anlam belirleyicilerini yeni bir boyuta taşıyarak yan anlam belirleyicilerine dönüştürüyor ve (pembe balmumu ve cam zindan) gibi özünde ışığa ve renge değgin yeni

adlandırmalara yol açıyor. Dionysos insanları birbirinden ayırmadan zengine de, yoksula da şarabın tine katkı sağlayan esenliğini aktarır ve onlara en sıradan insanın yaşadığı gibi büyülenmeden yaşamayı öğretir. Yaşamın tadını çıkarmayan, günlerin gecelerin zevkine varamayan insanları (kulak ver yankısına pazar şarkılarının/ ve umuda, coşkulu kalbimde cıvıldaayan/ dirseklerini daya, kalkık dursun kolların / yücelteceksin beni ve kalacaksın hayran) diyerek, Dionysos şölenlerinin sevincini yaşamaya çağırır.

Sonuç

(Bunun için aşkımdan şiir doğsun yine / benzersiz bir çiçek gibi Tanrı'ya yükselen!) dizelerinde şiirin dili Tanrıyla insan arasında bağlantıyı sağlayan benzersiz (az bulunur) eşsiz bir çiçekle, sarmaşık gibi gökyüzüne yükselen üzüm asmasının çiçeğiyle bağdaştırılıyor. Bilindiği gibi, üzüm çiçekleri sarı, mor ve yeşil renklerde salkım salkım açarlar ve küçük oluşları nedeniyle fazla dikkat çekmezler. Bu bağdaştırmadaki (eşsiz bir çiçek) nitelemesi düzdeğişmece yoluyla üzüm üzerinden şaraba yapılan bir gönderimdir: Üzüm asması, meyve veren diğer bitkilerden farklıdır çünkü hepsinden çok budanır ve fazla suya gereksinim duymaz. Kış mevsiminde yapraksız, çıplak ve eğri büğrüdür, onu kışın görenler canlı olmadığına, öldüğüne inanırlar, fakat bahar geldiğinde kışın kuru görüntüsüne inat yeniden canlanır ve dirilir. Yıl boyunca bir süreklilik ilkesiyle yaşam döngüsünü sağlamak üzere yeniden ölür, sonra yeniden dirilir. Bu şiirde göstergelerin farklı kullanımlarından beslenen söylen tanrısı, insan gibi davranıyor, düşünüyor ve konuşuyorken gösterilir. Ozan sözcükleri, yadırgatıcı sözdizimi düzenlemeleri ve bağdaştırmalar içinde kullanarak onlara yeni anlamlar yüklemiş ve bu yolla şarap söylenini çağırışım gücü yüksek yeni bir algılama boyuta taşımayı başarmıştır. Ozanın şiirde yatırımı önceleyen bir tasarım dizgesi kullanması üzümün şaraba dönüşüm (ön) koşuluna bağlanmış ve son çözümlemede Dionysos söyleni Baudelaire şiirinin bilişsel söylemini oluşturmuştur.

Kaynakça

- Baudelaire, C. (2011). *Les Fleurs du Mal*. Paris: réimpression Éféle de l'édition Poulet-Malassis et de Broise, 1861, BeQ, *Kötülük Çiçekleri*, Ahmet Necdet Çevirisi, 2006, İstanbul: Dharma.
- Baudelaire, C. (2009). *Le Spleen de Paris, Les Paradis artificiels*. Bookking International, *Les Fleurs du mal suivies du Spleen de Paris: Éditions de Clairefontaine, 1947, La Guilde du Livre, Lausanne. Introduction, éclaircissements et notes de Blaise Allan, BeQ, Jean-Yves Dupuis, Paris/ Paris Sıkıntısı* (Tahsin Yücel Çevirisi), 1984, İstanbul: Adam.
- Caron, J. (1983). *Les Régulations du Discours*, psycholinguistique et pragmatique du langage. Paris: PUF.
- Chevalier, J. & Gheerbrant, A. (1982). *Dictionnaire des symboles*. Paris: Editions Robert Laffont S.A et Editions Jupiter.
- Chomsky, N. (2001). *Language and Mind*. Third Edition, Cambridge University Press, (Dil ve Zihin, Ahmet Kocaman çevirisi) Ankara: Ayraç.
- Danon-Boileau, L. (2007). *Le sujet de l'énonciation, Psychanalyse et linguistique, Référence et Énonciation, L'homme dans la Langue*. Gap, Ophrys. *Sözcelem Öznesi-Psikanaliz ve Dilbilim*, Mehmet Baştürk çevirisi, Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları, 1998/ 2. Basım: Psikanaliz ve Dilbilim (Sözceleme Öznesi) Nisan. Ankara: De Ki Basım Yayım.
- David-Ménard, M. (2005). *Deleuze et la psychanalyse, l'altercation*. Paris: PUF.

- Doğan, M. N. (2008). Divan Şiirinde "Şarap" metaforları. İstanbul: *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, Sayı:38.
- Erhat, A. (1996). *Mitoloji Sözlüğü*. İstanbul: Remzi.
- Fink, G. (2010). *Antik Mitolojide Kim Kimdir*. Serpil Erfindik Yalçın (çev.) İzmir: İlya İzmir.
- Fontanier, P. (1977). *Les Figures du discours*, Introduction par Gérard Genette. Paris: Flammarion.
- Greimas, A, J. et Courtes, J. (1979). *Sémiotique: Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Classiques Hachette.
- Greimas, A. (1972). *Essais de sémiotique poétique*. Paris: Larousse.
- Hamilton, E. (2004). *Mitologya*. Ülkü Tamer (Çev.) İstanbul: Varlık.
- İndirkaş, Z. (2012). Tanrının Maskesi ya da Maskenin Tanrısı. İstanbul: *Tiyatro Dergisi*, 335, sayı 5.
- Kristeva, J. (1974). *La Révolution du langage poétique*. Paris: Editions du Seuil.
- Le Nouveau Petit Robert (1993). *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Montréal, Canada.
- Saraç, T. (1989). *Fransızca-Türkçe Büyük Sözlük*. İstanbul: Adam.
- Todorov, T. (1979). *Sémantique de la poésie*. Paris: Editions du Seuil.
- Türk Dil Kurumu. (1983). *Türkçe Sözlük*. Ankara: TDK.
- Vardar, B., Güz N., Öztokat E., Senemoğlu O., Sözer E. (1988). *Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: ABC.
- Yalt, A. R. (1975). *Fransızca-Türkçe Deyimler Sözlüğü*, İstanbul: Remzi.

Mainadlar ve ahşap sütun üzerinde giyimli ve maskeli Dionysos imgesi

(Frickenhaus, Lenaenwasen, Pl. 29A; P.E. Arias, A. History of 1000 Years of Greek

Vase Painting, pp. 372-375, Pl. 206)



Kadın Jeokritiğinin Erkek Otokritiği Üzerine Etkisi: Assia Djebar *Medine'den Uzaklarda* - Nedim Gürsel *Allah'ın Kızları*¹**Cansu GÜMÜŞTAŞ ŞEN²****Özet**

Zaman ve mekân sorunsalı uzun seneler boyunca tek odaklı olarak irdelenirken, 20. yy'da yaşanan sosyo-ekonomik ve politik gelişmelerin etkisiyle yeni bir boyut kazanmıştır. Söz konusu olan, bu yeni çok disiplinli anlamlandırmayı bir nebze aydınlatılabilmek için, bu çalışmada her ikisi de Frankofon ve Akdenizli yazar olan Assia Djebar'ın "Medine'den Uzaklarda" ve Nedim Gürsel'in "Allah'ın Kızları" adlı yapıtına yer verildi. Nedim Gürsel, eserinde Cahiliye ve İslamiyet'in doğduğu dönemi yeniden canlandırırken, Assia Djebar, Hz. Muhammed'in ölümü ile başlayan dört halife dönemini yeniden kurgular. Ve eserlerinde, her ikisi de birbirini bütünleyen zaman dilimlerinde, aynı topraklara, İslam coğrafyasına (Mekke ve Medine'ye) zihinsel yolculuk yaparlar. Burada, daha önceden var olan ve her daim var olacak unsurlara, kimi yerlerde örtüşen kimi yerlerde ayrışan kadın ve erkek bakış açısı getirmişlerdir. Birçok kere anlamlandırılmış bu zaman ve mekânlara, özyaşamöykülerinden yola çıkarak Frankofon, Akdenizli, çift kültürlü, sömürgeciliği yaşamış yazarlar olarak yeni anlamlar yüklemişlerdir. Tabi bu yaratma süreci, sosyo-kültürel alanda genel olarak kabul görmüş İslam paradigmasından bağımsız olarak düşünülmemelidir. Bu yerleşik paradigma ile yeni paradigmalarda arasındaki gelgitler ise; bize metinlerarasılık (intertekstüalite) kavramını çağrıştırmaktadır. Daha önce kaleme alınmış olan, İslam coğrafyasına eleştirel yaklaşım (jeokritik) getiren "Medine'den Uzaklarda" eseri, daha sonra kaleme alınan Nedim Gürsel'in "Allah'ın Kızları" adlı yazınına, konu ve stil bakımından derinden etkilemiş fakat onun yazınında ve hayal gücünde jeokritik özeleştiriyeye (otokritik) dönüşmüştür.

Anahtar Kelimeler: Assia Djebar "Medine'den Uzaklarda", Nedim Gürsel "Allah'ın Kızları", zaman ve mekân sorunsalı, jeokritik.

The Impact Of Female Geocriticism On Male Autocriticism: Assia Djebar's *Far From Mediyna* - Nedim Gürsel's *The Daughters Of Allah***Abstract**

While the problematics of time and space has been revised through a biased perspective for many years, it has gained a new dimension under the influence of socio-economic and political developments in the 20th century. In the present study, two novels *Far From Medina* and *The Daughters of Allah* by two Mediterranean, Francophone writers, Assia Djebar and Nedim Gürsel respectively, have been studied in order to shed light on to this new and multidisciplinary interpretation. As Nedim Gürsel depicts the Djahilia period and the advent of Islam in his work, Assia Djebar fictionalizes the period of four caliphs after the death of Muhammad. In the novels, both plunge into an intellectual journey to the same land, the Islam geography (Mecca and Medina) in close and complementary time periods. There, they bring about intermittently convergent and sometimes divergent male and female perspectives on the pre-existing and eternal social elements. Based on their own autobiographies, these two Francophone, Mediterranean, and bicultural authors that have experienced colonialism have inflicted new essence to these perpetual and almost dimensionless time periods and localities. Obviously, this process of creation should not be

¹ Bu makale XI. Ulusal Frankofoni Kongresi kapsamında 12 Mayıs 2015 tarihinde Yıldız Teknik Üniversitesi'nde sunulan metnin genişletilmiş halidir.

² Okt., Yeditepe Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi (Fransızca) Fransızca Siyaset Bilimi ve Uluslararası İlişkiler, cansugumustassen@hotmail.com

considered independent of the Islamic paradigm generally accepted in the socio-cultural field. The fluctuations between the well-settled paradigm and the new ones evoke the concept of intertextuality. As an earlier work, *Far From Medina* criticizing Islamic geography (geocriticism) has deeply influenced Nedim Gürsel's novel *The Daughters of Allah* in terms of subject and style, and additionally it has been transformed into geocritic autocriticism within the latter's literature and imagination.

Keywords: Assia Djébar *Far From Medina*, Nedim Gürsel *The Daughters of Allah*, the problem of space and time, geocriticism.

Giriş

Frankofon, Akdenizli, çift kültürlü, sömürgeciliği yaşamış yazarlar olan Assia Djébar ve Nedim Gürsel, "Medine'den Uzaklarda" ve "Allah'ın Kızları" adlı eserlerinde birçok kere farklı şekillerde anlamlandırılmış zaman ve mekâna, kendi özyaşamöykülerinden yola çıkarak yeni anlamlar yüklemişlerdir. Tabi bu yaratma süreci, hem kendi hayatlarında birebir etkili olan İslam kültüründen, hem de sosyo-kültürel alanda genel olarak kabul görmüş İslam paradigmasından bağımsız olarak düşünülmemelidir. Bunun yanı sıra, bu bakış açısının romanlarda ele alınan tarihi olgular ve onların öz yaşam öykülerinde yadsınamaz bir etkisi olmuştur.

Bu yerleşik paradigma ile onların eserlerinde yarattığı yeni paradigmlar arasındaki gelgitler bize metinlerarasılık (intertekstüalite) kavramını çağrıştırmaktadır. Bu süreç, sorgulama, eleştiri ve tartışma alt stratejilerini de bünyesinde barındırmaktadır. Zira Assia Djébar, romanında ünlü İslam tarihçisi Taberi'yi hem referans hem de muhatap alırken, Nedim Gürsel ise; hem Kuran'ı Kerim'deki surelere göndermeler yapar hem de Taberi, İbni Hişam gibi tarihçilerin yazınlarından esinlenir.

1. Eserlerde Zaman ve Mekân Olgusu

Nedim Gürsel, ağırlıklı olarak Cahiliye ve İslamiyet'in doğduğu dönemi ele alırken, Assia Djébar, Hz. Muhammed'in ölümü ile başlayan dört halife dönemini yeniden kurgular. Ve eserlerinde, her ikisi de birbirini bütünleyen zaman dilimlerinde, aynı topraklara, İslam coğrafyasına (Mekke ve Medine'ye) zihinsel yolculuk yaparlar. Elbette, bu geçmişe yapılan soyut yolculuğun her ikisi için de, bulunduğumuz çağda somut karşılıkları mevcuttur. Çünkü her iki yazar da öz yaşam öyküsünü, yani bireysel tarihi, toplumsal tarihin yansıması olarak görür. Böylelikle, daha önceden var olan ve her daim var olacak unsurlara bir diğer bakımdan paradigmalara, kimi yerlerde örtüşen kimi yerlerde ayrışan kadın ve erkek bakış açısı getirmişlerdir.

1.1. Allah'ın Kızlarında zaman ve mekânsal kopuşun getirdiği "ben"lik arayışı

S. Seza Yılcıoğlu'nun da *Göçebelğin Büyüsü* adlı kitabında "Nedim Gürsel'in yapıtlarında dini karakterler" adlı makalesinde ele aldığı gibi Nedim Gürsel, eserinde de yer verdiği Cumhuriyet'in ilanı ile zaman ve mekânsal bir kopuş yaşamıştır.

"Bir İslam İmparatorluğu'nun laik bir devlete dönüştüğü sancılı süreç, Türkler 'de zaman ve mekân algısında bir kopukluk yaratmıştır. (...) Böylelikle, tarihi ve kültürel kopukluklar, çağdaşları gibi Nedim Gürsel'i de doğduğu ülkenin zaman ve uzam sürecinde oluşan kültürel farklılıkları bugün itibarıyla irdelemeye sürüklemiştir" (Yılcıoğlu, 2014, s 57-58).

Varlığın kanıtı olan zaman ve mekânsal hâkimiyet, hem kendi (öz) tarihi hem de ülkesinin tarihi için ellerinden kayıp gitmiştir. Bu nedenle, kendini toplumsal tarihin bir yansıması

olarak gören Nedim Gürsel, eserinde hem kendi hayatı için hem de Türkiye tarihi için zaman ve mekânı yeniden anlamlandırmaya çalışmıştır. Zira yazarın yaşadığı vatan ve anne özlemi, zorunlu göç, çift kültürlülük, çift dillilik onun zaman ve uzamsal işlevini yerine getirmesine, yani var olmaya devam etmesine engel olmuştur. Eserinde geçmişe yaptığı zihinsel yolculukla, hem kendi hayatı için hem de Türkiye için geçmişteki sorunları ele alarak hem ülkesi hem de kendisi için zaman ve uzamsal varlığın hâkimiyetini tekrar ele alıp geleceğe ilerlemenin yolunu aramaktadır.

1.2. *Medine'den Uzaklarda'da zaman ve mekânsal kopuşun getirdiği "kadın" kimliği arayışı*

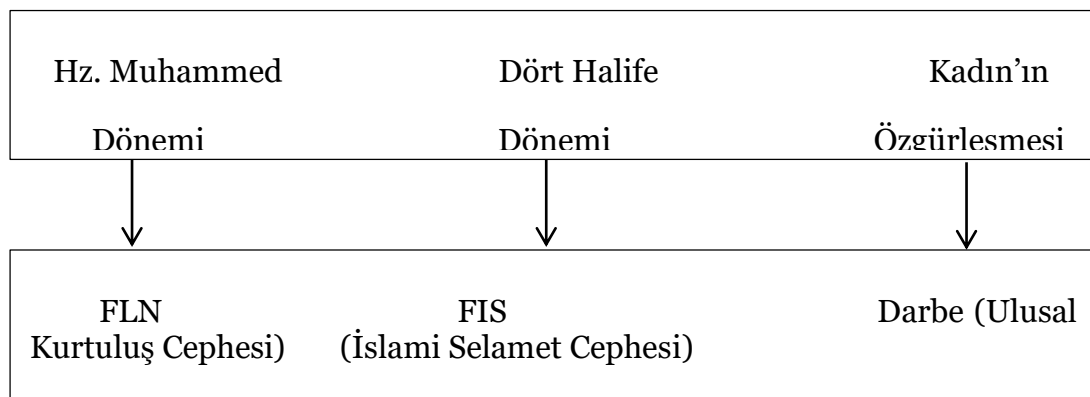
Assia Djebar, eserinde Cezayir tarihinden yola çıkarak, sömürülen Cezayir ve Cezayir kadınlarını, Müslüman kadınları ele almıştır. Eserinde, Hz. Muhammed'in ölümü ile başlayan dört halife dönemini, Cezayir'in bağımsızlık mücadelesi, kadınların kamusal alanda söz sahibi olması ve özgürleşmesi ve kendi hayatı arasındaki benzerlikleri ortaya koymak için ideal dönem olarak nitelendirir. Ve bu unsurlara zaman aralığını sabitleyip zamanı yavaşlatıp, mekânı detaylandırarak coğrafi eleştirel (jeokritik) bakış açısı getirir.

"Jeokritik, mekânın içiyle-dışıyla, genel algısıyla-kurgusuyla, gerçeğiyle-hayaliyle, çok yönlü bir bakış açısı benimser. Bu bakış açısı, mekânın zaman üzerindeki dolasıyla da coğrafyanın tarih üzerindeki zaferine dönüşür. Assia Djebar, dört halife döneminin *Medine'sini*, o dönemin gerçek tarihi olgularıyla değil de, bugüne kadar göz ardı edilen kadın sesi ve eylemleriyle okuyucuya yansıtır" (Gümüştas-Şen, 2014).

2. Geçmiş ve Şimdiki Zaman Arasındaki Gelgitler: "Jeokritik ve Otokritik"

2.1. Assia Djebar ve Jeokritik

Jeokritik, mekânı detaylandırarak, aslında zamanın betimlenebileceğini savunur. Coğrafi eleştirel bakış açısı olmaksızın, Assia Djebar'ın "*Medine'den Uzaklarda*" adlı eseri, dört halife dönemini ve özellikle o dönemdeki kadınları ele alan bir İslami tiyatrodur. Fakat romanın derinliklerinde, Cezayir'in bağımsızlık mücadelesi, sömürgecilikle mücadele yatar. O dönemde, halifelerin seçimle yönetime gelmesi, ilk demokratikleşme hareketi olması itibarıyla Cezayir'in 1990'lı yıllarını yansıtır.



Şekil 1: Assia Djebar'ın yazınında üçlü zamansal eşleşme

Bağımsızlık Savaşı'ndan sonra, 1980'li yıllara kadar ülkeyi ulusal kurtuluş cephesi (FLN) yönetir. 80'li yılların sonuna doğru, ülkede çok partili döneme geçişe, demokratikleşmeye

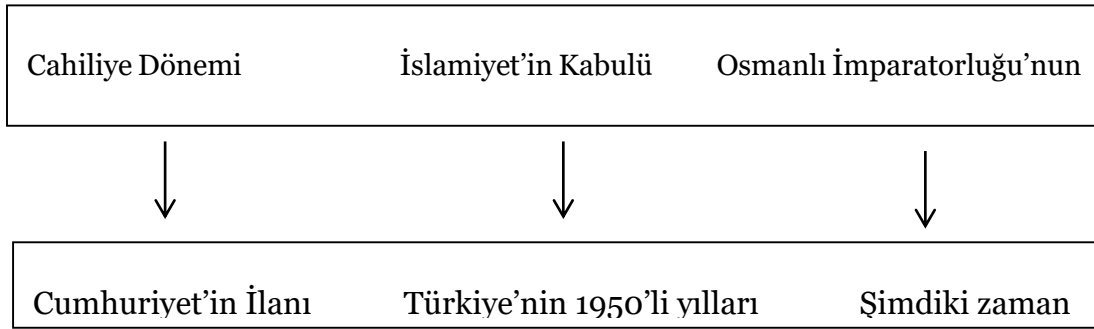
yönelik girişimler baş gösterir. 1989 yılında, referandumla kabul edilen yeni anayasayla birlikte ülke çok partili hayata geçer ve 1990 yılındaki ilk seçimleri İslami selamet cephesi (FIS) açık ara farkla kazanır. Fakat bu çok uzun sürmez, 1992 yılında gerçekleştirilen darbe ile demokratikleşme hareketi çok uzun bir süre askıya alınır.

Sömürgecilikle mücadele, Assia Djébar'ın yazınında çift yönlü olarak yer bulur: Fransa'nın Cezayir üzerindeki egemenliğı, Ataerkil düzenin getirmiş olduğı erkeğın kadın üzerindeki hâkimiyeti. Zira yazar, bu iki egemenliğı de sömürü olarak adlandırır. Dolayısıyla; roman, bu öğelerin tümünü bünyesinde barındırması sebebiyle sömürgecinin diliyle sömürüye karşı mücadele eden çok sesli (polifonik) bir romana dönüşür. Uzak geçmişte ve yakın geçmişte darbe girişimiyle son bulan demokratikleşme hareketi için tarihi sayfaları aralayarak bir çıkış yolu arar.

2.2. Jeokritik ve Nedim Gürsel

Nedim Gürsel ise; eserinde Cahiliye dönemi, İslamiyet'in kabul edildiğı dönem, Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemi, Cumhuriyet'in ilk yılları ve Türkiye'nin 1950'li yılları olmak üzere birçok zamana yer vermiştir. Bu dönemler, Manisa, İstanbul, Mekke aracılığıyla okuyucuya yansıtılır. İlk bakışta, bunlar birbiriyle bağdaşmayan unsurlar olarak gözükse de, yazarın kurgusunda kendi hayat hikâyesi ile İslamiyet ve Türkiye tarihi arasında yaptığı ortak zaman ve uzamsal seçimler, bireysel ve toplumsal tarihi birbirini bütünler hale getirir.

Cahiliye dönemi, annesi ve iki teyzesi olmak üzere kadınların arasında geçen çocukluğuna, İslamiyet'in kabul edildiğı dönem, iyi birer Müslüman olan dedesinin ve anneannesinin yanında geçen çocukluğunun ikinci bölümüne, Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemi, trafik kazasında babasının ölümüyle birlikte hem babasından hem de Fransa'ya giden annesinden ayrılışına, Cumhuriyet'in ilk yılları, Galatasaray Lisesi'nde batı dünyasıyla ilk karşılaşmasına ve Türkiye'nin 1950'li yılları ise; Fransa'ya yaptığı zorunlu göçe karşılık gelir.



Şekil 2: Nedim Gürsel'in yazınında üçlü zamansal eşleşme

Zira bu zaman ve uzamsal seçimler başta öz yaşam öyküsü olmak üzere her iki tarih için de temel kriz anlarından oluşur. Yazar tarafından seçilen temel kriz anları, hem ülkesinin doğu ve batı dünyası arasındaki ikilemini, çok kültürlülüğünü, dış etkiler yüzünden yaşadığı sömürülmüşlüğünü gözler önüne sererken, amacı ülkesinin tam olarak zaman ve mekânsal hâkimiyeti ele alamadığını ortaya koymaktır. Ashında, asıl amacı, bu ülkenin bir bireyi olan doğu ve batı sentezinde büyümüş olan kendisinin de aynı zorlukları yaşadığını, toplumsal baskıların hayatını ne yönde şekillendirdiğini ve zaman ve uzamsal varlığını ortaya koymasına nasıl engel olduğunu irdelerken, kendisinin de vatani gibi sömürülmüş olduğunu okuyucuya kanıtlamaya çalışır.

Yazar, eserinin tarihi bölümlerinde, aslında İslamiyet'in doğduğu topraklara zihinsel yolculuk yapar. İlk bakışta jeo-eleştirel bir yorum ortaya koyar. Fakat yazar bu tarihi bölümlere eşlik eden öz yaşam öyküsel bölümler sayesinde yaşanmış tarihi anları özünü kurgulamak için ele aldığı sinyallerini verir. İslamiyet'in kendi hayatı üzerindeki etkisini tartışmaya koyarak çocukluğuna döner, din ve inanç sorgulaması yapar. Bu sorgulamanın temeline, yani eserinde ortaya koyduğu paradigmanın merkezine, kendi hayatını koyması sebebiyle, zamanı ve mekânı sabitleyemez. Dile getirdiği her coğrafi eleştiri (geocritique), öz eleştiri (autocritique) ile son bulur.

2.3. Transgresyon, çokseslilik, göndergesellik

Çeşitli zaman ve mekânların aynı bağlam (contexte) içinde birlikte var olması çoksesliliğe (polyphonie) yol açar. Çok seslilik ve karşılıklı söyleşim (dialogisme), çift sözcelemden (double énonciation) doğar. Ve içinde, kuşaktan kuşağa taşınacak, çift anlamlar (double sens), cevaplar ve uyarılar bulundurulur. Böylelikle, bu yeni söylem, o konuyla ilgili daha önceden yazılmış olan metinler arasına katılır. Bunlar arasında karşılıklı bir ilişki söz konusudur. Daha önceki eserlerde ele alınan zaman ve mekân(lar)ın kaleme alınmasıyla onlara birey tarafından katılan her değer, aynı zaman ve mekân(lar) üzerine kurgulanan yeni yapıtlar üzerinde yadsınamaz bir etkisi vardır. Aynı şekilde bunun tersinin de geçerli olduğu göz ardı edilmemelidir. Bu da bizi metinlerarasılık (intertextualité) kavramına götürür.

Jeokritik, zaman-uzam bağlantısı, transgresyon ve göndergesellik (référentialité) üzerine temellendirilmiş mekân ile edebiyatın ilişkisini ortaya koymayı amaçlayan, yermerkezci, çok kuramlı, çok yönlü bakış açısına sahip, çok duyulu, çok katmanlı, metinlerarası bir edebi bakış açısıdır. Yazar, yazınında mekâna doğru hareket etmelidir, mekânı kendine çekmemelidir.

Transgresyon, bir mekândan çıkıp başka bir mekâna geçme işlemidir: mekânsızlaştırma (déterritorialisation) ve yeniden mekâna büründürme (reterritorialisation) olmak üzere iki alt zihinsel işlemi gerektirir. Assia Djebar, yazınında Cezayir ve Fransa'yı var olan coğrafyasından kopararak, onları Medine'de yeniden mekâna kavuşturmuştur. Nedim Gürsel ise; Manisa ve Fransa coğrafi mekânlarını Mekke topraklarında yeniden mekânsallaştırmıştır. Yapılan bu işlemin, bu işlemi gerçekleştiren kişi, ele alınan mekân ve zaman(lar) ve bahsi geçen kişiler üzerinde göz ardı edilemez bir etkisi söz konusudur.

Assia Djebar'ın yazınında kadın bakış açısıyla jeokritik yaptığı söylenebilirken, bu durum Nedim Gürsel için geçerli değildir. Onun, yazınında zaman ve mekân tamamıyla yazarın hizmetindedir. İslami coğrafyanın eleştirisi gibi gözüken roman, aslında bir öz eleştiridir. Jeokritik kuramının önde gelen isimlerinden olan, Bertrand Westphal, mekânın yeniden kurgulanmasında bireyin öneminin ve bireyin ona kattığı değer öneminin altını çizer.

3. (Oto)Biyografi, Tarihsel Roman ve Coğrafi Eleştiri

Ve elbette, altı çizilmesi gereken bir diğer husus da mekânın edebi temsilinin, eserde tarihe yer vermeden yapılmasının olanaksız olduğudur. Tarihsel roman, belirli bir dönemin yeniden kurgulanmasıdır. Bu kurgulama işlemi sırasında, yazar seçtiği zaman ve uzamsal anları bir araya getirerek zincir şeklinde tarihi dokur. Yaptığı bu seçimler, hem onun hem de ele alınan dönemin ideolojisini, psikolojisini ve tarihe kattığı anlamı yansıtır.

Aslında asıl amaç, bir yandan geçmişle şimdiki zaman arasındaki bağı irdeleyerek, değişimi gözler önüne sermek, diğer yandan, geçmişte bazı şeylere müdahale ederek dönüştürmek ve geleceğe atılım yapmaktır. Zira bunu yapabileceğimiz tek yer yazıdır. Bu sebeple; Hegel'in dile getirdiği gibi, tarihsel roman gerçek ile kurgu arasında salınım (oscillation) ortaya konur.

“Dönüşüm, niceliğin niteliğe dönüşmesidir.” (Lukács, 1965, s 28)

Genel olarak kabul görmüş düşünceleri onaylasak da, karşı çıksak da, ünlü tarihi roman yazarı Walter Scott'ın da sözlerine katılmamak mümkün değildir.

“Geçmişini yeniden canlandırırken, tarihe bugünün geçmişi olarak bakmak gerekir” (Lukács, 1965: 56).

3.1. Allah'ın Kızları'nda otobiyografi, Medine'den Uzaklarda'da “kadın” biyografisi

Nedim Gürsel'in eserinde, geçmiş (öz kurgu) ve şimdiki zaman (öz yaşam öyküsü) olmak üzere iki bölüm mevcuttur. Buna karşın; Assia Djébar'ın yazınında, içinde Cezayir'in bugünü ve kendi hayatını gizli bir şekilde barından bugünkü kadın biyografisinin geçmişi anlatılır. Bunun sonucunda, geçmişin değerlendirilmesi, günümüze ve geçmişi deneyimleyen bireyin birikimine sıkı sıkıya bağlıdır. Jeokritiğin de altını çizdiği gibi, mekânı anlamlandırılan insandır. İnsan olmadan, mekânın hiçbir anlamı yoktur. Ne kadar tarafsız olunmaya çalışılsa da, tarihsel romanda bile, mutlaka bu anlamlandırmanın, öz yaşam öykümüzle ve tecrübelerimizle temas ettiği noktalar söz konusudur.

Öz yaşam öyküsü (autobiographie) ya da yaşam öyküsü (biographie) de toplumsal tarihin etkisi altında bireyin tarihinin yansıtıldığı edebi türler olması itibarıyla, aslında özünde tarihsel romanlardır. Tıpkı onun gibi, geçmiş, şimdiki zaman ve gelecek arasındaki ilişkiyi ortaya koyarlar. Aslında her ikisi de hem tarihi, hem de psikolojik saptamaların olduğu çalışmalardır. Fakat bazen bu ilişkiyi ortaya koyarken yazar eserini monotonluktan kurtarmak için hayal gücünü katmak ister, bazen de gerçekleri kendi kimliğinde, bedeninde dile getirmesi güç olduğundan, bir kaçış yolu arar. İşte, bu yüzden kendi hayatımızı ya da başka birinin hayatını kaleme almanın dört farklı yöntemi ortaya çıkmıştır. Bunlar, (oto)biyografi, (oto)biyografik roman, öz kurgu (autofiction) ve kurgusal (oto)biyografidir.

Otobiyografide, yazar eserin hem anlatıcısı hem de ana karakteridir. Yazar, sadece yaşanmış zaman, mekân ve kişiden bahseder. Otobiyografik roman da ise; yazar ana karakterdir. Anlatıcı ile aynı kişi olma gibi bir zorunluluğu yoktur aynı zamanda da anlatıcı ve kahramanın kimliği de tam olarak adlandırılmak ve tanımlanmak zorunda değildir, fakat yazar yaşanmış zaman ve mekândan hiçbir zaman bağıni koparamaz. Eserini retorik ve poetik unsurla zenginleştirebilir. Öz kurguya gelince; yaşanmış zaman ve mekânlarını, kendi özelliklerini eserinde hayali ya da gerçek başka kahramanlar üzerine oturtarak veya onların ağzından anlatarak, yazar kendine özgürleşme imkânı yaratır. Toplumsal norm ve dogmalardan bir bakıma sıyrılır. Ve son olarak kurgusal otobiyografide, yazar kendini tamamen hayali zaman ve mekâna koyar, yaşanmış zaman ve mekân(lar)la, gerçeklikle tamamen bağlarını koparır.

Daha önce de belirttiğimiz gibi, Nedim Gürsel'in yazını iki bölümden oluşur: şimdiki zamanı anlattığı otobiyografik roman ve geçmişi anlattığı tarihsel bölüm ise; öz kurgudur. Yazar, romanının öz yaşam öyküsel bölümünde çocukluğuna döner, kendi hayatını ve ailesini anlatır. Fakat bazı durumları dile getirmenin İslami değerler ve kurallar altında mümkün olmadığı yerlerde, öz kurgu bölümüne sığınır. Hem kendisi için hem de aile bireyleri için, geçmişte onların özelliklerini taşıyan hayali ya da tarihi kişiliklerden faydalanır. Bu, bir taraftan yazını hayal gücüyle besleyerek öz yaşam öyküsü monotonluğundan kurtarırken, diğer taraftan da bazı durumlara öz kurgu ile müdahale ederek, var olan kimliksel sorunlarını çözmeye çalışıp, zaman ve mekânsal hâkimiyetini yeniden elde etmeye çalışır.

Assia Djébar ise; sadece öz kurgudan yararlanır. Zira sosyo-kültürel alanda giriştiği mücadelenin arkasında kendi kimliğini eritmesi gerekir. Eserinde, hemen hemen her bölümde

büyük bir çoğunluğu Müslüman olan, kimileri de Hristiyan olan farklı kadınlarla karşılaşırız. Bunların her biri onun hayatından ve karakterinden bir parça taşımaktadır. Zaten, geçmişte yaşamış kadınları yeniden kurgularken tabii ki hem toplumsal tarihten hem de kendi hayatından yola çıkmıştır.

Sonuç

Sonuç olarak, daha önce kaleme alınmış olan, İslam coğrafyasına, mikro alanda, bu topraklarda ataerkil düzenin kadına biçtiği role, erkek hegemonyasına, makro alanda ise; emperyalizm ve sömürgecilğe karşı eleştirel yaklaşım (jeokritik) getiren *Medine'den Uzaklarda*, daha sonra kaleme alınan Nedim Gürsel'in *Allah'ın Kızları* adlı yazını, konu ve stil bakımından derinden etkilemiştir. Fakat onun yazınında ve hayal gücünde jeokritik özeleştiriyeye (otokritik) dönüşmüştür. Assia Djebar ise; öz kurgu yöntemiyle tarihi harmanlayarak, bulunduğu coğrafyayı eleştirmiştir.

Allah'ın Kızları, daha sonra kaleme alınmasına rağmen, tarihi açıdan, "Medine'den Uzaklarda"nın önceki cildi gibidir. Nedim Gürsel, Cahiliye döneminden başlar, Hz. Muhammed'in ölümüne kadar devam eder, Assia Djebar'ın eseri ise; Nedim Gürsel'in bıraktığı yerden, Hz. Muhammed'in ölümüyle başlar ve dört halife döneminin sonuna kadar devam eder. Böylelikle, yine erkek kadının bir adım önüne geçmiştir, zira Nedim Gürsel, ataerkil düzenin erkeğe getirdiği imtiyazlara hiçbir zaman karşı çıkmaz. Aynı kaynaktan doğan, iki değerler dizisi, erkek ve kadın yaşamışlıklarının farkıyla, tamamen farklı amaçlara hizmet eder, ve ortaya iki ayrı paradigma çıkar. Kadın yazar, coğrafi bir dönüşüm (métamorphose) hedeflerken, erkek yazar iç dönüşüme (métamorphose intime) odaklanmaktadır.

Eserlerini kaleme alırken en başta ortaya sürdükleri sorunsallarına çözüm için, Assia Djebar somut bir yol gösterir. Eserinin sonunda, "kadın"ın, Hz. Ayşe'nin politik alanda söz sahibi olmasının altını çizmesiyle birlikte ataerkil düzen içinde kadının devlet yönetiminde söz sahibi olabileceğini, özgürleşebileceğini, demokrasi için bunun vazgeçilmez olduğunu ve bunun başta Cezayirli kadınlar olmak üzere, tüm Müslüman kadınlara örnek olması gerektiğini vurgular.

Nedim Gürsel ise; tam olarak bir çözüm getirememiştir, zira ne kendisi için ne de vatani için zaman ve mekânsal varlığı tekrar ele almanın somut bir çözümünü bulamamıştır. Kitabının sonunda, içini dökmenin getirdiği rahatlamayla kar yağar, bu durum bize sorunlarından arındığını gösterir. Bu arınma gelecek için umut verir, lakin somut bir çözüm ortaya koyulmamıştır. Dolayısıyla, aynı konulara, aynı yöntemlerle değinilse de yazarın maharetiyle ortaya bambaşka iki ayrı eser çıkmıştır. Bu durumda da, Nedim Gürsel'in hayal gücünü ve yaratıcılığını takdir etmek gerekir.

Kaynakça

Djebar, A. (1991). *Loin de Médine*. Editions Albin Michel S.A.

Gümüştaş Şen, C. (Mayıs 2014). *La problématique de l'espace et du temps dans l'œuvre d'Assia Djebar et Nedim Gürsel (Assia Djebar ve Nedim Gürsel'in eserinde zaman ve mekân sorunsalı)*. Galatasaray Üniversitesi.

Gürsel, N. (Octobre 2009). *Les Filles d'Allah*. Traduit par Jean Descat. Paris: Editions du Seuil.

Lukács, G. (1965). *Le Roman Historique (Tarihsel roman)*. Traduit par Robert Saille. Editions Payot.

Westphal, B. (2007). *La Géocritique, Réel, Fiction, Espace*. Paris: Les Éditions de Minuit.

Yılcıoğlu, S. S. (Aralık 2014). "Nedim Gürsel'in Yapıtlarında Dini Karakterler". *Göçebeliğın Büyüsü: Nedim Gürsel Üzerine Yazılar*. Doğan Kitap.

Annie Ernaux'nun *Les Annees*'si: Otobiyografik Anlatıda Yeni Ufuklar¹**Çiçek DOĞU²***De te fabula narratur³***Özet**

Annie Ernaux'nun, kendi kişisel tarihi ile 2. Dünya Savaşı sonrası Fransa toplumsal tarihini harmanladığı *Les Années* adlı eseri kadın ve sınıf çalışmalarından beslenen hibrid yapısıyla dikkat çeker. *Les Années* otobiyografik bir çalışma olmanın yanı sıra metinlerarasılığı ile özgünlüğünü ortaya koyar. Bu özgünlük, anlatıcının, kişisel tarihini ele alırken kullandığı dişil üçüncü tekil şahıs, toplumsal tarihi anlatırken ise kullandığı nötr üçüncü tekil ve birinci çoğul şahıs tercihi ile pekişir. Zaman ve bellek üzerine kurulu bu anlatıda bireysel ile toplumsalın iç içeliği, retrospektifin reddi ve anlatıdaki kadının «sıradanlığı» ve toplumsal aidiyeti, metni Philippe Lejeune'un klasikleşmiş otobiyografi tanımının dışında tutar. Anlatıcının «romanesk otobiyografi» olarak adlandırdığı bu anlatıyı kurarken en büyük destekçisi imgelerdir. Metinde imgeler çeşitlilik arz eder: görsel imgeler, bellek imgeleri, hayalet imgeler ve olay akışının kurulmasında kullanılan imgeler. Tüm bu imgeler anlatıcının kurgusal anlatıyı reddine, gerçekçilik temasını pekiştirmesine ve özgün bir otobiyografik anlatı inşa etmesine olanak tanır.

Anahtar kelimeler: Annie Ernaux, otobiyografi, imge, fotoğraf, bellek.

Annie Ernaux's *Les Annees*: New Horizons In Autobiographical Narrative**Abstract**

Annie Ernaux's work entitled *Les Années* where she harvests her personal history and French social history attracts attention with its hybrid structure which is nourished with women and class studies. Apart from being an autobiographical work, it reveals its specificity for its intertextuality. This specificity is consolidated by the third person singular feminine pronoun when she describes her personal history and, by the third person singular neutral pronoun and the first person plural while she narrates social history. In this narrative based on time and memory, the intertwining of the individual and the social, the refusal of the retrospective and the ordinariness of the woman in the narrative exclude this text from Philippe Lejeune's classical conception of autobiography. While constructing this narrative that Ernaux calls "*autobiographie romanesque*", the biggest supporters of the narrator are the images. They are various in the text: visual images, memorial images, phantom images and the images used to construct the flow of the events. All of these images allow the narrator to refuse the fictional narrative, to intensify the realism theme and to construct a specific autobiographical narrative.

Keywords : Annie Ernaux, autobiography, image, photography, memory.

Giriş

¹ Bu makale Yıldız Teknik Üniversitesi'nde düzenlenen XI. Ulusal Frankofoni Kongresi'nde aynı başlıkla sunulan bildirinin düzenlenmiş halidir. Bu makalenin yazımında Galatasaray Üniversitesi Karşılaştırmalı Dilbilim ve Uygulamalı Yabancı Diller Bölümü'nden Yrd. Doç. Dr. Seza Yılcıoğlu'na desteklerinden dolayı çok teşekkür ederim.

² Galatasaray Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, cicekdogu@gmail.com

³ "Anlatılan senin hikâyendir". Horatius'un sözü, akt. (Marx, 1969: 36).

Çağdaş Fransız yazınının en özgün kalemlerinden biri olarak kabul edilen ve ilk eseri *Les Armoires Vides*'in (*Boş Dolaplar*) (1974) ardından kurguyu terk eden Annie Ernaux «oto-sosyo-biyografi»⁴ olarak tanımladığı anlatı yöntemiyle pek çok eser ortaya koymuştur. 2008'ye yayınlanan *Les Années* (Yıllar) adlı eseri, Ernaux'nun diğer çalışmalarında da rastlanılan metinlerarası yapısı ile dikkat çeker. Virginia Woolf'un aynı başlıkla (Woolf, 1937) yayınlanan romanında, bir ailenin 1880'den 1930'lu yılların sonuna kadar olan hikâyesi, dönemin iktisadi koşulları ve ahlaki normlarında yaşanan değişimlere paralel olarak anlatılır. Woolf'un adının pek çok kez anıldığı ve esin kaynaklarından biri olduğunun ifade edildiği Ernaux'nun *Les Années*'sinde ise, anlatı 1940'lı yılların başında başlar ve anlatıcının kişisel tarihi ile savaş sonrası Fransa toplumsal ve siyasal tarihini harmanlar. Eserin konumlandığı yeri belirlemek adına söz konusu devamlılık ve metinlerarasılık dikkat çekicidir.⁵ Çok katmanlı olan bu eser çeşitli okumalara da olanak tanır. Bu çalışmada, bu eser özellikle otobiyografik açıdan ve bu türün kuruluşunda imgelerin kullanımını ekseninde analiz edilecektir.

Les Années: Nasıl Bir Otobiyografi?

Les Années, 20. yüzyılın ikinci yarısında rastladığımız hibrid edebi metinler bağlamında ele alınmalıdır. Bu çalışma otobiyografik bir çalışmadır ; fakat toplumbilimin yanı sıra kadın ve sınıf çalışmalarından da beslenir. Bu hibrid yapı eserdeki, nesnellik/öznel, kişisel/kollektifite ya da tekellik/tümellik gibi ikiliklerin kullanımı ile de örtüşmektedir (Sylvester, 2011: 7-8). Bu ikilikler zıtlık yaratmak yerine birbirini tamamlar niteliktedir. Ayrıca anlatının kuruluşunda yine hibrid bir yapı dikkat çeker: bir yandan toplumsal ya da anlatıcının yaşamındaki olayların, diğer yandan hem bu olayları temsil eden imgelerin hem de örneğin günlük ya da not defteri gibi çeşitli yazılı araçlardaki notların anlatımı dikkat çekmektedir. Dolayısıyla, metin kişisel ve toplumsal anlamdaki yaşanmışlıkların yanı sıra, çeşitli görsel ve metinsel malzemelerden de beslenir. Bu hibridliği anlatıcının kimliğindeki hibrid yapı ile ilişkilendirmek yanlış sayılmayacaktır. Ernaux başta işçi sınıfına mensup olup sonradan tüccar statüsüne geçmiş bir aileden gelmektedir. Fakat aldığı eğitim ve yaptığı evlilik sonucu, kendisini hiçbir zaman ait hissetmeyeceği burjuvazinin parçası olmuştur.

Les Années'de bir kadının, Ernaux'nun hayatı, İkinci Dünya Savaşı sonrası Fransız toplumsal tarihine paralel olarak anlatılmaktadır. Hem eser hem de anlatıcının hayatı savaş sonrası yeni dönemde, bir yeniden doğuş döneminde başlar. Ernaux bu eserin türünü «romanesk otobiyografi» olarak tanımlar ve bu türü, eserde anlatıcı olarak kullanılan *on*⁶, *nous*⁷ ve *elle*⁸ zamirlerini kolektif ve kişisel olmayan bir anlamda kullanması ve otobiyografilerde alışlagelmiş olan birinci tekil şahsın kullanımını anlatısının dışında tutmasıyla açıklar. Anlatıdaki fotoğraf, günlük ya da not defteri gibi araçların kullanımının da hem kendi tarihini hem de kendi hayatındaki değişimleri ve dönüşümleri dile getirme imkânı sağladığını ifade eder (Ferniot, Delaroche, 2008).⁹

Biraz önce de ifade edildiği gibi *Les Années*'nin ayırt edici noktalarından biri anlatıdaki kişi zamiri kullanımlarıdır. Ernaux'nun kendinden bahsederken kullandığı *elle* zamirinin ikili bir işlevi olduğu dikkat çekmektedir. Öncelikle, bu kullanımla sağlanan etki, 70'li yılların kadın

⁴ Ernaux'ya göre, oto-sosyo-biyografi kurgunun reddi ve kendi ile toplumsal ve tarihsel gerçeklik arasında bir bağ kurma arayışıdır. Bkz. (Rérôle, 2011).

⁵ Ernaux ve Woolf'un çalışmaları arasında ayrıntılı bir karşılaştırma için bkz. (Snauwaert, 2012).

⁶ Fransızcada "biz" anlamında da kullanılan nötr üçüncü tekil şahıs.

⁷ Fransızcada "biz" anlamına gelen birinci çoğul şahıs.

⁸ Fransızcada "o" anlamına gelen dişil üçüncü tekil şahıs.

⁹ Bununla birlikte anlatıcı eseri başta bir roman olarak tasarladığını itiraf eder; fakat kullanmayı düşündüğü anlatıcı türü farklılık göstermektedir: «Geçmişin ve şimdinin imgelerinin, gece rüyalarının ve geleceğin hayallerinin bir 'ben'in içinde (...) birbirinin yerine geçtiği bir romana başladı» (Ernaux, 2008: 92).

bakışı ile örtüşmektedir. Ernaux, anlatılarda alışlagelen erkek bakışının ancak bu kullanım ile aşılabileceğini belirtir (Ferniot, Delaroché, 2008). Diğer yandan, *elle* zamirinin kullanımı ile anlatıcı kendi kişisel tarihini kişisellikten arındırır ve kendi ile arasına belli bir mesafe koyar. Anlatıcı eserde bu tercihin sebebini kendi varlığının geçiciliğine bağlar.¹⁰ Bu anlamda bu eser Ernaux'nun edebi üretiminde bir dönüm noktası teşkil eder görünmektedir. Diğer yandan, anlatıcı kendisinin de ait olduğu kuşağın toplumsal ve siyasal tarihini anlatmak için *nous* ve *on* kişi zamirlerinin kullanımını tercih eder. Kişisel ile kolektif ve politiği birbiri içinde eriten bu yöntemin, o dönemde kendisinin de aktif olarak parçası olduğu feminist hareketin meşhur sloganı olan «kişisel olan politiktir» sloganını çağrıştırdığını gözlemlemek yanlış olmayacaktır. Fakat anlatıcı her zaman bununla yetinmez: tüm toplumu kapsayan olaylar söz konusu olduğunda da kullandığı *nous* ve *on* zamirleri sayesinde, bu metin bir “kadın anlatısı” olmanın da ötesine geçer ve herkesi kapsayan bir anlatı halini alır. Yani anlatıcının, kişi zamirlerinin kullanım şekli ile kendi kişisel tecrübesini Fransız toplumunun kolektif tarihi ile bütünleştirdiği gözlemlenmektedir.

Bu çok seslilik bizi eserin otobiyografik boyutunu sorgulamaya götürmektedir. Her şeyden önce, otobiyografi türü modern döneme ait ve «bireyi kendi üzerine eğilmeye iten bir felsefi bir kaygı» dan doğmuştur (Jopec' ten aktaran Bissonnette, 2012: 2). Fransa'da, yirminci yüzyılın ikinci yarısında otobiyografik yazılar, geleneksel otobiyografik anlatının sorgulanması sonucu yeniden keşfedilir. Edebiyat dünyasında o zamana kadar temsil şansı bulamayan «ötekinin sesi», özellikle özgürleştirici toplumsal hareketlerin de hız kazanmasıyla duyulmaya başlar (Sylvester, 2011: 4). Ernaux tarafından da belirtildiği gibi “entelektüel olsun olmasın, her tür grup ya da koşula ait ya da herhangi bir şekilde haksızlığa uğrayan tüm bireyler kendini ifade etme ve başkaları tarafından dinlenme olanağı buldu. Bir kadın, homoseksüel, işçi, köylü ya da hükümlü olarak yaşananlar bireylere birinci tekil şahsı kullanarak kendini ifade etme hakkı tanındı” (Ernaux, 2008: 112). Fakat Philippe Lejeune *Le Pacte Autobiographique* (Otobiyografik Pakt) adlı klasikleşmiş eserinde otobiyografiyi “gerçek bir insanın, kendi varlığından yola çıkarak, kendi hayatına ve bireysel tarihine vurgu yaptığı retrospektif bir anlatı” (Lejeune, 1996: 14) olarak tanımlamaktadır. *Les Années* bu geleneksel otobiyografi tanımının dışındadır. Eserin Ernaux'nun bireysel yaşantısını anlattığı söylemek doğru sayılmayacaktır; zaten Ernaux'nun da böyle bir amacı yoktur. Aslında Ernaux'nun yapmaya çalıştığı Antoine Compagnon'un da belirttiği gibi hayatını yazmanın tam tersini yapmaktır. (Compagnon, 2009 :96).¹¹ Bu analiz eserde Ernaux tarafından şu şekilde destek bulur: “Bu, genelde yaşama dair anlatılarda görülen bir anımsama ya da kendini anlatma çalışması değil; dünyayı kendi üzerinden bulmayı hedefleyen bir çalışmadır”. (Ernaux, 2008: 251)¹² Dolayısıyla, *Les Années*'de söz konusu olan özel hayat ya da mahrem anlatılması değildir. Bu anlamda, bu eser bir tür «kişisel olmayan» (Ernaux, 2008: 252) ve kolektif bir otobiyografidir.

Lejeune'e göre, otobiyografik bir çalışmada «yazar, anlatıcı ve karakter kimliklerinin bulunması gerekir». Ayrıca, otobiyografik özne olağandışı bir yaşantısı olan «olağandışı bir bireydir» (Lejeune, 1996: 15). Fakat *Les Années*'de anlatıdaki özne yoksul bir çevreden gelen sıradan bir kadındır ve Lejeune'ün modelinin dışındadır. Otobiyografinin Lejeune'cü tanımını sorgulayan feminist sosyolog Liz Stanley'e göre, otobiyografik metinlerde tercih edilen yaşam tarzı genellikle üst sınıfa mensup erkeklere aittir. Bu tutuma karşı Stanley «sıradan» insanların hayatlarına ya da «tipik» yaşamlara yönelen yeni bir perspektif önerir. Buradaki öznedem hem bireysellik hem de başkalarının hayatına bağlılık gözlemlenmektedir. (Stanley'den aktaran

¹⁰ Eserde anlatıcının kendi varlığının geçiciliği şu şekilde ifade bulur: «Her şey bir anda silinecek. Beşikten mezara biriken lügat yok olup gidecek (...) Aralık ağızdan tek söz çıkmayacak. Ne ben ne kendim. (...) Sohbetlerde sadece, yüzünü yitirmiş bir ad kalacak.» (Ernaux, 2008: 19).

¹¹ Compagnon, Ernaux'nun *Les Années*'de ortaya koyduğu tutumu “*déscrire la vie*” olarak tanımlar. (Compagnon, 2009: 96).

¹² Bu nokta Sylvester'in çalışmasında da tespit edilmiştir. Bkz. (Sylvester, 2011: 37)

Sylvester, 2011: 33) Diğer yandan Martine Brownley ve Allison Kimmich gibi araştırmacılar kadınlara ait otobiyografik metinlerde «çoklu benlik» kullanımını önermektedir. Onlara göre, «çoklu benlik» kavramı anlamlıdır; çünkü bu kavram otobiyografi üzerine olan ve «öz ve bütünleşik bir benlik»ten beslenen geleneksel düşünceleri yıkma potansiyeline sahiptir. Kadınların hayatının daha parçalı oluşu gözlemlendiğinden dolayı, kadınlarda bulunan kendilik algısı onlara dayatılan sosyal rollerle alakalıdır (Brownley, Kimmich'ten aktaran Sylvester, 2011: 40). Bu anlamda kadın kimliğindeki söz konusu çoğulluğun ancak anlatıdaki bu çok seslilik ile ifade bulabileceği dikkat çekmektedir.

Lejeune'un tanımında saklı olan bir diğer unsur otobiyografinin retrospektif bir anlatı olmasıdır. Fakat *Les Années* göz önünde bulundurulduğunda, anlatının her zaman retrospektif olmadığı görülmektedir; çünkü anlatıcı özellikle şimdiki zamanı kullanmaktadır. Anlatıdaki olaylar, anlatıcı onları dile getirirken sanki o sırada meydana gelmekteymiş gibi görünmektedir. Örneğin, Ernaux gençliğine ait bir fotoğrafı şu şekilde anlatır : «şüphesiz sadece kendini, dönüşmekte olduğunu hissettiği genç kızın imgesini düşünüyor (...)» (Ernaux, 2008: 68). Bu anlamda, Sylvestre'in de belirttiği gibi anlatıcı anlatıda hayatındaki belli anları anlatmak yerine bunları «yeniden yaşar» görünmektedir (Sylvester, 2011: 34-35). Geçmişte yaşanan anları yeniden yaşama arayışı sadece şimdiki zamanın kullanımı ile değil aynı zamanda anlatıcının kendi yaşantısı ile de ortaya çıkmaktadır. Örneğin kendinden yaşça genç sevgilisinden bahsederken anlatıcı şöyle der:

«Bu genç adam onun, bir gün tekrar yaşayabileceğine asla inanamayacağı şeyleri yeniden yaşamasını sağlıyor. (...) Öğrencilik hayatındaki sahnelerin yeniden oynandığı, daha önce yaşanagelmiş anların yeniden üretildiği izlenimine kapılıyor. Bu tekrar, gençliğine, meydana geldikleri sırada yarattıkları şaşkınlıktan dolayı o an anlam ifade etmeyen ilk tecrübelerle, ilk defalara gerçeklik ve anlam katıyor. Bu tekrar, boşlukları kapatıyor ve bir tamamlanma illüzyonu sağlıyor» (Ernaux, 2008: 212-213).

Bu anlamda, anlatıcı kayıp zamanın izinde ya da geçmişe dönüş peşinde değildir; fakat onun aradığı geçmişteki anları şimdi yeniden yaşamak ya da sadece yaşamaktır; çünkü geçmişte, ilk kez yaşarken olup bitenlerin bilincine varamadığı kendisi tarafından da itiraf edilmektedir. Ayrıca, sevgilisinin gençliği kendisini, içinde bulunduğu kuşaktan, dolayısıyla zamandan ve mekândan da koparmaktadır. Anlatıcı kendisini “zamanın içinde hiçbir yerde” (Ernaux, 2008: 213) olarak tanımlar ve anlatıyı bu şekilde şekillendirir.

Les Années'de İmgeler: Görselin Yazımı

Les Années'de imgeler otobiyografik anlatının kurulmasında en önemli araçlardan biridir. Anlatıda dört tür imge dikkat çekmektedir: görsel imgeler, bellek imgeleri, hayalet imgeler ve olay akışının kurulmasında kullanılan imgeler.

Görsel imgeler 12 fotoğraf, bir film, bir video ve bir tablodan oluşmaktadır. Özellikle tablonun dışındaki malzemeler anlatıya gerçeklik duygusu ve belgesel etkisi vermeyi hedefler görünmektedir. Anlatıda, her fotoğrafın arkasındaki ve film bobinin üzerindeki çekim yeri ve tarihi belirtilmektedir. Bu durumun, anlatıcının, anlatıda kurgunun kullanımını reddine yönelik tutumunu pekiştirdiğini düşünmek yanlış sayılmayacaktır. Ayrıca, görsel imgelerin ve özellikle de fotoğrafların «arkeolojik» bir görevi de bulunmaktadır: Jopeck'e göre fotoğraflar «hem yazar tarafından ortaya konan kişisel bir geçmişin izi, hem de geniş anlamda geçmişin izi ve tarihsel bir anlatıdır» (Jopeck'ten aktaran Bacholle-Boškov, 2013: 81). Aslında, sıradan anlara ait olsalar da, varlıkları hem tarihte hem de anlatıcının hayatında bir dönemin sona ermesine ve yeni bir zamanın başlangıcına tanıklık eder. Eserin en başında bulunan bulunan «tüm imgeler yok olacaktır» (Ernaux, 2008: 11) cümlesi anlatıda imgelere atfedilen bu temel işlevi pekiştirir görünmektedir. Fakat burada dikkat çekici olan, söz konusu görsel imgeler

kişisel olsa da, anlatıcının özel hayatını göstermekten uzak olmasıdır; bunlar daha çok, hayatındaki ve kendi kişisel tarihindeki aşamaları birbirine bağlama amacı güder gözükmektedir.

Fotoğraf geçmişe ait bir kanıt olarak kabul edilir; fakat geçmiş ve fotoğraf arasındaki ilişki karmaşıktır. *Camera Lucida* adlı eserinde Roland Barthes'a göre fotoğraf «artık mevcut olmayı değil, önceden belli bir şekilde meydana gelmiş olanı» (Barthes, 1980: 113) yeniden üreten bir araçtır. Bu anlamda fotoğraf, bir kez yaşanmış ve bir daha tekrar etmeyecek olanın göstergesidir. Fakat *Les Années*'de, fotoğrafların daha farklı bir işlevi var gibi görünmektedir. Ernaux imgeleri anlattığı kısımlarda önce de belirttiğimiz gibi ağırlıklı olarak şimdiki zamanı kullanır; bu tercih anlatıcı için fotoğrafların, olmuş olanı değil, bir anlamda şu an gerçekleşmekte olanı sembolize ettiğini düşündürür.¹³

Ernaux fotoğraflar ve şimdiki zaman arasındaki ilişkiyi başka bir yöntemle de kurar. Metinde, görsel imgeler gösterilmemekte, anlatıcı tarafından anlatılmaktadır, yani göndermeleri mevcut değildir. Dolayısıyla, fotoğrafların anlatımı anlatıcının gözünden gerçekleşir. Anlatıcı bunları anlatırken bir yandan da manipüle etme olanağına sahiptir. Okuyucuya düşen ise bu imgeleri ancak anlatıcının verdiği bilgiler ekseninde hayal etmektir. Bu durumun «anlatı ile okumanın gerçekleştiği zamanı bütünleştirerek şimdiki zaman etkisi yaratma» (Bissonnette, 2012: 30) ya katkı sağladığı açıktır. Okuyucu anlatıyı okuduğunda kendisinin de fotoğrafları incelediği ama bunu anlatıcının gözünden yaptığı hissine kapılır.

Metinde fotoğrafların başka işlevleri de bulunmaktadır. *Les Années*'de ilk anlatılan ve Ernaux'nun bebekliğine ait olan fotoğraf ile, anlatıcı çocukluk döneminde kendiliğın inşası için fotoğrafların temsiliyetçi işlevini keşfeder. Bebeklik fotoğrafı ona «bu sensin» diyerek ilk defa gösterildiğinde, fotoğrafta gördüğü varlık anlatıcıya bir şey ifade etmemiştir. Anlatıcı bu fotoğrafta gördüğünü «yitik bir zamanda yaşamış gizemli bir varlık» (Ernaux, 2008: 38) olarak tanımlar. Bu açıdan fotoğraf anlatıcıya, kendini tanıtmayı sağlayan bir araç olarak cisimleşir. Buna karşın, anlatıdaki son fotoğrafın işlevi Ernaux için daha farklıdır. Ernaux, bu fotoğraftaki yüz ile anlatı gerçekleştiği anda sahip olduğu yüzünün birbirinden pek farklı olmadığını, «fotoğraf ile şimdiki zamanın ayrılmadığını, henüz kaybedilmiş bir şey olmadığını» (Ernaux, 2008: 244) dile getirir. «O hala o fotoğraftaki kadındır» (Ernaux, 2008, 244). Ernaux fotoğrafa baktığında «bu benim» diyebilmektedir. Bu anlamda, son fotoğrafın anlatıcıya kendisinin kim olduğunu doğruladığı ve bu konuda teminat sağladığı açıktır.

Anlatıdaki hareketli görsel imgeler, yani film ve video kaset ise birbirine zıt işlevlere sahip gözükmektedir. Anlatıda filmin kullanıldığı bölümde anlatıcı çocuklarıyla birlikte. Burada ilginç olan, filmde bir hareketsizlik duygusunun bulunmasıdır. Anlatıcı kamera karşısında, «hiç bitmeyen bir fotoğraf çekimi için poz verir gibi» (Ernaux, 2008: 124) olduklarını belirtir. Ayrıca, anlatıcı, anlatıdaki kadının «spontane olmak için fazla geç» (Ernaux, 2008: 124) olan gülüşüne de vurgu yapar. Dolayısıyla filmdeki hareketsizliğin hem fotografik bir etki yarattığı hem de anlatıcının o dönemde kendi hayatındaki durağanlığa gönderme yaptığı gözlemlenmektedir. Anlatıda video kaset malzemesinin kullanıldığı bölümde ise ile, anlatıcının bir konferans vermek üzere bir lisede olduğu görülür. Anlatıcı heyecanlı olduğunu, fakat bu heyecanın film çekimindeki gerginliğine benzemediğini ifade eder. Ernaux, boşanıp yeni bir yaşam kurduğu o dönemi anlatırken, hayatına, bıraktığı yerden yeniden başladığını hissettiğini dile getirir. Bu anlamda, hareketli imgeler içeren video kaset anlatısının, anlatıcının hayatındaki dinamizmin yeniden başlamasını sembolize ettiği görünmektedir.

Diğer bir görsel imge, Dorothea Tanning'in *Doğum Günü* adlı tablosudur. Ernaux, anlatıda sadece iki yerde ve birkaç satırla sözünü ettiği bu tablonun «kendi hayatını temsil ettiğini» ve

¹³ Daha ayrıntılı bir analiz için bkz. (Bissonnette, 2012: 79).

kendisini «bu tablonun içinde hissettiğini» söyler. (Ernaux, 2008: 104) Dolayısıyla bir anlamda bu tablo anlatıda «yazılı dille ifade edilmek istenenden bağımsız olan bir sembol» (Bissonnette, 2012: 64) konumundadır; anlatıcı anlatmak istediğini bu sefer kelimelerle değil sadece görselin kendisiyle anlatmaya çalışmaktadır.

Les Années'de bellek imgelerinin işlevi ise farklılık arz etmektedir. Bu imgelerin anlatının inşası için son derece önemli olduğu Ernaux tarafından itiraf edilmektedir.¹⁴ Ayrıca bu tür imgelerle anlatıcı geçmişe döner. Fakat aslında bu geçmiş zaman, kendisi için geçmiş gibi değildir. Ernaux bunu şu şekilde ifade eder: «Yalnız olduğu zaman sık sık imgelere geri dönüyor, kendini daha önce yürüdüğü sokaklarda, kaldığı odalarda görüyor (...). Bu 'ben'ler oralarda var olmaya devam ediyormuş gibi geliyor ona» (Ernaux, 2008: 104). Anlatıcı için bellek imgeleri bazen bir çeşit gündüz düşü etkisi de yaratmaktadır. Uykuyla uyanıklık arasında ortaya çıkan bu anlarda Ernaux “hayatının, biri yatay ve başına gelen, gördüğü, duyduğu her şeyi içeren, diğeri de dikey ve sadece birkaç imgeden oluşan ve gecenin içine dalan birbirine çapraz iki eksenle ifade bulabileceğini” (Ernaux, 2008 : 165) belirtir. Bu anlamda bu gündüz düşleri hem kendini ve hayatını keşfetme imkânı; hem de fotoğrafların yaptığı gibi, geçmişte olup bitenleri yeniden yaşamasını sağlar. Diğer yandan, tıpkı fotoğraflar gibi, gündüz düşleri de anlatıcı üzerinde geçmişe dönüş ya da geçmişini yeniden yaşama hissi yaratır:

«Uykusuzluk anlarında, daha önce uyuduğu odaları ayrıntılı bir şekilde hatırlamaya çalışıyor (...). Bu odalarda kendini bir fotoğrafın netliğiyle değil bulanık bir biçimde, şifreli bir kanaldaki bir filmdeki gibi, bazen kendini tekrar eski bedeninde hissettiği (...) bir silüet olarak görüyor. Ne aradığını bilmiyor (...); belki de aradığı bir zamanlar olduğu kişiye dönüşmek» (Ernaux, 2008: 186-187).

Gündüz düşleri zaman zaman Ernaux'yu neredeyse kendini kaybetmeye kadar götürür. Anlatıcı bu anlardaki hissini “palimpsest hissi” olarak tanımlar:

«Kendini, hayatına ait ve birbirine sarmalanarak akan pek çok anın içinde hissediyor. Bu, bilincini ve bedenini ele geçiren ve bilinmeyen bir doğası olan, şimdi ve geçmişin birbirine karışmaksızın üst üste bindiği bir an” (Ernaux, 2008: 213).

Hatta anlatıcıya göre, bu his onu bir çeşit «saflığa»¹⁵ sevk eder: “Bu his onu bütün kelimelerden ve dillerden uzak, anıları olmayan ilk yıllara, beşiğin ılıklığına doğru çeker”. (Ernaux, 2008: 214). Böylece bu hissini anlatıcının tüm tarihini ve belleğini silecek etkiye sahip olduğu gözler önüne serilir.

Anlatıda ayrıca hayalet imgeler de görülmektedir. Hayalet imgeler anlatıcının özellikle tahayyül etmekte zorlandığı gelecek ile kurduğu ilişkilerde ortaya çıkar :

«Gençliğinde kendini yirmi sene sonrasında hayal ediyor (...). Fakat yirmi sene sonrasındaki kadın bir düşünce, bir hayalet. O asla o yaşa gelmeyecek» (Ernaux, 2008: 92).

Son olarak, anlatıdaki olay akışı birbirini takip eden imgeler halinde kendini göstermektedir. Anlatıda yer alan hem kişisel hem de toplumsal olaylar, bir slayt gösterisinde akıyor gibi ifade

¹⁴ Ernaux bunu şu şekilde belirtir: “Kitabının biçimi, (...) çağın özgün işaretlerini ayrıntılandırmak ve Tarih'ten beslenen ortak belleğin belleğini bireysel bellekte yeniden bulmak adına kendi belleğindeki imgelerin içine batarak doğuyor” (Ernaux, 2008: 250-251).

¹⁵ “Saflığa” geri dönme arayışı pek çok kez metinde ifade bulmaktadır. Örneğin anlatıcı “günlüğüne, düşünceler ve (...) fikirlere karnının doyduğunu, ‘ilk saflığa geri dönme’ isteğiyle başka bir dil aradığını ve bilinmeyen bir dilde yazmayı hayal ettiğini yazar” (Ernaux, 2008: 91).

edilir. Burada görülen imge akışı süreklilik arz etse de her zaman birbirine bağlı değildir. Anlatıcı bu durumun kendi hayatında da süregeldiğini itiraf eder: Ernaux'ya göre «geride bıraktığı hayat birbirine bağlı olmayan imgelerden» (Ernaux, 2008: 90) oluşmaktadır.

Metin çağın en önemli gelişmelerinden biriyle sonlanır: İnternetin doğuşu. Ernaux'ya göre bu gelişmeyle bellek de dönüşüm geçirmektedir: dünya artık «sonsuz bir şimdiki zaman» (Ernaux, 2008: 234) içindedir. Görsel imgelerin de işlevi değişmektedir: kişisel bilgisayarlarda yüzlerce fotoğraf ve film arşivlense de artık asıl önemli olan bunların çekimi olmuştur. Ernaux tarafından «zaman ve bellek konusunda bir kitap» (Ferniot, Delaroche: 2008) olduğu vurgulanan *Les Années*'nin bu noktada sonlanması dikkat çekicidir.

Sonuç

Annie Ernaux'nun *Les Années* adlı eserinde anlatıcı kendi hayatını ve İkinci Dünya Savaşı sonrası Fransız toplum tarihini farklı anlatıcı tercihleri ve imgeler kullanarak ifade eder. *Les Années* çok sesli yapısı, anlatıda kullanılan zaman ve imge çeşitliliği ile özgün bir otobiyografik anlatı olarak dikkat çeker. Bu unsurlar geleneksel otobiyografik öznenin dışında sayılan Ernaux'nun, kendi yaşantısını kişisellikten uzak bir şekilde inşa etmesine olanak tanır. Gerek zamanın akışı gerek birbirini izleyen sosyal dönüşümler anlatıya bütünüyle yansımaktadır. «Bellek» kavramı anlatının temelini teşkil eder. Hem bireysel hem de sosyal açıdan bu kavramın algısındaki kökten değişiklikler ile anlatı tamamlanır.

Kaynakça

- Bacholle-Boskovi, M. (2013). ph-auto•bio•graphie : Ecrire La Vie Par Des Photos (Annie Ernaux), *Women in French Studies* :21.
<http://muse.jhu.edu/journals/wfs/summary/v021/21.bacholle-bo-kovic.html> .
 (02.01.2015).
- Barthes, R. (1980). *La Chambre Claire: Note sur la Photographie*, Paris: Editions de l'Etoile, Gallimard, Seuil.
http://monoskop.org/images/f/f3/Barthes_Roland_La_chambre_claire_Note_sur_la_photographie.pdf . (02.01.2015)
- Bissonnette K. (2012). *La mémoire matérielle. Évocation des souvenirs et photographie dans Les années d'Annie Ernaux*, Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Université de Montréal, Montreal. <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/9081>.
 (28.12.2014)
- Compagnon A. (2009). Désécrire la vie, *Critique*, 740-741.
<http://www.cairn.info/revue-critique-2009-1-p-49.htm> . (29.12.2014)
- Ernaux, A. (2008). *Les Années*. Paris : Gallimard.
- Ferniot, C., Delaroche, P. (2008). Entretien avec Annie Ernaux, *L'Express : culture avec lire*.
http://www.lexpress.fr/culture/livre/annie-ernaux_813603.html#3gbrp7sXXhrOohy9.99 . (21.12.2014)
- Lejeune, P. (1996). *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil.
- Marx, K. (1969). *Le Capital*. Paris: Garnier-Flammarion.

R rolle, R. (2011). «Toute écriture de vérité declenche les passions». [Entretien avec

Camille Laurens et Annie Ernaux], *Le Monde : livres*.

http://www.lemonde.fr/livres/article/2011/02/03/camille-laurens-et-annie-ernaux-toute-ecriture-de-verite-declenche-les-passions_1474360_3260.html#3TbIbDiklQ61aBQ8.99 . (21.12.2014)

Snauwaert, M. (2012), Les années d'Annie Ernaux : la forme d'une vie de femme,

Revue critique de fixxion française contemporaine : 4. <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx04.10/607>. (26.12.2014)

Sylvester K. (2011). *L'autobiographie « collective » d'Annie Ernaux : une étude féministe de l'instance narrative dans Les années*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Université d'Ottawa, Ottawa. <http://www.ruor.uottawa.ca/handle/10393/20218?mode=full>. (15.12.2014).

Woolf, V. (1937). *The Years*, Londra: Hogarth.

Alain Robbe-Grillet'nin *Silgiler* Romanında Zaman ve Mekân Sarmalları¹**Evrin ATUN ERMAĞAN²****Özet**

Alain Robbe-Grillet 1953 yılında yayınladığı ilk romanı *Les Gattes* ile klasik romana başkaldırmıştır. Yeni Roman'ın babası tabir edilen Robbe-Grillet, klasiklerin inandığı ve savunduğu gerçekleri yıkmayı hedeflemiş, edebiyattaki kalıplaşmış düşüncelerden sıyrılmış, edebiyat dünyasında yeni bir çığır açmıştır. 19. yüzyılda hüküm sürmüş olan "olay"ı çalışmayı mantıksız bulmuş, romanlarını nesnel ve nesnelere betimlemeleri çevresinde oluşturmuştur. Zaman ve mekân kavramlarını, geleneksel romanda olduğu gibi anlatımı süslemek niyetiyle değil, hikâyenin çizgisel gidişatını değiştirmek amacıyla kullanmıştır. İşte bu çalışmanın amacı da, Alain Robbe-Grillet'nin *Silgiler* adlı romanında, zaman ve mekân kavramlarının sarmal yapısını inceleyerek romanın değişen yüzünü gözler önüne sermektir.

Anahtar Kelimeler: Yeni roman, Alain Robbe-Grillet, zaman kavramı, mekân kavramı, sarmal yapı.

Time And Space Spirals In *The Erasers* Of Alain Robbe-Grillet**Abstract**

Alain Robbe-Grillet rose against to the classic novel with his first novel *The Erasers* published in 1953. Known as the forerunner of the New Novel, he aimed to deconstruct the realities of the classics; he put away the dogmatic thoughts of the literature and marked a new era in the literary world. He found no sense in studying the case in the story but the objects and their descriptions. The way he used the time and space concepts was also different, he intended to trouble the linear structure of the story, not to decorate it as we find in the traditional novel. The purpose of this article is to show the new form of the novel by exploring the spiral structures of the time and space concepts used by Alain Robbe-Grillet, in his novel called *The Erasers*.

Keywords: New novel, Alain Robbe-Grillet, time concept, space concept, spiral structure.

Giriş

Robbe-Grillet'nin 1953 yılında yayınladığı ilk romanı *Les Gattes* klasik romana başkaldırı niteliğindedir. Alışlagelmiş kalıplardan çok uzak, geleneksel yapıya başkaldırı niteliğindeki bu eser, edebiyat dünyasında yeni bir çığır açmıştır. Yeni Roman'ın babası sayılan Robbe-Grillet, bu yeni fikir ve roman konseptiyle birçok romancıyı da etkilemiş ve çevresinde toplamıştır.

Robbe-Grillet, "Yeni Gerçekçilik" olarak adlandırdığı doktrini ile okuyucuyu devrim niteliğindeki değişikliklerle tanıştırır. Bu düşünceye göre, roman sürekli olarak iyiye doğru giden bir değişimin parçası olmak zorundadır. Eski formlara bağlı kalmaya çalışmak, roman sanatını hatta tüm sanatların katili olmak demektir. Eskiye takılı kalmak, bugünün

¹ Bu makale XI. Ulusal Frankofoni Kongresi kapsamında 12 Mayıs 2015 tarihinde Yıldız Teknik Üniversitesi'nde sunulan metnin genişletilmiş halidir.

² Okt., İstanbul Üniversitesi Yabancı Diller Bölümü Fransızca Birimi, evrimatun@gmail.com

gerçekliğinden uzaklaştıracak, bugün yapılan gözlemi yansıtırken anlam karmaşasına sebep olacaktır.

Klasik romanlar, yazdıkları zamanın simgelerini taşırlar, o simgeler değişen dünya çerçevesinde günümüzde bir anlam ifade etmemektedir. Çağdaş yazar, eskiyi bir kenara bırakıp, insan davranışları üzerindeki ruhsal ve ideolojik etkenleri değil, zaman, nesnelere, hareketler ve durumlar arasındaki ilişkiyi çağdaş düşünceyle birleştirerek romanında işlemelidir.

İşte Robbe-Grillet'in tüm bu düşünceleri ile öncülüğünü yaptığı Yeni Roman edebiyat dünyasına yeni bir nefes getirmiştir. Kendisiyle birlikte Michel Butor, Claude Simon, Robert Pinget, Claude Ollier ve Nathalie Sarraute bu türde en çok eser veren yazarlardan olmuşlardır. Yeni Romancılar, 19. yüzyılda hüküm sürmüş olan "olay"ı çalışmayı mantıksız bulmuş, romanlarını "tasvir"e dayalı anlatımla yazmıştır. Geleneksel romanda olduğu gibi dünya, belli bir olayın etrafını sarmalayan bir bütün olmadığı gibi, romanın konusunu da olayların merkezindeki kişiler değil, kişileri çeviren adeta kişileşip kimlik kazanan çevrelerin tasviri oluşturur.

Geleneksel romancıların sıkı sıkıya sarıldığı dört kavram; kişi, öykü, biçim ve içerik kavramları artık Robbe-Grillet için "modası geçmiş" kavramlardır. Ona göre kişiler üzerine kurulmuş bir roman geçmişte kalmıştır. Romandaki eylemi yönlendiren, serüvenden serüvene koşan, belli özelliklere sahip, toplumun belirli kesimlerinin simgesi olmuş, bize bazı bilgileri aktarma görevini üstlenen kişilerin Robbe-Grillet'in romanlarında yeri yoktur (Şen, 1997: 195).

Romanda, konu özneneden uzaklaşır, nesne etrafında dönmeye başlar. Romanda nesnelere, mekânların detaylı tasvirlerine oldukça büyük ölçüde yer verilir. Romandaki özne o nesnelere gören kişilerin gözleridir. Günlük hayatta önemsizmiş gibi gözükken, aslında herkesin çeşitli anlamlar kattığı nesnelere, biz fark etmesek de önemli ayrıntılar taşırlar. Zaten yaşam da küçük ayrıntılarda gizlidir. Kurgudan uzak ve nesnelere egemenliğindeki *Silgiler* romanı da tasvirin en önemli olduğu kitaplardan biri olarak gösterilir.

Roman derinliklerinde gizli anlamlar saklayan, insanların okurken bu anlamları bulmaya çalışacakları bir psikolojik oyun haline dönüşmemelidir. Herkesin derinliği, ruhsal dünyası farklıdır, yazarın kitaba yansıtacağı kendi derinliğidir, okuyucunun ise kendi derinliğini o dünyada çözmeye çalışması bir kargaşaya neden olacaktır. Herkesin gerçekliği farklıdır, yazarın romanı oluştururken yansıttığı gerçeklik diğer herkesin gerçekliği olamaz. Roman, ne insanın özel dünyasını yansıtmak ne de karakter analizi yapmakla yükümlü olmadığı gibi bir otobiyografi özelliği de taşımamalıdır.

Silgiler, Sofokles'in Kral Oedipus eserinden ilham alınarak yazılmış polisiye bir romandır. Bir cinayeti çözmek için görevlendirilen Wallas, hikâyenin sonunda cinayetin failine dönüşmektedir. Roman, objektif bakış açısıyla yazılmıştır, bir dış anlatıcı vardır ve okuyucu her şeyi bilir. Okuyucu maktulün ölmediğini, Wallas'ın gerçekleştirmemiş bir cinayeti çözmeye geldiğinin bilincindedir. Oedipus ile kurulan ilişkileri kavrayan okuyucu için de zaten romanın sonunu tahmin etmek güç olmayacaktır.

Yeni romanda, dolayısı ile Robbe-Grillet'in romanında en önemli etkenlerden biri zamandır. Hikâye kişiler üzerine değil zaman üzerine örülür. Zaman kavramına anlam katmak için kullanılan metaforlara çok sık rastlanır.

Romanın açılışında, baş aktör insan değil zamandır. Bu açılıştaki öğeleri önem sırasına göre sıralarsak, birinci sırayı zamana, ikinci sırayı saate, üçüncü sırayı

olaylara, dördüncü sırayı eşyalara, son sırayı da, zaten bir robot gibi hareket etmekte olan insana vermemiz gerekecektir (Parla, 2013: 279).

Hikâyede zaman kronolojik olarak verilmez. Hikâyenin kahramanı Wallace'ın kolundaki saatin 24 saat boyunca durması ve hikâyenin sonunda babası Daniel Dupont'u yanlışlıkla ateş edip öldürdükten sonra tekrar çalışmaya başlaması, okuyucunun iki farklı gerçeklik arasında gidip gelmesine yol açar. Gerçek zaman ve düşsel zaman arasında yaşanan bu gel-gitler zaman kavramı başka bir boyuta taşınır. Klasik eserlerdeki kronolojik yapı bozulur, zaman kendi etrafında dönmeye, sarmal bir yapı oluşturmaya başlar. Bu yapı ile olaylar bir yumak gibi dolanır, her okuyucunun bu yumağı açma yöntemi farklı olacaktır. Okuyucu hikâyeye kendi yorumunu katacak, zamanı kendine göre yönlendirecektir.

Robbe-Grillet, romanında alışlagelmiş betimleme kullanımı dışında bir tarz yaratır. Betimlemelerinin en göze çarpan özelliği sık sık tekrar edilişleridir. Aynı yerin, aynı zamanın betimlemesi birçok kez tekrar edilir, bu da olaylar arasında döngüsel bir yapı oluşturur. Aralıklarla aynı mekânın tasviri, aynı anın tekrar anlatılışı şimdiki zaman ve geçmiş zaman arasında karmaşa oluşturur. Klasik tarza inat oluşturulmuş bu yapıda zaman düz bir zeminde akmaz, kendi içinde ve dışında daireler çizerek ilerler, sarmal bir yapı oluşturur.

Robbe-Grillet'de başlangıç ya da sonuç yoktur, her şey tekrara dayanır. Hiçbir şey başlamaz fakat yeniden başlar. Yazar, yazdıklarıyla okuyucuyla ilk olarak tanışmaz, yeniden tanışır (Vareille, 1981: 121).

Klasik eserlerde hikâyeyi anlamlandırma amaçlı kullanılan betimleme, Robbe-Grillet romanlarında tam tersi bir görev üstlenerek anlamlı bir bütünü anlamsız kılar. Hikâyeye bir bütün olmaktan çıkıp, betimlemeler yardımıyla birçok parçaya bölünür. Zaman atlamalarıyla oldukça karışık hale gelen hikâyeye, betimlemelerle iyice içinden çıkılmaz bir hal alır. Hikâyenin tüm parçaları ayrı ayrı incelendiğinde onları bağlayan ince bir çizgi olduğu fark edilebilir fakat bunu yakalamak oldukça güçtür.

Eserde, betimlemeler klasik tarzda olduğu gibi, kahramanın karakteri, çevresi, yaşadığı yer hakkında bir ipucu vermek amacıyla kullanılmamaktadır. Eşyanın betimlemesi sadece eşyayı tasvir etmek için yapılır. Eşyanın orada olmasının bir nedeni yoktur, sadece orada olduğu için oradadır. Sokaklar anlatılırken bahsedilmek istenen sadece sokaklardır. Zaman anlatılırken, o an üzerinde durulur, geçmiş ya da gelecekte bahsedilmez. Bu kavramlara anlamlar katan insanın kendisidir. Her insanın, eşyaya, mekâna, zamana katacağı anlam farklıdır, kendi deneyimleri sonucu oluşur.

Klasik eserlerde gerçeklik hissi vermek için kullanılan uzun betimlemeler, bu romanda gerçeklikle kurulan bağı koparmak amacıyla kullanılır. Zamanda karmaşalar, mekânların birbirine tıpatıp benzemesi, yapılan uzun betimlemelerle hikâyeyi yakalamak güçleşir. Bunda amaç, yazarın yansıtmayı amaçladığı şeyin kendi gerçekliği değil okuyucunun gerçekliği olmasıdır.

Silgiler'de Zaman Sarmalları

“Her şeyi gören zaman, sana rağmen sonuca ulaştı” (Sofokles).

Kitabın en başında, henüz hikâyeye başlamadan oturtulmuş bu özdeyiş, romanda zaman kavramının önemine işaret eder. Cevabı bilen zaman akmaya devam eder. Karakterlerin yaptıkları, yaşadıkları önemsizdir, sonunda her şeyi çözüme ulaştıracak olan, kararı verecek olan zamandır. Hayatın başrol oyuncusu zamandır.

Her hikâyenin, her serüvenin başrol oyuncusu farklıdır. Zaman kişiseldir, her hayata verdiği yön farklıdır. İnsanların hayatı düz bir çizgi üzerinde yaşanmaz, gel-gitler, dalgalanmalar, karmaşalarla doludur. İşte Robbe-Grillet'in zamanla vermek istediği mesaj da budur. Zaman görecelidir, herkesin ondan çıkaracağı anlam farklı olacaktır.

Bu romanın amacı, zamanın kronolojik yapısıyla alay etmek, geleneksel romanın çizgisel kronolojisini yok etmek, onun yerine geçmiş hapsedebilen, geriye dönüşler yapabilen, insani zamanı yaratmaktır (Djavari, 2008: 6).

İnsanın hayatını doğrusal bir çizgi üzerinde yaşaması mümkün değildir, çünkü insan zihni bu çizgisel yapıya sahip değildir. Zihin zamanda atlamalar yapmayı sever. Kişi geçmişte yaşadığı bir anı düşünürken bir anda kendini gelecekle ilgili planlar yaparken bulabilir. Zihin inanılmaz uzunluktaki mesafeleri bir anda alabilir ve yine aynı hızla geri dönebilir. Yeni romancılar zihnin bu zaman bükebilme özelliğini vurgulamak adına romanlarında kronolojik zamanı bir kenara atıp, takip edilmesi güç, kendi üzerinde sarmalanıp gel-gitler yaşayan bir zaman kavramıyla karşımıza çıkarlar. Bununla yapılmak istenen zamana atfedilen önemi ortadan kaldırmaya çalışmaktır. Dikkati zamanın üzerinden alıp asıl anlatılana, dile çekmeye çalışırlar.

İnsan hayatından bahsedilen bir hikâyede neden saatlerdeki zaman vurgulanır? Hiçbir zaman kronolojik yapıda çalışmayan zihnimizi yansıtmak değil midir önemli olan? (Robbe-Grillet, 1964: 120).

Aynı nesnede olduğu gibi, zamana anlam katan da insandır, insanın yaşadıklarıdır. Robbe-Grillet de romanın zamanın bu özelliğine vurgu yapan anlatım ve betimlemeler kullanır. Anlattığı içinde bulunduğumuz zaman, şimdiki zamandır. Şimdiki zaman hakkında yorum yapılamaz, şimdiki anlatır. Onu geçmiş ve gelecekle ilişkilendirecek, anlam katacak olan insanın kendisidir. "Robbe-Grillet betimlemesinde, insan hayatındaki zamanın karmaşasını vurgulamak adına zaman hep birbirinden bağımsız dilimler halinde verilir" (Sunel, 1989: 69).

Silgiler bize polislik bir olayı sergiler: bir katil, bir dedektif, bir kurban vardır; ancak bu geleneksel kişiler arasındaki ilişkiler 'basit' değildir ve bizim alışkın olduğumuz saatlerle, dakikalarla ve saniyelerle ölçülen çizgisel bir kronolojiye göre düzenlenmemiştir. Robbe-Grillet *Silgiler*'de klasik trajedideki zaman birliğini anımsatırcasına yirmi dört saatlik bir zaman dilimi üzerinde dursa da, romanlarında saatlerle ölçülen zamanın hiçbir değeri yoktur; ona göre gerçek zaman insana özgü, insanın içindeki zamandır; bir başka şekilde söylemek gerekirse Robbe-Grillet'de zaman öznel bir zamandır (Şen, 1997).

Komiser Laurent'ın katilin başka dünyadan gelmiş olabileceğini söylemesi de bir bakıma hikâyede var olan dünyadan başka bir dünyanın olabileceği, bahsi geçen zaman boyutundan daha farklı boyutların da olabileceği ihtimaline işaret eder, okuyucunun zihninde farklı kapılar açmayı amaçlar. Robbe-Grillet ile zaman arasındaki özel ilişkiye, daha romanın giriş bölümündeyken bile tanıklık etmeye başlarız. Zamanın aslında olaylar üzerinde nasıl bir hükmünün olmadığını, her şeyin zamandan bağımsız kendi yolu yordamıyla ilerleyeceği sinyallerini burada gayet net verilir.

Hikâyede, Wallas'ın kolundaki saat, Garinati'nin tetiği çektiği saat 07.30'da durur ve bir gün sonra istemeden Dupont'un katiline dönüştüğü saat 07.30'da çalışmaya başlar. 24 saat boyunca hiç çalışmamış bir saatin, arada hiç yaşanmamış bir güne, yaşansa bile boşa gitmiş bir güne ve emeklere işaret etmesi mümkündür. Wallas'ın tüm uğraşları, soruşturmaları, koşturmacası hiçbir işe yaramamış, koca bir gün sanki bir silgiyle silinmiş gibi ortadan kaybolmuştur.

Romanda, her ne kadar geçiyormuş gibi gözükse de aslında zamanın durduğu izlenimi verilmektedir. Wallas'ın saatinin durması, romanın sonunda tekrar en başına geri dönmesiyle bu izlenim yaratılmaya çalışılır. Giriş bölümündeki kafenin tasviri ve anlatılan hikâye ile sonuç bölümündeki tasvir ve hikâye aynıdır. Bu geriye dönüş, lineer bir ilerleyişten çok dairesel, geriye doğru sarmalanan, adeta 360 derece açı yapan bir ilerleyişi yansıtır.

“Dün ve yarın arasında, bugüne yer yok (s. 50-51)”

Roman, şimdiki zamanı, yani bugünü yaşanmamışçasına geri plana atar. Bir gün boyunca duran saat, romanın başlangıç ve bitiş bölümlerinin arada hiçbir şey yaşanmamış gibi birebir aynı oluşu ve bu paragrafta yansıtılan yok edilmiş bir bugün imajı, Wallas'ın arayıp bulamadığı silginin aslında bugünü silmekte başarılı olmuş olduğunun göstergesidir. Wallas ilerlemekte, ilerlerken de aslında elinde bir silgi varmış gibi, içinde bulunduğu zamanı silmektedir.

Robbe-Grillet'nin diğer romanlarında olduğu gibi bu romanında da aynı şeyler tekrarlanır durur. Bunun içindir ki Robbe-Grillet'nin romanlarında "olay gelişmez: kendi üzerine sarılır" (Genette, 1962: 34-44). Romanlarında sık sık göze çarpan bu sarmal yapı, aslında varmış gibi gözükken kronolojik sırayı bozar, olayları klasik romanlarla görülmeyen farklı bir boyutta sıralar. Saat tek bir çizgide ilerler gibi dursa da olaylar dairesel bir yapı içinde sarmalanır.

Silgiler'de Mekân Sarmalları

Silgiler'deki mekân kavramı, hikâyenin gelişimi ile önemli paralellikler taşır. Aynı zaman kavramında olduğu gibi döngüsel bir çizgi izler. Wallas hep bir şekilde başladığı yerde bulur kendini. Roman da zaten başladığı mekânda son bulmaktadır. Giriş bölümü ve sonuç bölümü aynı kafede, aynı kişiler arasındaki aynı konuşmalar eşliğinde geçmektedir. Ve yine saat sabahın altısıdır. Her şey başa alınmış, aynı mekâna ve aynı zamana dönülmüştür.

Romanda, hikâyenin karışıklığı ile yolların, sokakların karışıklığı ilişkilendirilmiş, Wallas çözmek için geldiği davada, aynı sürekli kaybolup durduğu sokaklarda olduğu gibi kendini bir labirentin ortasında bulmuştur. Olayı çözümlemesine çok yaklaşmış olduğu zamanlarda hep yanlış bir delil üzerine yoğunlaşmış ve sonuca götüreceği yoldan sapmıştır, tıpkı ana yola çıkmak için girdiği yanlış ara sokaklarda olduğu gibi. Her seferinde kaybolup başa döndüğü, ulaşmaya çalıştığı yerin adı da zaten “Boulevard Circulaire”dir. Romanda yaşanan olaylar da, şehrin yolları gibi dairesel bir yapı çizer, hikâye sonunda yine başa döner, ölüm haberi manşetlerden verilen Dupont'un gerçek ölümüyle sonuçlanır.

Mekânların tasvirini yaparken, yazarın amacı hikâyenin geçtiği çevreyi okuyucunun gözünde canlandırmaya çalışmaktır ve tek derdi de budur. Tasvirlerin arkasına duygular, göndermeler gizlemez. Okur çevreyi adeta bir topografya haritasına bakıyormuşçasına algılar. Tamamen sistematik ve çoğunlukla geometrik coğrafi bilgiler verilir. Tüm bu verilerin sonucunda, o mekânı hayal etmek, çeşitli anlamlar yüklemek okuyucuya bırakılır.

Wallas hikâye içerisinde birbirine çok benzeyen yollar ve sokaklar dolayısıyla sık sık yönünü şaşırır ve kaybolur. Sokaklar sarmalanıp durur, düğüm olur, içinden çıkılmaz hale gelir. Wallas'ın aklının karışıklığı, yön kestirmedeki beceriksizliği de yolları iyice karıştırmasına neden olur, çoğu kez onca yol yürümüş olmasına rağmen kendini başladığı noktada bulur.

Bu şekilde romandaki lineer yapı irdelenebilir. Wallas aslında doğrusal bir yol kat etmesine rağmen, kendi etrafında ve şehrin etrafında döner durur, sonuçta da başladığı yere döner; izlediği yol lineer değil, başlangıç noktası etrafında sarmalanan dairesel bir yoldur. “Robbe-Grillet'ye özgü mekân, imgelerin çevresinde sürekli dönüyormuş hissi yaratmak amaçlı

kullanılan bir mekândır. Robbe-Grillet'deki bütün mekanlar labirent biçimindedir” (Mansuy, 1971: 188).

Romanda, mekân betimlemeleri hikâyeye önemli göndermeler yapar niteliktedir. Birbirinin aynı yerler, karışık yollar caddeler, iç içe geçmiş sokakların hepsi büyük bir labirentin parçalarını oluşturur. Kapısından girildiğinde, bütün kanallarından geçip yine başına dönülen bir labirentin. Hikâye de, bir polisiye hikâyedir, sonuca giden olaylar sürekli düğüm halini alır, sarmalanır ve bir daire çizdirerek başa döner. Şehrin karışık sokakları, cinayetin aydınlanamayan parçalarıdır.

Sonuç

Yeni Roman'ın öncüsü kabul edilen Robbe-Grillet, 1953 yılında yayınladığı *Silgiler* ile romandaki geleneksel yapıya başkaldırmış, klasiklerin o güne kadar gelmiş prensiplerini yıkmayı hedeflemiş, deyim yerindeyse edebiyat dünyasında yeni bir çığır açmıştır.

20. yüzyıl ile birlikte, insanların dünya ile bağlantıları onu algılama şekilleri de değişmiş, dolayısıyla gerçekliği aktarma şekli de değişmiştir. Yeni Roman'da aranan, okuyucunun okuduğu kitapta, yazarın değil kendi gerçekliğini bulmasıdır. Bunun için de zaman kavramı büyük önem kazanmıştır çünkü insanın kendi ait en öznel varlığı zamandır. İçinde bulunulan zaman kişiye özeldir, ona anlam katan yaşanmışlıklardır, deneyimlerdir.

Hikâyede zaman belli bir çizgi üzerinde seyretmez, döngüsel hareketler çizer. İnsan zihninden yola çıkılarak yaratılan bu zaman kavramı, kimi zaman okuyucuya zor anlar yaşatır. Sadece şu anda yaşamayan insan zihni sürekli devinim halindedir. Bir saniye içinde kilometrelerce yol alabileceği gibi, birden çok yere de gidebilir, geçmişini düşünürken geleceğe zıplayabilir. İşte zihnin bu yapısı, romandaki zaman yapısını oluşturur. Betimlemelerle, benzetmelerle zamanın bu özelliği roman içinde sık sık hatırlatılır. Bu yapı aynı zamanda Wallas'ın serüveni ile de özleştirilir. Wallas, yaşadığı gel-gitlerle, sonuca yaklaşmışken attığı yanlış adımlar yüzünden başa dönmeleriyle, doğrusal bir çizgide ilerleyemez, zaman içinde döner durur.

Romanda, zaman duruyormuş, akıymıyormuş duygusu da verilmeye çalışılmıştır. Wallas'ın bir gün boyunca duran saati, bir sonuca vurdurmayacak, cinayeti durduramayacak uğraşlar, sanki o gün hiç yaşanmamış hissi yaratmaktadır. Bir gün önce ateş alan silahın bir gün sonra aynı saatte Dupont'un ölümüne yol açması buna en güzel örnektir.

Silgiler'de mekân kavramı da yapılan betimlemeler ile hikâyeye uyum sağlar. Anlatılan şehir, karmaşık caddelerden, birbirine çok benzeyen sokaklardan ve evlerden oluşur. Wallas, girdiği her yolda kaybolur, ulaşmaya çalıştığı noktaya gitmeye çalışırken yolu uzatır, gereksiz sokaklara sapar ve kendini yine başladığı noktada bulur. Aynı çözmeye çalıştığı sözde cinayette olduğu gibi. Kurban ölmemiştir ve Wallas bunu görmeyi başaramaz. Yanlış ipuçları, yönlendirmeler ile gerçeği ortaya çıkaramaz, başladığı noktaya döner. Dupont'u öldürmek için ateşlenen mermi, hedefini bulur ve cinayet gerçek olur.

Kaynakça

Genette, G. (1962). Sur Robbe-Grillet. Tel Quel, Hiver. No: 8. 34-44.

Mansuy, M. (1971). *Positions et Oppositions sur Le Roman Contemporain*. Paris: Editions Klincksieck.

Parla, J. (2013). *Don Kişot'tan Bugüne Roman*. Çağdaş Türkçe Edebiyat Dizisi. İstanbul: İletişim.

Şen, M. (1997). Robbe-Grillet'nin *Silgiler*'i ve Oedipus Öyküsü. *S. Ü. Fen-Edebiyat Dergisi*. S. 11: 195.

Vareille, J. C. (1981). *A.R.G. L'Etrange*. Paris: A. G. Nizet. 121.

MAKALE YAZIM KURALLARI

Makalelerin aşağıda belirtilen şekilde sunulmasına özen gösterilmelidir:

Yazı, **Makale Takip Sistemi** aracılığıyla, e-posta adresi ve parolayla girilen kişisel sayfadan gönderildikten sonra, aynı sistemden hakem süreci takip edilebilir. Bu aşamadan sonra, düzeltmelerin yapılması için, bütün hakemlerden raporların gelmesi **beklenmelidir**. Çünkü yazarlar, sisteme **bir kez düzeltme** ekleyebilmektedirler. Bir hakemin istediği düzeltmeyi yapıp yazı sisteme eklendiğinde, sonraki aşamada ikinci bir hakemin de düzeltme istemesi durumunda istenen düzeltmeler yapılamayacaktır.

Başlık: İçerikle uyumlu, onu en iyi ifade eden bir başlık olmalı ve **12 punto** ile koyu harflerle yazılmalıdır.

Yazar ad(lar)ı ve adresi: Yazının başlığının altında yazar adı, unvanı, görev yaptığı kurum ve kendisine ulaşılabilir e-posta adresi gibi bilgilere yer **verilmemelidir**. Yazar adları, sistem yöneticisi tarafından görülebildiğinden, bu bilgiler, yazıya editör tarafından eklenecektir. Yazılar sisteme eklenirken, yazara ait herhangi bir bilginin yazıda yer almadığından emin olunmalıdır. Bu husus, makaleyi inceleyecek hakemlere daha rahat hareket imkânı tanınması açısından önemlidir.

Özet: Makalenin başında, konuyu kısa ve öz biçimde ifade eden ve en az **200** en fazla **250** kelimededen oluşan Türkçe ve İngilizce özet (ABSTRACT) bulunmalıdır. Özeti altında bir satır boşluk bırakılarak, en az **3**, en fazla **5** sözcükten oluşan anahtar kelimeler (Key Words) verilmelidir. Özet metni **10 punto, tek satır aralığıyla** yazılmalıdır. Özet metinleri sağ ve soldan **1 cm** içten yazılmalıdır.

Ana metin: A4 boyutunda (29,7×21 cm.), Word programında, **Georgia** yazı karakteri ile **11 punto**, önce ve sonra **12, tam satır aralığıyla** yazılmalıdır. Sayfa kenarlarında **2,5** cm. boşluk bırakılmalı ve sayfalar **numaralandırılmamalıdır**. Özet ve kaynakça sayfası hariç, ana metin 5 sayfadan az olmamalı ve 30 sayfayı aşmamalıdır. Makale metninde paragraf başı **yapılmamalıdır**.

Dipnotta yer alan bütün bilgiler **9 punto, tek satır aralığıyla** yazılmalıdır.

Bölüm başlıkları: Makalede, düzenli bir bilgi aktarımı sağlamak üzere ana, ara ve alt başlıklar kullanılabilir ve gerektiği takdirde başlıklar numaralandırılabilir.

Tablolar ve şekiller: Tabloların numarası ve başlığı bulunmalıdır. Tablolar metin içinde bulunması gereken yerlerde olmalıdır. Şekiller renkli baskıya uygun hazırlanmalıdır. Şekil numaraları ve adları şeklin hemen altına ortalı şekilde yazılmalıdır.

Resimler: Yüksek çözünürlüklü, baskı kalitesinde taranmış halde metin içerisindeki yerlerinde verilmelidir. Resim adlandırmalarında, şekil ve çizelgelerdeki kurallara uyulmalıdır.

Alıntı ve göndermeler: Dergimize gönderilecek makalelerde aşağıdaki alıntı ve gönderme standartlarına uyulmalıdır. Bu kurallara uymayan çalışmalar, düzeltilmesi için yazarına iade edilecektir. Metin içinde birkaç cümleyi geçen alıntılar, sağdan ve soldan **1 cm.** içte yazılmalıdır:

Metnin sonunda **KAYNAKÇA** başlığı altında, atıfta bulunulan kaynaklar soyadına göre sıralanmalıdır. Kaynakça için **asılı paragraf biçimi** uygulanmalıdır.

Kaynak gösterme ve kaynakça kuralları için **APA** düzenine bakınız. (<http://www.apastyle.org>)

NOT: Sayın yazarlarımız, referanslarınızı gözden geçirmeniz ve dergimizin yazım kurallarına uygunluğunu kontrol etmeniz gerekmektedir. Makalenizi dergimiz yazım kurallarına uygun olarak biçimlendirdikten emin olduktan sonra göndermenizi rica ederiz.

Çalışmalarınızda kolaylıklar diler, dergimize göstermiş olduğunuz ilgiye teşekkür ederiz.

STYLE GUIDE

Submissions are expected to comply with the following guidelines.

Authors are required to sign in to the Article Tracking System with their email addresses and chosen passwords to make submissions and keep track of the assessment process. All authors are reminded to **wait** until all referee reports are collected, because the system allows for **only one** editing after submission. If an author edits the submission based on the comments of one referee, and further editing is required after the second referee provides their comments, editing the submission a second time will not be possible.

Title: Title should be descriptive, relevant to the content, and written in **12 point boldface** type.

Author(s) name(s) and address(es): The title of the submission **must not contain** the name, title, institution and email of the author. Since the system administrator is able to view author names, these will be added to the article by the editor. Please make sure that the submission contains no personally identifiable information about the author. This is necessary for the referees to act in total freedom.

Abstract: Abstracts between 200 to 250 words, written both in English and Turkish, must be provided before the beginning of the article to briefly summarize the content. Three to five descriptive keywords must be provided after one blank line beneath the abstract. Abstracts must be written single-spaced, with 10 point typeface, and indented 1 cm from right and left.

Main Body: Body must be in A4 format (29,7×21 cm.), typed in Microsoft Word or similar software with **11 point Georgia** typeface, with **full line spacing** and **12-point spacing** before and after. Pages must have **2.5 cm margins** on both sides and must not contain page numbering. The body of the submission, excluding abstract and bibliography, must be between 5 to 30 page. Paragraphs **should not** be indented.

Footnotes: Must be single-spaced and written with **9-point typeface**.

Chapters: Articles may be organized into chapters and subheadings for convenience, and these may be numbered if necessary.

Tables and Figures: Tables must contain a title and a number, and placed relevantly within the body text. Figures must be suitable for color printing. Figure numbers and titles must be immediately below the figure and centered.

Images: Images must be high-resolution, scanned at print quality, and placed relevantly within the body text. Images are subject to the same title conventions as figures.

Quotations and Citations: All articles must follow the citation and reference guidelines below. Incompliant submissions will be returned to their authors for correction. Quotations in the body text that are more than a few sentences long must be indented **1 cm**. from left and right:

Sources used in articles must be cited as follows in the BIBLIOGRAPHY section to follow the body text:

The **BIBLIOGRAPHY** section at the end of the body text must list the sources in alphabetical order of authors' surnames. Entries must have **hanging indent** (*Paragraph-Indents and Spacing-Indentation-Special-Hanging Indent*).

Refer to the **APA** style manual for citation and bibliography. (<http://www.apastyle.org>).

NOTE: Valued authors, please review your citations for compliance with the style guides of our journal; you are kindly asked to submit your articles after ensuring that they are compliant with the style guidelines of the journal.

We would like to thank you for your interest in our journal, and wish you success in your endeavors.