

söylem

FİLOLOJİ DERGİSİ



Haziran/June 2020 * 5(1) 9

Söylem, haziran ve aralık aylarında olmak üzere yılda iki kez yayımlanan, uluslararası alan dizinleri ve Ulakbim Tr Dizin tarafından taranan hakemli-bilimsel bir e-dergidir.
(Söylem is a refereed e-journal published twice a year, June and December)

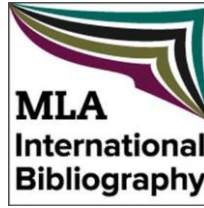
YÖNETİM / EDITORIAL BOARD

Başeditör / Editor in chief	: Doç. Dr. Oktay Yivli
Türkçe alan editörü / Turkish editor	: Doç. Dr. Nagehan Uçan Eke
İngilizce alan editörü / English editor	: Dr. Öğr. Üyesi Muazzez Uslu
İng. danışmanı / Consultant in English	: Prof. Dr. Çiğdem Pala Mull
Editör yrd. / Assistant editors	: B. Uzm. Senem Gezeroğlu Arş. Gör. Ahmet Duran Arslan Dr. Birsal Sağıroğlu Doktora Seda H. Saygılı Arş. Gör. Gizem Ece Gönül
Yayıncı / Publisher	: Yusuf Çetin

İletişim / Contact : <http://dergipark.org.tr/soylemdergi>
oktayyivli@hotmail.com

Dizgi ve tasarım / Interior design : Günce Yayınları (gunceyayinlari@hotmail.com)

Tarandığı Dizinler / Indexes :



DANIŞMA KURULU / ADVISORY BOARD

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

BU SAYININ HAKEMLERİ / REFEREES OF THIS ISSUE

Prof. Dr. Çetin Pekacar
Prof. Dr. Mustafa Apaydın
Prof. Dr. Muharrem Dayanç
Prof. Dr. Bilal Kemikli
Pro. Dr. Şevki Kömür
Prof. Dr. Süleyman Solmaz
Prof. Dr. Mehtap Erdoğan Taş
Prof. Dr. Sefa Yüce
Prof. Dr. Orhan Oğuz
Doç. Dr. Bedia Koçakoğlu
Doç. Dr. Ahmet Zeki Güven
Doç. Dr. Mehmet Ali Yolcu
Doç. Dr. Sevtap Günay Köprülü
Doç. Dr. Ahmet Doğan
Doç. Dr. Erkan Hirik
Doç. Dr. Macit Balık
Doç. Dr. Gülsemin Hazer
Doç. Dr. Filiz Meltem Uçar
Doç. Dr. Ekrem Ayan
Doç. Dr. Nurşat Biçer
Doç. Dr. Erdoğan Kul
Doç. Dr. Veli Uğur
Dr. Öğr. Üyesi Aydın Kırman
Dr. Öğr. Üyesi Cafer Gariper
Dr. Öğr. Üyesi Metin Akyüz
Dr. Öğr. Üyesi Nilüfer Tanç
Dr. Öğr. Üyesi Berna Akyüz Sizgen
Dr. Öğr. Üyesi Hanife Özer
Dr. Öğr. Üyesi Mustafa Karataş
Dr. Öğr. Üyesi Ebru Özgün
Dr. Öğr. Üyesi Seval Karacabey
Dr. Öğr. Üyesi Muazzez Uslu
Dr. Öğr. Üyesi Kubilay Hoşgör
Dr. Öğr. Üyesi Ferda Zambak
Dr. Öğr. Üyesi Tuba Baykara
Dr. Öğr. Üyesi Hasan Cuşa
Dr. Öğr. Üyesi Murat Gür
Dr. Kenan Yerli
Dr. Selami Alan

DERGİ HAKKINDA / ABOUT THIS JOURNAL

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

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

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

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

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

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

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

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

EKLER / ATTACHMENTS

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

YAZIM KURALLARI / WRITING RULES

1. **Başlık / Title:** Makalenin içeriğiyle uyumlu olmalı; yalnızca sözcüklerin ilk harfi büyük yazılmalı, 18 punto, **koyu** biçimde ve ortalanarak düzenlenmelidir. (The title should be consistent with the content. Only the first letter of the words should be capitalized. It should be 18 point, bold and centered.)
2. **Yazar adı / Author name:** Yazar ad ve soyadını oluşturan bütün harfler büyük yazılmalı, 12 punto, **koyu** biçimde ve ortalanarak şekillendirilmelidir. Yazarların görev yaptıkları kurum ve eposta adresleri "*" işaretiyle dipnotta verilmelidir. (All letters that make up the author's first and last name must be written in capital letters. It should be 12 point and bold and centered. Institutions and e-mail addresses of authors should be given in the footnote with a "*" sign.)
3. **Öz / Abstract:** Makalenin başında konuyu kısa biçimde ifade eden en az 75, en fazla 250 sözcükten oluşan Türkçe ve İngilizce özetler bulunmalıdır. Özetlerin altında boşluk bırakılmadan en az 5, en fazla 8 sözcükten oluşan "anahtar sözcükler" ve "keywords" yer almalıdır. (At the beginning of the text, there should be a summary in Turkish and English consisting of at least 75 and at most 250 words expressing the short form. The papers should include "keywords" and "keywords" consisting of at least 5 words and no more than 8 words without spaces left.)
4. **Düzen / Order:** A4 boyutuna, Word programına "Palatino Linotype" fontuyla/karakterıyla 11 punto ve 1,2 satır aralığıyla yazılmalıdır. Paragraf başı değeri 1 cm olmalı (blok alıntılar hariç), paragraf arası boşluğu bırakılmamalıdır. Sayfa kenarlarından (sağ, sol, üst, alt) 2'şer santimlik boşluk bırakılmalıdır. Metin içinde vurgulanması gereken kısımlar, **koyu değil eğik (italik)** biçimde ya da çift tırnak içinde belirtilmelidir. (For A4 size, it should be typed in Word program with "Palatino Linotype"/with 11 points and 1.2 lines. Paragraph head value should be 1 cm (except block quotes), no paragraph spacing should be left. A 2inch margin should be left from the page edges (right, left, top, bottom). Parts that need to be emphasized in the text should be indicated in italic (not bold) or double quotes.)
5. **Bölüm başlıkları / Chapter titles:** Ana başlıkların hepsi büyük harfle ve **koyu**, ara başlık ve alt başlıkların hepsi **koyu** ve ilk sözcükleri büyük harfle yazılmalıdır. (All main headings are in capital letters and bold, the intermediate headings and subheadings are all bold and the first words should be written in capital letters.)
6. **Tablo ve şekiller / Tables and figures:** Tabloların numarası ve başlığı bulunmalıdır. Şekil numaraları ve adları **şeklin** hemen altında olmalıdır. (Numbers and titles for tables should be written. The figure numbers and names should be just below the figure.)
7. **Alıntılar / Quotations:** Doğrudan alıntılar tırnak için verilmelidir. 4 satırdan az alıntılar paragraf içinde, 5 ve daha fazla satırdan oluşan alıntılar bağımsız paragraf şeklinde verilmelidir. Bu tür blok alıntılarda soldan ve sağdan 1,5 cm boşluk bırakılmalı, ayrıca paragraf başı değeri verilmemeli ve yazı 10 punto büyüklükte olmalıdır. Satır aralığı için yine 1,2 değeri verilmelidir. Dipnot yalnızca metin içinde yapılamayan açıklamalar için kullanılmalı ve bu kısımdaki karakterler 9 punto olarak düzenlenmelidir.
(Direct quotes should be quoted. Quotations less than 4 lines should be quoted in the paragraph, quotes of 5 or more lines should be given in the form of independent paragraphs. Such blocks should have a space of 1,5 cm from the left and right of the citation, and should not be given a paragraph head and should be 10 pt size. The line spacing must also be 1,2 cm. Footnotes should only be used for statements that cannot be made in the text, and the characters in this section should be arranged in 9 points.)
8. **Gönderme / Reference:** Metin içindeki göndermelerde APA sistemine uyulmalı; tek yazarlı yayınlarda (Kaplan 1980: 56) biçiminde, çok yazarlı alıntılarda (Enginün vd. 2013, s. 35) biçiminde belirtilmelidir. (References in the text should be followed by the APA system. References should be indicated in the form of single-letter publications (Kaplan, 1980, s. 56), in many written citations (Enginün et al., 2013, p. 35).)

* Metin içinde gönderme yapılan yazarın adı yer alıyorsa göndermede yalnızca yayın yılı ve sayfası belirtilmelidir: Göçgün (2004, s. 37). (If the name of the cited author is included in the text, only the publication year and page must be specified in the submission: Gochgun (2004, p. 37).

* İnternet kaynaklarında kaynağa ulaşma tarihi belirtilmeli ve adresler kaynakça bölümünde de verilmelidir. Örnek: www.soylem.com.tr (erişim 28.02.2016) (Internet sources should indicate the date of arrival of the resource. Addresses should also be given in the bibliography section. Sample: www.soylem.com.tr (Access 28.02.2016)

9. **Kaynaklar/Sources:** Makalenin sonunda yazar soyadlarına göre alfabetik olarak düzenlenmelidir. Örnek: Tanpınar, Ahmet Hamdi (1988). *Huzur*. İstanbul: Dergâh Yayınları. (The bibliography should be arranged alphabetically according to the surnames of the authors at the end of the article. Sample: Tanpınar, Ahmet Hamdi (1988). *Huzur*. İstanbul: Dergah Publichouse.)

* Kaynağın iki yazarı varsa çalışmada adı önce yer alan yazarın soyadı bilgisi önce verilir. Örnek: Parlâtır, İsmail ve Nurullah Çetin (1996). *Genç Kalemler Dergisi*. Ankara: Akçağ Yayınları. (If the source has two manuscripts, the surname of the author who is first in the work is given first. Sample: Parlâtır, İsmail and Nurullah Çetin (1996). *Genç Kalemler Dergisi*. Ankara: Akcag Publichouse.)

* Kaynağın üçten fazla yazarı varsa ilk yazarın bilgilerinden sonra vd. kısaltması kullanılmalıdır. Örnek: Kaplan, Mehmet vd. (1983). *Devrin Yazarlarının Kalemiyle Millî Mücadele*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. (If the source has more than three articles, then the first author's information should be used and the abbreviation of the others should be used. Sample: Kaplan, Mehmet vd. (1983). *Devrin Yazarlarının Kalemiyle Millî Mücadele*. Ankara: Culture and Tourism Ministry.)

* Kitap ve dergi adları gibi büyük-bağımsız eser adları eğik (italik), kitap bölümü, şiir gibi küçük-bağımlı eser adları normal ama çift tırnak içinde yazılmalıdır. (Large, independent work names, such as names of books and journals, should be in italics. Chapter of book, small, dependent work titles such as poetry should be written in normal but double quotes.)

* Dergi, ansiklopedi maddesi, kitap bölümleri kullanılmışsa kaynakçada sayfa aralığı bilgisi sonda verilmelidir. (If journal, encyclopedia material, book parts are used, page range information should be given at the welder.)

* Varsa çeviren, derleyen, hazırlayan, editör adına yazar ve eser bilgisinden sonra verilmelidir. (If it is, it must be translated, compiled, prepared, written on behalf of the editor and given after the knowledge of the work.)

* Kaynaklarda aynı yazarın aynı tarihli birden fazla eseri olması durumunda "a, b, c ..." biçiminde gösterilmelidir. (If the same author has more than one work of the same date at the sources, it should be displayed as "a, b, c ...".)

* Tezden yararlanılmışsa yazarın soyadı-adı, tezin yazıldığı tarih, eğik karakterlerle tezin başlığı, tez tipi, şehir ve üniversitenin adı yer almalıdır. Örnek: Yivli, Oktay (2005). *Ahmet Muhip Dıranas'ın Şiiri*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir: Osmangazi Üniversitesi. (If the thesis is used, the author's surname-name, the date the thesis was written, the title of the thesis with slanted characters, the type of thesis, the name of the city and the university. Sample: Yivli, Oktay (2005). *Ahmet Muhip Dıranas'ın Şiiri*. Unpublished Master's Thesis. Eskişehir: Osmangazi University.)

* İnternette yararlanılan kaynaklarda yazarın soyadı-adı, başlık, internet adresi ve erişim tarihi verilmelidir. (Sources used on the Internet should include the author's surname-name, title, internet address, and access date.)

EDEBİYAT: ARAŞTIRMA MAKALELERİ / RESEARCH ARTICLES ON LITERATURE

Anlatıcı Sorunsalı The Narrator Problematic Oktay Yivli	8-20
Sezai Karakoç'un Şiirinde Hatırlamanın İşlevi The Function of Memory in the poems of Sezai Karakoç Gökhan Tunç	21-29
Hatalı Perspektifler Faulty Perspectives E. D. Hirsch - Çev. Muazzez Uslu	30-39
Almanya'da Yaşayan Türklerin Yazınsal Eserlerinde Tema ve Dil Değişimi Topics and Language Change in the Literary Works of Turks Living in Germany Sevtağ Günay Köprülü	40-48
Künsterroman (Sanatçı Romanı) Bağlamında Murat Gülsoy'un Kurgusal Dünyasına Analitik Bir Yaklaşım An Analytical Approach to Murat Gulsoy's Fictional World in the Context of Künsterroman (Artist Novel) Emine Ayan	49-62
Evle Sokak Arasında Ölümün Eşiğinde Bir Şair: Ahmet Erhan A Poet on the Verge of Death Between Home and Street: Ahmet Erhan Kayhan Şahan - Cansu Erçikti	63-77
Sami Paşazade Sezai'nin "Sokak" Öyküsünde Mekânın Algılanışı Üzerine Biyografik Bir Okuma In Sami Paşazade Sezai's "Sokak" Story a Biographical Reading on the Perception of Space Ebru Özgün	78-92
Elçin Hüseyinbeyli'nin Öykülerine Karabağ Savaşı'nın Yansımaları The Reflections of the Karabakh War in the Stories of Elçin Hüseyinbeyli Hanife Özer	93-105
Sabahattin Ali'nin Hikâyelerinde Kaygı ve Korkunun İzdüşümü The Projection of Anxiety and Fear in the Stories of Sabahattin Ali Hasan Cuşa	106-120
Tutunamayanlar ve Tehlikeli Oyunlar'da Kaygı ve Özgürlük Anxiety and Freedom in <i>Tutunamayanlar</i> and <i>Tehlikeli Oyunlar</i> Bülent Aytok Özaltıok	121-136
Metin Şerhi Text Interpretation Hasan Gültekin	137-148
Bay Muannit Sahtegi'nin Notları'nda Güvenilmez Anlatıcı The Unreliable Narrator in <i>Mr. Muannit Sahtegi's Notes</i> Yasemin Koç	149-159
Weaving and the Tarot as Apollonian Repressive Mechanisms in Tennyson's "The Lady of Shalott" and Carter's "The Lady of the House of Love" Tennyson'un "The Lady of Shalott" ve Carter'in "The Lady of the House of Love" Adlı Eserlerinde Apolloncu Batırma Mekanizması Olarak Örne ve Tarot Fırat Karadağ	160-175

- Oya Baydar'ın Köpekli Çocuklar Gecesi Adlı Romanı Üzerine Ekoleştiril Bir Okuma**
An Eco-Critical Reading of Oya Baydar's Novel *Köpekli Çocuklar Gecesi*
Zehra Ergeç 176-189
- Eleştirinin Eleştirisi: Tâcizâde Cafer Çelebi'nin Heves-name'sindeki Şeyhî ve Ahmed Paşa Eleştirilerine Latiffi'nin Cevabı**
Criticism Of Criticism: Latiffi's Response To Tâcizâde Cafer Çelebi's Criticisms About Şeyhî And Ahmed Paşa In *Heves-Nâme*
Fahri Kaplan 190-200
- Vatan yahut Silistre'de Yanılsama Kavramının Etkileri**
The Effects of the Illusion Concept in Vatan yahut Silistre
Tolga Alver 201-211
- Yazarlar ve Edebî Dönemler Bağlamında Cumhuriyet Öncesi Türk Hikâyelerindeki Aile ile İlgili Konulara Genel Bir Bakış**
An Overview of Issues Related to Family in Pre-Republican Turkish Stories in the Context of Authors and Literary Periods
Yavuz Selim Uğurlu 212-225

DİL / DİLBİLİM: ARAŞTIRMA MAKALELERİ / RESEARCH ARTICLES ON LINGUISTICS

- Kırgız Türkçesinde Ölüm ile İlgili Örtmece ve Tabu Sözcükler**
Euphemistic and Taboo Words About Death in Kyrgyz Turkish
Gülsine Uzun 226-238
- Ulusal Akademik Ağ ve Bilgi Merkezi TR Dizinde Taranan Çeviribilim Araştırmalarının İncelenmesi**
The Examination of Translation Studies Indexed in National Academic Network and Information Center Tr Index
Sevgi Çalışır Zenci 239-251
- Subliminal Bir Güç Göstergesi: Yabancı Dil Olarak Türkçe Öğretiminde Ders Kitapları**
A Subliminal Power Indicator: Course Books in Turkish Teaching as a Foreign Language
Ramazan Şimşek - İlhan Erdem 252-277
- Türkiye'deki Üniversite Öğrencilerinin Kitap Okuma Profilleri**
Reading Profiles of University Students in Turkey
Yakup Alan 278-303
- Türkçede *ya- Fiil Kökünden Türemiş Kelimeler**
The Words Derived From the Verb *ya- in Turkish
Serap Karakılıç Akı 304-310

KİTAP TANITIM YAZILARI / BOOK INTRODUCTION LETTERS

- Bir Öykünün En Canlı Parçası mıdır Söylem: Öykü Nasıl Okunur'a Dair**
On How to Read Story
Gizem Ece Gönül 311-315
- Edebî Seleflerle Diyalog: Benden Önce Bir Başkası**
Dialogue with Literary Predecessors: Benden Önce Bir Başkası
Ahmet Duran Arslan 316-318
- Milletleşme Sürecinde İki Önemli Durak: Halide Edib ve Yakup Kadri'nin Romanları Ekseninde Türk Edebiyatının Ulus-Devlet Oluşumuna Etkisi**
Two Important Stops in the Nationalization Process
Kamil Parın 319-321

Edebiyat: Araştırma

Makaleleri

Research Articles

on Literature

Anlatıcı Sorunsalı

DOÇ. DR. OKTAY YİVLİ*

Öz

Her cinsten anlatının öyküsellik ve anlatsallık olmak üzere iki düzlemi vardır. Öyküsellik anlatsallık tarafından aktarılmasını anlatıcı figürü yerine getirir. Dünden bugüne anlatıcı kavramı çevresinde değişimler olmuş ve bu devinime bağlı olarak anlatıbilimde farklı paradigmlar ortaya çıkmıştır. Bu konudaki belli başlı değer dizilerini gramatikal, epistemolojik, eklektik, yapısalcı ve edimsel kaynaklı tipolojiler oluşturur. İlkinde dil bilgisi referans alınmıştır. Epistemolojik tipoloji anlatıcıların bilme derecelerine yaslanır. Eklektik olan seçmeci bir tutumla farklı parametreleri kullanır. Yapısalcı tipoloji meşruiyetini işlevden alır. Edimsel olan ise deneyim alanından ve deneyimin niteliğinden hareket eder. Bunların bir kısmı tarihsel karakter taşıdığı için yeni anlatılara çözüm bulmaktan uzaktır. Çağdaş tipolojiler ise birbirinden farklı olguları kavramlaştırmaktadır. Nihai olarak çeşitlenen anlatma aygıtlarının anlatıcıya farklı olanaklar sunduğu muhakkaktır.

Anahtar sözcükler: anlatıcı, anlatı, kurmaca, anlatıcı paradigmları, anlatıcı tipolojileri

THE NARRATOR PROBLEMATIC

Abstract

There are two planes in every kind of narrative: -narrativity diegesis-. Diegesis, which is conveyed via narration, is performed by the narrative figure. The –role? of narrator has not remained the same - throughout history, and thus different paradigms have emerged in narratology due to this diversity. Grammatical, epistemological, eclectic, structuralist and operant-based typologies form the main value sequences on this subject. In the first one, grammar is taken as reference. Epistemological typology depends on the degree of knowledge of the narrator. The eclectic one uses different parameters with a selective attitude. Structuralist typology takes its legitimacy from function. The operant one is based on the field of experience and the quality of the experience. Because of their historical character, some of these typologies are not capable of offering solutions to contemporary narratives, which may conceptualize alternative facts. Contemporary typologies conceptualize different phenomenon. In conclusion, admittedly various devices provide the narrator with different possibilities of expression.

Keywords: narrator, narrative, fiction, narrator paradigms, narrator typologies

* Muğla Sıtkı Koçman Ün. Edebiyat Fak. TDE Bölümü, oktayyivli@hotmail.com, orcid.org/0000-0003-4129-1193

Gönderim tarihi: 30.04.2020

Kabul tarihi: 23.05.2020

Bu makaleyi, öne sürdüğüm düşünceleri akademik ortama taşımak amacıyla popüler edebiyat dergisi *Muhayyel*'de yayımladığım "Anlatı ve Anlatan Ses" adlı iki parçalı yazıdan yararlanarak hazırladım.

GİRİŞ

Olgusal ya da değil, sözcüğün kök anlamına gönderme yapan her türden anlatı, öyküsellik ve anlatisallık üzere iki düzlemde oluşur. Öyküsellik, belli bir zaman-uzamı kapsayan estetik ya da gerçek bir deneyim, bir tanıklık alanını; anlatisallık ise bu deneyimin/tanıklığın biri tarafından başka birilerine söz-edim yoluyla aktarılmasını gerektirir. Bu iki alan bir bakıma anlatının önkoşuludur.

Yapılan tanımlamadan fark edilebileceği gibi anlatının, biri olguya dayanan diğeri kurmaca olmak üzere iki çeşidi vardır. İnsan dünyasında gerçekleşen yaşantılarla buna eşlik eden seyir, tarihsel özneler tarafından sözlü ya da yazılı olarak ötekilere anlatıldığı andan itibaren gerçek anlatı tezahür eder. Kurulmaya, düzenlenmeye, eksiltmeye uğrasalar da göndergelerinin reel olduğunu kabul ederiz ve bu metinlere uygulanacak her türlü sahlilik işlemini meşru sayarız. Kurmaca anlatının olgusal olandan farkıysa diğesinde sahiden bulunan deneyimin/tanıklığın kötüye kullanılmasıdır. Bu ikincisi, hikâyesini kurarken tarihsel olayları ele alsada yapıbozumuna uğratmakta, sahte olgular yaratmakta, namevcut yaşam kesitlerini varmış gibi göstermektedir. Bütün bu yapıntı karakterine karşın miyarı, yalan/gerçek değil inşa ettiği evren bağlamında tutarlı olup olmadığıdır.

Aktüel bir zaman birimi ya da dizisinde gerçekleşebileceğine göre öyküsellüğün, varsayımsal olarak şimdide geçtiğini düşünebiliriz. Oysa anlatisallık geçmiş, şimdi ve gelecek referansına ayrı ayrı ya da bir arada sahip olabilir. Bununla birlikte kökeni dramaya uzanan az sayıdaki eşzamanlı öykülemeler -anlatisallığın sıfır derecesi- hariç, sona eklenen bir biçimbirimle (-DI) ilgili zaman kiplerinin hepsi, uzak ya da yakın belli bir geçmişe gönderilir. O hâlde anlatisallığı, öyküsellüğün barındırdığı olgusal ya da sözde olgusal şimdi'nin mutlak geçmiş'e çevrilmesi olarak tanımlayabiliriz. Bu bağlamda sözü edilen mutlaklık; anlatisallığın, hiçbir geçmiş ifadesi taşımasa bile hikâyeyi -anlatının doğasına uygun şekilde- koşulsuzca bir geçmişe yerleştirmesi anlamına gelir.

Yapısal anlatı biliminden alınan motivasyonla dikkat bütünüyle anlatisallığa yöneltildiğinde bu düzlemde ilkin üç bileşen ayırt edilir: anlatıcı, metin ve okur. Sırasıyla bu kavramlar, performans bağlamında gerçek özneye, sözlü söyleme ve canlı dinleyiciye; matbu olan söz konusysa ses imgesine, yazılı söyleme ve örtük ya da açık okura karşılık gelecektir. Asıl işin klasik basım ya da elektronik yolla çoğaltılan kurmaca anlatı olduğu anımsandığında *ses imgesi* üstünde yoğunlaşmak gerektiği anlaşılacaktır.

Kural dışılıklar bir yana, öyküsel olanın biri tarafından muhataba aktarılması gerektiğine göre anlatıcının, diğeri bir ifadeyle anlatan sesin varlığı, anlatmaya dayalı metinler için ontolojik bir zorunluluktur. Bir ucu öyküsellikte bulunan metnin okura ulaştırılması böylece mümkün hâle gelecektir. Bir "beden"e sahip olsun ya da olmasın anlatıcı bileşeni, yazılı ortamda her zaman bir ses, imgesel bir ses olarak ortaya çıkar. Kimi zaman merkezî karakterle bütünleşip türdeş bir figür olarak deneyim, kimileyin hikâyeye kahramanından ayrılıp türdeş olmayan bir figür şeklinde tanıklık alanında görünür. Kimi durumlarda ise bu tanıklık, türdeş olmayı aşip doğrudan metin tarafından üstlenilir.

Gerçek yazarın okurda uyandırmak istediği etki, her yapıt için yeniden yürürlüğe giren anlatsal stratejiler ve ilgili anlatıdaki öyküsellik doğası anlatıcı tipinin seçimini belirleyecektir. Yazınsal uzlaşma bağlı olarak elinin altındaki “alet kutusu”ndan doğal bir refleksle bir anlatıcı konseptini seçmekle yazarın görevinin tamamlandığı yerde eleştirmenin/çözümlemecinin sorunsalı başlar. Anlatı sesi bağlamında araştırma öznesinin sorduğu soru şudur: Yazarın aldığı inisiyatifi, yapılan seçim üzerinden anlatmanın kazandığı nüansı hangi tipoloji, hangi anlatıcı kuramı kusursuz şekilde açıklayabilir?

1. TİPOLOJİLERİN BETİMLENMESİ

Geleneksel anlatı çalışmalarından yapısalcılığa, oradan yapısalcılık sonrasına uzanan zaman boyunca kurmaca anlatılardaki *anlatan ses*, farklı kuramsal çerçevelerle sunulmuş; eksik kalan anlamsal gedikleri doldurmak niyetiyle aynı olguyu karşılamak üzere birbirinin ardı sıra farklı değer dizileri öne sürülmüştür.

Bunların hiçbirinde düşüncenin konusu değişmemiş, anlatsallık adı verilen aynı alan içinde tezahür eden anlatıcı, ince bir anlam parçasının ve ayrıntıcı bir dikkatin peşinde olmak üzere yeniden tanımlanmıştır. Şimdi geçmişten bugüne önerilen ve kullanılan bu diziler yaslandıkları ölçütten ya da doğalarından hareketle betimlenecektir.

1.1. Gramatikal tipoloji

Yapısal anlatıbilim öncesinde ortaya çıkan ve dil bilgisini referans alan bu tipoloji, anlatma sırasında kullanılan adılardan hareket edilerek düzenlenmiştir. Tek bir düzeyde beliren ve sacayağı oluşturan paradigma; birinci kişi anlatıcı, ikinci kişi anlatıcı ve üçüncü kişi anlatıcıdan ibarettir. Birinci kişili anlatı, seçtiği “ben” zamiriyle hikâye uzamında bedenlenen bir figüre işaret eder. Oysa diğer anlatıcı tipleri için aynı durum geçerli değildir. İkinci kişi, farklı anlatılarda ya da aynı anlatının farklı



kısımlarında hem türdeş hem türdeş-olmayan şeklinde ortaya çıkabileceği için “sen” adlı, kimi zaman anlatmakta olanın kendisine kimileyin de anlatı içindeki herhangi bir karaktere yönelebilir. Üçüncü kişili anlatımda kullanılan “o” zamiri ise anlatıcıyı değil daima hikâyesi anlatılana gönderme yapar. Batı’da James Wood’un (2013) *Kurmaca Nasıl İşler* çalışması ile Türk edebiyatında Mehmet Tekin’in (2002) *Roman Sanatı* bu sınıflandırmayı esas alarak kurmaca çözümlemesi önerisinde bulunur.

1.2. Epistemolojik kökenli tipoloji

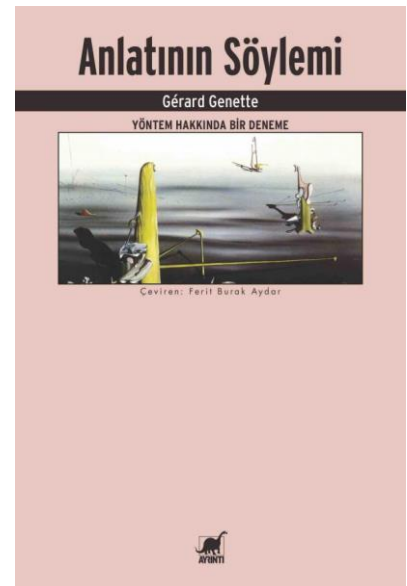
Yapısalcılık öncesi döneme denk gelen ve bugünden geriye bakıldığında geleneksel bir nitelik taşıyan bu kategorizasyon, anlatıcıları hikâye dünyasını bilme derecelerine göre tanımlar. Farklı kuramsal metinlerde başka adlar alabildiğinden çeşitli türevleri bulunan bu sınıflandırmayı Türk edebiyatında, Şerif Aktaş'ın (2000) hazırladığı *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş* kitabı temsil etmektedir. En geniş ve mutlak bilme hâlinde en az ve ampirik olarak bilmeye doğru daralan bir yelpazede anlatan ses; "hâkim anlatıcı" (tanrısal, omniscient), "müşahit anlatıcı" ve "kahraman anlatıcı" şeklinde sıralanır. Aynı kaynak, yazarın dilini üstlenmiş kabul ettiği için ilk tipten "yazar-anlatıcı" diye söz eder.

1.3. Eklektik tipoloji

Ses imgesini kategorize ederken ötekilerde olduğu üzere tek bir ilkedden hareket etmeyip birden fazla parametreye yaslanan tipolojiler bulunmaktadır. Nurullah Çetin (2007) tarafından *Roman Çözümleme Yöntemi*'nde öne sürülen ve özellikle kurmaca anlatı üstüne yapılan tez çalışmalarında fazlaca yararlanılan dizi, bu cinstendir. Adı geçen öneride anlatıcılar "gözlemci" (observer-narrator), "özne" ve "çoğul" olarak yine üçlü şematik bir yapıyla ortaya konur. Gözlemci anlatıcı "nesnel tutumlu", "öznel tutumlu" ve "tanrısal konumlu" olmak üzere üçe ayrılır. Nesnel tutumlu anlatıcı, kişilerin iç dünyalarından haberli değildir. Öznel tutumlu olan olayları, karakterlerden birinin zihninden aktarır. Tanrısal konumlu (omniscient) anlatıcı ise her şeyi bilmektedir. Özne anlatıcı, olayın hem yapıcısı hem de anlatıcısı olarak sunulduktan sonra "özdeş özne" ve "ayrışmış özne" terimleriyle ikiye bölünür. Günlük formuyla düzenlenen anlatılarda görülen, aktaran ile aktarılan arasında tam bir örtüşmenin olduğu anlatıcı "özdeş"tir. Anımsamalarla kurulan anlatılarda beliren ve aktaran ile aktarılanın ikiye bölündüğü anlatıcı ise "ayrışmış"tır. Pek çok anlatı kişinin kendini anlatması ya da anlatıda birden çok anlatıcı tipine yer verilmesi ise çoğul anlatıcıyı oluşturmaktadır. Bu kuramsal düşünmedeki seçmeci tutum, önce bilme durumuna vurgu yaparken ardından nicel bir ölçüte kaymış olmasıdır. Tipolojideki ilk iki anlatıcı tipi bir çeşit epistemeden elde edilmişken sonuncusu azlık/çokluk durumu üstüne kurulur.

1.4. Yapısalcı tipoloji

Fransız anlatı bilimci Genette (2011) anlatıcı konusunu, *Anlatının Söylemi* yapıtının "ses" bölümünde ele alır. İlk anlatı düzeylerinden söz eder ve kurmacada saptadığı üç düzeyi, vatandaşı Abbe Prevost'un *Mémoires* kitabı üzerinden betimler. Kurmaca yazar M. de Renoncourt'un yazma süreci ona göre birinci düzeyde gerçekleşen dış-öyküsel (ekstradiegetik) bir yazınsal edimdir. Anlatının içindeki olaylar ve hikâye kahramanının anlatımı öyküsel (diegetik) ya da iç-öyküsel (intradiegetik). İç-öyküsel yapı içine yerleştirilmiş olası bir karakter anlatısına ise üst-öyküsel (metadiegetik) adını verir.



Bunun ardından Genette, anlatı türlerine gönderme yapıp iki tür anlatıyı birbirinden ayırır: Anlatıcının hikâyede bulunmadığı anlatılar, anlatıcının hikâyesinde bir karakter olarak yer aldığı anlatılar. Bunlardan ilkinin "heterodiegetik" (dış-anlatıcılı), diğerini "homodiegetik" (iç-anlatıcılı) şeklinde adlandırır. İç-anlatıcılı olanı kendi içinde yine ikiye ayırır: Kahramanın anlatıcı olduğu anlatılar ve anlatıcının tanık ya da gözlemci olduğu anlatılar. Bunlardan ilki için "otodiegetik" (ben-anlatıcılı) terimini kullanır. Mevzubahis olan anlatıcıları adlandırmaksa Genette'in anlatı türleri için kullandığı terimlerin sıfat eklerinin üstü çizilerek sırasıyla dış-anlatıcı, iç-anlatıcı ve ben-anlatıcı terimleri kullanılabilir.

Genette ilkin düzey, ardından "şahıs" üzerinden anlatıları sınıflandırdıktan sonra anlatıcının dört temel konumunu şöyle tanımlar: 1) Dışöyküsel-dışanlatıcılı dizi: İçinde kendisinin yer almadığı birinci dereceden anlatıcı. 2) Dışöyküsel-içanlatıcılı dizi: Kendi hikâyesini anlatan birinci dereceden anlatıcı. 3) İçöyküsel-dışanlatıcılı dizi: İçinde kendisinin yer almadığı bir hikâye anlatan ikinci dereceden anlatıcı. 4) İçöyküsel-içanlatıcılı dizi: Kendi hikâyesini anlatan ikinci dereceden anlatıcı.

1.5. Edimsel kaynaklı tipoloji

Anlatıbilimsel karakter taşıyan bir başka öneri ise anlatanın aktardığı hikâyede deneyim sahibi olup olmamasına göre sınıflandırma yapar (Yivli, 2016a, s. 495-500). Buna göre anlatıcılar ilkin *kavramsal* ve *deneyimsel* olarak iki başlık altında toplanır. Ardından ikincisi *itirafçı* ve *tanık* terimleriyle yeniden ayrıştırılır. Kavramsal anlatıcı hikâye dünyasında yer almayıp okur açısından yalnızca kavram olarak, imgesel bir ses olarak mevcutken deneyimsel olan, anlatma işlevinin yanı sıra olayların içinde bulunup anlatıda birincil ya da ikincil bir konum edinir. İtirafçı anlatıcı, anlatının merkezî karakteri durumundadır ve bir anlamda kendi hikâyesini anlatmakla, kendi yaşantısını itiraf etmekle yükümlüdür. Tanık olan ise hikâyede ikincil bir figür olarak yer alıp gördüklerini ve duyduklarını yorumla birleştirerek okura ulaştırır.

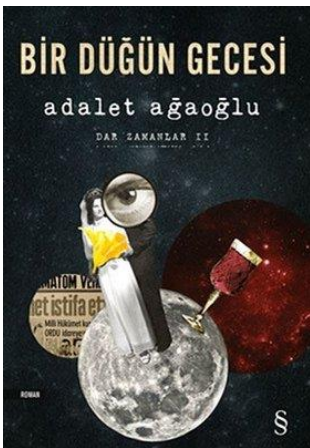
2. PARADİGMALAR TARTIŞMASI

Gramatikal tipoloji geçmişte yaygın şekilde kullanılmasına, bugünkü çalışmalarda ise kısmi olarak varlığını korumasına karşın öteden beri çeşitli eleştirilere uğramıştır. İlk olarak Genette'in (2011) bu tipolojiye yönelttiği eleştiri anımsanmalıdır. Ünlü edebiyat kuramcısı, adıl kullanımından kaynaklanan çeşitliliği, görüntü düzeyinde bulur. Anlatıcı için hangi zamir tercih edilirse edilsin, bunun gerisinde her zaman birinci kişi yer alacaktır. Öyleyse bu sahte zenginlik "dil bilgisel" bir seçimden ibarettir. Bu itirazın yanı sıra sözü edilen değerler dizisindeki daha esaslı eksiklik, birinci kişi adılını kullanan iki farklı anlatıcının ayırt edilememesi, aksine onların aynı başlık altında bir araya getirilmesidir. Bilindiği gibi anlatsal metinlerde "ben" zamirini kullanan iki tür anlatıcı vardır. Bunlardan biri kahramanı olduğu, diğeri ise tanığı olduğu hikâyenin anlatıcısıdır. Adıl kökenli terminolojiyle hareket edildiğinde farklı anlatsal konumlara sahip iki sesin ayrımı olanaksızlaşmaktadır.

Bir çeşit epistemolojiye dayanan tipolojideki tanrısal nitelikli anlatıcının naif yanı, olmuş olandan olacak olana kadar bütün her şeyi mutlak şekilde bilmesidir. Zira bu özellik Realist

yazarlar tarafından sorun alanı hâline getirilmiş, uygulamada tipin üstündeki aşırı yetkiler alınarak sınırlı bilme durumuna indirilmiştir. Modern dönemde ilgili tip, ilk belirlediği ve kavramlaştırıldığı şekliyle ayakta kalamadığı için aynı olgudan hareket edilerek üretilen kuramsal zemin de eleştirilenin ayaklarının altından çekilmiştir. Konuştuğumuz bağlam içinde Aktaş tarafından önerilen paradigmda açığa çıkan sorun, bilmenin doğasının dereceli olmasına karşın “hâkim anlatıcı” teriminin seçimiyle birlikte mutlak bilme dışındaki öteki anlatıcı konumlarının temsil edilememesidir. Eğer bu sınıflandırma, “müşahit” terimiyle hem hikâyeye dünyası dışına yerleşen sınırlı ya da az bilen anlatıcıyı hem de bir figür olarak hikâyede bulunup olaylara tanıklık eden anlatıcıyı karşılayacaksa -bu konuda bir açıklık yoktur- bu kez bir çelişki ortaya çıkacaktır: Farklı kumaşlardan biçilmiş iki anlatsal olgu, bu tipoloji tarafından bir bakıma eşitlenmiş olacaktır. Ayrıca inceleyen öznenin, ilgili terimi her dile getirdiğinde kastının ne olduğu, hangi anlatıcı tipini işaret ettiği belirginleşmeyecektir. Tipolojinin sorunlu bir başka yanı, anlatıcı ile bakış açısı kavramlarını aynı kategori içinde çözümlenmek istemesidir. Buradaki hata, iki kavramın aynı figür tarafından üstlenilmesini bir zorunluluk olarak görmektir. Oysa kavram-figür eşleşmesi olumsal bir niteliğe sahiptir: Bakış açısı ve anlatıcı olgularının gerisinde aynı figür yer alabileceği gibi başka figürler de bulunabilir. Türdeşlik durumunda sorun ortaya çıkmazken bakış açısı ve anlatıcı yetkesinin bölünmesi durumunda paradigma çökecektir.

Eklektik tipolojinin getirdiği ilk yenilik, kendinden önceki dizide yer alan “hâkim” ile “müşahit” tiplerini aynı terimle yani “gözlemci anlatıcı” ile ifade etmesidir. Ancak bu yeni olma durumu beraberinde iki sakıncayı getirmektedir. İlk olarak bu kavramsal öneri, hikâyenin içinde ya da dışında olma hâlini ortadan kaldırmakta, bu iki-aradallığın getirdiği inceliklere gözünü kapamaktadır. İkinci sakıncalı durum, “öznel tutumlu gözlemci” adıyla sunulan anlatıcının “ses” alanını terk edip odaklanma alanına girmesi, bir bakıma kategori ihlali yapmasıdır. Yeni dönem anlatıları için tasarlanan bu tipolojinin üstünlüğü, nicel yolla elde edilen “çoğul anlatıcı” tipi sayesinde postmodern anlatı üzerine yapılacak incelemelerde araştırmacıyı yeni bir teknik aygıtla donatmasıdır. Bu tipoloji bağlamında değil postmodern estetik düzeyinde tartışılması gereken mesele ise postmodern metinlerde sahiden ve her durumda birden fazla anlatıcının bulunup bulanmadığı, bunlardan ne kadarının odaklanmayla ne kadarının doğrudan anlatmayla ilgili



olduğudur. Anlatı nihai olarak tek bir yetkili yoluyla okura ulaştırılacağına göre metinde sesi duyulan pek çok figür *sözde anlatıcılık** ile malul değil midir? Örneğin Selim İleri'nin (2015) “Türküsüz” ile Necip Tosun’un (2017) “Körebe” öykülerinde ve Adalet Ağaoğlu’nun (2012) *Bir Düşün Gecesi* ile Orhan Pamuk’un (1996) *Sessiz Ev* romanlarında duyulan çoğul sesler, ilgili karakterleri özerk anlatıcı mı yapmaktadır yoksa onların bilinçlerini mi sunmaktadır? Eğer ikincisi doğruysa yürürlükte olan, anlatıcı değil bakış açısı meselesi olacaktır. Zira verilen bu örnekler, ses yoluyla değil odaklanma yoluyla ilgili anlatılara zenginlik katmaktadır.

* Sözde anlatıcılık kavramıyla ilgili daha geniş bilgiye ulaşmak için şu bildiriye bakılabilir: Oktay Yivli, “Sözde Anlatıcı”, *Uluslararası Türk Dünyası Eğitim Bilimleri ve Sosyal Bilimler Kongresi Bildirileri*, III. Cilt, Ankara 2016b, s. 495-501.

Yapısalcı etiketle sunulan Genette'in tipolojisi anlatıcının konumunu hem anlatı düzeyiyle hem hikâyeye olan ilişkisiyle tanımladığı için görece ilk elden bir üstünlük elde etmektedir. Diğer tipolojilerde anlatıcının hangi düzeyde bulunduğu bilgisi gösterilmemiş hatta bu olgu, bir sorunsal olarak saptanmamıştır. Bu dizideki diğer yenilik, sınıflandırmanın anlatıcı-hikâye ilişkisine bakılarak yapılmış olmasıdır. Bu öneri, dil bilgisi kökenli paradigmanın yerine ve onun eksikliklerini giderecek şekilde ikame edilmiş görünmektedir. Tartışmalı yanına gelince ikinci dereceden anlatıları adlandırmak için kullanılan üst-öyküsel teriminin Türkçede belirli bir kafa karışıklığı yaratmasıdır. Belki Fransızca için sorun oluşturmeyen, piramit kavramsal-metaforu yoluyla üretilen ve ilkinin üstüne yerleştirilen bu anlatı düzeyine, Türkçede kuyu kavramsal-metaforu kullanılarak *alt-öyküsel* dense muğlaklık bir nebze giderilebilir. Bu anlatı düzeyi tipolojisinin kırılğan yanı, ayna efekti (mise en abyme) ya da çerçevesel anlatımın *modern modeli** yoluyla iç içe geçirilmiş fazlaca hikâyenin varlığı söz konusu olduğunda "üst-öyküsel" teriminin yetersiz kalacağıdır. Aynı terminolojinin gereksiz şekilde tekrar eden yanı ise anlatıda ikinci düzeyden bir hikâye bulunmasa bile yazarın konumunu ifade etmek için çalıştırılmasıdır. İlgili kaynakta Homeros için kullanılan "dışöyküsel-dışanlatıcı" tanımlaması buna örnektir. Oysa bu, daha baştan verili bir bilgidir: Her anlatı nihai olarak gerçek/tarihsel bir yazar tarafından üretilir.

Anlatı bilimsel karakter taşıyan edimsel kaynaklı tipoloji, anlatıcının hikâyeye ilişkisini ilkin eylem parametresiyle sınamakta, ardından anlatma için seçilen ses tonunun, öznel/nesnel bilgisi araştırılmaktadır. Hikâyeyi aktarmak için kavramsal anlatıcı seçilmişse nesnel, deneyim sahibi anlatıcı seçilmişse öznel bir tonun kendiliğinden ortaya çıkacağı var sayılmaktadır. Deneyimsel anlatıcının ikiye bölünmesinden elde edilen *itirafçı* ile *tanık* ise hem olayların ne şekilde deneyimlendiğini gösterecek hem de yazarın mesafe kontrolü ve okurda bırakmak istediği etki, bu terminoloji üstünden izlenebilecektir. Tanığın seçildiği durumlarda mesafenin artırıldığı ve olayların bir filtreden geçirildiği, itirafçının seçildiği durumlarda mesafenin neredeyse ortadan kalktığı, buna karşın okuru yönlendirecek herhangi bir mekanizmanın kalmadığı fark edilir. Bu değer dizisinin eksik yanı, anlatsal düzlem bakımından anlatıcıyı konumlandırmamasıdır. Saptanan kusur, çok düzeylilik henüz ortaya çıkmadan kategorik olarak değil, çok düzeyliliğin çıktığı her durumda derecelendirmeye gidilerek çözümlenebilir. Hikâye içinde hikâyenin ilk görüldüğü yerde, hangi cinsten olduğuna bakılmaksızın anlatıcı tipinin önüne getirilecek ikinci derece, -iç içe geçen hikâyelerin devamı hâlinde- üçüncü derece, dördüncü derece terimleri anlatıcı-düzyer ilişkisini açıklayabilecektir.

3. MODELLERİN İMKÂNLARI

Bu kısımda, seçilen herhangi bir paradigmada yer alan anlatıcı modellerinin yazarlara sağladığı olanaklar ve kısıtlar inceleme konusu yapılacak; bunun için aynı anda son iki tipolojiye göndermede bulunularak çalışma, örnekler üzerinden yürütülecektir. Dıştan içe doğru ya da kavram alanından deneyim alanına doğru ilerleyerek imkânlar araştırılmaya başlanacaktır.

* Çerçevesel anlatımın modern modeli konusunda ayrıntılı bilgi için bakınız: Oktay Yivli, "Yiğit Bener'den Böcek Öyküleri", *Türük*, S. 11, Aralık 2017, s. 68-76.

“Bomba”, “Kulak Tıkaçları” ile “Çark” öykülerini aktarmak üzere dış-anlatıcı, bir başka deyişle kavramsal anlatıcı seçilmiştir. Aynı modelden elde edildiği hâlde bu anlatıcılar, odaklanma ve bilme kapasitelerinin farklılığı üzerinden ilgili metinlerde farklı tonlar kazanmışlardır. Ömer Seyfettin’in (1992) “Bomba” anlatısının başında yer alan betimlemeden anlatıcının, figüral -hikâye figürlerinden biri- olup olmadığı hemen anlaşılır (s. 125-147). Anlatıcının tipi ve konumu ancak Boris’in portresi verilirken ve büyük bir ustalıkla erkek karakterin geçmişi ayrıntılarla okura sunulurken fark edilir. Olimpik konuyla ilgili bir başka ayrıntı, yeni sahneye girmişken aktüel zamanda yapılan gözlemler değil, geçmişten gelen mutlak bir bilgiyle Baba İstoyan’ın alışkanlıklarının bilinmesidir. Anlatıcı, okur karşısındaki otoritesini “değişken” odaklanma yardımıyla Magda, Boris ve Babanın zihinlerine girip çıkarak iyice pekiştirir. Her ne kadar bu durum, anlatma sesinden çok odaklanma sorunu olsa da zihinleri bir an için yüksek ışık altında gösteren pratikler, anlatıcının hikâye üstündeki kontrolünü artırır.

Ağaoğlu’nun (2015, s. 163-171) “Kulak Tıkaçları” öyküsünde anlatıcı, bilgisini karakterle eşitler ve henüz kendi ses tonu okur tarafından duyulmamışken “serbest dolaylı anlatım” yordamıyla ilkin karakterin iç sesinin duyulmasına izin verir: “Ki buna insan demişler!” (Dikkat! Klasik öykü geleneğinde karakter sesi fizikselken bu metinde iç sese dönüşür.) Öyküde ilki dışındaki tüm kullanımlarda, sesin kime ait olduğunu ifade etmek için karakter sesinin hemen ardına iliştirilen anlatıcı sesiyle düzey farklılığı okura anımsatılır. Örneğin “Tek bir gece deliksiz bir uyku uyuyabilsem!” karakter söyleminden sonra hangi ruh durumu içinde bu sözün söylendiğini betimlemek için öykü dışı düzeyde “Böyle inilideyip durması şaşırtıcıydı.” ifadesi eklenir.

Tıkaçların ilk kez denendiği sahnede karakterin bilincine çekildiğimizi, anlatsallık değil artık öyküsellik alanında bulunduğumuzu düşünürüz. Anlatıda açığa çıkan ve öykü boyunca varlığını koruyan durum, okur-karakter mesafesinin sifıra indirilmesidir. Uzamsal aralığın daraltılması, seçilen anlatıcı tipi ve ona eşlik eden “sabit odaklanma” sayesinde gerçekleştirilmiştir. Örneğin paragrafın başında beliren “Saate baktı.” anlatıcı sesi, gecikmeksizin yerini odaklanmaya bırakır: “Her sabah uyanmaya alışık olduğu bir saat.” Belli bir mesafeden karakteri kollayan okur, birdenbire onun bilincine yuvarlanır.

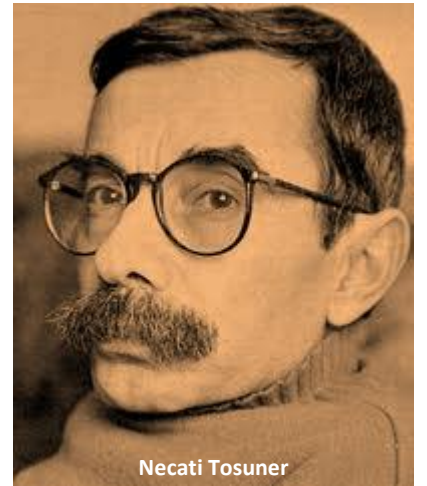
Bu anlatıcı tipi Dorrit Cohn’un (2008) tanımladığı “özerk monolog” ile hepten aradan çekilerek okuru, bir paragraf ya da bir kısım boyunca karakterin iç monoloğuyla baş başa bırakır. Bu cinsten bir teknikle düzenlenen “Şu sokaktan, bu komşulardan, o arabalardan, araba kornalarından, iri köpeklerin ulumalarından kurtulmak bu denli kolaymış demek!” cümlesiyle başlayan paragrafta kahramanın anlatıcı olduğu sanısı bile uyandırılır. Anlatıcı, editoryal yorum hakkını bu metin özelinde kullanmaz. Bunun yerine karakterin kendine yönelen eleştirisi yorum boşluğunu doldurur. Öykünün sonundaki “Onun bütün yiğitliği bu kadar. Kulak tıkaçlarından sevinmesiz cayabilecek kadar.” söyleminden, anlatıcı müdahalesi olmaksızın karakter bağlamında bir ironi yaratıldığını anlarız. Oysa kanonik uygulamada ironi doğrudan dış-anlatıcı üzerinden yapılır. Ömer Seyfettin’de tipografik işaretlerin yardımıyla anlatıcının söylemi ve karakterlerindeki karışmasını diye gösterilen özen, modernist Ağaoğlu’nun metninde yerini neredeyse manipülasyona bırakır. Yazar, okura yardım etmek bir yana iki alanın birbirine dolanmasına

neden olur. Anlatıda karakter sesi boşlukta asılı bırakılır ve sesin kime ait olduğu okur tarafından hemen bilinemediği için geçici bir alımlama sorunu ortaya çıkar.

Özdenören'in (2016) "Çark" anlatısı öyküsellik alanı dışında bulunan *kavramsal anlatıcı* eliyle aktarılır ama bunun yerine kendi hikâyesini anlatan *itirafçı anlatıcı* yerleştirilse herhangi bir nüans kaybedilmeyecek gibidir (s. 9-11). Karakterin bunaltısı, iç odaklanma üstünden verildiği için dış-anlatıcının göremeyeceği alanlar bu yolla aydınlatılmıştır. Böyle olunca metin özelinde, birinci kişili yerine üçüncü kişili anlatımın seçimi, retorik bir tercih olarak anlam kazanır. Örneğin "Korkar ve titrerdi. Binlerce gündün beri sürüp gelen durumun ilk defadır ki bugün değiştiğini sezer gibi oldu ve kalkmadı yatağından." cümlelerini, dil bilgisel değişiklikler yapıp yeniden okuyalım. (Korkar ve titrerdim. Binlerce gündün beri sürüp gelen durumun ilk defadır ki bugün değiştiğini sezer gibi oldum ve kalkmadım yatağımdan.) Görüldüğü üzere anlam değişmeden eylemler birinci kişi çekimiyle verilebiliyor. Demek ki bir karakter üstünden sabit odaklanma yeğlendiğinde dış-anlatıcı, karakterin iç dünyasını aktarmakta birinci kişi kadar becerikli olabiliyor. Öyküde dikkati çeken bir başka husus, karakterin söz dağarcığının neredeyse bütünüyle anlatıcının söylemine egemen olmasıdır. Işık şeridinin kamçıya benzetilmesi, sinsice odaya girivermesi, bir şaşırılmaca olarak karşılanması, korkutucu ve gammaz kuşlar gibi alımlanması; karakterin algıları ve biçem (üslup) seçimleridir.

Örnek çözümlerinin ardından anlatıcı modeli hakkında genel bir değerlendirme yapmak gereklidir. Yazarlar tarafından aynı tip anlatıcı, klasik evre ile modernist evrede farklı olanaklarla kullanılmıştır. Ömer Seyfettin'de mutlak şekilde bilen anlatıcı, son iki öykücüde sınırlandırılmış bilmeyeyle ortaya çıkar. Türk öykücülüğünün-romancılığının klasik evresinde (1870-1950) yansıtıcı bilinçle anlatan sesin birbirine karışmaması istenirken modernist evrede (1950-1980) -belki okuru uyanık tutmak ereğiyle- seslerin birbirinin üstüne yığılmasına izin verilir. Bu modelin diğerlerine göre her durumdaki üstünlüğü; mesafenin ayarlanabilmesi, karakterin dışarıdan ve içeriden betimlenebilmesi, figürlerin özelliklerinden bağımsız olarak her koşulda okur güveninin garantiye alınabilmesidir.

Ben-anlatıcılı model Buket Uzuner'in (2016) "Stockholm'de Ölüm", Necati Tosuner'in (2012) "Yalnızlığa Övgü" ile Sevgi Soysal'ın "Tutkulu Perçem" anlatıları üstünden değerlendirilecektir. Tanıklıkla itirafçı olmanın ara bölgesinde kendini kurduğu için ilk öykünün çözümlenmesi ertelenecektir. "Yalnızlığa Övgü"de (Tosuner, 2012, s. 1-5) ıssızlığının ve sevgisizliğinin sonuna kadar farkında olan erkek karakterin sıkılmaları, umutları, umutsuzlukları ben-anlatıcılı modelle ilk elden aktarılır. Herkes çiftken o yalnızdır. Aynı sokaklardan, aynı yüzlerden bıkmıştır. Ardına bakmadan yaşadığı kenti terk etmeyi ister ama gideceği yerin daha iyi olacağıyla ilgili bir fikri yoktur.



Necati Tosuner

Kendini sıkın şeyi araştırır. Boşluk içindeyken daha iyisini düşler. Mutlu olmak için yalnızlığını sevmesi gerektiğine karar verir. Bütün bu öznel algılar, izlenimler, duygular anlatıcı tercihiyle birlikte anında ve herhangi bir aracıya başvurulmadan okura sunulur.

Soysal'ın (2016) "Tutkulu Perçem"inde karakterin kent ve öteki algısı herhangi bir filtreye tabi tutulmadan okura aktarılmak istendiğinden ben-anlatıcı modeli yeğlenmiştir (s. 15-16). Üstelik okurun dikkatini dağıtmamak için öyküselliğin merkezine ikinci bir karakter yerleştirilmemiş, aynı zamanda odaklayıcı olan anlatıcının olumsuz izlenimleri, böylece ortaya konabilmiştir. Başkaları tarafından fark edilmediğinden yakınan karakter-anlatıcı, bir hayalet gibi kimselerin dikkatini çekmeden sokakları arşınlar. Özsever oldukları için ilkin öfkesi erkeklere yönelir. Kravatlı ve düğmeliler duyarsız, ceketsizler ise güçsüzdür. Kadraja sonra kadınlar girer, kimlik sorunlarının altı çizilir. Kadın karakter doğrudan değil diğerlerinin algıları üzerinden kendini betimler. Başka bir ifadeyle ben-anlatıcı, okur önünde kendilik imgesini oluşturmak için aynalama tekniğini kullanır. İtirafçının gidişli gelişli bir cadde, üç beş vitrin, devam eden inşaatlar ve parti merkezleri üstünden betimlediği kentin sıkıcı bir yer olduğu hissettirilir.

Uzuner'in (2016), Thomas Mann'ın başyapıtı *Venedik'te Ölüm* novellasına gönderme yaptığı "Stockholm'de Ölüm" ilginç anlatıcı pratiklerine sahne olur (s. 65-71). Lasse'nin hikâyesi ve portresi daha fazla hacim kaplasa da öyküye anlatıcı da duygu ve düşünceleriyle katılır. Böylece kadın karakter, tuhaf bir şekilde tanıklık ile itirafçılık arasında salınıp durur. Söylemdeki ilginçlik ise deneyimsel anlatıcının varlığına karşın birinci kişiden daha çok ikinci kişili anlatımın kullanılmasıdır. Anlatıcı kadın karakter, İsveçli Lasse'yle birlikte bulunsun ya da bulunmasın anlatmada onu, yani ikinci kişiyi muhatap alır. Diğer uygulamalarda, diğer modellerde açık ya da örtük üçüncü kişilere seslenen anlatma konvansiyonu, bu metin özelinde devre dışı bırakılır. Bir bakıma anlatıcı, ortak hikâyelerini -daha çok da Lasse'nin hikâyesini- yine ona anlatıyor gözükür. Bu yüzden okur, -şiir söyleminin bildirişim modelinde olduğu gibi- iletişim halkasının dışına itilmiş, hikâyeyi bir muhatap olarak değil, kulak misafiri konumuyla dinlemek zorunda bırakılmıştır. Daha seyrek olmak üzere anlatıcı, "Hiç tepki vermeden dinliyorum." tümcesinde görüldüğü gibi birinci kişi adıyla kendine göndermede bulunurken eylem, birlikte yapılmışsa birinci çoğul kişiyi kullanır: bakışıyoruz, tanışıyoruz, gülüşüyoruz vb. (Zamirler üzerinden bilerek yaratılan karmaşa yüzünden -zira Uzuner biçim oyunlarını fazlasıyla sever- gramatikal tipoloji metnin çözümlemesinde tökezler.) Öykünün genişçe bölümünde dil bilgisel manevralar, anlatisallığın sıfır derecesiyle yapılır. Anlatının son kısmı dışında, ne geçmiş ne birleşik zaman kullanıldığından anlatıcının hikâyeyi anlatmayıp ikinci kişiyle konuştuğu sanısı uyandırılır. Elbette bütün kanon dışı pratiklere rağmen bu kısımlarda, "-DI" morfeminin gizilgüç olarak bulunduğu varsayılmalıdır.

Deneyim alanının diğer ortağı, tanık anlatıcının imkânlarını yakından görmek için Uzuner'in melez karakterli anlatısının yanına Yusuf Atılgan ile Sait Faik'ten birer öykü eklenecek ve öncesine göre daha saf bir tanıklık bunlar üzerinden izlenecektir. Atılgan'ın (2010) "Saatların Tıkırtısı"nda tanık anlatıcı bulunmakla birlikte anlattığı hikâyede kapladığı yer ve düşlerin realiteyle yarışması yüzünden klasik öykücülüğümüzdeki örneklerden farklıdır (s. 16-19). Örneğin Halit Ziya'nın (2006) "Penceremin Hikâyesi" öyküsündeki anlatıcı, penceresinden tanık olduğu karşı evde yaşayan dikişçi genç çiftin hikâyesini, Halide Edip'in (1981) "Kabak Çekirdekçi" öyküsündeki anlatıcı, uzaktan yaptığı gözleme yeğeninden edindiği bilgileri de ekleyerek İsmail Hakkı Bey'in trajik hikâyesini aktarır. Oysa bu metinde, anlatılanlara fazlasıyla kendi duygu ve düşüncelerini

bulaştırır bir anlatıcı iş başındadır. Öykünün asıl konusu, şehirdeki saat tamircisi olmakla birlikte tanık, yakın plana girmeden onu uzaktan gözetlemekle yetinir. Ayrıca karakterin hayatını araştırmak yerine kendi öznel algılarıyla bir saatçi portresi çizer. Yaptığı en cesur girişim, camına burnunu dayayıp kısa süreliğine saatçiyi izlemektir. Hikâyesini yazmayı istediği hâlde yalan söyleyebilir kaygısıyla onunla konuşmaz. Güvenilir bulmadığı için bakkalla görüşmeyi elinin tersiyle iter. Tabelacı ve aşçı da elendikten sonra aşçı çırağıyla saatçi hakkında kısa bir konuşma yapılır. Geriye yalnızca tanığın düşleri kalır. Beceremeyeceğini düşünüp onun hikâyesini yazmaktan vazgeçtiğindeyse aslında öykü handiyse tamamlanmıştır.

Tanığın duygularının ve özlemlerinin, anlattığı hikâyeye karışması Sait Faik'te (1987) de görülür. "Ketenhelvacı" bu soydan bir öyküdür (s. 13-16). Ancak bunun öncekinden farkı, düşsellikle yetinilmeyip bir çeşit röportaj tekniği kullanılarak kahramanla ve ikincil bir karakterle de görüşülmesidir. Anlatıcı ilkin keten helvacılıktan söz eder, ardından meslek ve meslek adamı üstüne düşünür.



Kestaneciden kahramanı hakkında kimi bilgiler edinir. Helvacı uzaktan görüldüğünde ayrıntılı bir fiziki portresini yapar ve onunla iletişime geçerek hikâyesini kendinden dinler. Son olarak metnin başında masal yarattığı şeklinde tanımladığı karakterini yeniden bir masala yerleştirerek köyden yolcu eder.

Şimdi iç-anlatıcılı konum, öteki ifadeyle deneyimsel anlatıcı modelinin olanakları topluca değerlendirilecektir. Örneklemler sırasında görüldüğü üzere ben-anlatıcı tipi, okuru iç dünyaya çekebilme, karakterin bütün deneyimleri eş zamanlı olarak okura aktarılabilir. Ayrıca değerler eşleşmesi gerçekleştiğinde okur-karakter özdeşleşmesi hızlıca sağlanmaktadır. Sakıncalı yanı ise Soysal'da rastlanan "aykırı" tipler söz konusu olduğunda duygudaşlık etmenin zorluğudur. Bununla birlikte şu saptama rahatlıkla yapılabilir: Okurun ötekine tahammül göstermesi ve onu anlamaya çalışması için modernist anlatıların, bile isteye bu tür durumları yarattıklarıdır. Bütün bu içten bakışa, okur-karakter yakınlaşmasına karşın meşruiyetini Wayne C. Booth'tan (2012) alan soru, bu tür anlatıcıların ne kadar "güvenilir" olduklarıdır. Buna eklenmesi gereken bir başka husus, bu tipin okurdan bir şeyler saklayıp saklamadığıdır. Soysal'ın anlatıcısının kent imgesine güvenilebilir mi? Tosuner'in anlatıcısının bilip bizden gizlediği ayrıntılar nelerdir? Uzuner'in anlatıcısı, merkezî iki karakter arasında yaşanan duygunun adını koymakta niçin ayak sürümektedir?

Yine deneyim alanında yer alan tanık anlatıcı ise okur açısından görece daha güvenilirdir. Zira kendisinininkini değil, gözlemini yaptığı karakterin hikâyesini anlatmaktadır. Bu dolaylama sayesinde bilgiler bir filtreden geçmektedir. Ayrıca olaylar bizzat tanıklık üstünden iletiliyor duygusu yaratılmaktadır. Tarihsel okur bakımından bu durumun çifte anlamı vardır: İnsan dünyasında birinci elden tanıklık her zaman önemsenir ve bu formda gerçek masal anlatıcısından

arketipsel izler bulunur. Klasik öykülerde tanığın yalnızca varlığı bile okurda belli bir güven duygusu yaratırken modernist öykülerde, örneğin Atılgan'ın anlatıcısında bu nitelik aşındırılır. Evet, ilgili anlatıda tanık anlatıcının işaret ettiği bir saatçi var olmasına vardır ama portresinin yapımında kullanılan yağlı boyanın ne kadarının "gerçek", ne kadarının düşsel olduğu bilinemez. Belki bu noktada yeni bir araştırma için şu ön-varsayım dillendirilebilir: Klasığın tanık anlatıcısı yeni dönemle birlikte evrim geçirmiş; deneyim alanını paylaşan iki anlatıcı tipi, ben-anlatıcılı konumun çıkarına olmak üzere birbiriyle kaynaşma sürecine girmiştir.

SONUÇ

Anlatının gerçekleşme koşulu olan anlatıcı olgusunun fiziksel sesten imgelese geçişi, kültür alanında ortaya çıkan büyük değişimlerle yakından ilgilidir. İnsan iletişimi için fiziksel dil öncel ve temel olmakla birlikte yazının bulunuşu ve matbaanın icadıyla başka cinsten iletişim olanakları doğmuştur. İşte anlatıcının imgeleşmesini bu kültür devriminin doğal sonucu olarak görmek gerekir. Anlatıcı bağlamında olgusal, kavramsal ve terminolojik değişimlerin art planındaysa tarihsellik içinde farklılaşan "dünya resmi", felsefi düşünceler ve dünyayı algılama şekilleri bulunmaktadır. Bunlar aynı zamanda mutlak anlatıcıdan öznele, "güvenilir"den "güvenilmez anlatıcı"ya giden yolun momentini oluşturur. Kurmacada dışarıdan anlatılan bireyin yerini, kendini anlatan hatta bizzat bilincini okura sunan öznenin alması aynı sebeple açıklanmalıdır.

Anlatıbilim alanındaki terminolojik yenilenmenin de kavramsal devinimle koşutluk oluşturduğu gözden ırak tutulmamalıdır. Aksi durumda bu yapılanın eski köye yeni âdet getirmek ya da entelektüel "züppelik" olduğu sanılabilir. İlkin her çağın ruhuyla birlikte estetik olgulara yaklaşım farklılaşmakta, buna bağlı olarak kavramsal betimlemeler yenilenmektedir. Retrospektif karakter taşıyan anlatı kuramı bu noktada işe soyunmakta, yeni olguları kavramlaştırıp terim alanını tazelenmektedir.

Bu düşünümün sonunda ulaşılan yargı, anlatıcı paradigmasının değişiminin gerisindeki ilk dinamiğin tarihsellik olduğudur. Kat edilen zaman içinde estetik yordam evrilmiş; bu kültürel edimi okumak/anlamak isteyen kuram, repertuarını gözden geçirmek zorunda kalmıştır. Paradigma çeşitliliğinin ikinci dinamiğini ise birbirinden farklılaşan kuramsal yaklaşımlar oluşturmaktadır. Belli bir dönem içinde patlak veren anlatıbilimsel anlayışlar bu şekilde açıklanabilir. Zira betimlenen olgularda yeni bir nüans bulan ve aynı olguları, sağduyu tarafından kabul edilebilir gerekçelerle yeniden kavramlaştıran bilince yeni bir terminoloji gerekecektir.

KAYNAKÇA

- Abasıyanık, Sait Faik (1987). "Ketenhelvacı". *Tüneldeki Çocuk/Mahkeme Kapısı* (6. basım). Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Adıvar, Halide Edip (1981). "Kabak Çekirdekçi". *Dağa Çıkan Kurt*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Ağaoğlu, Adalet (2012). *Bir Düğün Gecesi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Ağaoğlu, Adalet (2015). "Kulaç Tıkaçları". *Sessizliğin İlk Sesi*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Aktaş, Şerif (2000). *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Atılğan, Yusuf (2010). "Saatların Tıkırtısı". *Bütün Öyküler* (7. basım). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Booth, Wayne C. (2012). *Kurmacanın Retoriği*. Bülent O. Doğan (Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Cohn, Dorrit (2008). *Şeffaf Zihinler: Kurmaca Eserlerde Bilincin Sunumu*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Çetin, Nurullah (2007). *Roman Çözümleme Yöntemi*. Ankara: Öncü Kitap.
- Genette, Gérard (2011). *Anlatımın Söylemi: Yöntem Hakkında Bir Deneme*. Ferit Burak Aydar (Çev.). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- İleri, Selim (2015). *Cumartesi Yalnızlığı* (6. basım). İstanbul: Everest Yayınları.
- Ömer Seyfettin (1992). "Bomba". *Bomba*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Özdenören, Rasim (2016). "Çark". *Hastalar ve Işıklar* (10. basım). İstanbul: İz Yayıncılık.
- Pamuk, Orhan (1996). *Sessiz Ev* (16. basım). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Soysal, Sevgi (2016). "Tutkulu Perçem". *Tutkulu Perçem* (6. basım). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Tekin, Mehmet (2002). *Roman Sanatı 1 (Romanın Unsurları)*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Tosun, Necip (2017). *Emanet Hikâyeler*. İstanbul: Dedalus Kitap.
- Tosuner, Necati (2012). "Yalnızlığa Övgü". *Özgürlük Masalı* (5. basım). İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Uşaklıgil, Halit Ziya (2006). "Penceremin Hikâyesi". *Solgun Demet*. İstanbul: Özgür Yayınları.
- Uzuner, Buket (2016). "Stockholm'de Ölüm". *Benim Adım Mayıs* (17. basım). İstanbul: Everest Yayınları.
- Wood, James (2013). *Kurmaca Nasıl İşler*. Erkin Bodur (Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Yivli, Oktay (2016a). "Anlatıcı ve Perspektifte Yeni Bir Sınıflandırma Girişimi". *II. Uluslararası Türk Kültürü Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri*. Nevşehir: Hacı Bektaş Veli Üniversitesi. s. 495-500.
- Yivli, Oktay (2016b). "Sözde Anlatıcı". *Uluslararası Türk Dünyası Eğitim Bilimleri ve Sosyal Bilimler Kongresi Bildirileri III. Cilt*. Ankara. s. 495-501.
- Yivli, Oktay (2017). "Yiğit Bener'den Böcek Öyküleri". *Türük*. 11: 68-76.
- Yivli, Oktay (2019). *Öykü Nasıl Okunur: Modern Öykü ve Yöntem*. Ankara: Günce Yayınları.

BATI

EDEBİYATINDA AKIMLAR

editör
OKTAY YİVLİ

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

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



Prof. Dr. Önder Göçgün

TİYATRO DENEN HAYAT SAHNESİ



PROF. DR. ÖNDER GÖÇGÜN

Türk Tasavvuf Şiiri

AÇIKLAMALI VE YORUMLU ÖRNEKLERLE



MODERN TÜRK EDEBİYATI

editör
OKTAY YİVLİ

MUHARREM DAYANÇ
OKTAY YİVLİ
MACİT BALIK
MAHMUT BABACAN
SEVİM ŞERMET

YASEMİN MUMCU
BEDİA KOÇAKOĞLU
NİLÜFER İLHAN
MAKSUT YİĞİTBAŞ
SELAMİ ALAN



Sezai Karakoç'un Şiirlerinde Hatırlamanın İşlevi

DOÇ. DR. GÖKHAN TUNÇ*

Öz

Sezai Karakoç'un ismi, birçok edebiyat tarihi Yeni şiiri ile birlikte anılmaktadır; ancak söz konusu şair, sahip olduğu ideolojinin yanı sıra geçmiş kültür ve edebiyatla kurduğu ilişki nedeniyle bu gruptaki sanatçılardan uzaklaşan bir niteliğe sahiptir. Bununla birlikte Karakoç'un şiirlerinde baskın olan geçmiş kültür ve edebiyat unsurları, onun şiirlerinin, gelenek ve metinlerarasılık kavramlarıyla yorumlanmasına yol açmıştır. Bu makalede ise, Karakoç'un geçmiş, kültür ve edebiyatla kurduğu ilişkiyi anlamlandırmak için başvurulması gereken uygun kavramın, kültürel bellek olduğu ileri sürülecektir. Bu çerçevede, Karakoç'un şiirlerinde ve düzyazılarında hatırlamanın, kültürel bellek kavramıyla uyumlu olarak, hoşnut olunmayan içinde bulunulan zamana karşı geçmişin öncelenmesi ve onun diriltilmesi uğraşında bir işleve sahip olduğu kanıtlanmaya çalışılacaktır. Bununla birlikte Karakoç'un şiirlerinde geçmişe gönderimlerin yazınsallık değil, işlevsellik merkezinde gerçekleştiği vurgulanacaktır.

Anahtar sözcükler: Sezai Karakoç, modern Türk şiiri, kültürel bellek, gelenek, metinlerarasılık

THE FUNCTION OF MEMORY IN THE POEMS OF SEZAI KARAKOÇ

Abstract

The name of Sezai Karakoç is mentioned with the poets in İkinci Yeni (Second New) poetry in many resources' history of literature. However, Karakoç is distinguished from the other poets in the group due to his ideology and also the relationship that he established with the past, culture and literature. His intense use of elements caused the interpretation of his poems with the concepts of tradition and intertextualism. In this article, it will be that the concept for explaining Karakoç's relationship with past culture and literature cultural memory. In this framework, it will be argued that in Karakoç's poems and writings has the function of promoting and resurrecting the past against the unpleasant present in accordance with the concept of cultural memory. Moreover, it will be stressed that the references to the past in Karakoç's poems are not centered around literal concerns but functionality.

Keywords: Sezai Karakoç, modern Turkish poetry, cultural memory, tradition, intertextualism

* A.Ü. Açıköğretim Fak. Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, gokhantunc@anadolu.edu.tr, orcid.org/0000-0002-9450-8045.
Gönderim tarihi: 20.04.2020 Kabul tarihi: 08.05.2020

GİRİŞ

Gelenek kavramı, Sezai Karakoç'un şiirlerini geçmiş kültür ve edebiyat birikimiyle anlamlandırma noktasında başvurulacak temel kavramlardan biri olarak düşünülebilir. Birçok araştırmacı, Sezai Karakoç'un geleneksel edebiyatla metinlerarası bir ilişki kurduğunu ve bu şekilde geleneksel edebiyatı yeniden ürettiğini ileri sürmektedir. Söz konusu durum, aslında Sezai Karakoç'un geçmiş kültür ve edebiyatla kurduğu ilişkiyi estetik bir düzlemde anlamlandırma ve bu şekilde yorumlama çabasıdır. Ancak bu yazıda, Sezai Karakoç'un geçmiş kültürle ve edebiyatla kurduğu ilişkiyi ve söyleşiyi, gelenek kavramı yerine "kültürel bellek" kavramıyla yorumlamanın daha doğru olacağı ileri sürülecektir. Bahsedilen çerçevede, Jan Assmann'ın gelenek ve kültürel bellek kavramlarını alımlayışı temel alınacaktır. Ayrıca Karakoç'un *Gün Doğmadan* adlı kitabındaki şiirler, eşzamanlı bir şekilde değerlendirilecektir.

Jan Assmann, çok ses getiren *Kültürel Bellek: Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik* adlı kitabında, gelenek kavramının "[yaşanan olgunun] kopuştan öncesini devralma ve kabullenme yanını içermediği gibi, unutma ve yok sayma gibi olumsuz yönlerini de göz ardı" ettiğinden (2001, s. 38) söz eder. Gelenek bir sürekliliği içerir ki TDK'nin *Türkçe Sözlüğü*'nde de gelenek kavramının tanımında söz konusu sürekliliğin altı şu ifadelerle çizilir: "Bir toplumda, bir toplulukta eskiden kalmış olmaları dolayısıyla saygın tutulup kuşaktan kuşağa iletilen, yaptırım gücü olan kültürel kalıntılar, alışkanlıklar, bilgi ve davranışlar, anane" (www.tdk.gov.tr erişim: 16.01.2020). René Guénon da gelenek kavramını açıklarken intikal edişi temel alır (1977, s. 77). Bununla birlikte edebiyat alanında da gelenek üzerine tartışma yürütülürken süreklilik kavramı esas alınır. Yahya Kemal Beyatlı gibi söylersek gelenek kavramında esas olan imtidattır (2008, s. 49). Nitekim modern İngiliz edebiyatının ve eleştirisinin önemli ismi T. S. Eliot, "Gelenek ve Şair" adlı yazısında, gelenek kavramını bir süreklilik içerisinde alımlar. Ona göre gelenek, geçmişin hâl içerisinde varlığını hissetmektir. Aynı şekilde Eliot, şimdiye kadar yaratılmış bütün eserleri organik bir bütün olarak nitelendirir ve her yeni eserin bu ideal düzen ve bütüne eklemlendiğini vurgular (1983, s. 21). Öte yandan Assmann'ın tespitiyle kültürel bellek kavramı, tam da geleneğin içermediği ya da göz ardı ettiği olgunun (burada kültür) kopuşunu, kopuştan öncesini devralmayı, unutmayı içerdiği için Karakoç'un şiirini anlamak açısından çok işlevsel bir öneme sahiptir.

Assmann'ın kültürel bellek kavramında esas olan nokta hatırlamadır. Hatırlama edimi kadar hatırlanan unsur da önem kazanır. Çünkü Assmann'a göre "sadece anlamlı geçmiş hatırlanır, sadece hatırlanan geçmiş anlam kazanır." (2001, s. 79). İşte bu nedendir ki hatırlama edimi ile birlikte hatırlananın ne'liği de çok anlamlı ve önemlidir. Hatırlananın ne olduğu, pasif bir eylem olmanın ötesinde -özellikle kültürel bellek kavramıyla birlikte anlamlandırılınca- olumsuzlanan bugüne ait içeriğin yerine getirilmek istenen her ne ise onu da açığa vurur. Assmann, hatırlamanın şimdiki zamana karşı çıkış, şimdiki zamanın olumsuzluklarını reddetme anlamı içerdiğini belirtir. İfade edilen nedendir ki hatırlamayla birlikte şimdi ile eski zamanlar arasındaki kopma açığa çıkar:

"Bu alıntılar bugünü bambaşka biçimde aydınlatırlar: Eksik olan, kaybolan, yok olan ve kenara itileni vurgular ve 'bir zamanlar' ile 'şimdi' arasındaki kopmayı bilince çıkarırlar. Burada

yapılan şimdiki zamanın temellendirilmesi değil, tersine temelini sarsılması, en azından daha büyük ve güzel bir geçmiş karşısında önemsizleştirilmesidir.” (2001, s. 81)

Karakoç’un şiirlerinde de geçmiş cennet olmasına karşılık şimdi cehennemdir. Tıpkı Assmann’ın bir zamanlar ile şimdi arasındaki kopuşa ve farklılığa işaret etmesi gibi. Şiirlerde sık sık bugüne ait cehennem imgesinin kullanılması bu açıdan dikkat çekicidir. “Taha’nın Kitabı”nda yer alan “Şehir bir kere daha cehennem bir kere daha cehennem” (Karakoç, 2003, s. 340) mısraında ifade bulan durumun en belirgin şekli “Leylâ ile Mecnun”da geçer:



“Onlar esere Tanrı’yı ululamakla başlar
Hazır bulmuşlardır her şeyi önceden
Ve herkes her an dolu saf İslâmla
Bizse sesleniyoruz cehennemden
Bataklık ve her türlü kir içinden
İnkâr umursamazlık körlük
Her türlü putlaştırma ve maddeye taparlık.” (Karakoç, 2003, s. 574)

Alıntıda da görülebileceği gibi Karakoç, eksik olan, yok olan ve kenara itilenin, yani hatırlanması gerekenin ne olduğunu çok net bir şekilde ortaya koyar ki bu da saf İslâm’dır. Maneviyatın baskın olduğu geçmiş karşısında bugünü ise putlaştırma ve maddeye taparlıkla nitelendirir. Bugünün temel niteliği yine cehennem oluşudur. “Büyük ve güzel bir geçmiş karşısında” bugün olabildiğince aşağı konumlandırılmıştır. Bugüne dair olumsuz içeriğin “Taha’nın Kitabı”nda da var olduğu dile getirilmelidir:

“Gül açmayan baharlara
Yaprak düşmez sonbahara
Kurbansız bayramlara
Öğle öten horozlara
Ancak geceleri rastlanılan köpeklere
Tütün kokan kedilere
Kesin kesin alıştı.” (Karakoç, 2003, s. 344)

Dikkat çekici olan, Karakoç’un bugünü olumsuzlarken onun yapaylığına vurgu yapması, geçmişin ise doğallığını öne çıkarmasıdır. Karakoç, “Gül Muştusu”nda bugünün cennetlerinin bile yapay olduğunu dile getirir:

“Toprağı fazla terk ediyoruz artık
Trenlerle otobüslerle otomobillerle
Yerden ayağını kesmiş uçaklar ve helikopterlerle
Özüne aykırı devinmelerle
İyice yorgun yeryüzü
Dinlenmesiz

Kışsız ve baharsız

Yazsız ve sonbaharsız

Tekdüze cehennemler ve yapay cennetler titreyişinde.” (Karakoç, 2003, s. 492)

Karakoç olumsuzlanan şimdinin karşısına çıkardığı geçmişi daha iyi canlandırabilmek için hatırlama figürlerinden yararlanır. Toplumsal belleği inşa etmek için işlevsel bir öneme sahip olan hatırlama figürlerini Assmann şöyle tarif eder: “Hatırlama figürleri aynı zamanda modeller, örnekler, bir çeşit öğretici parçalardır. Onlar grubun genel tavrını ifade ederler, sadece geçmişi yeniden üretmekle kalmaz aynı zamanda varoluş biçimlerini, özelliklerini ve zayıflıklarını tarif ederler.” (2001, s. 44). Karakoç’un şiirlerine dikkatli bir şekilde bakıldığında, birçok peygamberin isminin sıklıkla ve bilinçli bir şekilde tekrarlandığı fark edilebilir. Hz. Muhammet, Hz. İsa, Hz. Musa, Hz. Yusuf, Hz. Davut, Hz. Süleyman, Hz. Zekeriya, Hz. İbrahim, Hz. Yahya, Hz. Mikail, Hz. İsmail... Peygamberlerin yanı sıra dört halife de Karakoç’un şiirlerinde birçok kez anılır.

Bahsedilen peygamberlerin özellikle hatırlama edimi çerçevesinde önemli bir konumu bulunmaktadır. Bu konum ise bir kimlik duygusu yaratacak şekilde, “Biz kimiz?” sorusuna cevap verilmesini sağlayan hatırlama figürü niteliğindedir. İfade edilen hatırlama figürleri ile ortak hafıza harekete geçirilir ve topluluk ruhu inşa edilir. “Taha’nın Kitabı”nda sadece “selâm sana” denilerek Peygamberlerin isminin art arda sıralanması, hatırlamayı tetikleyen bir değere sahiptir:

“Selâm sana Zülküfül

Selâm sana Yahya

Selâm sana İsa

Selâm sana İbrahim

Selâm sana Musa

Selâm sana Süleyman

Selâm sana Dâvud

Selâm sana Yuşa

Selâm sana Ahmed

Selâm sana Muhammed

Selâm sana Mustafa

Mustafa selâm sana

Ey seçilmiş seçilmiş

Mustafa selâm sana

Ey öğülmüş öğülmüş

Muhammed selâm sana.” (Karakoç, 2003, s. 350)

Karakoç’un peygamberlerin isimlerini alıntılanan mısralarda art arda sıralaması, estetik bir özellik taşımaz ki zaten onun böyle bir amacı da yoktur. Karakoç, mısra kurma niyetini bile taşımaz ve mısra işçiliğini bir tarafa bırakır. Burada İkinci Yeni’nin şiiri özerk gören tavrından da uzaklaşmıştır. Onun amacı, okurların peygamber isimlerini duymasını ve hatırlamasını sağlayarak onları dinin başat olduğu bir dönemi diriltme konusunda ortak bir tavra yönlendirmektir. Bu ortak ruhla “Alinyazısı Saati”nde dile getirdiği, İstanbul’u yeniden Tanrı şehri yapma arzusu yerine (Karakoç, 2003, s. 663) gelmiş olacaktır.

Dinin temel olduğu kimlik inşa etmede hatırlama figürü kadar önemli olan bir diğer unsur ise hatırlama mekânlarıdır. Karakoç, mistik anlamla yüklü çölle birlikte yine dinî niteliğe sahip yerleri, hatırlama mekânı olarak konumlandırır. Karakoç'un buradaki en temel amacı mekânsal kopuşları ortadan kaldırmaktır (Kanter, 2013, s. 303). "Hızırla Kırk Saat"te, tıpkı peygamber isimlerini sıraladığı gibi, mekân isimlerini sıralar:

"Mursiye'de Tunus'ta Mısır'da
Kudüs'te Mekke'de Konya'da
Malatya'da Şamda'yız." (Karakoç, 2003, s. 235)

Art arda sıralanan şehirler, âdeta bir harita çıkarma işlevine sahiptir, İslam'ın haritasını çıkarmadır bahis konusu olan. Hatırlama figürleri ve mekânlarıyla birlikte geçmiş yeniden üretilir ve biz kimliği oluşturulur. Nitekim şiirin geri kalan kısmında "biz" ifadesinin kendisine yer bulması kimlik oluşturma düşüncesini destekler:

"Ayağına sarmış Muhyiddin'iz
Güneş hep arkada biz öndeyiz
Durmamacasına açılmış bir kabiriz
Surlara işlemiş bir ölüyüz
Duvarlara geçmiş bir diriyiz." (Karakoç, 2003, s. 235)

Buraya kadar ortaya konulmaya çalışıldığı gibi, Karakoç için hatırlama, mitsel bir alternatif dünyaya sığınmanın ötesinde anlama sahiptir. Karakoç, unutturulmaya çalışıldığına inandığı dinî unsurları hatırlayarak ve hatırlatarak bir direniş içine girer ya da girdiğini düşünür. Tanıl Bora, *Türk Sağının Üç Hâli: Milliyetçilik, Muhafazakârlık, İslâmcılık* adlı kitabında, Cumhuriyet Dönemi'nde oluşturulmaya çalışılan Türk millî kimliğinin ötekisinin, dinî dünya görüşüne sahip Osmanlı olduğunu dile getirir (1998, s. 41). Karakoç da öteki olarak artık görmezden gelindiğine inandığı dinî yapının merkezde olduğu bir dünyayı özler. Ancak onun özlemi geri gelmeyecek bir döneme karşı duyulan nostalji değildir. Assmann'ın hatırlamanın direniş olma özelliğini dile getirdiği aşağıdaki bölüm bu anlamda göz önünde bulundurulabilir:

"Bu durumda anlatılar var olanı onaylamazlar, aksine onu sorgular ve değiştirilmesi ve devrilmesi çağrısında bulunurlar. Kendilerini temellendirdikleri geçmiş, geri getirilemez bir kahramanlık dönemi olarak değil, uğruna yaşanacak ve çalışılacak politik ve sosyal ütopya olarak gözükür." (2001, s. 82)



Karakoç'un şiirinde bu bağlamda hatırlama, unutulmaya ya da unutturmaya karşı bilinçli ve sistemli bir direnişe gönderimde bulunur. Direniş edimi, şair için, bugün olumsuz olarak gördüğü bütün unsurlara karşı olma anlamı taşır. Bir başka ifadeyle Karakoç'un şiiri, maddi olana, dini dışarıda tutmaya karşı bir başkaldırı içerir. Amaç kahramanlık dönemlerinin hatırlanması değildir. "Gül Muştusu" adlı şiirinde "Ha evet Yahya Kemal; Bozgunda bir fetih düşü" (2003, s. 419) diyen Karakoç'un esas eleştirisi Yahya Kemal'in geçmişi kahramanlık dönemi olarak görmesidir. Karakoç içinse geçmiş, "uğruna yaşanacak ve çalışılacak politik ve sosyal bir ütopya olarak gözükür" (Assmann,

2001, s. 82). Ahmet Oktay'ın ifadesiyle söylersek Karakoç için din yalnızca mistik bir sorun değildir, dünyasal bir sorundur ve İslam devlette tenleşir (1983, s. 223). Yine Ahmet Oktay, Karakoç'un gizlenen bir şair olmadığını söyledikten sonra baskıyı, boyun eğmeyi bir "hayat tarzı" olarak seçen insanla konuşurken bunalımın fecir devletinde çözüleceğini ifade ettiğini vurgular (1983, s. 230). Oktay'ın da vurguladığı gibi boyun eğmemeye çağrı yapar Karakoç şiri ve bu yüzden de hatırlamanın ilk evresi direniş olarak görünür. Şair, yaşanan çağın, kent, insanların dinden uzaklaşmasının bütün olumsuzluklarına karşı bir direniş amaçlar. Direniş ise bir sonraki aşama olarak diriliş evrilecektir. Bu noktada "Hızır ile Kırk Saat"te geçen aşğıdaki mısralar hatırlanabilir:

"Evrim günlük sularla
Devrim irinle kanla
Bizse diriliş gözlüyoruz
Bengisu bengisu kayna ve çağla." (Karakoç, 2003, s. 189)

Alıntılanan mısralarda şairin evrim ve devrim arasında koyduğu içeriksel fark dikkat çekicidir. Evrim bir süreci ön görür, gelenek kavramının sürekliliği esas aldığı gibi. Devrim ise köklü ve sert bir değişikliği içerir. Kültürel belleğin "kopuş" sözcüğünü içermesi bu noktada akılda tutulabilir. Karakoç evrimi değil, devrimi esas alır. Bu noktada devrimin ise dirilişle koşutluğu ifade edilmelidir.

Karakoç, hatırlamanın ilk evresinde biz duygusu oluşturma mücadelesi verir, "Biz kimiz?" sorusuna cevap aradıktan ve İslam temelinde bir kimlik inşasında bulduktan sonra, yaşadığı çağın olumsuzluklarına, hatırlayarak direnir ve "Biz ne yapmalıyız?" sorusuna da dirilişle birlikte cevap verir.

Bu noktada diriliş kavramının iki yönlü bir özellik taşıdığı savlanabilir. Birinci özellik, Karakoç'un doğrudan ifade etmediği, ancak şiirlerinin eşzamanlı okunmasıyla alt metinden çıkan kurtarıcı kavramının içkin olduğu metaforik diriliştir. Karakoç'un şiirlerinde bir kurtarıcı ihtiyacı ve onun gelmesinin istendiği, özleildiği sıklıkla dile getirilir. Şair, şiirlerinde, bir önderin mevcudiyetiyle insanlığın içinde bulunduğu kötü hâlleri aşabileceğini dile getirir. Bu bağlamda şiirlerde, Mecnun, Hızır, Hz. Yahya ve Hz. İsa'nın anıldığı gözlemlenir. Bu konuda ilk olarak Mecnun'a değinilebilir. Karakoç'un "Leylâ ile Mecnun"da Mecnun'a halkın çilesini yükletmesi, kılavuz ve rehber özelliklerini atfetmesi ve onun, toplumu içinde bulunduğu konumdan kurtaracağını belirtmesi, kurtarıcının işlevinin diriliş düşüncesi ile birlikte yorumlanabilmesini sağlar. "Leylâ ile Mecnun"da Karakoç, Mecnun'un barış medeniyeti kurduğundan ve insanlık öğretisi yaydığından şöyle bahseder:

"Bilerek bilmeyerek Mecnun'du
Bu barış uygarlığının mimarı
Bir kez daha
Bir başka biçimde
Bir başka alanda
Tecelli etmişti Tanrı Halifeliği
İnsanda." (2003, s. 583)

“Mecnun meczup meczup dağlarda çölde
Dolaşırken aslanlarla geyiklerle
İnsanlık öğretisini yayıyordu bir yandan.” (2003, s. 584)

Bununla birlikte Karakoç, *Yitik Cennet* adlı kitabında, Hz. İsa ile ilgili olarak, insanın kendini yitirdikten sonra yeniden buluşunun macerasının mesajıdır der (2014, s. 127). Yine aynı kitapta “Mutlak Bildiriyle, dirilmeğe başladığı noktada yeniden gözükecektir. Evet, hayatın gündeğümü ufkunda insan, Peygamberle, yeniden gözükecektir.” (Karakoç, 2014, s. 128) diyerek bir kurtarıcının gerekliliğine atıfta bulunur. Hz. İsa, şiirlerin bütününde toplam kırk bir kez anılır Karakoç tarafından.

Kurtarıcılık misyonunun özellikle belirginlik kazandığı kitaplardan biri “Hızırla Kırk Saat”tir. Karakoç, “Hızırla Kırk Saat”te, tarihi ekşitilen, içecek sudan yoksun edilen, coğrafyasından sökülüp atılan insanlardan bahsettikten sonra (2003, s. 291) “derleniş gününde” konuşan Mehdi’den söz eder:

“Konuşacak Mehdi
Geldi derleniş günü
Derleniş toparlanış vakti
Artık her gün her gece
Bir kadir günü ve gecesi
Kur’an iniyor dağlardan tepelerden.” (2003, s. 293)



Şiirde konu edilen Mehdi, Hızır’ın ete kemiğe kavuşması olarak tasvir edilir (2003, s. 290) ve onun gelmesiyle şairin sıklıkla vurguladığı “saf İslam”, “hakiki İslam”, sosyal hayatta yaşanmaya başlanır. Yine “Hızırla Kırk Saat”te geçen aşağıdaki mısralar da kurtarıcılık misyonu bağlamında önemlidir:

“Bahar yaz güz kış
Ben sen İsa ve Yahya
Bir gülü yetiştirmek için
Yaratılmışız şükür Tanrıya.” (Karakoç, 2003, s. 186)

Şiirde yer alan ben, şair/anlatıcı; sen ise Hızır’a işaret eder. Bununla birlikte Hz. İsa ve Hz. Yahya aracılığıyla da direniş ve diriliş kavramlarına gönderimde bulunulur. Karakoç, *Yitik Cennet* adlı kitabında Yahya peygamberin kılıca karşı sözü; boyun eğdirmeye ve eğmeye karşı başkaldırını imlediğinden söz eder (2014, s. 112). İfade edilen durum, yani boyun eğmeme, daha önce altı çizilen direniş kavramıyla doğrudan ilişkilidir. Bunun yanı sıra Yahya peygamberin tövbe ederek günahlardan arınmayı halka öğretmesi, Karakoç’un puta tapar olarak konumlandığı çağdaki insanlarla ilgili önemli çağrışımlar içerir. Yahya peygamberin özelde Herod’a, genelde ise zulme direnmesiyle birlikte diriliş, Hızır, Hz. İsa ve şairin konumuyla gerçekleşecektir. Benzer şekilde, Karakoç’un şaire kurtarıcı özelliğiyle birlikte kutsiyet atfetmesi, bahsedilen kurtarıcılık misyonuyla bütünleşir. Karakoç, *Edebiyat Yazıları I* adlı kitabında, şairin bir milletin geçmişini değil, geleceğini de yüklediğinden ve bu şekilde gelecek felaketleri sezip halkı uyarmak ve ona

yol göstermek görevinden bahseder (1997, s. 57). Karakoç yine aynı kitapta şairi, Tanrı ile insan arasındaki aracı ya da arabulucu olarak nitelendirir:

“Tanrı’yı bütün insan kardeşleri adına o yüceltecektir. Tanrı’ya, onlar adına, bir sesi o seslendirecektir. Felâket anında, yine insanlar adına sesini o duyuracaktır Tanrı’ya. İnsanlık adına o günah çıkartacak, günahlarımızın itirafını o yapacak, af isteğimizi en canlı ve anlamlı şekilde o çıkaracaktır Tanrı katına. Tanrı, samimiliği ve temiz yürekliliği içinde onu toplumun temsilcisi, sözcüsü kabul edip eşsiz acımasıyla insanları bağışlayabilir.” (1997, s. 56)

Karakoç’un şaire atfettiği, insanlık adına Tanrı’dan af dileme, toplumun sözcüsü olma özelliği, bahsedilen kurtarıcılık misyonuna işaret eder. Hızır, Hz. İsa, Hz. Yahya ve Mecnun’un şiirlerde kurtarıcı olma misyonu da yine şairin kurtarıcılık niteliğiyle koşut ilerler. Bir başka ifadeyle şair, kurtuluşu bekleyen toplum için Tanrı’ya seslenecek, Tanrı ile toplum arasındaki sözcü olacak ve dinî temelde bir devrim gerçekleştirecektir. Kurtarıcılık misyonu ile gönderimde bulunulan anlam da burada görünürlük kazanır. Söz konusu kurtarıcı olma misyonu, metaforik olarak ölü bir toplumu diriltme edimine işaret eder. Karakoç’un bu bağlamda şaire büyük yetkiler ve güçler atfettiği görülmektedir. O, sözün kutsiyetine inanır ve şairi bir kurtarıcı olarak görür. “Leylâ ile Mecnun”da şairlerin dünyayı yeniden kuracağına dair kaleme aldığı mısralar bu aşamada hatırlanabilir:

“Mecnun’a selam Mecnun’a övgü
Mecnun’un öyküsünü bir kez daha başlatan
Yeniden yeni baştan başlatan
Şairleri bir kez daha dünyayı yeniden
Kurmağa
Yeni bir dünya kurmağa çağırın
Çöle övgü çöle selâm.” (2003, s. 565)

Kurtarıcılık misyonu, kültürel belleğe eklemlenen ve onu bütünleyen bir özelliktedir. Bir başka ifadeyle özlenen, hatırlanarak yeniden yaşanmak istenen geçmiş ancak bu şekilde diriltilebilecektir.

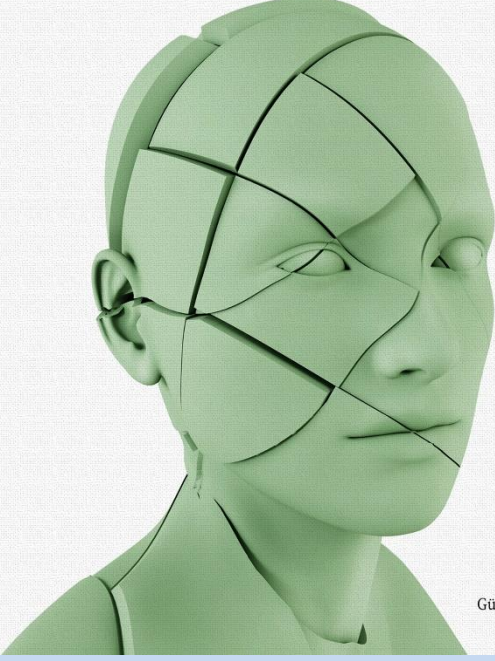
Sonuç olarak bu çalışmada, gösterilmeye çalışıldığı gibi, Sezai Karakoç’un geçmişle, geçmiş kültürle ilişkisini gelenek ve metinlerarasılık kavramları yerine kültürel bellek ve işlevsellik kavramlarıyla anlamlandırmak, yorumlamak daha doğru olacaktır. Gelenek kavramı, bir sürekliliği ve devamlılığı esas alırken, kültürel bellek kavramı kültürel bir kopuşu ve kopulan geçmişe hatırlayarak eklemlenmeyi içerir. Nitekim Karakoç, olumsuzladığı bugüne karşı büyük ve güzel geçmişini hatırlar, hatırlayarak bataklık ve kir içinde olduğunu düşündüğü bugüne direnir ve son olarak geçmişini diriltmeye çalışır. Karakoç’un şiirlerinde diriliş kavramının ise çift yönlü bir anlamı olduğu vurgulanmalıdır. Buna göre Hızır, Mecnun, Hz. İsa, Hz. Yahya ve şairle cisimleşen kurtarıcılık misyonuyla geçmiş ve “hakiki İslam” yeniden yaşanabilecektir. Bahsedilen her iki düzlemse yazınsallıkla değil, işlevsellikle ilişkilidir. Karakoç, şiirlerini inşa ederken çoğunlukla yazınsallığı değil, kullandığı unsurların işlevselliğini esas alır. Bu yönüyle Karakoç’un şiirlerini, yazınsallığı esas alan metinlerarasılık yerine işlevselliği esas alan kültürel bellekle ilişkilendirmek daha doğru olacaktır.

KAYNAKÇA

- Assmann, Jan (2001). *Kültürel Bellek: Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik*. Çev. Ayşe Tekin. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Beyatlı, Yahya Kemal (2008). *Aziz İstanbul*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti.
- Bora, Tanıl (1998). *Türk Sağının Üç Hâli: Milliyetçilik, Muhafazakârlık, İslâmcılık*. İstanbul: Birikim Yayınları.
- Eliot, T. S. (1983). "Gelenek ve Şair". *Edebiyat Üzerine Düşünceler*. Çev. Sevim Kantarcıoğlu. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 19-29.
- Guénon, René (1977). *Doğu Düşüncesi*. Çev. Fevzi Topaçoğlu. İstanbul: İz Yayınları.
- Kanter, Beyhan (2013). *Şiirsel Kimlikten Mekânsal Sınırlara: İkinci Yeni Şairlerinin Mekân Algısı*. İstanbul: Okur Akademi.
- Karakoç, Sezai (1997). *Edebiyat Yazıları I*. İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Karakoç, Sezai (2003). *Gün Doğmadan*. İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Karakoç, Sezai (2014). *Yitik Cennet*. İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Oktay, Ahmet (1983). *Yazılanla Okunan*. İstanbul: Yazko.
- www.tdk.gov.tr (erişim: 16.01.2020)

TÜRK BİLİMKURGU EDEBİYATI VE ARKETİPLER

DR. VELİ UĞUR



Günce Yayınları

Oktay Yivli

Öykü Nasıl Okunur

modern öykü ve yöntem



Günce Yayınları

MAKSUT YİĞİTBAŞ

Edebiyatın Ebemkuşağı

Halit Ziya Hikâyeciliğinde

Renklerin Dili

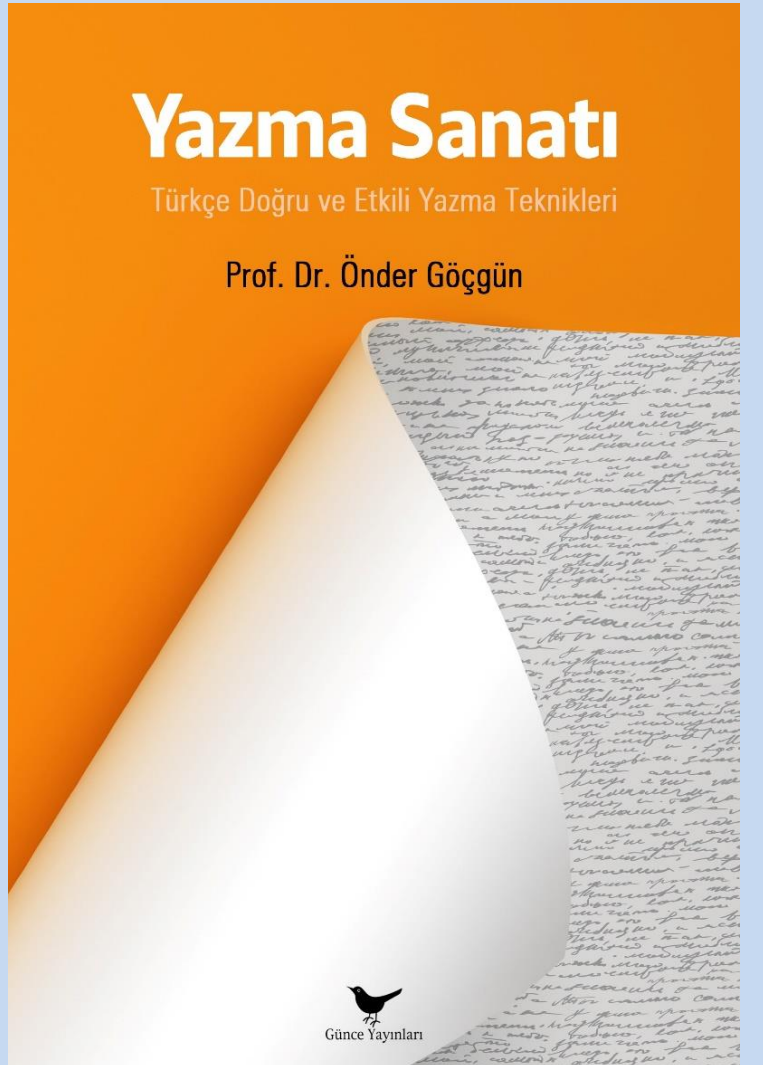


Günce Yayınları

Yazma Sanatı

Türkçe Doğru ve Etkili Yazma Teknikleri

Prof. Dr. Önder Göçgün



Günce Yayınları

Hatalı Perspektifler*

E. D. HIRSCH

ÇEV. DR. MUAZZEZ USLU**

Dogmatik şüphecilik(septisizm) için bugün edebiyat kuramındaki temel entelektüel (ve duygusal) hizip bütün bilginin göreceli olduğu varsayımdır. Benim deyimimle bu bilişsel ateizm temelde herkesin edebiyatı kendi “bakış açısından” gördüğü ve kendi değer ve ilişkilendirme sistemleriyle edebiyata duygusal tepkiler verdiği düşüncesi üzerine kuruludur. Bu şekilde bireyselleştirilirse, bilişsel ateizm düpedüz öznelciliktir. Fakat bilişsel ateizmle yakından ilişkili diğer kavramlar, kültürel görelilik (rölativizm), tarihsel görelilik ve metodolojik göreliliktir. Hepsisi aynı yapıyı sergiler, hepsi hakikat ve gerçeği ruhsal perspektife bağlı tutar. Eleştirel görecelik doktrinini, eleştirel şüphecilikten ayrılan, kendi yandaşlarına yıkıcı bir tutarsızlıkla hatta tuhaf bir paradoksla saldıran tek doktrin olmasıdır. Sabit fikirli bilişsel ateizm geliştirilmiş bir sistemden çok duygusal olarak verili bir sistem olma eğilimindedir. Ancak sadece tutarsızlık, edebiyat kuramında dogmatik şüphecilğe engel değilse, yine de bilişsel göreceliğin deneysel olarak yanlış öncüller üzerine kurulu olduğu gösterilirse bilinemezciğe (agnostisizme) bir geçiş beklenebilir.

I. PERSPEKTİF MECAZI

Bir nesnenin uzayda farklı noktalardan bakıldığında değişen görünümünü ilgilendiren sözcükler modern Avrupa dillerinde kelime dağarcıklarına oldukça geç girmiştir. Perspektif sözcükleri antik Yunan ve Roma kelime dağarcıklarında hiç bulunmaz. Doğu bu konuda belli ki vaktinden evvel olgunlaşmıştır. Erken dönem Çin ressamlarının gerçek uygulamalarından elde edilen kanıtlar, uzayda bir noktadan tek gözle bakıldığında bozuk bir görüntü elde edileceğini sistematik bir biçimde anladıklarını gösterir. Fakat Batı’da uzaysal olarak bir noktaya konumlanmış bir görüşün sistemik bir biçimde bozulması anlamına gelen “perspektif kuralları” 15. yüzyıla kadar anlaşılammıştır. 15. Yüzyıl, ressamların iki boyutlu yüzeyler üzerinde tek gözle bakıldığında elde edilen bir perspektiften temsil ilkelerini çalıştıkları dönemdir.

* Hirsch Jr., E. D. (1988). “Faulty Perspectives”, *Modern Criticism and Theory (Modern Eleştiri ve Kuram)*. David Lodge ve Nigel Wood (Yay. Haz.) (s. 253-263). London and Newyork: Longman (Birinci Baskı).- Bu çeviri belirtilen kaynak eserden yapılmıştır. Ancak makale ilk olarak *Essays in Criticism(Vol. XXV No. 1)* adlı edebiyat dergisinde 1975 yılında yayınlanmıştır. İkinci olarak, yazarın *The Aims of Interpretation* (1976) adlı yazarın makalelerini bir araya getirdiği seçkide yer almıştır.

** Muğla Sıtkı Koçman Ün. İngilizce Mütercim Tercümanlık Böl. muslu@mu.edu.tr, orcid.org/0000-0001-6546-738X.

Gönderim tarihi: 19.02.2020

Kabul tarihi: 01.05.2020

Batılı ressamlar için kendi illüzyonist sanatlarının temel prensiplerini keşfetmek neden bu kadar uzun sürmüştür? Bu sorunun cevabı belki de gelişim psikolojisinde, özellikle Piaget'nin küçük çocuklarla yaptığı deneylerde bulunabilir. Her çocuk, dünyayı görsel olarak yorumlamayı öğrenirken, perspektif etkilerini telafi etmek için uzun, meşakkatli, hatalarla dolu bir süreçten geçmek zorundadır. Bu süreçten geçerken, normal bir çocuk tabii ki doğuştan sahip olduğu dâhili bir perspektif dengeleyicisinin, yani her iki gözünde kullanımını gerektiren bir bakış açısının büyük ölçüde desteğini alır. Çocuk başlangıçtan itibaren çift perspektife sahiptir; dünyaya hep iki bakış açısından bakar. Bu iki nokta arasındaki mesafe sürekli var olduğundan, bir gözle elde edilen dünya manzarasının bozukluklarını yeniden yorumlamayı yavaş yavaş öğrenir. Bu yüzden perspektif kuralları bu kadar zor, gayri tabiidir ve bu kadar geç keşfedilir. Perspektif kurallarını öğrenmek, Piaget'nin belgelediği gibi çocuklukta öğrenilen temel ve zahmetli perspektif derslerini aklından çıkarmayı gerektirir. Bu yapı bozum süreci o kadar asicedir ki ilk araştırmacılar, Dürer'in "Perspektifin Gösterimi" adlı çalışmasında tasvir ettiği *camera obscura* (karanlık oda)¹ gibi cihazlara gereksinim duymuşlardır.



Batı kültürünün perspektif etkilerini, bakış açısı (1856), duruş noktası (1836), zihinsel perspektif (1841) ve duruş (1837) gibi mecazlarda temsil edildiği gibi, tinsel teşbihlerde keşfetmesi daha uzun zaman almıştır (Parantez içindeki tarihler bu tür mecazi kullanımların *Yeni İngilizce Sözlük'te* (*New English Dictionary*) kaydedilen ilk kullanım tarihlerini göstermektedir). Rönesans ressamlarının karanlık odaya gereksinim duyması gibi, Victoria döneminde yaşayanlar da bu tür tinsel benzeşimleri kurabilmek için Kant'a gereksinim duydu. Tek gözle bakışın bozuk bir görüntüye neden olmasına benzer bir şekilde, bir kişinin gerçeklik algısının kendi tinsel konumu yüzünden bozuk olduğunu varsaymak Kant felsefesinin Kopernikçi devrimini gerektirdi.

Fakat eleştirel felsefenin amacı bilginin geçerliğini ve evrenselliğini savunmak olduğundan, bu benzeşimde ima edilen görecelik en büyük hicivdir. Bu sadece bir hiciv değil, muazzam Kant kavrayışının tamamen bayağılaştırılmasıdır. Bu bölüm bu türden bazı bayağılaştırmaların yorumbilgisel (hermeneutik) kuram alanındaki bir eskizi ve eleştirellikten ve derinlikten uzak uygulamalarına karşı bir tartışmadır.

II. Tarih Perspektifi: Göreceli Üç Yanlış Kanı

18. Yüzyılın sonlarında insan doğası perspektifinin bütün yer ve zamanlarda aynı olduğu varsayımına karşı gelen aslında Herder olmuştur.² Herder'in karşıt tarih görüşü Meinecke³ tarafından "tarihselcilik" diye adlandırılmıştır. Meinecke, Herder'in görüşünü "Batı Düşününün

¹ Yazarın notu (Y.N.) Metinde "oscura" olarak yazılan kelimenin "obscura" olduğu bir basım yanlışından kaynaklandığı açıktır.

² Y.N. Johann Gottfried von Herder (1744-1803), Alman filozofu, şair ve eleştirmen. *İnsan Felsefesinin Anahatları* (*Outlines of the Philosophy of Man*) adlı eserin yazarı.

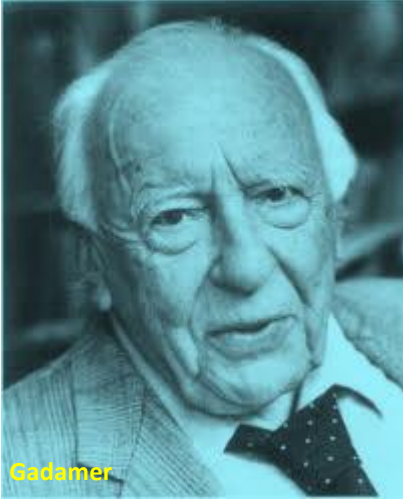
³ Y.N. Friedrich Meinecke (1862-1954), Alman tarihçi.

tecrübe ettiği en büyük devrimlerden biri” olarak değerlendirir. Şüphesiz Meinecke haklıdır. Ve bu devrimin etkilerinden biri tarihsel tasvir alanına perspektif mecazının tanıtılması olmuştur. Tarihçiler insan perspektifinin farklı çağlarda farklı olduğunu varsaymadan önce, Romantik Çağın Tini (*Zeitgeist*) ya da Orta çağın Akli üzerine monograflar yazmaya başlamamışlardır. Çeşitli kapsamlılık derecelerinde bu tür perspektife dair fikirler şu an edebi tarihin esaslarıdır.

Meinecke’ye göre tarihselciliğin esas özelliği “insan olguları hakkındaki genelleştirici düşünce biçiminin bireyselleştirici bir düşünce biçimiyle değiştirilmesidir”. Ama Meinecke’nin tanımı sadece eleştirel olmayan biçimleriyle modern tarihselcilik ya da kültürel perspektivizm için geçerlidir. Edebi tarih sıklıkla bir dönemin içindeki uyumsuz bireysellikleri vurgulamadan bir dönemin bireyselliğini vurgular. Bu tuhaftır çünkü bir dönemin içindeki bireylerin aynılığını anlayanlar farklı dönemlerdeki bireylerin aynılığını pek anlayamazlar. Meinecke’nin kendisi bu tutarsızlıktan kaçınan ayrıcalıklı tarihçilerden birisidir. O, insan perspektifinin tarih içerisinde radikal bir şekilde değiştiği varsayılırsa, edebi tarihi de kapsayan herhangi bir tür tarihin mümkün olamayacağını ve insan doğasının her yerde aynı kaldığı varsayılırsa da bunun boş bir varsayım olacağını söyler. Her iki şekilde de eleştiriden uzak olan bu dogma bir yanlgı olarak adlandırılmayı hak eder. Ve tabii ki bu mantıksal bir yanlgı değil, deneyime ve sağduyuya karşı bir suç olacaktır.

Listemdeki üç tarihselci yanlgıdan ilki, nüfuz edilemez [anlaşılacak kadar esrarlı⁴] bir geçmiş yanlgısıdır; çünkü bu ögenin altında geçmişteki kişilere, romanlarda İngilizlerin Doğululara baktıkları şekilde esrarlı bir gözle bakılır. Bu tarz edebiyat tarihçileri, bizimkinden o kadar farklı bir ruh haliyle tarihten anlam çıkarırlar ki, metinler sadece özel olarak yetiştirilmiş az sayıda kişi tarafından anlaşılabilir ve onların da Marstan gelmiş olabilecek insanlarla dolu bu uzak çağı anlayabilmek için “tarihsel empati” eylemine gereksinimleri vardır. Bunu göstermek için Profesör Bruno Snell’in çıkarımlarını alacağım. *İlyada ve Odise*’nin etkileyici bir sözcüksel (lexical) incelemesini yaptıktan sonra, Profesör Snell, Homeros’un günlerindeki Yunanlıların bilinçli bir öz benlik algısına sahip olmadıkları sonucuna varır; Homeros’un şiirlerinde böyle bir düşünceye dair herhangi bir kelime yoktur. Aynı sözcüksel çıkarım süreciyle, Yunanlıların tek bir insan vücudu algısına da sahip olmadıklarını bulur. Homeros’un şiirleri sadece insan vücudunun parçalarına atıfta bulunur, hiçbir zaman bütününe değil. Öyleyse Yunanlılar, alışlageldiği üzere, insan vücudunu sadece bir parçalar kümesi olarak algılamış olmalıdır. Profesör Snell’in haklı olabileceği ihtimalini yadsımıyorum, ama haklı olma ihtimali aşırı derecede olanaksızdır. Tarihin nüfuz edilemez olduğu yönündeki hatalı bir fikri onurlandıran bir geleneğin içinde öğrenim görmemiş olmasaydı, bu kuramları geliştireceğinden şüphe duyuyorum.

⁴ Ç.N. (Çevirmenin Notu): Köşeli parantezler çevirmenin açıklayıcı notlarını içermektedir.



Snell'in kitabı etkili olmuştur, fakat bu kitabın ilginç ve ihtimal dışı fikirlerini ve edebiyatçılar tarafından yazılmış bunlara benzerlerini, bugünün kuramcıları arasında yıkıcı bir tepki yaratmamış olsalardı suçlayamazdık. Mesela Gadamer⁵ gibi, Barthes gibi kuramcılar geçmişin "yeniden yapılandırmaları" üzerine kurulmuş bu tür kültürel nekrozlara haklı olarak karşı koyarlar. Buna panzehir olarak da geçmişin esrarlı metinlerini kendi perspektifimize göre bozarak canlandırmamızı önerirler. Bir başka deyişle, geçmişi çözülemez bir esrar olarak görme hatasını, üzerine kendi şüpheli karşı önerilerini kurdukları bir öncül olarak kabul ederler. Tarihi ilginç ve geçerli bir biçimde

bozmak, tarihsel yeniden yapılandırma adı altında bozup öldürmekten çok daha iyidir. Bu durumda hem tarihsel yeniden yapılandırmasıyla Snell, hem de tarihsel canlandırmasıyla Gadamer uç noktada tarihselci ve perspektifçidir. Farklı görünseler de kardeşirler. Her ikisi de geçmişin perspektifle yönetilen anlamlarının bize yabancı olduğunu varsayar. Bir durumda [Snell'in önerdiği gibi] kendimizinkine benzemeyen bir gerçeğe ve insani durumu kabullenecek bir perspektife girmemiz istenir. [Gadamer'in önerdiği] diğer durumda ise, kendi ilgilerimize uymayan oldukça yabancı bir gerçekliği görmezden gelmemiz ve bunun yerine kendi perspektifimizden kullanılabilir bir geçmiş inşa etmemiz önerilir. Eğer bu noktada gerçekten Snell ve Gadamer arasında bir seçim yapmamız gerekirse, etik tercih Gadamer'den yana olacaktır; çünkü tarihi işe yarar bir biçimde bozmak işe yaramaz bir biçimde bozmaktan daha iyidir. Fakat hatalı fikirlere dayanan bir seçim yapmamız gerekmez.

Tarihselciliğin ele alacağım ikinci yanılgısı, homojen geçmiş yanılgısıdır. Görünen o ki bu yanılgı, Homeros'un günlerindeki Yunanlıların, tek bir öz benlik fikrinden yoksun olduklarını söyleyen Snell'in durumunda olduğu gibi, nüfuz edilemez bir geçmiş yanılgısına eşlik eder. Bu yanılgının altında, Elizabeth dönemi, Romantik dönem ya da Perikles dönemlerinden birinde metin yazmış herkesin, parçası olduğu kültürün kendisine dayattığı genel bir perspektifi paylaşması yatmaktadır. Bu öncül üzerine yazan edebiyat tarihçileri aşağıdaki gibi argümanları uygulamaktan memnundurlar.

Orta çağ insanı simyaya inanırdı.

Chaucer Orta çağda yaşadı.

Chaucer simyaya inanırdı.

Bu tür yekpare kültürel perspektivizmin en seçkin örneği D.W. Robertson'dır. Robertson'ın uygun bir örnek teşkil ettiği muhakkaktır, çünkü Snell gibi o da bu yanılgıyı çok su katılmamış bir biçimde sergiler. Tabii ki, homojen geçmiş fikrinin hatası, oldukça çürütülemez yapıdaki mantığında değil, Orta çağ'ın düşünce yapısı, Yunan düşünce yapısı ya da Victoria döneminin düşünce yapısına dair ana öncülünün makul olmayışında yatar.

Eleştirel bir biçimde kullandıklarında tabii ki Victoria dönemi düşünce yapısı gibi kavramlar tamamen mantıklıdır. Paylaşılan bir kültür aslında kültürün ve perspektifin

⁵Y.N. *Hakikat ve Yöntem* adlı eserin yazarı Alman filozof Hans-Georg Gadamer.

paylaşıldığı yerlerde paylaşılan bir tinsel perspektif demektir. Hatta orta çağa dair tuhaf görünümlü genellemeler araç olarak, yani farklı bir kültürel çevreye giden yolu açan yöntemsel araçlar olarak, kaldıkları sürece faydalıdır. Fakat edebiyat tarihinin uygulandığı kadar soyut bir boyutta olsa bile, herhangi bir kültürel çevrenin homojen olduğunu varsaymak, çelişkili deneyimleri olan insan toplulukları hakkında sadece bir varsayımda bulunmaktır.

Son olarak üçüncü tarihsel yanılı, öncelikle ortaya çıkarmak istediğim yanılı, homojen bugün perspektifidir. Örneğin Gadamer sadece bu ek yanılıyı kabul ederek Snell'e bir alternatif sunabilir. Gadamer yapmacık tarihsel yeniden yapılandırmanın "ölülüğüne" saldırdığında, bugünün de sıra dışı bir biçimde ölü olduğunu varsayar. Fakat tarihsel yeniden yapılandırma kime göre ölüdür? Homojen bir "biz"e karşı mı? Jan Kott⁶ bizi kendi çağdaşlarımız Shakespeare ile tanışmaya davet eder, Roland Barthes bizi çağdaşımız Racine ile tanışmaya ve onu bizimle konuşturmaya davet eder. Fakat bugün perspektifimizdeki bu homojenlik, küçümsediğimiz geçmişe dair yeniden yapılandırmalar kadar yapay bir kurgudur. Bu Herder'in insanlığın hem geçmiş hem de gelecek çoğulculuğuna dair samimi fikirlerine tamamen aykırıdır.

Daha sonra buna benzer kuramlarda, demek ki Herder'in insanın ve kültürlerin bireyselliği fikri bayağılaştırılmıştır. Herder'in çağdaşlarından Vico'nun Herder'in fikrini tamamlayan fikri tanınmamıştır. Erich Auerbach, Vico'nun fikrini şöyle ifade eder: "İnsanlık tarihinin tüm gelişimi insanlar tarafından yapıldığı için belki de insan zihninde potansiyel olarak vardır, dolayısıyla araştırma ve yeniden çağrışım süreciyle insan tarafından anlaşılabilir". Herder'e göre, insan ve kültür sıklıkla birbirinden oldukça farklıdır demek, bir kişinin kendisinden çok farklı bir perspektife sahip birini anlayabileceğini inkâr etmek değildir. Daha sonra Dilthey tarafından detaylandırılan Vico'nun düşüncesine göre, insanlar, olduklarından farklı olma potansiyelini paylaşırlar. Bir kültürle başka bir kültür arasındaki mesafe her durumda aşılabılır olmayabilir, ama bu aynı kültürün içinde yaşayan insanlar için de geçerlidir. Benim saldırdığım türden kültürel perspektifçilik, bir kültürel dönemle bir başkası arasındaki mesafenin, herhangi bir yer ve zamanda yaşamış olan başka birini anlamak için atlamamız gereken devasa metafizik aralığa kıyasla çok küçük bir adım olduğunu unuttur.

III. Yaklaşım Nedir?

Dilthey⁷'in psikolojik geçmişi anlama modeli ikna edici ve dengelidir. Fakat yazılarında her zaman bu dengeyi korumayı başaramaz. *Dünya görüşü* (*Weltanschauung*)- bir kişinin ve kültürün tinsel perspektifi - tabirini temelde ona borçluyuz. Edebiyat eleştirisi alanında, eleştirmenin dünya görüşüne bazen onun yaklaşımı denir. Bu terim ilk defa 20. yüzyılda perspektifle ilgili bir anlamda kullanılmıştır. Eleştirmenin edebiyat yorumu onun yaklaşımına dayanır. Bilim insanının keşfettiği şey yaklaşımına dayanır. Bu terim metodolojik bir perspektif ima eder.

Dilthey dünya görüşü tabirini kullanmaya başlamadan önce gördüğü bir kâbusun hikâyesini şöyle anlatır. Bir arkadaşının evinde misafirken, Raphael'in *Atina Okulu* adlı resminin bir reproduksiyonunun hemen yanına konulmuş bir yatak görür ve uyurken resmin canlandığına dair

⁶Y.N. *Shakespeare Çağdaşımız* adlı eserin yazarı Polonyalı göçmen eleştirmen ve tiyatro yapımcısı.

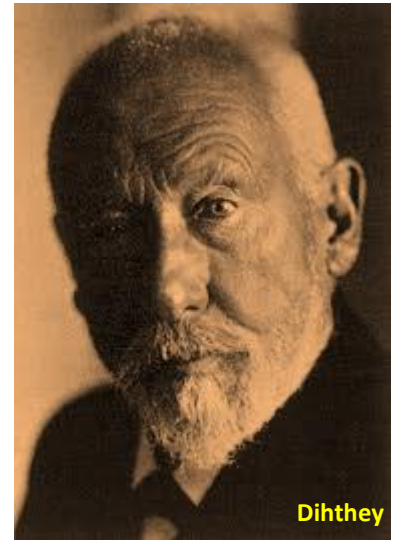
⁷Y.N. Wilhelm Dilthey (1833-1911), Alman Filozof ve sosyal bilimci.

bir rüya görür. Antik devrin tüm filozofları dünya görüşlerine göre gruplara ayrılmaya başlarlar. Rüyadaki bu kompozisyona Kant, Schiller, Carlyle, Guizot gibi daha genç düşünürler de katılır, onların her biri de Platon, Herakles ve Archimedes'in etrafında oluşturulmuş gruplara doğru çekilirler. Gruplar arasında gidip gelen başarısız da olsa aracılık etmeye çalışan başka düşünürler de vardır. Aslında her bir grup sadece kendi arasında iletişim kurabilir hale gelinceye kadar gruplar birbirinden ayrı düşerler. Düşünürler kendi yaklaşımları içerisinde gerçekten izole olurlar. Sonra Dilthey rüyasından uyanır ve rüyayı şöyle yorumlar; her yaklaşım kısmidir ve diğer yaklaşımlarla kıyaslanamaz. Kendi bütünlükleri içerisinde tüm yönleri derinlemesine görmek bizim için imkânsızdır. Fakat uyanırken şu Dilthey için bir teselli olur: her yaklaşım kısmi ve sınırlı olabilir fakat her biri kendine has belli gerçeklik öğelerini ortaya çıkarır.

Edebiyat eleştirisi tarihi ve tüm bilim camiası Dilthey'in kâbusunun kendilerine has bir türünü üretir. Raphael'in dökümlü kıyafetler içerisindeki vücudunun üstüne farklı yüzler kopyalayıp yapıştırmak yeter. Solda en uç noktada, Freud'un etrafını bir grup sarar, fakat Jung'un etrafını saran hemen yanlarındaki bir başka gruba iletişim kurmayı reddederler. Solda tabii ki başka bir sakallı Alman, Marx, sayısız taraftarıyla ve sağın en ucunda da yine bir başka Alman, Schleiermacher bazıları da MLA⁸ damgalı yaka rozetleri olan bir sürü filolog tarafından sarılır. Merkezde, Platon ve Aristoteles taraftarlarını bir arada tutmayı beceremezler. Winters ve Leavis, Coleridge, Arnold ve Johnson'ı takip ederek bir ileri bir geri gidip gelirler. Başka pek çok şahsiyet de kompozisyona girer. Bir grup tereddüt eder. Başka üstatlara doğru yönelip ayrılırlar. Sonra şaşkınlıkla yeniden gruba katılırlar, hızlı hızlı Fransızca konuşurlar. Bu noktada rüyayı gören kişi huzursuzlanıp uyanır.

Bu kâbus ne anlama gelir? Dilthey'in yas dolu yorumu doğru mudur? Her eleştirel yaklaşım kendini destekleyen perspektifte sonsuza kadar tuzağa düşmüş kısmi bir gerçek mi yansıtır? Ya da daha kötüsü, her yaklaşım kendi perspektifinden görüldüğü kadarıyla bütün (ve bozuk) bir edebiyat biçimi mi yansıtır? Bilgiye ulaşmayı amaçlayan herhangi biri için, bu rüyanın yorumlarından her biri bir kâbustur. Eğer farklı anlamları destekliorsa eleştirel yaklaşımlar birbirlerini destekleyip tamamlayamazlar. Eğer modelimiz her farklı bakışın bize farklı bir karatavuk [bir kuş türü] görüntüsü verdiğini varsayıyorsa, bir karatavuğa on üç farklı yönden bakıp daha doğru bir karatavuk bulamayız. Sonuç bir karatavuğa on üç farklı karatavuk olacaktır; yani kıyaslandığında, aynı metnin on üç farklı yorumu. Yaklaşım kelimesinin perspektifle ilgili gizli anlamları bizi mantıksal olarak, aynı yöntemleri kullanan bilim insanlarının ve eleştirmenlerin aynı gerçekler hakkında konuşmadıkları ya da algılayamadıkları sonucuna götürür.

Genellikle bu çıkmaz insanın aklına kör adam ve fil hikâyesini getirir ki bu hikâye Dilthey'in kâbusunun Anglo-Saxon versiyonudur. Kör adam bir filin kuyruğuna dokunduğunda onun bir yılan olduğunu, bacağına dokunduğunda ise ağaç olduğunu



Dilthey

⁸Y.N. Modern Language Association, Modern Dil Birliği.

düşünür. Fakat bu hikâyenin kendisi edebiyat eleştirisinde yol açacağı anlam çıkarımından çok daha mantıklı ve rahatlatıcıdır. Zeki ve enerjik bir kör adamın ortalıkta dolaşıp yarattığın farklı parçalarına dokunması ve bir file dokunduğu sonucuna varması makuldür. Fakat yaklaşım kelimesi hikâyenin başka bir versiyonuna işaret eder ki bu durumda bu tür bir kararlılık imkânsızdır. Bu hikâyede, pek çok kör adam filin bacaklarından birinin etrafında farklı pozisyonlarda durmakta fakat dokundukları şeyin ne olduğu konusunda fikir ayrılığı yaşamakta ve bu konuda ısrarcı davranmaktadırlar.

Hikâye şu şekilde anlatılmak zorundadır; çünkü hiçbir eleştirmen, önünde yaklaşılacak bir anlam olmaksızın metinsel anlama herhangi bir yönden yaklaşamaz. Metinsel anlam bir fil ya da bir ağaç gibi farklı bakış açılarından yaklaşılacak bir şey değildir. Eleştirmen onu çözümleyinceye kadar ortaya çıkmaz. Marksist bir eleştirmen bir metni biçimselci bir eleştirmenden farklı bir biçimde çözümlerse, bu konu dışı bir kazadır. Hiçbir perspektif bunu gerektirmez. Marksist ve biçimselci eleştirmenler bir metnin ne anlama geldiğini eşit bir biçimde anlayabilirler. Genellikle ayrıldıkları nokta bu anlama verdikleri önemdir.

Bir eleştirmenin yaklaşımı ne olursa olsun, muhakkak onun anladığı şeyi takip etmelidir. Bir yaklaşım yazılı sembollerin anlamı çözümlendikten sonra gelmelidir. Anlam çözümlenmesi farklı eleştirel yaklaşımlarla değişen bir şey değildir. Farklı konumlardan bakıldığında farklı görünümsergileyen fiziksel bir nesne de değildir. Anlam tek, ayrıcalıklı ve eleştiri öncesi bir yaklaşımdan dolayı var olan bir nesnedir. Eleştirmenler eleştirel yaklaşımlarında ne kadar farklı olurlarsa olsunlar, eğer bir metni anlamaları gerekiyorsa eleştiri öncesi bir yaklaşımla anlamalıdır.

IV. Perspektifçiliğin Paradoksları

Perspektifçiliğin (yorumun, yorumlayan kişinin bakış açısına göre değiştiği kuramının), eleştirel şüpheciliğin bir kök formu olduğunu savundum. Perspektifçilik dolaylı olarak yorumu yapan kişinin değer yargılarından ve peşin hükümlerinden bağımsız bir yorumun imkânını reddeder. Nihayetinde ulaşılabilir bir amaç olarak yorumun doğruluğunu reddeder. Tüm yorumlar perspektife bağlı olarak şekillendiğinden, tamamen farklı yorumlar aynı derecede doğru ya da aynı derecede yanlış da olabilir ki o da aynı anlama gelir. Fakat bu durumda kabul edilebilir bir eleştirel standart olarak ne kalır? Özgünlük mü? Geçerli bir yorumlama, kişinin kendi perspektifi ya da kendi zaman ve kültüründe anlamın özgün bir kavrayışını temsil eder. Perspektifçiliğin gerçekçi amacı, pozitif ölçütler içerisinde, doğruluğun anlamsız ölçütünün, özgünlüğün tahminen anlamlı ölçütüyle değiştirilmesi girişimi olarak ifade edilebilir.

Muhafazakâr bilim insanları, Roland Barthes'ın perspektifçi Racine yorumlamalarına saldırdıklarında, konunun neden tamamen çözülebilir olmadığını ancak şu açıklar: tartışmanın koşulları oransızdı. Bir yorumun orijinalliği sadece "yanlış" olduğu için azalmaz. İşte bu aynı uzlaştırılmaz standartlar çatışması, İncil çalışmalarında Karl Barth gibi "doğrucu" yorumcular ve Rudolph Bultmann gibi "özgüncü" yorumcular arasında geçen benzer kalem kavgalarını çözümlenemez duruma getirmiştir. Belli ki, somut yorumlar hakkındaki tartışmalar, temel ölçüt çatışmaları çözümlenmeden halledilemez. Perspektifçiler için, geçerlilik tamamen bir metnin ve bir kişinin kaçamayacağı kültürel kimliğinin çarpışması işlevidir.

Fakat bütün bunlardan sonra perspektif nedir? Bu mecaz uzaysal ve görseldir, öbür taraftan ele aldığım konu [yorumlama] ne uzaysaldır ne de görsel. Bu mecazı geçici bir süre için daha betimleyici yöntemler lehinde terk etmek gerekirse, bu görsel mecazın felsefede Kant'ın Kopernikçi devrimine gönderme olduğunu anlamaya mecbur kalırız. Dilthey'in ve diğerlerinin modern düşünceye katkısı, Kant'ın düşüncesini bilimin ve matematiğin soyut ve evrensel alanının ötesinde kültürel deneyimin daha zengin daha karmaşık bir nüfus sahasına doğru genişletmek oldu. Kant'a olan borcunun farkında olan Dilthey, yorumlama üzerine olan teorik çalışmasını "Tarihsel Aklın Eleştirisi" adını verdiği daha geniş bir programın bir parçası olarak düşündü.

Popüler olarak perspektif denen şey, klasik ve doğru biçimiyle bu görsel mecazla hiçbir ilişkisi olmayan bir kurama atıfta bulunur. Bu noktada benim yorumum daha az mecazi ve felsefi olarak daha ciddi bir hâl almalıdır. Kant insanın öznelliğinde tecrübeyi oluşturan ve bu suretle bilimsel bilginin imkânını garantileyen evrensel bir yapı varsaydı. Dilthey ve diğerleri bu evrensel öznelğin ötesinde bir kültürel öznelğin var olduğunu farz ettiler. Bu kültürel öznellik kültürel tecrübeyi oluşturan başka kategoriler tarafından benzer şekilde oluşturulmuştur. Dilthey ve onun okulundan olan kuramcılar şunun çok derinden farkındaydılar ki, bu kavrayışa göre, sözel anlam tamamen kültürel öznelliğe bağlıdır. Bilhassa şunu sormak daha öğretici olabilir: Bu kuramcılar Dilthey'in kâbusunun şüpheli sonuçlarından kaçınmayı nasıl başarmışlardır?

Problem gerçekten ciddidir? Eğer bütün yorumlama, yorumcunun kafasındaki kültürel kategorilerle oluşturuluyorsa, farklı kültürel kategoriler tarafından oluşturulan anlamları nasıl anlayabiliriz? Dilthey'in cevabı oldukça açıktı ve Kantçı geleneği destekleyici nitelikteydi. Kültürel olarak yabancı anlamları anlayabiliriz çünkü kültürel olarak yabancı kategorileri öğrenebiliriz. Herkes tarafından kabul edileceği gibi, Racine'i onun kastettiği anlamı oluşturan yabancı kategoriler yoluyla, yani onun kendi perspektifinden anlayabiliriz. Bununla birlikte onun kategorilerini uyarlayabiliriz; çünkü kültürel öznellik Kant'ın evrensel sistem kategorileriyle kıyaslanabilir bir epistemolojik uç nokta değildir. Kültürel öznellik doğuştan getirilmez fakat edinilir; insanın içinde var olan sonsuz sayıda kültürel olarak koşullanmış kategorik sistemi destekleyebilecek güçte bir potansiyelden türer. Herkesin kendini olduğundan başka biri gibi hayal etme veya kendi içinde başka bir insanı ya da başka bir kültürel ihtimali fark etme yeteneği vardır.

Fakat perspektif mecazı farklı bir sonucu zorunlu kılar. Her insan dünyayı farklı bir perspektiften gördüğü için, her birimiz diğerini kendince yanlış anlamak zorundadır. Görsel perspektif analogisinin bize öğrettiği ders budur. Yanlış yönlendirici olsa da içimizde olan bir şeydir ve kültürel kategorilerimizden biri olarak tanınması gerekir. Sonuç olarak bu görsel analogiyi fazla ciddiye alarak düştüğüm iki paradoksu belirtmeme izin verin. Aşağıdaki şüpheli argümana sürüklendim:

1. Her nesne farklı perspektiflerden farklı görünür.
2. Yorumcu bir metni yazarınkinden farklı bir perspektiften görür.
3. Dolayısıyla, yorumcunun kavradığı anlam çok az da olsa yazarınkinden farklı

olmak zorundadır.

Uzaysal görsel bir algının tasviri olarak bile bu sav deneysel açıdan doğru değildir. Mesela bir binayı bir caddeden gözlemlesem ve bir arkadaşım başka bir caddeden baksa, gördüğümüz şeydeki farklılık aslında perspektiflerimizin farklılığına dayandırılır. Sadece birkaç feet (fit) uzakta aynı caddede duruyor olsak bile, farklılıklar olacaktır. Farklılıklara rağmen aynı binayı algılamamız bir çelişkidir. Hiçbir perspektiften tamamen görülebilir olmayan bir nesneyi görürüz fakat buna rağmen hep birlikte onu algılar, bilir ve tanırız. Hayali bir genişlemeyle, tıpkı çift gözle bakıldığında elde edilen görüş etkilerinin tamamlanıp düzeltilmesi gibi, tek bir perspektiften elde ettiğimiz hayali görüşü tamamlar ve düzeltiriz. Binanın sadece bir yönünü görürsem, diğer yönlerinin de olduğunu, algıladığım nesnenin tüm bir nesne olduğunu, sadece benim gördüğüm yönden ibaret olmadığını bilirim. Aynı yerde duran arkadaşım ve ben, aynı binayı gördüğümüz konusunda uzlaştığımızda haklıyızdır ve algımızın dış unsurlarının farklı olduğunu varsaymak da doğrudur. Burada işe karışan çelişki bilincin niyetselliğidir (intentionality), Husserl'in çalışmalarında olduğu gibi. Ve bu çelişki popüler perspektifçiliğin daha naif varsayımlarını yıkar. Perspektif etkileri her zaman anladığımız şeyi bozup ikincil konumda bırakmaz. Perspektif mecazını ciddiye alan herkes görsel algının empirik gerçekleri tarafından ilk orijinal çıkarımını tersine çevirmeye zorlanır. Ve perspektiflerin çeşitliliğinin, idrak edilen anlamlarda bir çeşitlilik gerektirmediği sonucunu çıkarmaya mecbur kalır.

Dolayısıyla, şüphecî perspektifçi, Kantçı savın daha doğru öncüllerine doğru geri çekilse iyi eder. Bu en güçlü savunma hattıdır ve şüphecî perspektifçi layıkıyla şunu savunabilir; yerlerimizi değiştirip aynı fiziksel perspektiften baksak ta benim binam arkadaşımın binasından oldukça farklı olacaktır. Benim binam sadece fiziksel olarak verili bir nesne değil, benim özel kategorik sistemim tarafından oluşturulan bir nesnedir. Aynı nedenle, sözlü anlamın her yorumu onu çözümlenmek için kullanılan kategoriler yoluyla oluşturulur. Fakat ona bakan herkes için, bu bina orda duran bir nesnedir. Sözlü anlam bu tür bir nesne değildir. Dilsiz bir metnin oluşturduğu bir anlam, sadece bilincimizde var olur. Ona mana yükleyen kategorilerden ayrık bir şekilde anlamın hiçbir varlığı yoktur. O halde bu perspektifçiliğin ikinci çelişkisidir. Nihayetinde üzerine kurulu olduğu Kantçı anlamının bir uzantısı yoluyla, yorumcu perspektifçilik, kültürel kategorilerin yapıcı doğasını savunur. En derin anlamıyla, anlamın varlığını borçlu olduğu perspektif yoluyla var olduğunu ima eder. Ve bu da mecburen sözlü anlamın sadece bir perspektiften var olabileceği sonucuna götürür. Ve gene bu ikinci çelişkinin altında, perspektifçilik naif şüphecî çıkarımlarını bir kez daha yadsımak zorundadır. Artık farklı perspektiflerden anlamın farklı bir şekilde ortaya çıktığını varsayamaz. Anlamı farklı perspektiflerden görmenin kesinlikle imkânsızlığını kabul etmeye zorlanır.

Yabancı birinin perspektifinden görülemeyecek bir şeyi bozmak imkânsız olduğundan, yorumcunun yabancı perspektifinin anlamı bozduğunu savunmak en hafif şekliyle kaçamak bir cevap olur. Radikal perspektifler genellikle yeterince radikal değildir. Mesela H. G. Gadamer ufukların karşılaşmasından bahsettiğinde, bu orta yolcu perspektifin modern dünyaya taşıyormuş gibi yaptığı anlamı artık elinde tutmadığı çelişkisini gözden geçirir. Tabii ki bir metnin sözcükleri yeni bir perspektiften yeniden dillendirilebilir ve yeni bir anlam formüllendirilebilir. Tabii ki bazı eleştirmenlerin ısrarla dile getirdiği gibi, okur kendi kendini şekillendiren bir yazar haline

gelebilir. Fakat bir metin orijinal yazarının perspektifinden farklı bir perspektifle yorumlanamaz. Anlam ona varlığını veren perspektiften kavranır. Başka bir yöntem yorumlama değil, yazarlıktır.

Her yorumlama eylemi, bu nedenle, iki perspektif içerir, yazarınki ve yorumcunununki. Normalde iki gözümüzle baktığımızda olduğu gibi perspektiflerin her ikisi de aynı anda akılda tutulur. Sıra dışı ya da hayali bir başarı olmaktan uzak bir biçimde, bu iki perspektifi birden anlama durumu insan ilişkilerinin temelidir ve dilbilimcilerin “çifte kişilik” dedikleri evrensel bir konuşma gerçeğidir. Konuştuğumuzda ya da bir konuşmayı yorumladığımızda, hiçbir zaman tek bir tinsel kategoriler matrisi içinde kapana kısılmayız, hiçbir zaman sadece dinleyici ya da sadece konuşmacı olmayız, aynı anda her ikisi birden oluruz. Bu yazının okurları, benim savımla empatik olarak hemfikir olmayanlar, şu an buradalar ve hem yorumu hem de eleştiriyi aynı anda icra ediyorlar ve iki perspektifi birden akıllarında tutuyorlar. Benim kastettiğim anlam vardır ve yalnızca benim perspektifimden mana kazanır, diğer taraftan bu anlama aynı anda getirilen eleştiriler farklı bir perspektifi ima eder. Sözlü iletişimde evrensel olan, bu çift perspektifin deneysel gerçekliği, yorumbilgisel (hermeneutik) göreceliğin temel öncüllerinden birini ve bununla birlikte bilişsel ateizmin şu zamanlar moda olan pek çok formunun doğruluğuna meydan okur.

BATI

EDEBİYATINDA AKIMLAR

editör
OKTAY YİVLİ

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

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



Prof. Dr. Önder Göçgün

TİYATRO DENEN HAYAT SAHNESİ



PROF. DR. ÖNDER GÖÇGÜN

Türk Tasavvuf Şiiri

AÇIKLAMALI VE YORUMLU ÖRNEKLERLE



MODERN TÜRK EDEBİYATI

editör
OKTAY YİVLİ

MUHARREM DAYANÇ
OKTAY YİVLİ
MACİT BALIK
MAHMUT BABACAN
SEVİM ŞERMET

YASEMİN MUMCU
BEDİA KOÇAKOĞLU
NİLÜFER İLHAN
MAKSUT YİĞİTBAŞ
SELAMİ ALAN



Almanya’da Yaşayan Türklerin Yazınsal Eserlerinde Tema ve Dil Değişimi

DOÇ. DR. SEVTAP GÜNAY KÖPRÜLÜ**

Öz

1960’lı yılların başlarında Türkiye’den Almanya’ya trenler sadece misafir işçileri değil aynı zamanda umut, hasret, özlem gibi duyguları da taşımışlardır. Bir miktar para biriktirdikten sonra vatana geri dönme düşüncesiyle başlayan bu macera bir türlü bitmemiş, Almanya’daki Türkler beşinci kuşağa ulaşmıştır. Gurbette ilk yıllarda yaşanan yabancı kültür, yabancı dil, yabancı insanlar gibi sorunlar anadilde yazılan yazınsal eserlerde yansıtılmıştır. Geri dönüş süresi uzadıkça yabancı dil ve yabancı kültür benimsenmiş ancak bu kez de kimlik arayışı gibi farklı sorunlar ortaya çıkmıştır. Yeni kuşaklarla birlikte yeni vatanın dilinde yeni temalarla farklı yazınsal eserler kaleme alınmaya başlanmıştır.

Bu çalışmada, Almanya’da yaşayan Türklerin yazmış oldukları yazınsal eserlerde kullanılan dil ve tema araştırılmış olup, kuşaklar arasındaki farklılaşmalar incelenmiştir.

Anahtar sözcükler: Göç, Almanya, Yazın, Dil

TOPICS AND LANGUAGE CHANGE IN THE LITERARY WORKS OF TURKS LIVING IN GERMANY

Abstract

Trains did not just carry guest workers, but also emotions such as hope, longing, and missing from Turkey to Germany in the early years of 1960s. This adventure, which started with the thought of returning to the homeland after saving some money, has never been able to end; Turks in Germany have reached the fifth generation. The problems such as foreign culture, foreign language and foreign people experienced in the first years of the foreign country were reflected in the literary works written in the mother tongue. As the return period was extended, foreign language and foreign culture were adopted, but this time different problems such as the search for identity emerged. Different literary works were started to be written with new themes in the language of the new homeland together with the new generations. In this study, the language and theme used in the literary works written by Turks living in Germany were investigated, and the differences among generations were examined.

Keywords: Migration, Germany, Literature, Language

** Nevşehir H.B.V. Ün. Eğitim Fak. sevtapkopru@nevsehir.edu.tr, orcid.org/0000-0002-8841-355X
Gönderim tarihi: 15.03.2020 Kabul tarihi: 22.05.2020

GİRİŞ

Almanya-Türkiye arasında 1961 yılında imzalanan Türk-Alman İşgücü Anlaşması, iki ülke arasındaki ilişkilerde yeni bir sayfa açmıştır. 1961-1973 yılları arasında yurtdışına gönderilen işçilerin büyük bir çoğunluğu Almanya'ya gitmiştir. Bu tarihten sonra da bu sayı artmaya devam etmiştir.

Bugün Almanya'da yaklaşık 11 milyon yabancı yaşamaktadır ve bunun 1,5 milyona yakını ise Türkler oluşturmaktadır (bkz. Alman İstatistik Kurumu, 2018). Bu rakamlara, Alman vatandaşlığına geçmiş olan yaklaşık bir milyon Türk asıllı Almanlar dâhil değildir.

Almanya'ya göçün ilk yıllarında, biraz para kazanmak için belirli bir süreliğine fikriyle giden işçilerin yurda dönüşleri sürekli gecikince bu kez ailelerini de Almanya'ya götürmüşlerdir. Çocuklarının da Almanya'da doğması ve orada eğitim görmeleri üzerine ilk kuşaklar ikinci, üçüncü kuşaklar olarak devam etmiştir. Böylelikle Türk "misafir işçiler" misafir olmaktan çıkmışlar, Almanya'da iş hayatında birçok farklı alanlarda çalışmaya devam etmişlerdir. Hayatın yabancı bir ülkede devam etmesiyle birlikte bu yeni hayatı ve zorluklarını anlatan eserler de ortaya çıkmaya başlamıştır. Yazın, kendi ülkelerinden, kendi kültüründen, büyüklerinden ayrı olarak tamamen farklı bir ülkede ve kültürde yaşayan gurbetçilerin kendilerini ifade edebilmelerinde, kimliklerini yansıtmalarında, "yabancı" olmaları nedeniyle yaşadıkları sorunları anlatabilmelerinde aracı olmuştur.

Günümüzde, birçok Türk yazarın Almanya'da yazın çalışmaları devam etmektedir. Bunun yanı sıra Türkleri sinema sahnelerinde, siyasette ve daha birçok alanda görmekteyiz. Bu durum, artık uyum ve dil sorununun kalmadığının, Almanya'da ki sosyal hayata uyum sağlandığının, ilk ve ikinci nesillerin yaşadıkları sorunların büyük bir çoğunluğunun kalmadığının bir göstergesidir.

GÖÇMEN YAZINI

Almanya'ya göç edenler arasında, daha önceden yazar olanlar olduğu gibi (örneğin Fakir Baykurt) yeni vatanda duygularını ifade etmek için yazına yönelerek yazar olanlar da olmuştur. Yabancıların bu yeni yazınsal eserleri, Almanya'da farklı şekillerde adlandırılmıştır: 60'ların sonu 70'lerin başında "misafir işçi yazını" (Gastarbeiterliteratur) olarak, 80'li yıllarda önce "yabancılar yazını" (Fremdenliteratur) daha sonra ise "göçmen yazını" (Migrantenliteratur) olarak, 90'larda ise "kültürler arası yazın" (interkulturelle Literatur) olarak anılmıştır (Kuruyazıcı, 2001, s. 3-24). Bu tanımlar, Almanya'nın yabancı yazarların eserlerine bakışındaki değişimi gösterdiği gibi eserlerin temalarındaki değişimi de göstermektedir.

Özyer (1994, s. 99) ise Almanya'ya işçi göçünün başlamasıyla Alman yazınında "konuk işçi yazını" veya diğer bir deyişle "göçmen yazını"ndan bahsedilir olduğunu; 1960'lı yıllardan itibaren Almanya'da yazan Türklerin eserlerinin, 1) Konuk işçilerden oluşan yazarların 2) Entelektüel göçmen yazarların 3) Entelektüel konuk işçilerin 4) Konuk işçilerin çocukları olan genç yazarlar kuşağının yazdığı yazın olmak üzere gruplandırılabilirliğini belirtmektedir.

Bu çalışmada, gurbette verilen eserler, temaları ve eserlerde kullanılan dil kapsamında üç dönemde incelenmiştir.

GÖÇÜN İLK YILLARINDA YAZIN

İlk nesil, yaklaşık olarak göçün ilk yıllarından itibaren 1985'e kadar ki süreci kapsar. Bu dönemde, 60'lı yıllardan itibaren Almanya'ya göç edenlerin gurbette yaşadıkları sorunların yazıya dökülmesi ihtiyacından doğan eserler görülmektedir. Ekonomik şartlar nedeniyle Almanya'ya işçi olarak gidenlerin iç dünyalarını yansıtan eserlerdir bunlar. Yazarlar, Almancaya çok iyi hâkim olmadıkları için eserlerini Türkçe yazmışlardır. İş hayatlarında ve günlük yaşantılarında karşılaştıkları sorunları yazıya dökmüşlerdir.

Duygularını en iyi şiir yardımıyla aktarabildikleri için bu dönemde edebi tür olarak şiir, hikâye ve roman türlerinin yanında oldukça fazla tercih edilmiştir. Yüksel Pazarkaya (Umut Dolayları, 1969), Fethi Savaşçı (Bu Sarı Biraları İçince, 1971), Aras Ören (Terkedilmişlerin Akşamı, 1960) ilk neslin yeni vatandaki sorunlarını şiirleriyle de temsil etmişlerdir.

Almanya'ya ilk göç zamanlarında verilen eserler, otobiyografik bir biçimde yazılmıştır. Eserlerinde, göçmenlerin anavatanlarına duydukları özlem, iki dünya ile dil arasındaki yaşam, maddi refah vaat eden Almanya'nın rüyası ana temalar olmuştur (Göbenli, 2006, s. 1).

İlk dönem eserlerinde başlıca temalar şunlardır:

- Zor iş koşulları
- Memleket özlemi
- Dil sorunu
- Yalnızlık
- Başka bir kültürde yaşamaya ilişkin zorluklar
- Toplumdan soyutlanma
- Memlekete dönme düşüncesi
- Dışlanma duygusu
- Yabancı düşmanlığı
- Ayrımcılık

Eserlerde genellikle iş koşulları, işçilerin hayatları konu edinilmiştir. Almanya'da kendilerini yabancı hissettikleri için memleket özlemi de genellikle işlenen temalardan biridir. Bu nedenle eserlerinde tren, tren istasyonu gibi motiveler yer almıştır.

İlk dönemi temsil eden yazarlardan bazıları:

- Fakir Baykurt (1929 – 1999)
- Fethi Savaşçı (1930 – 1989)
- Bekir Yıldız (1933-1998)
- Aras Ören (1939)
- Yüksel Pazarkaya (1940)
- Güney Dal (1944)



Yüksel Pazarkaya

- Şinasi Dikmen (1945)
- Habib Bektaş (1951)

Bu dönemde eserler veren yazarların tümü ilk kez Almanya'ya göçten sonra yazmaya başlamış değildir, aralarında göçten önce Türkiye'de eserler yazmış olanlar ve oldukça tanınmış olanlar da vardır. Örneğin Fakir Baykurt. Fakir Baykurt'un Türkiye'de yazmış olduğu Yılanların Öcü adlı eseri daha sonra sinema filmine uyarlanmıştır; Baykurt'un bu eseri Almancaya çevrilerek "Die Rache der Schlangen" başlığıyla yayımlanmıştır. "Yüksek Fırınlar" (1983), "Koca Ren" (1986), "Gece Vardiyası" (1982), "Barış Çöreği" (1982), "Duisburg Treni" (1986) Almanya'ya göçünden sonra yazdığı eserlerinden bazılarıdır.

İlk dönemdeki eserlerin birçoğu Türkçe yazılmıştır. Bunların içinde bazı yazarlar, Türkçe eserlerin yanı sıra, Almanlara Türklerin yaşadıkları sıkıntıları anlatabilmek gayesiyle Almanca eserler de yazmışlardır. Örneğin Yüksel Pazarkaya'nın 1983 yılında yazdığı "Spuren des Brots: Zur Lage der ausländischen Arbeiter" isimli hikayesi, Almanya'daki Türklerin sorunlarını anlatmaktadır.

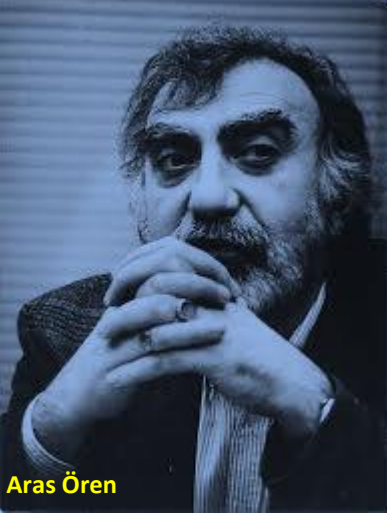
Diğerlerinden farklı olarak Şinasi Dikmen, eserlerinin tümünü Almanca yazmıştır: "Wir werden das Knoblauchkind schon schaukeln" (1983), "Der andere Türke" (1989) vb. Bir hiciv yazarı olan Şinasi Dikmen, eserlerinde yabancı düşmanlığı, Türkler'in Almanya'daki yaşama uyum sağlamaya çalışırken ortaya çıkan komik halleri gibi temaları ele almıştır.

Eserlerin temasını yaşanmışlıklar oluşturmuştur. Yazarlar kendi yaşadıkları veya tanıklık ettikleri sorunları konu edinmişlerdir. Bu açıdan otobiyografik özellikler gösteren eserler olduklarından söz edilebilir. Ana temalar arasında sıla hasreti, memlekete duyulan özlem, arkada bırakılan sevdiklerine duyulan özlem, yalnızlık gibi duygusal durum yansıtan temalar yer almaktadır. Bunun yanı sıra, zorlu iş koşulları, dil sorunları kültürel farklılıklardan kaynaklanan sorunlar da eserlerde işlenen konulardandır. Örneğin Günay Dal'ın, "Wenn Ali die Glocken läuten hört" (1979) adlı romanında işyerinde ayrımcılık teması görülmektedir. 1972 yılında Almanya'ya gitmiş olan Güney Dal'ın birçok eseri bulunmaktadır. Bu eserlerden Almancaya çevirisi yapılanlar olmuştur. Örneğin 1979 yılında yayınlanan "E-5" adlı eseri, "Europastraße 5" (1983) olarak Almancaya çevrilmiştir. Güney Dal eserlerinde, göç, göçmenlik ve sürgünlük duygusu, yalnızlık ve ruhsal bozukluklar, işçilerin karşılaştıkları sorunlar, işçi mücadelesi, uyum sorunu, çalışma koşullarının zorlukları, vatan özlemi gibi temaları işlemiştir.

Bu dönemi temsil eden yazarların birçoğu, diğer nesillerin dönemlerinde de eserler yazmaya devam etmişlerdir (örneğin Yüksel Pazarkaya'nın "Ich und die Rose" (2002), "Odyssee ohne Ankunft" (2004) eserleri). Ancak eserlerin birçoğu daha ziyade ilk neslin durumlarını, sorunlarını yansıttığı için isimleri bu dönemde anılmaktadır.

Tiyatro oyunu eserleri de yazmış olan Yüksel Pazarkaya, 1957 yılında Almanya'ya üniversite okumak için gitmiştir. Pazarkaya'nın, "Oturma İzni" (1977), "Yaban Sıla Okur mu?" (1979), "Ich möchte Freuden schreiben" (1983) ve daha birçok hikaye türü eserleri; "Koca Sapmalarda Biz Vardık" (1968), "Umut Dolayları" (1969), "Münih'te Ağaca Takılan Uçurtma" (1974) ("Der Drachen im Baum" adıyla 1975 yılında Almancaya çevrilmiştir), İncindiğin Yerdir Gurbet (1979),

Sen Dolayları (1983) adlı daha birçok şiiri bulunmaktadır. Yüksel Pazarkaya bu eserlerinde, Almanya'daki çalışma koşulları, memleket özlemi, göçmen işçilerin günlük yaşam koşulları, iletişimsizlik, dil sorunu, Türklerin Almanya'daki sorunları, farklı toplumların ve ekonomik biçimlerin çatışmasından kaynaklanan şok, yabancı düşmanlığı, vatanlarında kalan ailelerin özlemi gibi temaları ele almıştır.



Aras Ören

Aras Ören, 1960 yılında Almanya'ya gitmiştir. "Terkedilmişlerin Akşamı" (1960), "Pek Büyük Gözlerim" (1964), "Was will Niyazi in der Naunynstraße?" (1973), "Der kurze Traumhaus" (1974), "Privatexil" (1977), "Deutschland ein türkisches Märchen" (1978), "Alte Märchen neu Erzählt" (1979), "Die Fremde ist auch ein Haus" (1980), "Berlin Üçlemesi" (1980), "A'nın Gizli Yaşamı" (1990) adlı eserler yazmıştır. Eserlerinde, dil ve dil sorununu konu edinmiştir.

Bekir Yıldız, 1962 yılında Almanya'ya gitmiştir. Almanya'da sadece 4 yıl kalmıştır. Birinci nesil yazını olarak "Kara Vagon" (1969) ve "Alman Ekmeği" (1975) adlı hikâye; "Türkler Almanya'da" (1966) adlı roman yazmıştır. Yıldız, eserlerinde Almanya ile ilgili olumsuz izlenimlerini dile getirmiştir. Ülkesini terk eden işçilerin çektikleri acılar, göçmenlerin geride bıraktıkları aileleri, Almanya'daki Türk işçilerin yaşamları gibi konular eserlerinde yer bulmuştur.

Almanya'ya gitmeden önce Türkiye'de zaten bir yazar olan göçmenlerden birisi de Fethi Savaşçı'dır. Fethi Savaşçı, 1965 Almanya'ya gitmiştir. Fethi Savaşçı eserlerinde, kırsal alandan Almanya'ya gelen işçilerin yaşadıkları kültür şokunu anlatmıştır. Eserlerinden birkaç örnek olarak şunlar verilebilir: "İş Dönüşü" (1972), "Taş Ocağında" (1975), "Almanya Gurbeti" (1977), "Fırın Patlayınca" (1982), "Makinalar Çalışırken" (1983) hikâye türü eserlerine; "Duvarcı Hasan Usta" (1970), "Bu Sarı Biraları İçince" (1971), "Çöpçü Türküsü" (1975), "İş Arkadaşları" (1980), şiirlerine örnektir.

İKİNCİ NESİL DÖNEMİNDE YAZIN

İlk neslin küçük yaşta Almanya'ya gelen çocukları ile Almanya'da doğmuş olan çocukları ikinci nesli oluşturmaktadır. Çocukken Almanya'ya geldikleri için veya Almanya'da doğup büyüdüğü için bu nesil, Almancaya da Türkçeye de hakimdir. Dil sorunu sorun olmaktan çıktığı için bu dönem eserlerinin birçoğu Almancadır. Almanya onlar için "acı vatan" olmaktan çıkmıştır; Almanya'yı "ikinci vatan" olarak görmeye başlamışlardır. Bu durumda iki dillilik, ben-kimlik sorunlarıyla uğraşmış, arada kalmışlık duygusuyla başa çıkmaya çalışmışlardır.

İkinci neslin döneminde verilen eserlerin başlıca temaları şunlardır:

- Yurtsuzluk
- Arada kalmışlık
- Kendi kültürünü arayış
- Kültür şoku

- Yabancılık
- Kimlik kaybı
- Başkalarını anlama

Yazın, ikinci neslin durumlarını ortaya koyma, kimliklerini ve kişiliklerini bulma çabasında aracı olmuştur. Bu nesil için kabul edilmek çok önemli olduğu için eserlerinde kabul arzusunu ve tamamen uyum sağlamayı yansıtmışlardır. Dolayısıyla da dilden ziyade konu önemli olmuştur. İkinci nesilde, birinci nesilden yazarların yanı sıra küçük yaşta Almanya'ya gelmiş ya da orada doğmuş yazarlar da vardır (Kuruyazıcı, 2001, s. 20).

Türkiye'de "Alamancı", Almanya'da "yabancı" olma durumu, eserlerde tema olarak işlenmiştir. Zengin'in (2000, s. 104) de belirttiği gibi, ilk neslin eserlerinde görülen sızlanma temasının yerini, kimlik sorunu, yabancı düşmanlığı ve insan olmaktan kaynaklanan sorunlar almıştır. Mecazlar, imajlar ve dil oyunları, bu yazarların hem Almancaya olan hâkimiyetlerini hem de yazın alanındaki düzeylerini ortaya koymaktadır.

İkinci nesli temsil eden yazarlardan bazıları:

- Alev Tekinay (1951)
- Renan Demirkan (1955)
- Zehra Çırak (1960)
- Osman Engin (1960)
- Zafer Şenocak (1961)
- Feridun Zaimoğlu (1964)
- Nevfel Cumart (1964)

İkinci nesil yazarları, eserlerini çoğunlukla Almanca yazmıştır. Eserlerinde kimlik sorunu, entegrasyon, kültür karışımı, bölünmüş dil gibi kültürel ve sosyolojik temalara odaklanmışlardır (Balı, 2010, s. 4). Eserlerinde arada kalma duygusunu da işlemişlerdir (Kuruyazıcı, 1990, s. 98).

Bu dönemde, arada kalmışlık ve buna bağlı kimlik sorunu temasını işleyen yazarlardan biri olan Alev Tekinay, Almanya'ya lisans eğitimi için gitmiştir. Eserlerinde ideal bir Alman-Türk birlikteliği teması dikkati çeker (Aytaç, 1994, s. 9). Yazarın eserlerinde karakterler, kimlik sorununu sorun olarak görmeyerek ve iki farklı kültürü de çok iyi bilmeyi ve olumlu yönlerini alarak bu durumu bir avantaja dönüştürerek iki farklı toplum üyelerinin birlikteliğini sağlayabilmektedirler. "Über alle Grenzen" (1986), "Der weinende Granatapfel" (1990), "Es brennt ein Feuer in mir" (1990), 1971 yılında eğitim için Almanya'ya gitmiş olan Alev Tekinay'ın ikinci neslin yaşadıklarını ve sorunlarını konu alan ve bu dönemde yer alan eserlerden bazılarıdır.

İkinci nesli temsil eden yazarlardan Renan Demirkan yedi yaşındayken Almanya'ya gelmiştir. İlk eseri 1991 yılında yayınlanan "Schwarzer Tee mit drei Stück Zucker" adlı romanıdır. Otobiyografik romanında, Türk-Alman kültürü arasında geçen bir gençlik hikâyesini anlatmıştır. "Die Frau mit Bart" (1994), "Es wird Diamanten regnen vom Himmel" (1999) eserlerinden bazılarıdır. Eserlerinde aşk, sevgi temalarını işlemiştir.

Eserlerinde kültürel benlik ve kültürler arasında kalmışlık temalarının ağırlıkta olduğu Zafer Şenocak, 1970 yılında Almanya'ya gitmiştir. "Das senkrechte Meer" (1991, Şiir), "Deutsche Türken - Türk Almanlar" (1993), "Das Ende der Geduld - Sabrın Sonu" (1993), "Fernwehanstalten" (1994) eserlerinden bazılarıdır.

İki kültür arasındaki sorunlara Osman Engin, "Dütschlünd, Dütschlünd, übür üllüs" (1994), "Alles getürkt!: Neue Geschichten zum Lachen" (1995), "Kanaken-Gandhi" (1998) isimli eserlerinde mizahi olarak yaklaşmıştır. İlk eserlerinde iki kültür arasında kalmış ikinci kuşağın dil sorunlarını daha çok konu edinmiş olan diğer bir yazar ise Feridun Zaimoğlu'dur.

ÜÇÜNCÜ NESİL DÖNEMİNDE YAZIN



Selim Özdoğan

90'lı yılların ortalarından itibaren yeni bir nesilden "üçüncü nesil"den bahsedilir. Bu nesil Almanya'da doğup büyüyen bir nesildir. Üçüncü nesil döneminde ortaya çıkan eserlerde tema ve dil kullanımı daha önceki eserlerden oldukça farklılaşmıştır. Feridun Zaimoğlu'nun "knaksprak" kavramı bu neslin kendine özgü dil kullanımını yansıtmaktadır. Eserler Almanca yazılmış ve ilk nesilde Almancaya çeviriler söz konusuysen artık eserler Türkçeye çevrilmeye başlamıştır. Örneğin Almanya doğumlu yazar Selim Özdoğan'ın Almanca eseri "Die Tochter des Schmieds" (2005), Demircinin Kızı (2007) adıyla Türkçeye çevrilmiştir.

Birinci nesil göçmenler eserlerinde, ekonomik sorunlara ilişkin endişelerini dile geliştirmişken, 80'li yıllarda ikinci nesil, daha çok Türkiye kaynaklı ideolojik ve siyasal içerikli söylemler üretmiştir. Üçüncü nesil ise, özellikle 90'lı yılların sonlarından itibaren daha çok kültürel nitelikte diyaloga, farklılığa, hoşgörüyeye ve çok kültürlülüğe ilişkin eserler üretmeye ağırlık vermiştir. (Kaya ve Kentel, 2005, s. 69).

Bu dönem eserlerinde tema artık yabancı bir ülkede yabancı olmak değil, yazarların ebeveynlerinin göç hikâyelerine etnografik açıdan bakmaktır (Boyacı, 2010: 881). Almanya'da Türk gençler, eserlerde konu edinilmeye başlanmıştır. Yazarlar ironik ve eğlenceli temalar işlemiştir. Yazarlar eserlerinde, Alman diline ilgi, kültürlerarasılık gibi temaları kullanmışlardır. Bu yazarlar Alman yazınında ses getirmişlerdir (bkz. Kocadoru, 2003).

Entegrasyon ile ilgili sıkıntılar, yabancı düşmanlığı temaları, Kemal Kurt'un (2004, s. 317) "Das Epos vom mustergültigen Ausländerle", Zafer Şenocak'ın (2004, s. 318) "Du bist ein Arbeitsknochen", Zehra Çırak'ın (1994) "Kein Sand im Rad der Zeit" şiirlerinde işlenmiştir.

Üçüncü nesil yazarlar arasında Osman Engin, Zehra Çırak, Zafer Şenocak, Feridun Zaimoğlu, Renan Demirkan gibi ikinci neslin devamı niteliğinde kabul edilebilecek yazarlar olduğu gibi (örneğin "Liebesmale, Scharlachrot" (2002), "German Amok" (2002), "Zwölf Gramm Glück" (2004), "Leyla" (2006), "Rom Intensiv" (2007), "Liebesbrand" (2008), Feridun Zaimoğlu'nun üçüncü nesil döneminde yazdığı eserlerdendir) Türk kökenli Alman yazarlar olarak adlandırılabilirler da vardır.

Bu dönemin yazarları arasında yer alan yazarlar:

- Kerim Pamuk (1970)
- Selim Özdoğan (1971, Almanya)
- Şener Saltürk (1974, Almanya)
- Fatma Aydemir (1986, Almanya)

Üçüncü nesil yazarlardan Fatma Aydemir Almanya’da doğup büyümüştür. “Ellbogen” adlı romanında iki kültür arasında sıkışan ve kimliğini bulmaya çalışan Türkiye kökenli gençleri anlatmıştır.

Kerim Pamuk, “Sprich langsam, Türke” (2006), “Alles roger, Hodscha?” (2007), “Allah verzeiht, der Hausmeister nicht” (2009), “Kiffen, Kaffee und Kaja” (2019) eserlerinden bazılarıdır.

Almanya’da günümüz roman yazarlarından olan Selim Özdoğan’ın bazı eserleri: “Es ist so einsam im Sattel, seit das Pferd tot ist” (1996), “Die Tochter des Schmieds (2005), “Zwischen zwei Träumen” (2009), “Heimstraße 52”, (2012), “DZ” (2013), “Wieso Heimat, ich wohne zur Miete” (2016), “Wo noch Licht brennt” (2017), “Der die Träume hört” (2019). “Der die Träume hört” adlı eseri kriminal romandır. Yazarın hikâye türü eserleri vardır: “Der Klang der Blicke” (2012).

Üçüncü nesil, bir önceki nesile göre kimlik bunalımının önemli ölçüde üstesinden gelmiş olarak algılanabilmektedir. Bunun sebebi Türk kimliğini taşıyor olmalarına rağmen orada doğmuş ve büyümüş olmalarından kaynaklanan Alman kimliğine uyum sağlamış olmaları ve aidiyet duygularının bu yönde güçlendiği şeklinde olabilmektedir (Yıldız, 2007, s. 12).

SONUÇ

Almanya’ya ilk göç dönemlerinde eserler veren yazarlar, Türkiye’de doğmuş ve göçle Almanya’ya giden işçilerden oluşmaktadır. “Acı vatan”da yaşanan sıkıntılar, memleket özlemi, hissedilen yabancı düşmanlığı, iş hayatının zorlukları, dil sorunu, kısacası işçi olarak orada yaşanan her durum ve hissedilen her duygu eserlerde temayı oluşturmuştur. Yaşanılan ülkenin diline hâkim olunmadığı için de eserlerin büyük bir çoğunluğu Türkçe yazılmıştır.

Almanya’ya göç eden ve orada yazmaya başlayan veya göçten önce de zaten yazar olan Türk yazarlar, Almanya’da ilk eserlerinde göçü ve Almanya’daki işçi Türklerin durumlarını konu edinen eserler yazmışlardır. Alman yazın bilimciler, bu dönem yazınını *misafir işçi yazını* (*Gastarbeiterliteratur*) olarak nitelendirmiştir.

İlk neslin çocuklarından oluşan ikinci nesilde Almanya “acı vatan” olmaktan çıkıp, “ikinci vatan” olmaya başlamıştır. Yaşanmışlıklar, ikinci nesilde farklılaşmıştır. Bu nesil, kendini tam olarak bir yere ait hissedememe, iki ülkede de yabancı olma duygularını yaşamış, arada kalmışlık nedeniyle kimlik arayışına girmiştir. Bunun sonucu olarak bu dönemi anlatan eserlerde temalar da bu neslin sorunlarına göre farklılaşmıştır. Eserlerin çoğunluğu Almanca yazılmıştır.

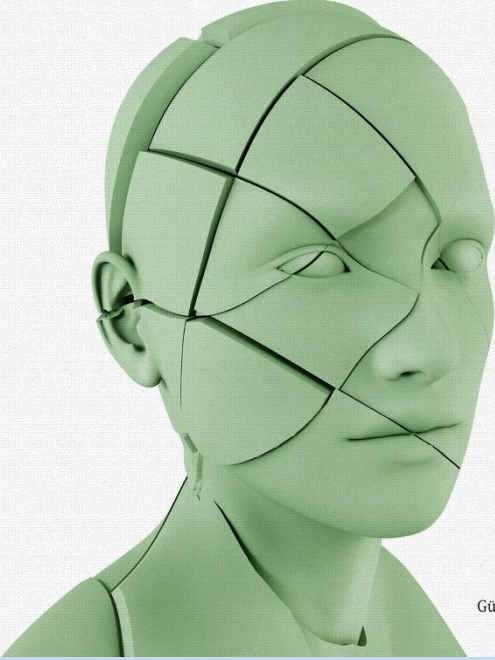
Üçüncü nesil ise artık dil ve vatan bir sorun değildir. Uyum sağlanmıştır. Bu nedenle de bu dönemin eserlerinde kullanılan dil Almancadır. Temalar da göç, kimlik sorunu, arada kalmışlık değil, aşk, sevgi, sosyal sorunlar gibi genel olarak yazında görülebilecek temalardandır. Daha çok kültürel nitelikte diyaloga, farklılığa, hoşgörüyü ve çok kültürlülüğe ilişkin eserlerdir.

KAYNAKÇA

- Alman İstatistik Kurumu, 2018: www.destatis.de (erişim: 3 Aralık 2019).
- Aytaç, Gürsel (1994). *Gezi Notları Seçkisi*. Gündoğan Yayınları.
- Balcı, Umut (2010). "Transkulturelle Dimensionen der Deutschsprachigen Literatur Türkischer Migranten und ihre Vermittlung im DAF-Unterricht", *Çukurova Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, Cilt:03 No:39 S. 142-159
- Boyacı, İsmail (2010), "Pazarkaya Örneğinde Göçmen Türk Aydınının Kimlik Problemi ve Bu Problemin Çözümü"; *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*; 5(2): 878-896.
- Cumart, Nevel A. (1995). "Vom Schreiben in der Fremde. Einblicke in die Migrantenliteratur in Deutschland", in: *Diskussion Deutsch*, Frankfurt: Diesterweg Verlag
- Çırak, Zehra (1994). *Fremde Flügel auf eigener Schulter. Gedichte*. Köln: Kiepenheuer & Witsch Verlag
- Göbenli, Mediha (2006). *Migrantenliteratur im Vergleich: Die deutsch-türkische und die indo-englische Literatur*. Berlin: de Gruyter Verlag
- Kaya, Ayhan ve Ferhat Kentel (2005). *Euro –Türkler: Türkiye İle Avrupa Birliği Arasında Köprü Mü Engel Mi?, Almanya Türkleri Ve Fransa Türkleri Üzerine Karşılaştırmalı Bir Çalışma*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Göç Araştırmaları ve Uygulamaları Merkezi, Mayıs.
- Kuruyazıcı, Nilüfer (2001). "Almanya'da Oluşan Yeni Bir Yazının Tartışılması", *Gurbeti Vatan Edenler Almanca Yazan Almanyalı Türkler*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara. s. 3 – 24
- Kuruyazıcı, Nilüfer (1990). "Stand und Perspektive der türkischen Migrantenliteratur. Begegnung mit dem Fremden. Grenzen – Traditionen – Vergleiche", *Emigranten- und Immigranteliteratur*. (Sektion 14). In: Iwasaki, E. (Hrsg.) München: Iudicium Verlag.
- Özyer, Nuran (1994). "Almanya'da Türk-Türkiye'de Almanyalı: Alev Tekinay'ın Yeni Kitabı üzerine", *Edebiyat Üzerine*, Ankara: Gündoğan Yayınları
- Yıldız, Süleyman (2007), "Kimlik ve Ulusal Kimlik Kavramlarının Toplumsal Niteliği", *Milli Folklor*; Sayı: 74, s. 9-16
- Zengin, Dursun (2000), "Göçmen Edebiyatı'nda Yeni Bir Yazar. Mehmet Kılıç ve "Fühle Dich Wie Zu Hause" Adlı Romanı". *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 40 (2-3): 103-128.

TÜRK BİLİMKURGU EDEBİYATI VE ARKETİPLER

DR. VELİ UĞUR



Günce Yayınları

Oktay Yivli

Öykü Nasıl Okunur

modern öykü ve yöntem



Günce Yayınları

MAKSUT YİĞİTBAŞ

Edebiyatın Ebemkuşağı

Halit Ziya Hikâyeciliğinde

Renklerin Dili

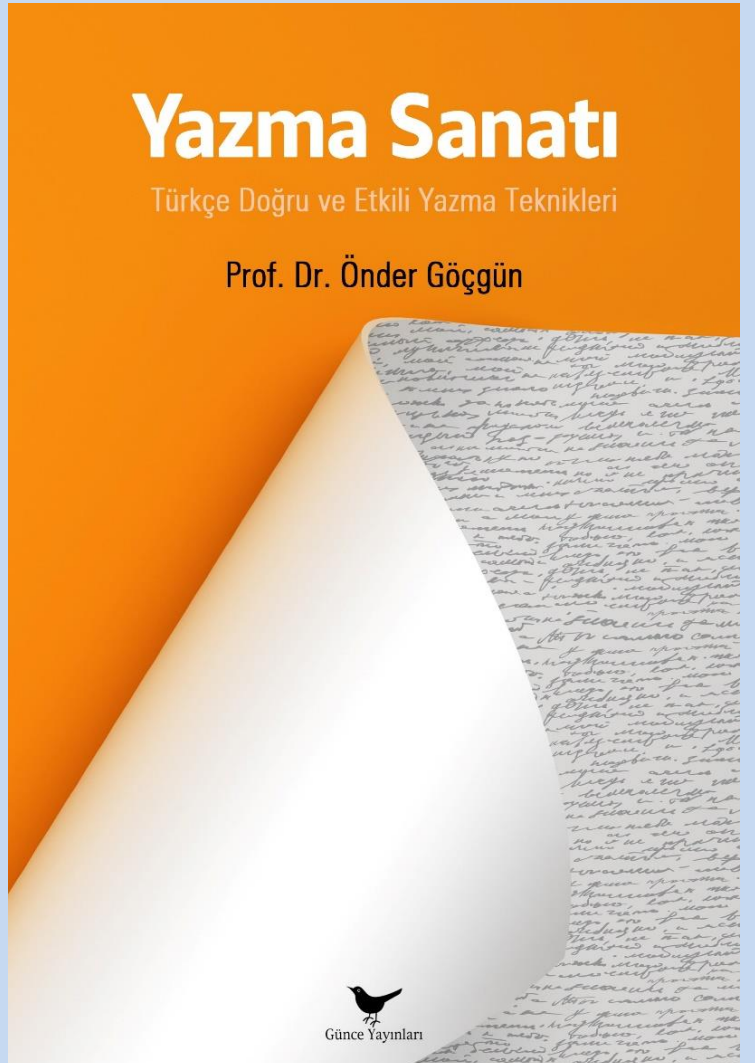


Günce Yayınları

Yazma Sanatı

Türkçe Doğru ve Etkili Yazma Teknikleri

Prof. Dr. Önder Göçgün



Günce Yayınları

Künstlerroman (Sanatçı Romanı) Bağlamında Murat Gülsoy'un Kurgusal Dünyasına Analitik Bir Yaklaşım

DR. EMİNE AYAN*

Öz

Alman literatüründe bir roman türü olarak dikkat çeken bildungsromanın (oluşum romanı) bir türevidir olan künstlerroman (sanatçı romanı), kurmaca bir dünyada yer alan bir sanatçının sanatsal serüveni ile şekillenir. Başta Alman edebiyatı olmak üzere Batı edebiyatı geleneğinde adına sıkça rastlanan bu türün en belirgin örneği James Joyce'un *Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi*'dir (1916). Künstlerromanın, odağına aldığı sanatçı figürasyonları ile 18. ve 19. yüzyıllarda Batı romanına hâkim olan bildungsroman geleneğine 19. yüzyılın sonlarından itibaren farklı bir açılım kazandırdığı görülür.

Batı'daki gelişimine paralel olarak Türk edebiyatında bilhassa 20. yüzyılda sanatçıyı ve sanatsal meseleleri merkeze alan künstlerroman örneklerine rastlanır. Bu çalışmada 1990 sonrası Türk edebiyatının öne çıkan yazarlarından biri olan Murat Gülsoy'un (1967) *Bu Filmin Kötü Adamı Benim* (2004), *Baba Oğul ve Kutsal Roman* (2012) ve *Nisyan* (2013) adlı romanları künstlerroman bağlamında bir incelemeye tabi tutulmuştur. Çalışmada söz konusu romanları künstlerroman kılan niteliklerin izi sürülerek Gülsoy'un bu roman geleneği içerisindeki konumu belirlenecektir.

Anahtar sözcükler: Künstlerroman (sanatçı romanı), Murat Gülsoy, *Bu Filmin Kötü Adamı Benim*, *Baba Oğul ve Kutsal Roman*, *Nisyan*

AN ANALYTICAL APPROACH TO MURAT GULSOY'S FICTIONAL WORLD IN THE CONTEXT OF KUNSTLERROMAN (ARTIST NOVEL)

Abstract

Künstlerroman (artist novel), a derivative of the bildungsroman (formation novel), which draws attention as a subgenre in German literature, is shaped by the artist's artistic adventure in a fictional world. The most prominent example of this genre, whose name is frequently encountered in the tradition of Western literature, especially German literature, is James Joyce's *Portrait of the Artist as a Young Man* (1916). It is seen that since the late 19th century, künstlerroman has brought a different perspective to the tradition of bildungsroman that dominated the Western novel in the 18th and 19th centuries with its artist-oriented figurations.

In parallel with its development in the West, examples of künstlerroman which centered the artist and artistic issues, are especially encountered in Turkish literature in the 20th century. In this study, the novels entitled *Bu Filmin Kötü Adamı Benim* (2004), *Baba Oğul ve Kutsal Roman* (2012) and *Nisyan* (2013) of Murat Gülsoy (1967) who is one of the prominent writers of Turkish literature after 1990, were examined in the context of künstlerroman. In the study, traces of the qualities that

* Çukurova Ün. Fen-Edebiyat Fak. TDE Bölümü, eayan333@gmail.com, orcid.org/0000-0003-2132-5587
Gönderim tarihi: 21.02.2020

Kabul tarihi: 22.04.2020

made these novels *künstlerroman* will be traced and the position of Gülsoy in this novel tradition will be determined.

Keywords: *Künstlerroman* (artist novel), Murat Gülsoy, *Bu Filmin Kötü Adamı Benim, Baba Oğul ve Kutsal Roman, Nisyan*

GİRİŞ

“Yapma, yapım, oluşma, yapılma” (Önen ve Şanbey, 1993, s. 155) gibi anlamlara gelen *bildungsroman* sözcüğünden türemesi dolayısıyla Türkçede yer yer “oluşum romanı” adıyla anılan *bildungsroman*, 18. yüzyılda Christoph Martin Wieland’ın *Agathon’un Hikâyesi* (1766) ile filizlenip Goethe’nin *Wilhelm Meister’in Çıracılık Yılları* (1795) adlı romanı ile olgunluğa eriştiği (Aytaç, 1999b, s. 276) bir roman türüdür. Charles Dickens’ın *Büyük Umutlar’ı* (1861) ve Thomas Mann’ın *Buddenbrook Ailesi* (1901) ile Batı’da adından sıkça söz ettiren bu türün Parla’nın (1995) tespitiyle çok belirli tarihsel bir sürecin romanı olarak on sekiz ve on dokuzuncu yüzyılların liberal insanlık idealini yansıttığı (s. 265) görülür. *Bildungsroman*, bütüncül bir kişiliğe ulaşma ereğindeki bir roman kahramanının fiziksel ve ruhsal olarak toplumsal bir fonda gerçekleştirdiği büyüme, gelişme ve olgunlaşma sürecinin hikâyesidir.

Bir gelişim ve olgunlaşma sürecini içeren “*entwicklungsroman*” (gelişim romanı) ve “*erziehungsroman*” (eğitim romanı) gibi *bildungsromana* yakın roman türlerinden (Aytaç, 1999b, s. 276) biri olan *künstlerroman*, bu türün bir türeği olarak Almanya’da ortaya çıkmış ve 19. yüzyılın sonlarından itibaren Batı’da büyük bir ilgiyle karşılanarak gelişme göstermiştir. Sanatçı bir özne ekseninde sanatsal meseleleri izlemek edinen *künstlerroman*ın Alman edebiyatındaki belirgin örnekleri arasında Goethe’nin bir sanatçının burjuva ahlak yasaları karşısında yaşadığı dramını yansıtan ünlü *Werther’i* (1774) ile *Wilhelm Meister’i* (1795-96), Novalis’in (1772-1801) Tanrı’nın şairlik yeteneğiyle donattığı bir gencin şair olmak için gereksindiği bütün deneyimleri çok yönlü bir eğitim idealine uygun olarak ele aldığı *Heinrich von Ofterdingen’i* (1802), Thomas Mann’ın (1875-1955) Goethe’nin sanatçı kişiliğini konu aldığı *Lotte in Weimar’ı* (1939) (Aytaç, 1981, s. 111) yer alır. Charles Dickens’ın *David Copperfield’i*, Henry James’in *Roderick Hudson’u* ile *The Tragic Muse’u*, Jack London’ın *Martin Eden’i*, John Fowles’in *The Magus’u*, George Orwell’in *Keep The Aspidistra Flying’i* ise bu türün İngiliz edebiyatındaki dikkat çeken örneklerindedir. *Künstlerroman*ın edebiyat teorisyenlerince kabul edilen başat örneği James Joyce’un *Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi’dir* (1916). Joyce’un bu eserini benzerlerinden farklı kılan, sanatçının iç dünyasına eğilerek “oluşum” sürecini *bildungsroman*ın kronolojik gelişim çizgisinden çıkarıp akronolojik bir düzleme taşıyarak *künstlerromana* modern bir açılım kazandırmasıdır. Bu yönü ile Joyce’un eserinin *künstlerroman* bağlamında bir dönüm noktası olduğunu iddia etmek mümkündür. Nitekim *künstlerromanda* sanatçının sanatsal serüveninin her zaman büyüme-gelişme-olgunlaşma yönlü klasik bir çizgide seyretmediği; bu tür romanlarda kimi zaman da gelişimin herhangi bir evresine odaklanılarak sanata ve sanatçıya ilişkin bir sorunsalın işlendiği görülür. Bu bağlamda Yıldırım’ın (2006) Joyce’un söz konusu eseri ile *bildungsromana* getirdiği açılımı içeren şu görüşleri dikkat çekicidir:

Joyce, tekrarlar ve tersine çevrilmiş olaylar yoluyla sekteye uğramadan devam eden gelişim sürecine meydan okur. Romanın sonunda kahramanın dört farklı hâli -bildung süreci, tekrarlar, gözden geçirme ve geri çekilme- ortaya konur. Bunların her biri Stephen'ın geleceğine işaret eder. Bildung süreci ile Stephen'ın istediği sanatkâr olacağı; tekrarlar ile ulaştığı noktada kalacağı; gözden geçirme ile ciddi baktığı olayları daha esnek bir bakış açısıyla yeniden ele alacağı; geri çekilme ile de başladığı yere geri döneceği ima edilir. Romandaki bu özellikler Joyce'un klasik bildung sürecini modern yaşam koşullarına uyarladığına işaret eder. Çünkü eğer modern hayat birey için kötü sürprizlerle doluyorsa, bireyin hayatında hiçbir şeyin garantisi yoktur ve her an başladığı yere geri dönme ihtimaliyle karşı karşıyadır (s. 172)

Kökene "güzel sanatların herhangi bir dalında özgün eser veren (kimse), sanatçı" (Önen ve Şanbey, 1993, s. 616) anlamına gelen *künstler* sözcüğüne dayanan *künstlerroman*, kurmaca bir dünyada roman kahramanı olarak seçilen şair, yazar, ressam, müzisyen vb. gibi bir sanatçıdan hareketle sanat ve sanatçı sorunsalının işlendiği bir roman türüdür. Sanatın odağa alındığı bu tür romanlarda "bir sanatçının gelişimi, onun sanatçı olmasıyla ilgili sorunları, gerçeklikle sürtüşmeleri, uyumsuzlukları, yaratıcılık yanı, gerçek ve kurmaca dünyalar arasındaki bağları" (Aytaç, 1999a, s. 242) gibi sanatsal meseleler konu edilir. Çıkış noktası bildungsroman olmakla birlikte *künstlerroman*'ın bildungsromandan ayrıldığı keskin çizgileri söz konusudur.

Roman kahramanının "oluşumu"nda toplumun bir köşe taşı olarak önemli bir rol oynadığı bildungsromanda "olgunlaşma" yolunda harcanan çabanın ardından kahramanın son kertede toplum ile uzlaşması ve olumlu ya da olumsuz bir sona ulaşması beklenir. Öznesi sanatçıya evrilen *künstlerroman*da ise sanatçının büyük ölçüde toplumla çatışıp uyum problemi yaşadığı ve sanatsal serüveni içerisinde âdeta fildişi kulesine çekilerek sanatı ile bütünleşme çabasına girdiği görülür. Dolayısıyla bildungsromanın "sonu belirli kimlik arayışı" (Parla, 1992, s. 85) *künstlerroman*da yerini sanatçının sanatı ile bütünleşmesine bırakır. Bu tür romanlarda sanatçının bütüncül bir sona ulaşamaması, sözgelimi sanatsal üretiminin başat unsuru olan estetik kaygısı ile doğrudan ilişkilidir. Parla'nın (2012) ifadesiyle "arayışları yalnızca sanatta/sanatla kavuşulabilecek aşkınlık" (s. 43) olan sanatçı romanlarının başkışileri hep daha iyiyi istedikleri için hiçbir zaman eksiklik duygusundan kurtulamayacak yeteneklerdir (s. 42). Parla (2012) bu tür yazarlar için "yazar olmaya çabalayan, bu sırada hem kendilerindeki hem de toplumdaki eksikliklerin bilincine varan, Fransızcadan aktarılan bir terimle İngilizcede de *manque* diye tarif edilen yazar figürasyonu" (s. 11) karşılığında "yarım yazar" (s. 11) tabirini kullanır.

*Künstlerroman*da sanatçının sanatçı olma ya da sanatını icra etme aşamasında iken çetrefilli bir yoldan geçtiği görülür. Bireysel ve toplumsal düzlemde pek çok engelle karşı karşıya kalan sanatçı kahramanların merkeze alındığı bu tür romanlarda sanat, sanatçı için bir tür sığınaktır. Parla'nın (2012) deyimiyle "insanlık için umut vaat eden tek yolun sanat olduğuna inanan fildişi kule müminleri" (s. 236) olarak sanatçılar "değişimin kaçınılmazlığı karşısında denetlenmiş bir değişim değil, topyekûn bir başkalaşım tahayyül ederler" (s. 13). "Başkalaşım"dan kasıt sanatçının sanat yolunda çaba harcarken takıldığı engeller karşısında kabuğuna çekilerek sanatı ile bütünleşme arzusudur. Toplumsal normlar başta olmak üzere her türlü bireysel baskı sanatsal bir sancı çeken *künstlerroman* kahramanlarına ters düşer.



Küştlerromanın, bu tür romanları kaleme alan roman yazarları açısından düşünöldüğünde yer yer otobiyografik bir kurmacanın izdüşümü olduğunu iddia etmek mümkündür. Nitekim bu tür romanlarda kimi zaman roman yazarının kendi sanatsal görüşlerini, kurguladığı sanatçı kahramanlar üzerinden okura aksettirdiği görülür. Küştlerroman, yazarının sesi olma hüviyetiyle “yazar için bir çeşit kendi portresi niteliğinde” (Aytaç, 1981, s. 111) olup yazarına sanatçı olarak kendi problemleriyle hesaplaşma olanağı verir (Aytaç, 1999a, s. 242).

Batı’daki gelişimine paralel olarak Türk edebiyatında 19. yüzyılın sonlarından itibaren sanatçıyı ve sanatsal meseleleri merkeze alan küştlerroman örneklerine rastlanır. Literatürde Halit Ziya Uşaklıgil’in *Mai ve Siyah* (1895) adlı romanının en belirgin örneği olarak kabul edildiği bu türün, modernist ve postmodernist metinlerde doruğa ulaştığı çeşitli örnekleri söz konusudur. *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım* adlı kitabında yazar figürasyonlarını idealize edilmiş yazarlar ile edebi alanda istediklerini gerçekleştiremeyen, toplumun dışına itilen; ancak marjinal, aciz ve yenik de olsalar egemen değerleri irdeleyip estetik alanın sınırlarını zorlayan yarım yazarlar (s. 11) olmak üzere iki kategoride ele alan Parla (2012), Ahmet Mithat Efendi’nin yazar tiplerini (s. 13) birinci kategoride; aciz ve eksik yazar figürasyonlarını başlatması itibariyle Türk edebiyatının “ilk küştlerromanı” olduğunu düşündüğü *Mai ve Siyah*’ı (s. 19) ise ikinci kategoride değerlendirir. Tanzimat döneminin toplumsal konulara odaklanan ve halkı bilinçlendirmeyi esas alan roman anlayışı dikkate alındığında Ahmet Mithat Efendi’nin yazar figürasyonlarının “idealize edilmiş yazar” kategorisinde yer alması yerinde bir tespittir. 20. yüzyılda modernizmin ve postmodernizmin edebiyata getirdiği yeniliklerin etkisiyle küştlerromanda da çok boyutlu örneklerin sergilendiği görülür. Bu dönemde aralarında Leyla Erbil’in, Selim İleri’nin, Orhan Pamuk’un, Hasan Ali Toptaş’ın ve Murat Gülsoy’un da yer aldığı yazarların, kimi romanlarında yer verdikleri sanatçı kahramanlar ile sanatsal meseleleri anlatı düzlemine taşıdıkları görülür.

Bu çalışmada Murat Gülsoy’un her biri birer “yazar” çevresinde şekillenen *Bu Filmin Kötü Adamı Benim* (2004), *Baba Oğul ve Kutsal Roman* (2012) ve *Nisyan* (2013) adlı üç romanı küştlerroman bağlamında incelenmiş ve söz konusu romanları bu roman türü kılan nitelikler açığa çıkartılmıştır. Adı geçen eserlerden hareketle Gülsoy’un küştlerroman geleneği içerisindeki konumunu belirlemek çalışmanın ana eksenini oluşturmuştur. Türk edebiyatında küştlerromana ilişkin olarak Gürsel Aytaç’ın ve Jale Parla’nın kuramsal görüşleri ile çeşitli roman incelemeleri dışında literatürde sayılı çalışmaya ulaşılmış olması, çalışmanın ortaya çıkmasındaki temel etkindir. Yapılan araştırmada Mustafa Demir’in (2013) *Reşat Nuri Güntekin’in Sanatçı (Çıraklık) Romanları Üzerine Bir İnceleme* ve Canan Sevinç’in (2016) *Sanatçı Romanı (Küştlerroman) Olarak Karartma Geceleri* adlı çalışmaları dışında konuyla doğrudan bağlantılı başka bir çalışmaya rastlanmamıştır.

KÜNSTLERROMAN BAĞLAMINDA MURAT GÜLSOY'UN KURGUSAL DÜNYASINA ANALİTİK BİR YAKLAŞIM

Boğaziçi Üniversitesi Biyomedikal Mühendisliği Enstitüsünde öğretim üyesi olarak görev yapan Murat Gülsoy, akademisyenliği, sanatsal faaliyetleri ve yazarlığı ile çok yönlü kültürel bir atmosferde yaşamını sürdüren bir isimdir. Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi'nin genel yayın yönetmenliğini ve Nazım Hikmet Kültür ve Sanat Araştırma Merkezinin müdürlüğünü yürüten Gülsoy'un aynı zamanda yaratıcı yazarlık üzerine dersler verdiği (<https://muratgulsoy.wordpress.com/about/>) bilinmektedir. Bilim adamlığı ile yazınsal faaliyetini aynı düzlemde buluşturduğu anlaşılan yazara göre "bilim ve edebiyat (...) insanlaşma sürecinin doruk noktaları"dır (Meriç, 2008). Yazmayı yaşamının bir parçası kılan yazarın kaleme aldığı edebi eserlerinin dışında yaratıcı yazarlık atölyesinde yer verdiği meseleleri içeren *Büyübozumu: Yaratıcı Yazarlık* (2004) ve modernist ve postmodernist edebiyatın sınırlarını tartıştığı *602. Gece Kendini Fark Eden Hikâye* (2009) adlı iki inceleme kitabı bulunur. Gülsoy'un yazı ile ilişkisinin bir tür bağımlılık içerdiğini söylemek mümkündür:

Gitgide daha fazla yazının içine çekildiğimi düşünüyorum. Yazmadığım zamanlarda yaşamıyor gibiyim, yani yazmak öyle bir haz veriyor. Yaşanan anlar sanki iki yazma eylemi arasında verilmiş molalar gibi oluyor. Bunda korkutucu bir taraf da var tabii. Tüm hazlarda böyle tehlikeli ve korkutucu bir yan bulunur (...) (Koçak Kurt, 2016).

Yazarın sanatla ilişkisi çocukken yaptığı resimlerle başlamış ve okuduğu kitapların etkisiyle katlanıp genişlemiştir (Gülsoy, 2015). Daha önce okuduğu hiçbir yazara benzetemediğini (Ateş, 2004, s. 30) ifade ettiği Oğuz Atay'ın etkisi ile yazar olmaya niyetlenen Gülsoy'un (2009) edebi serüvenine "modern edebiyatın taşıyıcı sütunlarından" (s. 191) addettiği Atay-Tanpınar-Pamuk üçgeni yön verir. 1983-1984 yıllarında *Somut* dergisinde yayımlattığı deneme ve öyküleriyle yazın hayatına başlayan yazar, 1990'da "Akla Ziyah Hikâye" adlı öyküsü ile katıldığı Yunus Nadi öykü yarışmasında üçüncülük ödülünü Aslı Erdoğan'la paylaşır (Sıralar, 2019, s. 3). Gülsoy 1992 yılında -aralarında Ayfer Tunç ve Yekta Kopan'ın da yer aldığı birkaç arkadaşı ile- *Hayalet Gemi* dergisini çıkarmaya başlar ve bu dergide yayımlanan öykülerini *Oysa Herkes Kendisiyle Meşgul* (1999) adlı kitabında toplar. Dolayısıyla yazarın edebi kariyerinin oluşumunda dergicilik önemli bir durak noktasıdır. Yazın faaliyetine *Belki de Gerçekten İstiyorsun* (2000), *Bu Kitabı Çalın* (2000), *Âlemlerin Sürekliliği Üzerine* (2002) ve *Binbir Gece Mektupları* (2003) adlı öykü kitapları ile devam eden Gülsoy, 2004 yılında yayımlanan ve kendisine Yunus Nadi Roman Ödülü'nü kazandıran *Bu Filmin Kötü Adamı Benim* adlı romanı ile roman dünyasına adım atarak edebi serüvenini muhtelif türlerdeki eserleri ile aralıksız sürdürür.

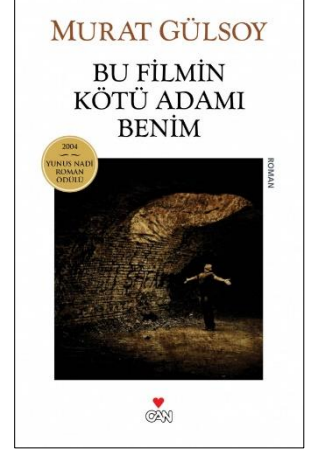
Çalışmanın bu bölümünde künstlerroman bağlamında örneklem olarak seçilen *Bu Filmin Kötü Adamı Benim* (2004), *Baba Oğul ve Kutsal Roman* (2012) ve *Nisyan* (2013) adlı romanlardan hareketle Gülsoy'un kurgusal dünyasına analitik bir bakış sergilenmiştir.

Bu Filmin Kötü Adamı Benim

Murat Gülsoy'un 2004 yılında yayımlanan ilk romanı *Bu Filmin Kötü Adamı Benim*, iç içe geçen anlatı formu ile dikkat çeken bir yapıdadır. Roman üstkurmaca düzlemde Gülsoy'un bir

yazar olarak kurguladığı Önder Ustaoglu'nun "İzzet ve Cevdet Bey'in hikâyesini anlatan anlatıcı yazar" (Gülsoy, 2018b, s. 27) konumunda kendisinin 36 yaşındaki hâlini başrole aldığı otobiyografik kurmaca nitelikli romanı ile şekillenir. Romanın epigraflarla temellendirilen ve "hikâye içinde hikâye okunan" (Yılmaz, 2004, s. 12) çok katmanlı kurgusu ile postmodern bir kurmaca niteliği taşıdığı görülür.

Romanda annesini bir hastalık; emekli fizik profesörü olan babasını ise bir trafik kazası sonrası kaybeden Önder Ustaoglu, eşi Defne ile birlikte Keklik Koyu'nda yaşamını sürdüren bir yazardır. Başlangıçta babasının yönlendirmesiyle Fizik bölümünde asistanlık yapan; ancak edebiyata duyduğu ilgi ile doktorasını yarıda bırakıp dizi yazarlığına yönelen Önder'in, yazıyı hayatının merkezine aldığı görülür. Çocuk sahibi olamayacağını bildiği için evlendiği Defne'yi ilgisiz ve hoyratça tutumu ile zamanla kendisinden soğutan Önder, komşuları Osman İsfendiyar ile yakınlaşan karısı tarafından terk edilir. Romanın birinci kurmaca düzlemi kendisini "orta yaş bunalımıyla boğuşan uçkuru düşük, inançsız, bencil, alkolik bir yazar müsveddesi" (Gülsoy, 2018b, s. 195) olarak nitelendiren Önder'in, romanını tamamlayıp Keklik Koyu'ndan ayrılması ile son bulur.



Romanın ikinci kurmaca düzlemi Önder Ustaoglu'nun kaleme aldığı romanını ihtiva eder. ZED yayınevi ile "İkinci Hayatlar" adlı cep romanı serisinin yazarlığı için anlaşılan Önder adlı bir yazarın kurgulandığı bu roman, yazarın karşılaştığı eski dostu İzzet ve onun yakın çevresi ile arasında geçenlerle şekillenir. Önder'in, İzzet'in sevgilisi Gaye'ye âşık olduğu romanda, İzzet'in babası Cevdet Bey'in, yanında çalışan kızlardan biri olan Ayşe Solmaz'ın intiharından sorumlu tutulduğu; ancak yapılan DNA testinin sonucunda doğuştan kısır olduğunu öğrenerek suçsuzluğunu kanıtladığı görülür. Roman, öz babasının Cevdet Bey olmadığı gerçeğiyle yüzleşen İzzet'in Gaye ile Londra'ya yerleşmesi ve bir gecelik bir macera yaşadığı Gaye'den umduğu karşılığı bulamayan Önder'in "İkinci Hayatlar"ın ilk kitabını İzzet'in hikâyesi olarak ZED'e sunması ile sonlanır.

Edebi anlamdaki ilk roman deneyiminden hareketle bir yazarın sanatçı olma yolunda sarf ettiği çabanın aşama aşama kaydedildiği *Bu Filmin Kötü Adamı Benim*, künstlerroman bağlamında irdelenmeyi olanaklı kılan bir romandır. Toplumla ilişkisi sorunlu olan bir yazarın sanatı ile bütünleşmesinin ve sanatçı olma yolunda karşılaştığı engellerle mücadelesinin konu alındığı romanda çeşitli sanatsal meseleler anlatı düzlemine taşınır.

Bu Filmin Kötü Adamı Benim'de ilk gençlik yıllarından itibaren edebiyatı ulaşması gereken bir hedef olarak gören (Gülsoy, 2018b, s. 26) Önder Ustaoglu'nun yazmakta olduğu romanının oluşum süreci odağa alınır. Romanda künstlerromana paralel olarak edebiyat dünyasına henüz adım atan toy bir yazarın sanatçı kimliğinin oluşumu sırasında taşıyabileceği birtakım sanatsal kaygılara yer verilir. Romanın yazıldığı karalama defterinin yazınsal bir simge olarak merkeze alındığı anlatı, yazma ediminin okura ifşa edildiği yapısı ile dikkat çekmektedir. Romanda zihni kurmakta olduğu hikâyenin başı ile sonu arasında mekik dokuyan (Gülsoy, 2018b, s. 66) Önder'in, romanına ilişkin defterine aldığı notlardan anlaşıldığına göre sürekli olarak yazınsal bir sorgulama

içinde olduğu görülür. Okurun bir yandan Önder'in kaleme aldığı romanı okurken, öte yandan söz konusu romanın oluşum sürecinin hikâyesini okuyarak yazarın sanatçı olma yolundaki yazınsal serüvenine tanık olduğunu söylemek mümkündür. Kimsenin filmin hikâyesini kimin yazdığını düşünmediği dizi yazarlığının (Gülsoy, 2018b, s. 26) ardından atıldığı edebiyat macerasında üzerinde kendi adının yazılı olduğu bir kitap düşüncesinden tedirginlik duyan (Gülsoy, 2018b, s. 26) Önder'in, okuru son derece önemseyip okunup okunmama, beğenilip beğenilmeme gibi kimi sanatsal kaygılar güttüğü görülür. Önder, bünyesinde taşıdığı söz konusu özellikleri ile sanatsal bir oluşum evresindeki künstlerroman kahramanları ile örtüşmektedir.

Eserde yaşamını yazdığı romana odaklayan Önder, künstlerromanın sanatçı figürasyonları ile paralel olarak toplumla problemlili bir ilişki içerisindedir. Karısı da dâhil olmak üzere insanlarla sıcak bir ilişki kuramayan Önder'in kendisini toplumdan soyutlamaya çalışarak yalnızca romanı ile meşgul olmaya çalıştığı görülür. Zihni roman yazma kararına vardığı zaman diliminde donmuş gibi olan Önder, ne gazete almakta ne televizyon izlemekte ne de insanlarla konuşmaktadır (Gülsoy, 2018b, s. 58). Karısı tarafından terk edildikten sonra yapayalnız kalan Önder'in yeni bir hayat kurma umudunu "orta sınıfın sınırsız sorumsuz mutluluğu"ndan (Gülsoy, 2018b, s. 219) ziyade "yaralanan ruhunu iyileştirmek için" (Gülsoy, 2018b, s. 229) tek ilaç olarak gördüğü romanına bağladığı; dolayısıyla künstlerromanla ilintili olarak sanatı ile bütünleştiği görülür. Romanda yazarın zihninden akan şu düşünceler bu yargıyı desteklemektedir:

Tüm bunların içinde romanının hiç yazılmamış olması kötü geldi. İnsan her şeyden vazgeçebiliyordu ama emeğinden... Elinde sadece defterleri kalmıştı. (Gülsoy, 2018b, s. 233) (...) Her şey yaşanıp bitmişti. Geride sadece hikâyeler kalmıştı. Hepsine bir ucundan eklenmeye çalışmış ama becerememişti. Kendini koyacak yer bulamıyordu (...) Geride sadece yaralı ruhunu onarmak için yazan biri kaldı (Gülsoy, 2018b, s. 252).

Bu Filmin Kötü Adamı Benim'de sanatçı olma yolunda ilerleyen Önder'in bu yolda kimi engellerle karşılaştığı görülür. Baba imgesinin belirgin bir izlek olarak öne çıkartıldığı romanda, künstlerroman bağlamında roman kahramanının imgeleminde yarattığı baba silueti ile giriştiği hesaplaşma dikkat çekicidir. Babası ile arasındaki mesafeli ilişkinin temelinde Önder'in bilim adamlığından ziyade yazarlığı tercih etmesinin başlıca etken olduğunun anlaşıldığı anlatıda, bilim ile sanatın kesişim noktasında sanatçı olma yolunda ket vurulan bir yazarın isyanı dillendirilir. Romanda babasının ölümünün ardından üniversiteyi bırakıp senaryo yazmaya atılan Önder'in, bir yandan romanı üzerinde çalışırken öte yandan imgeleminde babasının istediği kişi olamamanın verdiği vicdan azabı ve yetersizlik hissi (Gülsoy, 2018b, s. 97) ile baş etmeye çalıştığı görülür. Yazarlığın hiçbir yararı olmayan bir uğraş olduğunu (Gülsoy, 2018b, s. 222) savunan babasının gölgesi ile boğuşan Önder, sanatsal bir sorgulayışa geçerek sanatçı olma yolundaki sancılı sürecine işaret eder:

"Gerçekliğin ne olduğunu anlamak için deneyler yaparız. Ancak her zaman deney yapmak zordur (...) Ama senin durumunda... Boşuna konuşuyorum. Ne yaptığının farkında bile değilsin. Örneğin şu soruyu yanıtlayabilir misin: bu kitabı neden yazıyorsun?" (...) Çabanı, çalışma azmini takdir ediyorum ama sonuçsuz bir işe giriştiğin için... senin için... üzülüyorum. Bak neden diye soruyorum, kekeleyorsun. Her şeyin bir nedeni vardır Önder. Her şeyin. İster roman olsun ister

yaşam... Her şeyin bir nedeni vardır. Bu nedeni bilmediğin sürece yazmanın ya da yaşamının bir anlamı yok” (Gülsoy, 2018b, s. 223).

Sanata ilişkin meselelerin bir izlek olarak anlatı düzlemine taşındığı künsterromanın bir yansıması olarak *Bu Filmin Kötü Adamı Benim*'de otobiyografik kurmaca ve popüler edebiyat gibi meselelerin kurgusal bir atmosferde tartışmaya açıldığı görülür.

Romanda Önder Ustaoglu'nun yazmakta olduğu romanının oluşum sürecinde yazınsal bir mesele olarak otobiyografik kurmaca konusu öne çıkarılır. Kendisinin 36 yaşındaki hâlini romanında anlatıcı yazar olarak kurgulayan; ancak okurun romanın yazarı olan kendisi ile romanındaki karakter olan Önder arasındaki bağlantıyı kurmasını (Gülsoy, 2018b, s. 27) istemeyen Önder'in, bir yazar olarak kendi hayatından dilediği ölçüde soyutlanamadığı ve bu durumun onda yazınsal bir sancı yarattığı görülür. Önder kimi gerçek anı parçalarının sızdığı (Gülsoy, 2018b, s. 218) romanında sözgelimi İzzet'in annesinin resmini hayal etmeye çalıştıkça gözünde annesinin suretini canlandırmakta ve lafı dolandırıp babasına getirmektedir (Gülsoy, 2018b, s. 96). Ayrıca yazarın kurguladığı anlatıcı yazarın da tıpkı Önder gibi yazınsal bir sancı çektiği ve toplumla uyum sorunu yaşadığı görülür. Yazarın kendi yaşamından sıyrılabildiği ölçüde hikâyesine yaklaşabileceği (Gülsoy, 2018b, s. 27) tezinden yola çıkan Önder'in, postmodern edebiyatın belli başlı oyunsu kurgu tekniklerinden biri olan otobiyografik kurmaca tekniğini başarı ile uygulayabildiğini söylemek mümkün değildir.

Gülsoy'un söz konusu meseleyi anlatı düzlemine taşıması sanatçının sanatını kendisini ifade edebilmek için bir araç olarak alımladığı künsterromanın yapısı ile örtüşür. “Kendi yaşamının romanını yazmak isteyen bir senarist” (Öztunç, 2015, s. 51) olarak nitelendirdiği kahramanının yaşadığı kurgusal kaostan hareketle kurmaca ile gerçekliğin sınırlarını tartışma konusu haline getirdiği anlaşılan Gülsoy da kendi yazarlık serüveninde yer yer oyunsu bir kurgusal stratejiyle kendisine ilişkin çizgileri anlatılarında yansıtır. Yazarın otobiyografik kurmacaya ilişkin görüşleri şu yöndedir:

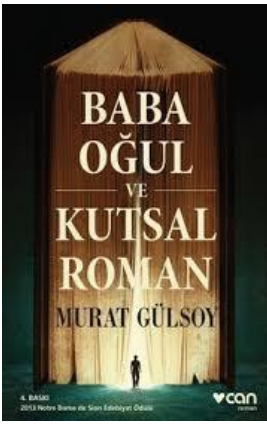
Kendi geçmişimden şeyler yazmıyorum. Kendi başıma gelen olaylar değil yazdıklarım. Birebir benim hayatımdan parçalar değil, olsun da istemem zaten. Ama okur bunları okurken öyleymiş gibi düşünmesini de isterim. Kendiliğinden olan bir şey bu, tarz meselesi herhalde. Hep okuyucular gelip değişik şeyler söylüyorlar: “Aa bunlar gerçekten oldu mu? Şu kimdi? Bu kimdi?” Bunlar benim hoşuma gidiyor (...) (Ateş, 2004, s. 32).

Gülsoy'un edebiyatta baş gösteren başat zafiyetlerden biri olduğunu (Meriç, 2008) düşündüğü popüler edebiyatı anlatisına konu etmesi, sanatsal meselelerin anlatı düzlemine taşındığı künsterromanın yapısı ile paralellik gösterir. Bir piyasa romanından hareketle popüler edebiyat meselesine işaret edilen romanda, alınıp satılan bir meta olan gündemin gerçekliğine inanan birinin yazamayacağını (Gülsoy, 2018b, s. 63) düşünen Önder'in, bu görüşünü yazdığı romanda “ısmarlama kitap yazma işine giren” (Gülsoy, 2018b, s. 34) Önder aracılığıyla sanatsal bir mesele olarak irdelediği görülür. Edebiyatın bir pazarlama metasına nasıl dönüştürüldüğünün kurgusal bir atmosferde sergilendiği romanda, cep romanı serisinin ilkini bitirip yayınevine götüren Önder, cebe sığacak büyüklüğe gelmesi için romandaki bazı bölümleri atmış (Gülsoy,

2018b, s. 244) ve popülist bir tutumla sanatsal yetkinlikten ziyade kitabın muhatabı olacak okur kitlesini önceleyen Emre Bey'in isteği ile romanının sonunu değiştirmiştir.

Baba Oğul ve Kutsal Roman

2012 yılında yayımlanan ve Gülsoy'a 2013 Notre Dame de Sion Edebiyat Ödülü'nü kazandıran *Baba Oğul ve Kutsal Roman*, deneysel edebiyatın olanaklarından yararlanılarak kurgulanmış postmodern bir anlatıdır. Kimi bölümlerde ilk cümlelerin büyük harflerle yazıldığı, bölüm içinde boşlukların bırakıldığı ve dipnotlara yer verildiği romanda, epigraf ve kolaj gibi metinlerarası teknikler kullanılarak anlatı içinde anlatı ile örülü çok katmanlı kurgusal bir yapı inşa edilir. Romanın üstkurmaca zemini Gülsoy'un kurguladığı "yazar"ın otobiyografik bir kurmaca ile kendisini de kurmaca bir karakter olarak dâhil ettiği sekiz bölüm ile "Mektuplar" ve "Epilog" bölümlerinden oluşan *Düşüş* adlı romanı ile şekillenir.



Okurun anlatıdaki yazarın hem başından geçenlere hem de romanını yazım serüvenine tanık olduğu *Baba Oğul ve Kutsal Roman*, yazarın, balkondan düşerek komaya giren Asena Yıldırım'ı öldürmeye teşebbüs suçundan gözüaltına alınması ile başlar. Asena ile üniversitede tanışan ve kısa süreli bir beraberliğin ardından doktora için yurtdışına gitmesiyle uzun süre kendisinden haber alamayan yazar, İstanbul Teknik Üniversitesinde mimari-edebiyat ilişkisi üzerine verdiği bir konferansta onunla tekrar karşılaşır. Romanda kardeşi Emir'e göz kulak olması için kendisini evine davet eden eski sevgilisi yüzünden başı derde giren yazarın, kadının komadan çıkıp balkondan kendisinin düştüğünü itiraf etmesi üzerine serbest kaldığı; ancak Asena'nın kardeşi değil oğlu olduğunu ve onun yüzünden düştüğünü öğrendiği Emir'in babasının Teo olduğu gerçeğiyle yıkıldığı görülür. Teo, Asena'nın geçmişte kendisine tercih ettiği eski sevgilisidir. Yazar yaşamını derinden sarsan bu hikâye ile birlikte Aşiyân'da köpeği Kıtmir'i gezdirirken tanıştığı ve Merve adını verdiği kızı yazmakta olduğu romanına dâhil eder. Tanpınar'ın mezarını yaşam coğrafyasının merkezi (Gülsoy, 2018a, s. 127) addeden yazar, zamanının büyük bir kısmını Merve ile birlikte "Hisar- Bebek hattını kesen Boğaziçi-Küçüksu çizgisi"nde (Gülsoy, 2018a, s. 126) geçirir. Asena'dan sonra Merve'nin de gitmesi ile yapayalnız kalan yazarda öteden beri boğuştuğu gece uyanmaları, kötü rüyalar, nefes nefese uyanıp kalp krizi geçirdiğini sanmalar (Gülsoy, 2018a, s. 214) yerini kronik depresyona bırakır. İçinde bulunduğu ruhsal çöküntü dolayısıyla tedavi görmekte olan yazarın eski sevgililerinden biri olan Zuhâl'e, çocukluğunun kâbusu addettiği yüzü olmayan adama ve Tanrı'ya ithafen yazdığı mektuplar bir tür terapi ihtiyacının yansımasıdır. Roman, aklını kaybetme raddesine gelen yazarın, romanındaki kurmaca karakterler ile çıktığı yolculukta mağaraya ulaşip uykuya dalması ile son bulur. Yedi Uyurlar efsanesine gönderme yapılan metinlerarası bir düzlemde son bulan anlatı, yazarın yarattığı kurmaca dünya ile bütünleşmesine sahne olur.

Kurgusal bir atmosferde bir yazarın kaleme almakta olduğu romanını yaratma sürecinin ve bu süreçte çektiği sancının adım adım izlendiği *Baba Oğul ve Kutsal Roman*, künsterromanın dokusu ile örtüşen bir yapı arz eder. İçerdiği sanatsal meselelerle dikkat çeken romana topluma

karşı marjinal bir duruş sergileyen söz konusu yazarın sanatı ile bütünleşme macerası konu olur. Kendisi ile yapılan bir söyleşide Gülsoy, bu romanında Tanpınar ve Oğuz Atay üzerinden hem hayatı, hem edebiyatı anlamak, hem de bir sanatçı romanı yazmak isteği ile yola çıktığını ve ana meselesi ve karakteri edebiyat, sanat olan bir roman yaratmayı amaçladığını (Yaşmut, 2012, s. 68) ifade eder.

Baba Oğul ve Kutsal Roman'da okurun, kurmaca yazarın "yaşanırken yazılan, yazılırken yaşanan" (Gülsoy, 2018a, s. 135) otobiyografik kurmaca nitelikli romanının oluşum sürecine tanık edildiği görülür. Eserde son romanını dört yıl önce yayımlayan yazar, o güne kadar yazdığı roman ve öykülerinin bir parodisi gibi olduğunu (Gülsoy, 2018a, s. 175) düşündüğü kahramanı kendisi olan (Gülsoy, 2018a, s. 105) bir roman yazmakta ve bu doğrultuda gerçek yaşamında başından geçen her sahneyi peyderpey eserinin bir parçası kılmaktadır. Bu bağlamda yazarın "önce her şeyi yaşadım (...) düşüncelere daldım ve itiraf edeyim, bir yandan da 'içinde bulunduğum anları yazacağım an' düşünerek yaşadığım zamana yabancılaştım. Bir yandan yaşıyorsunuz, bir yandan da bunları bir süre sonra yazacağınızı düşünerek ayrıntıları aklınızda tutmaya çalışıyorsunuz" (Gülsoy, 2018a, s. 136) şeklindeki cümleleri, yazmakta olduğu romanının oluşum sürecine ışık tutmaktadır. Otobiyografik bir romandan ziyade otobiyografiyi andıran bir kurmaca yaratma yolunda çaba sarf ettiği anlaşılan yazar, bu süreci "iki kere yaşamak gibi çok zor bir deneyim" (Gülsoy, 2018a, s. 135) addeder. Romanda bir rüya sarmalının içinde kaybolduğunu (Gülsoy, 2018a, s. 194) dile getiren yazarın bu halini de künsterroman bağlamında yaratım sürecinin bir evresi olarak düşünmek mümkündür. Nitekim anlatıda yazarın bir rüya ile açılan romanı ara ara anlatıya serpiştirilen rüyalarla bir olgunluğa erişir. Bu bağlamda rüya künsterroman bağlamında yazım sürecine şekil veren belirgin bir izlektir. İmgeleminde yazarlığına ilişkin sürekli bir sorgulama içinde olan yazarın, yazdıklarını sunduğu hiç tanımadığı ve hatta büyük ihtimal hiçbir zaman da tanımayacağı insanlarca (Gülsoy, 2018a, s. 150) anlaşılma kaygısı gütmeyeceği; dolayısıyla okuru odağına almadığı görülür. Nitekim sevdiği eski yazarlar kuşağından bir hanımın verdiği cesaretle yazmaya başlayan ve bunu bir saplantı haline getiren yazarın pek çok dostu anlayışsızlıktan, yalnızlıktan ve yabancılıktan ya alkolik olmuş ya da delirmiştir (Gülsoy, 2018a, s. 220). Romanda söz konusu yazar aracılığıyla değeri fark edilmeyen sanatçı profiline işaret edilir:

Can sıkıntısıyla yazmayı bıraktım. Kime anlatıyorum ki bunları? Yazarak neyi kayıt altına almış oluyorum? Yaşayanların zaten bildiği, yaşamamış olanlarınsa umursamayacağı birtakım tespitler. Ne anlamı var? Birileri bizi anlasın mı istiyorum? Biz kimiz? Tanpınar'ın gönül rahatlığıyla kullandığı "biz" sözcüğünü benim aynı şekilde kullanmam mümkün mü? Aklım kevgir gibi. Aklım delik deşik. Anlaşılma için neden bu kadar çabalıyorum (Gülsoy, 2018a, s. 138).

Baba Oğul ve Kutsal Roman, sanatsal atmosferin yoğun olarak hissedildiği bir anlatıdır. Borges, Camus, Freud, Kafka, Nietzsche, Tanpınar, Latife Tekin, Oğuz Atay, Orhan Pamuk, Attila İlhan, Edip Cansever gibi yazarlara göndermeler içeren romanda, bir önceki romana da konu olan popüler edebiyat meselesi anlatı düzlemine taşınarak eleştirilir. Romanda hep aynı lafları eden ve kendisine sahteymiş gibi gelen yeni yazarlardan ziyade eski yazarları sevdiğini (Gülsoy, 2018a, s. 102) dile getiren Merve, birbirine benzeyen arka kapak yazıları ve ellerini şakağına dayamış yazar

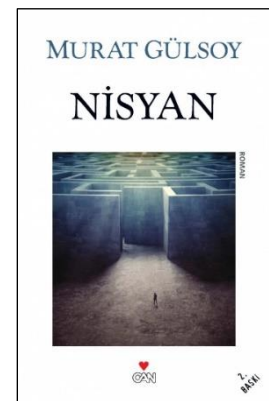
fotoğrafları ile fabrikadan çıkmış gibi görünen yeni yazarları genetiği değiştirilmiş organizmalara benzettir (Gülsoy, 2018a, s. 102). Yazarın ise bir ölçü aşk, iki ölçü toplumsallık, yarım ölçü muhalefet, bolca mistisizm ile her türde sorun için kitap yazan projeci yazarlardan olmadığını (Gülsoy, 2018a, s. 64) vurguladığı görülür. Ayrıca romanda sanata ilişkin bir mesele olarak kurmaca ile gerçeklik arasındaki yansımaların da yansıtıldığı dikkat çeker. Sözelimi romanda yazar, Asena'nın evinden döndüğü akşam yazdığı "Duvara asılı tüfek patlar" adlı öyküsünde yer verdiği bir cinayet sahnesi yüzünden kendisini sorgulayan polis tarafından şüpheli bulunur (Gülsoy, 2018a, s. 167). Maruz kaldığı suçlama karşısında polise yazdığının gerçek değil kurmaca olduğunu anlatmaya çalışan (Gülsoy, 2018a, s. 168) yazarın zihninden "edebi oyun şimdi aleyhime işliyordu" (Gülsoy, 2018a, s. 168) şeklinde bir düşünce geçer. Romanda anlatı düzleminde irdelenen kurgusal yansımaların Gülsoy'un otobiyografik kurmaca konusuna ilişkin şahsi görüşlerinin bir yansımaları içermesi küntlerroman ile uyumluluk gösterir. Gülsoy bu romanında kendisi gibi bir yazar kurgulayarak okura tuzak kuran kurgusal bir strateji izlemiştir:

Kendime çok yakın bir yazar karakteri bu. Bayağı yakın. Tabii ki düşüncelerimin bir kısmı örtüşüyordur onunla. Duygusal durumlarımızın da bir kısmı buluşuyordur. Romandaki yazar karakteri benim paralel evrendeki halim sanki. Zaten yazdığınız her öykü sizin içinizden çıkar aslında. Olaylar böyle gelişmeseydi, kitapta okuduğunuz karakter ben olabilirdim. Ama otobiyografik bir roman değil bu kitap (Atabilen, 2012, s. 23)

Küntlerromanla paralel olarak romandaki yazar, toplumla uyumlu bir ilişki içinde değildir. Romanda "topluma katılmayı reddeden biri" (Gülsoy, 2018a, s. 70) olan yazarda, insanın bedeniyle cemaatin bir parçası olduğunu gösterdiği durumlarda bir yabancılaşma (Gülsoy, 2018a, s. 166) baş gösterir. "Yazmak"ı ölüme karşı bir meydan okuma olarak alımlayan yazarın romanın sonunda sanatı ile bütünleşmesi, küntlerromanın sanatçı figürasyonlarının âkabeti ile örtüşür. Yorgun bedeni ve zihni neyin doğru neyin yanlış olduğunu belirlemede zorlanan (Gülsoy, 2018a, s. 207) ve aklı ile bedeni arasında gitgide bir çatlak açılan (Gülsoy, 2018a, s. 245) yazar, yazdıkça kendinden çıkıp bir metne evrilmekte ve metnin içinde kaybolup kurmaca bir karakter, bir zavallı manque yazar olarak yeniden doğmaktadır (Gülsoy, 2018a, s. 220).

Nisyan

Murat Gülsoy'un 2011 yılında ailesinde arka arkaya yaşanan kayıplarla başa çıkabilmek için yazmaya başladığı ve bir yas güncesi şeklinde blogunda yayımladığı metinlerden oluşan (Kesmez, 2013) *Nisyan* (2013), aklını yitirmekte olan yaşlı bir yazarın belleğindeki son kalıntıları yazdığı sarı post-it kâğıtlarındaki notlarını içeren "roman"ı ile şekillenir. Otobiyografiyi andıran bir kurmacanın yansımasıyla yazarın "yazan bir roman kahramanı" (Gülsoy, 2016, s. 71) olarak söz konusu romanda yer bulduğu anlatı, epizotlardan oluşan çok katmanlı parçalı yapısı ile postmodern bir kurmaca özelliği taşır. Gülsoy'un *Baba Oğul ve Kutsal Roman*'ında anlatıya serpiştirdiği çeşitli ipuçları dikkate alındığında *Nisyan*'ın bu romandaki "yazar"ın kaleme aldığı bir roman olduğu sonucuna ulaşılır. Bu bağlamda bir önceki romanda yer yer aklını yitirme



kaygısından söz eden ve her şeyi unutma eğiliminde olduğunu (Gülsoy, 2018a, s. 213) ifade eden “yazar”ın romanın sonunda yer alan şu cümleleri bu yargıyı destekler niteliktedir:

(...) Ay ışığı vurduğunda bir garip Âdem. Karanlıkta yüzü olmayan adam. Daktilonun gırtlığını sıkıyorum. Babamdan kalma. Baba, oğul ve kutsal roman adına, diye haykırarak saldırıyorum yazmaya. Yaşlı metal bacaklar titriyor. Üst üste basıyor a ve e harflerini. Âdem çıkıyor siyah maddeden pırl pırl. Ara tür. Melez. Parçalı bir resim (Gülsoy, 2018a, s. 248-249).

Romanda belleğini yitirmeye başlayan yaşlı ve yalnız bir yazarın hikâyesi anlatılır. Karısının öldüğü ve oğlu Âdem’in yer yer kendisini ziyaret ettiği anlaşılan yazar, yazmakta olduğu bir romanı tamamlamaya çalışmaktadır. Yüzleşmekten korktuğu geçmişi içinde karısı ve oğluna ilişkin anımsadığı birkaç anı parçasından acı duyan ve yazdığı kitapları bile hatırlayamayacak raddede olan yazarın, bakıcısından, ara ara kendisini ziyarete gelen eski bir yazar dostundan ve onunla röportaj yapmak üzere geldiği anlaşılan bir kızdan başka çevresinde kimsesi yoktur. Roman, silinen belleği karşısında çaresiz kalan yazarın yazdıklarıyla birlikte kendisini yok etme arzusu ile son bulur.

Nisyan, yaşamının son demlerinde yitip gitmekte olan belleği ile mücadele eden bir yazarın yazmakta olduğu romanının oluşum sürecini ihtiva eden özü ile künstlerroman bağlamında ele alınmayı olanaklı kılan bir anlatıdır. Söz konusu yazarın yaratma sancısının ve yazı ile var olma çabasının sergilendiği roman, sanatının oluşum sürecinde sanatçının harcadığı çabaya ve sanatı ile bütünleşme arzusuna örnek teşkil eden yapısıyla okuruna roman içinde romanın oluşum sürecini okutan çok katmanlı bir künstlerroman anlatısıdır.

Gülsoy’un ifadesiyle “bunamakta olan bir yazarın yazdığı roman”la (Kesmez, 2013) şekillenen *Nisyan*’da karısının ölümü üzerine yarım kalan son romanını tamamlama çabası içinde olan yazarın yitip gitmekte olan belleği karşısındaki yaratma sancısı ortaya koyulur. Romanının yazım süreci sarı post-it kâğıtlarına yazdığı notlarla başlayan yazar, büyük bir gayretle romanını tamamlamaya çalışmakta; ancak hafızasına yenik düşmektedir. “Gemi”, “liman”, “mağara”, “kazıcılar” gibi belleğin yitimine işaret eden imgelerle örülü dokusu ile dikkat çeken romanda, metaforik bir düzlemde kazıcılarca/bellek işçilerince belleğinin boşaltıldığını duyumsayan yazarın zihninden geçen “Susun. Kelimeleri korkutuyorsunuz. Sarı kâğıtlarım kayıp. Dip bucak araştırmam gerek. Kitaplığın dibinde bir geçit buluyorum. Aşağıya, daha aşağıya. Karanlık. Kazıcılar orada. Ellerinde benim kâğıtlarım (Gülsoy, 2016, s. 67) şeklindeki düşünceler künstlerroman bağlamında yaratma sürecindeki bir yazarın sancısına işaret etmektedir. Romanını bitirememeye kaygısı içinde olan yazar, kelimeleri yakalayamamaktan (Gülsoy, 2016, s. 92) yakınmakta ve bir sanrı halinde zihninden akan “enjektörün içine kelimelerim doluyor. Okunaksız. Bağırıyorum. Harfler birbirine yabancı. Ne dediğim anlaşılıyor. Çaldılar hırsızlar” (Gülsoy, 2016, s. 66) ve “Lütfen. Canım acıyor. Hırsızlar. Her şeyi çaldınız. Yetmedi mi? Lütfen. Lütfen” (Gülsoy, 2016, s. 73) şeklindeki cümleleri ile yitip giden belleğine isyan etmektedir:

Yerin altından gelen seslere kulaklarımı kapatmak için uğraşıyorum. Bir çağrı mı, bu yoksa bir tehdit mi? Bedenime engel olamıyorum gidiyor gizli geçidi arıyor dizlerinin üzerinde toz

toprak içinde... Kapı açıyor beni. Birbirine yapışmış kaynaşmış resimler dizeler cümleler harfler. İşçiler çalışıyor. Bu bir hazırlık, belli. Ayırıştırıyorum yavaş yavaş (Gülsoy, 2016, s. 96).

Romandaki yazarın aklına gelenleri sarı post-it kâğıtlarına yazıp bu kâğıtları saklaması yazı ile var olma çabasının bir yansımasıdır. Romanda metaforik bir söylemle “karanlık bir deniz” (Gülsoy, 2016, s. 33) addettiği yitik bir belleğin içinde yok olmak istemeyen yazar, “yazmak”ı bir var oluş vesilesi olarak alımlamakta ve yazıya sığınarak ancak yazının olduğu bir atmosferde soluk alabilmektedir. Yaşadıkça kendisinden uzaklaştığını (Gülsoy, 2016, s. 28) hisseden yazarın küçük sarı kâğıtlardaki her cümlede bir soluk, bir can, bir küçük alev görüp yazarken var olduğunu (Gülsoy, 2016, s. 61) duyumsaması bu bağlamda dikkat çekicidir. Dolayısıyla romanda gövdesini yıllar önce kesilmiş köksüz bir ağaca benzeten (Gülsoy, 2016, s. 67) yazar için yazı bir kök arayışının simgesidir. Romanda yumuşak, nemli, anaç bir toprakta ağaç olma arzusu (Gülsoy, s. 28) ile “birbirinden kopuk düşüncelerin yazıldığı kağıtlar”ından (Gülsoy, 2016, s. 20) medet umduğu anlaşılabilir yazarın, romanın sonunda yazarken ölüp bir rüyanın ortasında kelimeye karışma isteği (Gülsoy, 2016, s. 110) sanatı ile bütünleşme çabası içinde olan künsterromanın sanatçı figürasyonları ile örtüşmektedir. Yazarın ölümü sanatı ile bütünleşme yolunda tek çare olarak alımladığı görülür.

SONUÇ

Murat Gülsoy’un *Bu Filmin Kötü Adamı Benim* (2004), *Baba Oğul ve Kutsal Roman* (2012) ve *Nisyan* (2013) adlı üç romanının künsterroman bağlamında bir analize tabi tutulduğu bu çalışmada, adı geçen romanların merkezlerinde yer alan yazar kahramanlarının yazı izleği ile şekillenen serüvenlerini içeren yapıları ile birer künsterroman örneği sergilediği saptanmıştır. Gülsoy’un anlatı dünyasındaki yazar kahramanların toplumun sözcülüğünü üstlenmekten ziyade huzursuz ve yazma edimini özümseyerek yazı ile özdeşleşen bir karakter çizdiği anlaşılabilir çalışmada, bir silsile dâhilinde inşa edilmiş bir künsterroman yapısına ulaşılmıştır. Nitekim *Bu Filmin Kötü Adamı Benim*’de sanatının çiraklık, *Baba Oğul ve Kutsal Roman*’da olgunlaşma, *Nisyan*’da ise son evresini yaşamakta olan birer kurmaca yazarın sanatsal serüveni odağa alınmıştır. Dolayısıyla yazarın söz konusu üç romanı kendi içerisinde de bütüncül bir künsterroman yapısı oluşturmaktadır.

Çalışmada, tek bir katmandan ziyade anlatı içinde anlatı formu ile şekil verdiği çok katmanlı kurgusal bir atmosferde postmodern edebiyatın olanaklarından yararlanarak künsterromanın oluşum biçimini sergilediği anlaşılabilir Gülsoy’un, Türk edebiyatında 1980’li yıllardan sonra tartışmaya açıldığı saptanan künsterromanın postmodern anlatıdaki görünümüne ışık tutan konumda bir yazar olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Gülsoy, söz konusu üç romanı ile okurunu postmodern bir künsterroman atmosferinde vücut bulan sanatsal bir serüvene ortak etmiştir.

KAYNAKÇA

- Atabilen, Ezgi (2012) Paralel evrendeki halimi yazdım. *Hürriyet Cafe Keyif*, 23. <https://muratgulsoy.files.wordpress.com/2011/11/s42.pdf>. (Erişim 11.02.2020).
- Ateş, Filiz (2004, Mayıs-Haziran) “Murat Gülsoy’la: Kurmacayı Oluşturan Gerçekler Üzerine”. *düzyazı defteri*, 5, 27-35.

- Aytaç, Gürsel (1981) "Sanatçı Romanı"na Bir Adım: Selim İleri'nin "Yaşarken ve Ötürken"i. *Yazko Edebiyat*, 13, 111-121.
- Aytaç, Gürsel (1999a) *Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler*. Ankara: Gündoğan Yayınları.
- Aytaç, Gürsel (1999b) *Edebiyat Yazıları I*. Ankara: Gündoğan Yayınları.
- Demir, Mustafa (2013) *Reşat Nuri Güntekin'in Sanatçı (Çıraklık) Romanları Üzerine Bir İnceleme*. Yüksek lisans tezi. Kıbrıs: Doğu Akdeniz Üniversitesi.
- Gülsoy, Murat (2015) *Nasıl Yazar/Şair Oldum*.
<http://kurmacabiyografiler.blogspot.com/2015/11/nasil-yazarsair-oldum-17.html>. (Erişim: 31.01.2020).
- Gülsoy, Murat (2009) *602. Gece Kendini Fark Eden Hikâye*. İstanbul: Can Yayınları.
- Gülsoy, Murat (2016) *Nisyan*. İstanbul: Can Yayınları.
- Gülsoy, Murat (2018a) *Baba Oğul ve Kutsal Roman*. İstanbul: Can Yayınları.
- Gülsoy, Murat (2018b) *Bu Filmin Kötü Adamı Benim*. İstanbul: Can Yayınları.
- Kesmez, Melisa (2013) 'Bu Roman Bir Yas Günlüğü'
<https://muratgulsoy.files.wordpress.com/2011/11/s44.pdf>. (Erişim 13.02.2020).
- Kılıç, Engin (2006) *Orhan Pamuk'u Anlamak*. (3. bs.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Koçak Kurt, Merve (2016) "Murat Gülsoy: Yaşanan anlar sanki iki yazma eylemi arasında verilmiş molalar gibi..." <http://www.edebiyathaber.net/murat-gulsoy-yasanan-anlar-sanki-iki-yazma-eylemi-arasinda-verilmis-molalar-gibi/>. (Erişim 11.02.2020).
- Meriç, Tolga (2008) *Edebiyatla Aşk Hep Yeniden Başlar. Akşam-lık*.
<https://muratgulsoy.files.wordpress.com/2011/11/s18.pdf>. (Erişim 31.01.2020).
- Önen, Yaşar; Şanbey, Cemil Ziya (1993) *Almanca-Türkçe Sözlük*. (C.1). (Baskıya Hazırlayan Vural Ülkü). Ankara: TDK Yayınları.
- Öztunç, Mehmet (2015, Mart) "Murat Gülsoy ile Söyleşi". *Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi*, 759, 38-51.
- Parla, Jale (1992) "Roman ve Kimlik: Beyaz Kale". E. Kılıç (Der.), *Orhan Pamuk'u Anlamak* içinde (s. 85-98). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Parla, Jale (1995) "Sanat ve Yaşam Paradoksunda Bir Genç Adamın Sanatçı Olarak Portresi: Yeni Hayat" E. Kılıç (Der.), *Orhan Pamuk'u Anlamak* içinde (s. 265-275). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Parla, Jale (2012) *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sıralar, Atahan (2019) *Murat Gülsoy: Edebiyatta 30. Yıl Basında Yazılanlar*. İstanbul: Can Yayınları.
- Sevinç, Canan (2016) "Sanatçı Romanı (Künstlerroman) Olarak Karartma Geceleri". *Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 6/11, 95-113.
- Yaşmut, Çağatay (2012, Temmuz-Ağustos-Eylül) "Murat Gülsoy: Baba Oğul ve Kutsal Roman'a Dair". *Kitapçı Kültür Sanat ve Kitap Tanıtım Dergisi*, 2, 66-71.
- Yıldırım, Serap (2006) *İngiliz edebiyatında Bildungsroman geleneği: Henry Fielding'in Tom Jones, Charles Dickens'in Great Expectation (büyük umutlar), James Joyce'un a portrait of the Artist as a Young Man (genç bir adamın sanatçı portresi) adlı romanları*. Yüksek lisans tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi.
- Yılmaz, Oylum (2004) *Yazarın Kötü Yürekli*. *Radikal Kitap*, 3, 148, 12-13.
<https://muratgulsoy.wordpress.com/about/> (erişim 01.02.2020).

BATI

EDEBİYATINDA AKIMLAR

editör
OKTAY YİVLİ

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

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



Prof. Dr. Önder Göçgün

TİYATRO DENEN HAYAT SAHNESİ



PROF. DR. ÖNDER GÖÇGÜN

Türk Tasavvuf Şiiri

AÇIKLAMALI VE YORUMLU ÖRNEKLERLE



MODERN TÜRK EDEBİYATI

editör
OKTAY YİVLİ

MUHARREM DAYANÇ
OKTAY YİVLİ
MACİT BALIK
MAHMUT BABACAN
SEVİM ŞERMET

YASEMİN MUMCU
BEDİA KOÇAKOĞLU
NİLÜFER İLHAN
MAKSUT YİĞİTBAŞ
SELAMİ ALAN



Evle Sokak Arasında Ölümün Eşiğinde Bir Şair:

Ahmet Erhan

DR. KAYHAN ŞAHAN* - CANSU ERÇIKTI**

Öz

Kimlikteki adıyla Erhan Bozkurt, 8 Şubat 1958 yılında Ankara'da dünyaya gelir. Çok sevdiği babası Ahmet İzzet'in ölümü üzerine onun adını kullanmaya başlar. İlk gençlik yıllarını Mersin ve Adana'da geçiren Ahmet Erhan, Gazi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü mezunudur. Adana Demirspor'da profesyonel oyuncu olarak forma giyen Erhan, geçirdiği sakatlık sebebiyle en büyük tutkusu futbola veda etmek zorunda kalır. Sakatlığın getirdiği uzaklaşma onu yeni bir tutkuya yöneltir. Bu tutku, bugün onu bu çalışmanın öznesi haline getiren şiiirdir.

İlk şiirleri 1976 yılında *Militan Dergisi*'nde yayımlanır. İlk şiir kitabı *Alacakaranlıktaki Ülke* ile Behçet Necatigil Şiir Ödülü'ne layık görülür. 1980 Kuşağı şairleri arasında önemli bir yere sahip olur. Henüz yirmi iki yaşındayken bu başarıyı elde etmiş bir şair olarak sürekli ölümden bahsetmesi ilgi çekici bir durumdur. Ahmet Erhan'ın şiirlerini nasıl bir atmosferde yazdığını bilmek, şiirinin zeminini oluşturan ölüm teması için açıklayıcı olacaktır. Bu çalışma da şairin, ölüm kavramını şiirlerinde nasıl bir yapı içerisinde ele aldığını inceledik.

Anahtar sözcükler: Ahmet Erhan, Şiir, 1980 Dönemi, Kavramlar, Ölüm Kavramı

A POET ON THE VERGE OF DEATH BETWEEN HOME AND STREET:

AHMET ERHAN

Abstract

As named as in his identification info, Erhan Bozkurt, was born on 8th of February 1958, in Ankara. After the death of his beloved father, Ahmet İzzet, he started to use his first name as his own. He spent his first youth period in Mersin and Adana, graduated from Gazi University, the department of Turkish Language and Literature. Erhan, who plays in Adana Demirspor as a professional football player, had to leave this biggest passion, due to injury. This distance from his passion leads him to a new passion. This passion is poetry, which makes it the subject of this research today.

His first poems were published in *Militan Magazine* in 1976. His first poetry book, *Alacakaranlıktaki Ülke*, is deemed worthy of Behçet Necatigil Poetry Award. He has an important place among 1980's generation of poets. As a poet who achieved this success at the age of twenty-two, his constant mentioning about death is very interesting. Knowing how Ahmet Erhan wrote his poems in what kind of atmosphere, will be explanatory for the theme of death that forms the basis

*İstanbul Kültür Ün. Fen-Edebiyat Fak. TDE Böl. Orcid: 0000-0002-5307-2556.

** İstanbul Kültür Ün. Fen-Edebiyat Fak. TDE Böl. Orcid: 0000-0003-1202-0175.

Gönderim tarihi: 11.03.2020

Kabul tarihi: 13.04.2020

of his poetry. In this research, we examined how the poet considered the concept of death in his poetry.

Keywords: Ahmet Erhan, Poetry, Era of 1980, Concepts, the Concept of Death

GİRİŞ

1980 Kuşağı şairleri arasında dikkat edilmesi gereken bir yeri bulunan, kimlikteki adıyla Erhan Bozkurt, Mersinli bir ailenin çocuğu olarak 8 Şubat 1958 yılında Ankara'da dünyaya gelmiştir. Çok sevdiği babası Ahmet İzzet'in ölümü üzerine onun adını mahlas olarak kullanmaya başlar. Babasının işlerindeki bozulma sebebiyle Adana'ya taşınmak zorunda kalan ailenin tek oğlu olan Erhan, Adana Demirspor'da profesyonel oyuncu olarak forma giyer. En büyük tutkusu futbola, yaşadığı büyük sakatlık sebebiyle veda etmek zorunda kalır (Necatigil, 1989, s. 124). Futbol sevgisi ömrü boyunca devam etmekle birlikte sakatlığın getirdiği uzaklaşma onu yeni bir tutkuya yöneltir. Bu tutku, bugün onu bu çalışmanın öznesi haline getiren şiidir. İlk şiirini henüz 18 yaşındayken 1976 yılında *Militan Dergisi*'nde yayımlayan Erhan, yıllar sürececek bir maceranın ilk adımını da atmış olur. Bu ilk adımı, pek çok şairin ancak olgunluk dönemi eserleriyle layık görüldüğü Behçet Necatigil Şiir Ödülü izler. Ödül, şairin ilk şiir kitabı olan *Alacakaranlıktaki Ülke* kitabına verilmiştir. Gazi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü mezunu olan Erhan, uzun yıllar öğretmenlik yaparak hayatını kazanmıştır. Şiir, deneme ve hikâye türünde eserler kaleme alan şairin uzun yıllar Ankara'da yaşadığı bilinmektedir (Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi, 2001, s. 401). İstanbul'a taşındıktan kısa bir süre sonra gırtlak kanserine yakalanan şair; 4 Ağustos 2013 tarihinde 55 yaşında, ardında Türk şiirine sağladığı katkıları bırakarak hayata gözlerini yummuştur.

1980 KUŞAĞI'NDA AHMET ERHAN

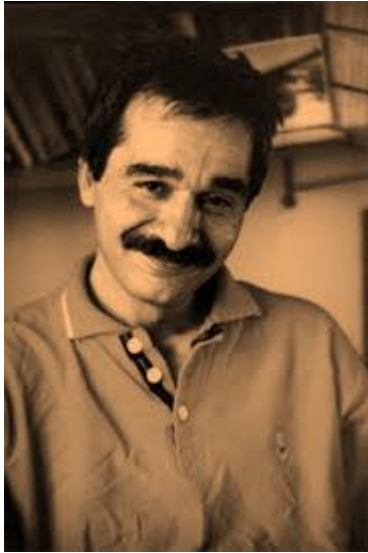
"1980 Kuşağı şairleri, kendilerinden önceki veya sonraki kuşakların şiirlerine eğilmiş, çıkardıkları dergilerde kuşaklararası bir köprü vazifesi görmüş, yeni kuşaktan şairlerin dergilerinde şiir yayımlamaktan, onları desteklemekten çekinmemiştir. Sadece tek tek şairler bağlamında değil topluluk olarak da 1980 Kuşağı şairleri poetik yaklaşımlarıyla, dönemler arasında bir köprü olarak değerlendirilebilir." (Asiltürk, 2013, s. 28). 1980 Kuşağı şiiri, dergi sayısında artış olan ve bu dergilerle gelişimini sürdüren anlayışın ürünleridir. Aynı dönemde yaşayan ancak farklı şiir anlayışlarına sahip olan şairler, görüşlerini belirtmek için aynı dergi etrafında toplanmayı tercih etmişlerdir.

"1980'li yıllarda *Hürriyet Gösteri*, *Üç Çiçek*, *Poetika*, *Şiir Atı*, *Fanatik*, *Düşler*, *Yönelişler* ve *Hisar* gibi dergiler yayımlanır." (Koşar, 2017, s. 72). Mehmet H. Doğan, bu dergilerin bildirilerinden yola çıkarak genç kuşağın ortak noktalarını bize gösterir. 1980 dönemi şairleri, şiir geçmişimize sahip çıkmakla birlikte tamamen gelenekçi değildir. Kuşağın şairleri, özgün ürünlerinin de ön plana çıkarılması gerektiğini savunurlar. Bu kuşak, şiiri yeniden gündeme getirerek, şiirin bir araç değil amaç olduğunun bilincine varmış, önce şiir görüşünü benimsemiştir. Şiirin çokseslilikle gelişeceğine inanmışlardır (Doğan, 2001, s. 27). Kuşağı birleştiren ortak nokta, amaçlarının şiir olması ve bu yolda farklı çizgideki şairlerin bir araya gelerek şiiri geliştirmek istemesidir. Geçmiş

dönem şiirlerinden beslenip yeni anlayışlar ortaya koyarlar. Dergiler etrafında toplanan genç kuşak, her ne kadar farklı poetikalara sahip olsalar da aynı dergide bir araya gelmeyi başarmışlardır. Bu durumu, siyasi ortamın mümkün kılmamasına rağmen başarmış olmaları, edebiyat ve şiire ne kadar önem verdiklerini göstermektedir.

Her görüşten gençlerin çıkardığı dergilerden farklı olarak, ilk sayısı Aralık 1980'de çıkan *Hürriyet Gösteri*, yeni yayınlar arasında dönem edebiyatında ciddi söz sahibi ilk merkezi dergi olmuştur (Asiltürk, 2013, s. 36). "*Hürriyet Gösteri*, ilk on yılki yayın sürecinde, yazı dizileri, hazırlanan dosyalar, verilen ekler, düzenlenen yarışmalarla kendini dönemindeki dergilerden ayırtmış ve ilgi çekmiştir. Şiirde yeni isimlere imkân yaratarak onları desteklemiştir." (Doğan M. C., 2018, s. 75). 80 dönemi şairleri, kendi çıkardıkları amatör dergileri bırakıp bu dergi etrafında toplanmıştır. Kuşak şairleri, süreç içerisinde uzmanlaşarak, sadece şiir ve şiir eleştirileri üzerine yoğunlaşan dergilere yönelmişlerdir. Yeni çıkan dergilerde sadece şiir ve şiir eleştirileri yayımlanmaya başlanır.

Toplumsal alandaki değişimler şiirde içeriği etkiler. Birçok şair, şiir üzerindeki bu etkinin olumlu olduğu görüşündedir. 1980'lerde içedönük bir şiirin ortaya çıkmasında da bu etki söz konusudur. Bu durum dönem şairlerinin bireyselliğe eğilimini arttırır. "1980 sonrasında Türkiye'nin içine girdiği toplumsal ortam, tersinden bakıldığında, sanat faaliyetleri için bir yumuşama ve insanların birbirini daha iyi anlaması sürecini de beraberinde getirdi. İdeolojik bağnazlık kırıldı. İnsanlar yüzlerini birbirine çevirdiler. Sanatçı ve şairler için ortak paydalar arttı. Bunun en belirgin örneği de bizzat şiirde yaşandı. 70'lerin sonlarındaki o kaos ortamından geçilerek, böylesi bir ılık zeminde uç bulan genç şairler, şiiri yeniden asıl mecraına soktular."



(Deniz İ. , 1994, s. 13). Böylelikle farklı poetikalar ortaya çıktı. Bu anlayışlardan biri olan toplumcu-gerçekçi şiir de 1970'lerde başlayıp 1980'lere kadar devam etti.

Ahmet Erhan, 1980'lerin başındaki toplumcu-gerçekçi şiirin öncü isimlerindedir. Erhan, bireysellik toplumsallığın birleşmesinden yanadır. "Ben bireysellikle (aslında kişisellik demeliyim) toplumsallığın bileşke noktasında durdum hep." (Erhan, 1993). *Alacakaranlıktaki Ülke*, 70'lerle 80'ler arasında bir köprü niteliği taşıyarak o dönemde ülkenin içinde bulunduğu durumu sembolize etmesi ve geliştirdiği şiirle toplumcu anlayışa yeni bir kanal açması bakımından o dönem için bir anıt sayılmaktadır (Asiltürk, 2013, s. 337). Ahmet Erhan, saf bir gerçekçilik yerine bireysellikle toplumsallığı harmanlayıp kişisel bir bakış açısına dayanan gerçekçiliği savunduğu için çağdaşları arasında farklı bir yeredir. "60 Kuşağının el verdiği biriydi. Yetmişli yılların ikinci yarısında yayımladığı ilk şiirleriyle zamanının ruhunu dramatik ve benzersiz bir şekilde yakalayabilen öncü bir şair oldu. İlginçtir; Erhan'ın kişiliği ne kadar huzursuzsa, şiir biçemi tam tersine o kadar sakin, geçmişe saygılı, okura eğilebilen, onun elinden tutabilen bir şiirdir. Seksen öncesini sonrasına bağlayan çok önemli bir şiirdi onunki." (Tunç, 2013, s. 21).

Şaire göre vicdan kavramı şiirin bir parçası olarak toplumu yansıtmalıdır. Hayatla etik ve estetik açıdan bir bağlantı kurmanın gerekliliğini belirten Erhan için şiir, kişiselliği içerirken aynı zamanda öteki insanlara karşı da duyularını kapatmamalıdır (Erhan, Söyleşi, 2007, s. 31). Toplumculuk anlayışının yanında estetiğe de önem vermiştir.

Ahmet Erhan, şiirin hayatla doğrudan ilişkili olduğu görüşündedir. Şiirde değişkenlikten yana değil, derinleşmeden yanadır. Her kitabında farklı bir şiir yazarları samimi bulmaz.1980'lerde eleştirmen Mehmet H. Doğan tarafından savunulan "şair şiirini zamanla değiştirmeli" anlayışına itiraz ederek her kitabında aynı şiiri yazdığını fakat bu şiirin kendi içinde yenilenip geliştiğini ileri sürerek (Asiltürk, 2013, s. 334) bu görüşünü bir örnekle açıklar. "Hep tek bir şiiri yazdığımı inandım. Öğretmenin verdiği tek ayak üzerinde durma cezasını, ayak değiştirerek kötüye kullanmadım. Ama benim de o tek ayağımın eni enine, boyu boyuna uymayan beş tane parmağı vardı. Birilerinin kendini tekrar ediyor, dedikleri şey, aslında o beş parmağını birbirine sürtünmesi, o ilişki. Hayat boyu tek bir şiiri yazdığını söylemek, aslında büyük bir iddiadır. Bunu ilk defa söylüyorum." (Erhan, O Bir Çağdaş Yenilgi: Ahmet Erhan'la Söyleşi, 2000, s. 16). Ahmet Erhan, hayatı şiirin bir parçası olarak görür ve hep tek bir şiiri yazdığına inanır. Bunu yaparken de şiirin tekrara düşmesinin aksine kendi içinde gelişerek asıl yerini bulduğunu belirtir. Şairin her zaman samimi olması gerektiğini ve yaşadığı hayatı şiire yansıtması görüşünde olan Ahmet Erhan, kendi yapıtlarında da bu yolda ilerler.

"İlk şiir kitabım olan *Alacakaranlıktaki Ülke*'deki şiirler, güncel bir duyarlılıkla yazıldı. Kitaptaki şiirler oldukça karamsar bir tablo çiziyorlar. Bu şiirleri ülkemizin bu acılı dönemine karşı yapılan tanıklığın ürünleri olarak görüyorum."(Erhan, Genç Ozanlarla Söyleşi, 1981, s. 11) diyerek açıklamalarını sürdürür: "*Alacakaranlıktaki Ülke*'nin zannımca bir öncülük misyonu vardır. Olumlu-olumsuz çok şey yazıldı hakkında; sonuçta sağa da sola da yaranamadı o kitap. Kolaj tekniğiyle okudu herkes, işine geldiği gibi yorumladı. Sosyolojik boyuta hemen hiç girilmedi. Bir sabah uyandım, baktım ki "meşhur" olmuşum; hepsi bu." (Erhan, O Bir Çağdaş Yenilgi: Ahmet Erhan'la Söyleşi, 2000, s. 16). *Alacakaranlıktaki Ülke* ile büyük bir ilgiyle karşılaşan Erhan, kitabı herkesin kendine göre yorumlayarak okuduğundan yakınlıkla, aslında kitabın toplumsal boyutunun önemli olduğunu, şiirlerinin o dönemdeki sorunlara karşı kişisel bir duyarlılıkla yazıldığını, bu yüzden de yaşananları yansıttığını belirtir.

"*Alacakaranlıktaki Ülke*'de topladığı şiirleriyle *kutsal yaşama hakkı*'nı savunduğunu düşünürken, karamsar, kötümser, ölümsever bir şair tanımıyla antolojilere geçti. 80 öncesinde ancak ölümlerle dünyayı değiştirebileceğini düşünen arkadaşlarına *içerden (toplumcu)* bir itiraz geliştirdiğini düşünürken, bireyci suçlamasıyla yüz yüze geldi. O, *yaşanan*'a ilişkin saptamasını, neredeyse o *an*'a denk düşen bir süreçte yaparak önem kazanmıştı. *Özgün* yanı da buydu."(Satıcı, 1994).

ÖLÜMÜN SÖZCÜSÜ: AHMET ERHAN

Ahmet Erhan, genç yaşlarda şiir yazmaya başlayarak çok önemli bir ödül olan Behçet Necatigil Şiir Ödülü'nü alır. Henüz yirmi iki yaşındayken bu başarıyı elde etmiş bir şair olarak sürekli ölümden bahsetmesi ilgi çekici bir durumdur. Bu konuyla ilgili Turgay Fişekçi'nin bir anısı

bizim için açıklayıcı olacaktır: “Yirmi yaşında bir genç ozan, ölüm temalı şiirler yazıyordu. Ankara’ya gidip Erhan’ın Etlik’te ailesiyle oturduğu o zemin kat daireyi gördüğümde anlayacaktım, yirmi yaşında bir gence ölümü düşündüreni de, yıldızlar oynasırken perdeleri örtmek zorunluluğunun nedenini de. Etlik sağcılarının egemenliğinde bir bölgeydi ve hemen her gün yapılan belli olmayan cinayetler işleniyordu. Çok kolay bir hedefti Erhan. Sokaktan geçen birinin rahatlıkla kurşunlarla doldurabileceği bir odada yaşıyordu. Böyle bir odada on sekiz, yirmi yaşını geçiren, her gece silah sesleri arasında uyuyan, hemen her gün bir arkadaşı öldürülen bir genç durmadan ölümü düşünmeyip de ne yapabilirdi?” (Fişekçi, 2013, s. 10). Erhan’ın, şiirlerinde ölüm temasını işlemenin nedeni ölüme her an yakın olmasındandır. Genç yaşta ölümle yüz yüze gelerek onu tanımıştır. Sevdiklerini kaybetmesi bir yıkıma yol açar.

"Ahmet Erhan, küçük yaşlarda anne ve babasını kaybeden bir şair olarak daha sonraki yıllarda Sivas Olaylarında arkadaşlarının ölümüyle sarsılacaktır. 12 Eylül 1980 öncesi ve sonrası sağ-sol çatışmalarını derinden yaşayan ve yedi kez evi kurşunlanan Erhan, ölüme her zaman yakındır. Bu olaylardan sonra ölüm korkusunu daha çok hissetmeye başlar. Bu korku, panik atağı ve çeşitli fobileri tetikler. Erhan’ın alkole olan bağlılığını daha çok artırır. Erhan hayat ve ölüm mücadelesinde ölümü baş tacı eder." (Dıvarcı, 2018, s. 10).

Şiirin içten olmasını ve hayatı yansıtması gerektiğini savunan Erhan, ne yaşıyorsa onu yazarak bu görüşünü destekler. Böylelikle biz de şairin nasıl bir çevrede yaşadığına ve hangi duyguları hissettiğine tanık oluruz. “80’ler Türkiye’sini alacakaranlıktaki bir ülke gibi gören şair, dönemin kasvetli atmosferini şiirlerine yansıtır. Evlerde, sokaklarda, kahvelerde insanlar korku ve panik içindedir. Korkuların asıl sebebi ölümdür ve 80’ler insanı ölümü ensesinde hisseder. Şair, onların gözlerinde ölüm korkusu görür. Erhan ilk şiir kitabı *Alacakaranlıktaki Ülke*’de siyasi olaylar sonucu meydana gelen ölümleri ve ölümlerden duyduğu üzüntüyü ifade ederken aynı zamanda ölüm fikrine alışmaya çalışır. İkinci şiir kitabı *Yaşamın Ufuk Çizgisi*’nde ise ölüme bakışı değiştirmeye başlar, ölümü daha az işler. 1982 yılında basılan kitapta Erhan, siyasi ölümlerden ziyade genel olarak ölüm fikrini işlemeye başlar. İlk kitabında ölümü anlatırken hayatı görmezden gelir. Fakat ikinci kitabında, yaşamın ufuk çizgisindeki şair hayatla ölüm birlikteliğini/zıtlığını işler: “*Öpüşüyor yaşamla ölüm*”. Hayatın zıttı olarak görülen ölüm, zaman zaman hayatla birleşir. Şaire göre yaşamak bazen ölmek gibidir.” (Dıvarcı, 2018, s. 32).

Acılı çağların çocukları

Bilirler hayat nedir, ölüm nedir

Güneş her akşam tepelerin ardına

Bir daha dönmeyecekmişçesine çekilir. (Erhan, Burada Gömülüdür, 2015, s. 60)

Yaşamın ufuk çizgisindeyim

Ölümlerle dirimin birleştiği

Bir kör noktada... (Erhan, Burada Gömülüdür, 2015, s. 111)

Yaşamdan başka ölüm yoktur

Mutluluk çocuklara mahsustur (Erhan, Burada Gömülüdür, 2015, s. 439)

Şairin karamsar bulunmasının nedeni acı dolu şiirler yazmasındandır. "Ahmet'in dediği gibi atların doğada yıldıza, yani ölüme bırakıldığı gibi dünyada yıldıza bırakılmış bir uyumsuzdur,

umutsuzdur, bunun bilinci şaire acıyla kazılı, şiirine acıyla yazılıdır baştan beri."(Ergülen). Hayatın şiirini yazdığına inanan Erhan, dönem içinde yaşanan acıyı özgün bir gerçekçilikle yansıtır. "Acının Şairi"ydi babam. Acıyı sadece söylem düzeyinde bırakmayan, hayatın içerisine karıştırarak yoğuran..."(Deniz A. , 2013, s. 15). Oğlu Deniz' in de belirttiği gibi şair, acıyı sadece yazmakla kalmayıp hayatının bir parçası haline getirir.

Buna rağmen Erhan'ın şiirde umutlu bir tavır takındığı da görülür. Bazen yaşama sevinci görülen dizeler, yerini yaşamanın ölmekten farkı olmayan dizelerine bırakır. Bu duygu geçişleri Erhan'ın kişiliğinden kaynaklanmaktadır. "Ahmet Erhan, çelişik tavırların birleşimi bir kişiliktir. Kimi zaman güneşin bir daha doğmayabileceğini duyumsatan bir karamsar, kimi zaman tek bir dize için bin yıl yaşanabileceğini sağlayan bir yaşamseverdir."(Satıcı, 1994).

"Bir yandan "Ölümü yenmek için yazıyorum" derken bir yandan "Yaşamdan başka ölüm yoktur" diyerek içinden çıkılmaz hale getirdiği bir çelişkisi vardır ve bunu hemen her dizesinde hissettirir karşındakine de. Belki bir yardım çağrısı, belki de sadece kabulleniş... Ahmet Erhan, tüm bu çelişkilerle ve ölüm arzusuyla doldurur göğüs kafesini." (Almaz, 2015, s. 16). Şair, içinde bulunduğu toplumsal ortamdan dolayı ölümü hep işler. Kimi zaman onu yenme isteği kimi zamanda kabullenme görülür.

"Ahmet' te her şey doğaldı. Çocukluk, gençlik, şairlik, dostluk, kardeşlik... Yalnız ölüm doğal değildi!"(Miraç, 2013, s. 17). Erhan, doğal olmayan ölüme hep başkaldırmıştır. Çünkü doğal olmayan ölüm dışındaki her şey güzeldi ve yaşamak için birer sebebi. "Doğal olmayan bir ölüme karşı çıkmak, yaşamı savunmaktır bir anlamda. Şiir yazmamın en belirgin nedeni belki bu ölümü, bu doğal olmayan ölümü yenme isteğidir. Ölümü, en genel anl amıyla ölümü yenmek için yazıyorum ben. Doğanın, insanın ve toplumun ölümüne karşı çıkmak için." (Erhan, Genç Ozanlarla Söyleşi, 1981, s. 11).



EŞİKTEKİ ŞAİR

Büyümeye çalışan bir sürüngenin gömlek değiştirmesi gibi Ahmet Erhan da yaşadığı hayatı üzerinden sıyrıp atmak ister. Onun kalbi adeta bir kertenkelenin kuyruk bırakırkenki tedirginliğini taşır. Bu noktada sürüngenlerin yeni bir hayata başlamalarının somut verilerini kullanması şairin hedeflerini, niyetlerini ortaya koymakta önemli gözükür: "Hayatı bir gömlek gibi sıyırsam mı üstümden? / Yüreğimde, kuyruğunu bırakıp giden bir kertenkelenin / tedirginliği" (Erhan, Burada Gömülüdür, 2015, s. 76) Ölümün bile insanı istemediği bir dünyada; dişleri sıkılı, gergin fakat her şeye rağmen gözlerini doğrudan geleceğe dikmiş bir Ahmet Erhan vardır. Bu esnada ölüm elbette eşikte beklemektedir. O kadar çok kapı gezmektedir ki ölüm; Erhan, onu nitelerken "soluk soluğa" oluşunu ön plana çıkarır:

"Ölümse eşikte soluk soluğa

Ve nicedir silah sesleri boğuyor

Bu dünyanın en güzel sözlerini."(Erhan, Burada Gömülüdür, 2015, s. 77)

Şiirlerinde, Akdeniz'in mavisini, turuncusunu anlatmak isteyen Erhan, kendisini hep ölümden bahsederken bulduğunu "dönüşün senfonisi" adlı şiirinde dile getirir. Deniz dediği boğulmuş bir çocuk cesedi; toprak dediği ise ölümler olur bir anda. Yüreğini ölümün bir izdüşümü olarak gören şair, bir tek günü bile yadsımayarak zihninde hep silah seslerini ve ölümlerin gözlerini anımsar. Şair, kendisini ne dışarıya ne de içeriye ait hisseder. Eşik, şairin sınırındır. Erhan, okura ardında bıraktıklarını yitirdiğini düşündürürken aslında bambaşka kapılar da açar. Onun yitik yollarını çizecek olan da ardından dökülecek iki tas su olacaktır.

"Öperim ellerini yaşlı anamın, durup eşikte

Ne bir gözyaşı vardır artık ne de bir anı"(Erhan, Burada Gömülüdür, 2015, s. 121)

Çocukluğunu ancak eski püskü bir resim olarak kimliğinde taşıyan Erhan, fotoğraf göndermesini donukluk, sabitlik, değişmezlik ve tümüyle geçmişte bırakma üzerine kurgular."resimli "ahmetler" tarihi" şiirinde "*Bir çocuğun resmi üstüme örtülü kaldı*" diyerek aynı kurguyu gerçekleştirir. Eğer büyüdükçe akli her gün sorularla üzüntü içinde kıvrınmasaydı dünyayı sadece anahtar deliğinden izlemekle yetinebilirdi. Şair evlerin eşiklerinden içeriye bakıp yaşantılarda kitapları ve şiirleri bulabilecekken şimdi yine eşikte ancak dışarıyı ile içerisi arasında kalır.

"Önceden bir tutam hüzümdüm - işte nasıl bilersen

Ayaklarımı savurur da sonra toplardım sokaklardan evlere

Akşam olurdu; eşiklerde durur, boyası dökük kapıları aralardım

Aklımda binlerce kitap adı ve binlerce şiirle..."(Erhan, Burada Gömülüdür, 2015, s. 143)

Karanlıktan aydınlığa çıkmaya çalışan şair, Kybele'nin son oğlu yerine koyar kendini. Dışarıda bir uğultu halinde yükselen sesler; kargaşanın, kalabalığın yarattığı sestir. Bu kargaşa karşısında bireysel kurtuluşuna kıymet verenler ise evdedirler ve sesler ancak bir fısıltı halinde çıkmaktadır. Şiirde eşikler ve evlerin çoğulluğu da buna işaret eder. Kendini bu kavgadan at nalı, sarmısak ve çan ile koruyacağını sananların eşliğinden içeri adım atmak da mümkün olmaz. Erhan, adeta kapılardaki çanları çalarak da hem kaçmanın mümkün olmayacağını hem de içeridekilerin varlığından haberdar olduğunu bildirir. Kybele'nin oğlu elbette dışarıda mücadelesine devam edecektir.

"Eşiklerinde duruyorum evlerin

At nalı. Çan. Sarmısak.

Paspasa ayağımı siliyorum uzun uzun

Ellerim var benim. Çana dokunuyorum.

Fısıltılı konuşmalar yalnızca.

Ellerim var benim. Yok mu acaba?

Kim tanık olacak bu yalnızlığıma?

Kybele'nin son oğluyum ben."(Erhan, Burada Gömülüdür, 2015, s. 340)

"ülkemde bir gece" şiirinde sokağı tekinsiz bulan Erhan, dışarıdan gelen her sese karşı tedirginlik duyar. Kulağı yalnızca kendi evinin eşğinde değildir. Bütün ülkeye hâkim olan karanlıktan dolayı diğer insanlar için de endişelidir.

"Yüreğim sokaktaki seslerle iç içe

Her ayak sesinde damarlarımı geriyorum

Kulağım bütün evlerin eşiklerinde

Yumruğumu sıkarak öylece bekliyorum"(Erhan, Burada Gömülüdür, 2015, s. 45)

Bu dizeler; Erhan'ın şiir düzlemi, sesi hakkında bize fikir verirken aslında onun insan kimliği üzerinde de üst düzey temsil gücüne sahiptir. Bahsedilen bir bireysel çelişki, ölüm korkusu, gerginlik değil herkesi etkileyen atmosferdir.

BİR SİĞİNAK YARATAN KAPILAR VE PERDELER

Eşikte duran Ahmet Erhan için elbette eşğin her iki tarafı da şiir malzemesi olacaktır. Bazen eşikten içeri ya da dışarı geçer bazen eşikten buraları izler. Tekinsiz sokaklardan insanları soyutlayan, kaçırın sembollerden ikisidir; kapılar ve perdeler. Erhan'ın bu sembollerden hareket etmesi onun şiirinin anlamlandırılması konusunda hayli önemlidir. Bir ev tasavvur edildiğinde onun kapı ve perdeleri; hem dışarıya açılan noktalar olarak gözükür hem de aslında dışarıdan gelecek tehlikelere karşı en zayıf, korunaksız bölgeleri oluşturur. Şairin bütün atmosfere yayılan tehlike ve korkudan bu unsurlarla kaçmanın imkânsızlığı ve ironisi üzerine kurgusu, şiirlerinin zihni alt yapısı hakkında fikir yürütmemizi sağlar.

Ölen ve öldürenin belli olmadığı günlerde sokakları polis arabaları ve askerler sarmıştır. Dışarıdaki insanlar, elleri başlarında durarak kimin öleceğini beklerken Erhan, ülkenin üstündeki karanlıktan kurtulmak için bir çıkış yolu aramaktadır. Ancak diğerlerinin yaptığı sadece birbirlerini suçlamaktır. Kapıların kapalı perdelerin ise örtülü olduğu evlerde insanlar kendilerini korumaya alarak dışarıda olup bitene sessiz kalırlar.

"Karanlık, alabildiğine karanlık

Kentimin üstünde, ülkemin üstünde...

Tutacak bir dalımız kalmadı mı artık?

Herkes bıkmış usanmadan birbirini suçluyor

Komşusuna atmaya çalışıyor, yüreğinde bekleyen ölüyü.

Polis arabaları gidip geliyor

Yol boyunca ağır aksak.

Kapılar kapandı çoktan, perdeler örtüldü.

Karanlık, alabildiğine karanlık..."(Erhan, Burada Gömülüdür, 2015, s. 30)

Yaşanacak güzel günler olmasına rağmen yirmi yaşındayken ölümü düşünen şairin, dostlarıyla birlikte gençliği de kefenlenmiştir. Karanlık yine en zayıf noktadan, pencereden saldırıya geçer ve elinden kaçış yoktur.

"Bugün oturdum ölümü düşündüm

Soğuk camlara dayayarak yüzümü

Kuşağımın acısını, kefenlenen gençliğimizi

Yaşayan ya da artık yaşamayan dostları

Bugün oturdum ölümü düşündüm

Örterek yüreğime kara bir tülü.

Bugün oturdum ölümü düşündüm

Kapkara bir gece penceremi dalarken
Öleceğini bile bile karşı koymanın onurunu
Yiğitliğini, özverinin, sevginin

Arkadaşlarının yüreklerinden çıkan özsuynunu."(Erhan, Burada Gömülüdür, 2015, s. 49)

Ölüm korkusunu hem tedirginlik hem anlamsızlık boyutlarında dile getirdiği "bugün de ölmedim anne" şiiri; yine kurgusuyla, kapılar ve perdelerin içi/ardı ile yaşamaya/ölüme haritalanır.

"Kapalıydı kapılar, perdeler örtük
Silah sesleri uzakta boğuk boğuk
Bir yüzüm ayrılığa, bir yüzüm hayata dönük
Bugün de ölmedim anne
Üstüme bir silah doğruldu sandım
Rüzgâr, beline dolandığında bir dalın
Korktum, güldüm, kendime kızdım
Bugün de ölmedim anne "(Erhan, Burada Gömülüdür, 2015, s. 47)

Ölüm korkusunun yarattığı sanrıyı şiirine zemin olarak kuran şair, başlığı da o dakikadaki hislerini karşılayacak tek kelimedenden seçer: "tedirginlik". Erhan'a hiç kimsenin geçmediği sokakta rüzgârda savrulan kâğıt parçacıkları ayaklarını sürüyerek yürüyen birini andırır. Titreyen dizlerini karnına çekip yorganın altında daha çok büzülürken duyduğu her sesi ölümün habercisi sanan şair, musluktan damlayan suyun sesini silah seslerine benzetir. Camların kırılıp perdelerin de yere indiğini söyleyen Erhan için artık dışarıya karşı onu koruyan her şey yok olmuştur. Öleceğini düşünürken bu kâbustan uyanıp etrafındakilerin yerli yerinde durduğunu görür. Adeta her eşyanın her nesnenin destek verdiği bu eziyetli süreç tıpkı çocukların korkularına benzer. Aynı o korkular gibi kendiliklerinden ortaya çıkmamış ve zihninin derinliklerine işlemiş, her tetikleyicide ortaya çıkmaya hazırlardır.

"Ve kurşunlar mekik dokumaya başlıyor evin içinde
Perdeler yere iniyor, duvarlarda derin izler
Çiçekler havaya savruluyor, yalnızca upuzun bir gövde kalıyor geriye
Camlar kırılıyor, kitaplar delik deşik
Ve son kurşun beynimi dağıtacağı an
Uçsuz bucaksız, saçma sapan bir sessizlik"(Erhan, Burada Gömülüdür, 2015, s. 54)

Acılı çağın çocuklarının ölümüne alışmaları beklense de Ahmet Erhan, bu durumu kabullenemez. Dostlarını kaybederek en acı ölümü yaşayan şair, yalnız kalır. Yaşadıklarını anlatacağı kimse kalmamıştır. Her şeye rağmen şiir yazarak içindekileri boşaltmak isteyen şair, kendisine rahat bir alan yaratmak için perdeleri kapatmak ister.

"Kapasam bu perdeleri
Azıcık bir şeyler yazsam
Ölümün acılığına dair
...
Perdeleri kapamadan

Oturdum bu şiiri yazdım

Akşam oldu, kar dindi."(Erhan, Burada Gömülüdür, 2015, s. 58-59)

"göçmen çiçek" şiiri, Ahmet Erhan'ın şiirlerini değerlendirme noktasında üzerine durduğumuz temel hareket yollarına birkaç önemli katkı daha yapar. Hayallerinde de olsa göçmen çiçeğin yüzünü karşısında bulduğunda dışarı ile bağlantısını kesen nesnelere yok etme ve karanlıktan kurtulma ihtiyacı göze çarpar. Aydınlanan ortamda alını öpmesinin dünyayı öpmeye benzetilmesi ise şairin duyusunun ana karakterine bağlıdır. Dünya kapalı kapıların, perdelerin dışındadır, aydınlıktadır. Tüm zorluklar, ölümlere karşın dünya dışarıdadır. Yaşanması ve sevilmesi gereken hayat da oradadır.

"O zaman açıyorum

Bütün perdeleri

O zaman yakıyorum

Bütün ışıkları

Camları darmadağın ediyorum

Yüzünü avuçlarıma alıyorum

Alnını öpüyorum

Dünyayı öper gibi...

...

Ayışığı tutkal gibi

Yapışıyor pencereme

Açamıyorum perdeleri

Şiir yok artık

Türkü dindi...

...

Yolların, yolların ötesinde

Bize bir tek

Yarınlard kaldı

Göğün tükenip, denizin

Başladığı yerde..."(Erhan, Burada Gömülüdür, 2015, s. 230-232)

Zaman zaman ölüm korkusunu dile getirmekten de hiç çekinmeyen şair için sığınaklara dönen evler onun yaşadığı dönem ve ortamda şiirin konusu olamayacaktır. Erhan şiirini; tüm korkutucu, mücadele isteyen yönleriyle sokaktaki kavgaya adamıştır. Perdeler açılmıyorsa, dışarı yoksa eğer şiir de yok olacaktır. Şairin geleceğe biçtiği tek beklenti de ölümdür. Yolların ötesi ve denize ulaşan günler göndermeleri yine ölüme yapılan birer atıf sayılabilir.

Sokaklar tekinsiz, karanlık ve evler birer sığınaktır. Ancak örneklerine değindiğimiz kurgusunda Ahmet Erhan; yaşamı, mücadele ederek ölünecek sokaklara atfederken korkuyu, çaresizliği, ümitsiz bekleme kapılarının ardına sığdırır. "özlediğimiz şeyler" şiirinde kurtuluşu soran adamın dilsiz oluşu önemli bir gönderme taşır.

"En çok özlediğimiz şeyler yarına kaldı

Gökyüzünü de boğduk nefeslerimizle

Kapalıydı perdeler, sokaklar karanlıktı

Dilsiz bir adam kurtuluşu sordu bize”(Erhan, Burada Gömülüdür, 2015, s. 14)

Bir liman gibi sessiz fakat derin bir uğultuyu da içinde barındıran akşam; aynı zamanda uzun sürecek olan bir gecenin de habercisidir. Hayatın koynunda bekleyen ölümden kendini saklamak isteyen şairin, perdeleri kendisine kefen olarak görmesi aslında evin içindeki durumunu da bize gösterir. İnsanlar evlerinde bir ölü gibi yaşamaktadırlar.

"Yine de her akşamın başlangıcında

Gecenin sonsuzluğunu hatırlatan bir şeyler vardır

Bir kör, alfabesinde güneşi okur

Ben perdeleri çekerim, birileri ahretin koynunda uyur

Perdeler benim kefenimdir, ışığım kendi içinde büyür..."(Erhan, Burada Gömülüdür, 2015, s. 405)

Ülkenin üstüne kara bir kefen gibi çöken akşam vakti sokaklarda kimse kalmaz. Kendilerini evlerinde korumaya alan insanlar, bunu örtülü perdeler ve sürgülü kapılarla gerçekleştirirler. Ancak sokaklar boş kalır ve karanlık en çok ölüm getirir.

"Perdeler örtük, kapılar sürgülü

Polis arabaları dışında kimseler yok sokaklarda

Ay, bir boşluk arıyor sekerek gökyüzünde

Nicedir akşam, kara bir kefen gibi geriliyor

Bu acılı, bu yoksul ülkemin üstüne."(Erhan, Burada Gömülüdür, 2015, s. 21)

"alacakaranlıktaki ülke" şiirinde halk, ağlara vurmuş bir balık gibi tedirginlik ve acı içinde yaşar. Bu süreçte toplum evlerinde yaşamaz, "kendilerini kilitledikleri evlerde yaşayıp giderler". Şair bu yaşayıp gitmek yapısına yine suni bir hayatın göndermelerini yükler. Halka bir yandan acır. Ama dışarıyı görmezden gelip adeta fısıltılar içinde eve sığınan toplum aynı zamanda sokakta kimselerin olmamasına ve akşamın bir kefen gibi ülkenin üzerine örtülmesine de göz yumuyor.

"Elimde henüz açmamış bir gül var

Ve boşanmayı bekleyen bir konuşma isteği dilimde

Perdeleri çekilmiş, kapıları sürgülenmiş evlerde

Yaşayıp giderken halkım.

Rüzgâr bırakılmış bir mum alevi gibi

Titriyor bakışlarımda bütün görüntüler

Tabak, çatal sesleri geliyor çok derinlerden

Fısıltılı konuşmalar, ürkek gülüşmeler...

Çocuklar, ilk silah sesinde yaşlanacakmışçasına

Sıkıca tutuyorlar oyuncaklarını”(Erhan, Burada Gömülüdür, 2015, s. 17)

Ahmet Erhan'ın şiirlerinde sokak ve ev arasında ne bir zıtlık ilişkisi var ne de aralarına aslında engelleyici bir duvar örmek mümkündür. Dışarıdaki acımasızlık evlerde sığınaklar, evlerde sığınanlar sokaklarda boşluk, boşluk tehlike, tehlike tekrar saklanma ihtiyacı ve korku doğurur. Birbirini var eden bu döngüde, takipte Ahmet Erhan'ın kendini neden eşikte konumlandığını anlamak da kolaylaşır.

GÖZ YUMAN KAPILAR VE PERDELER

Ölümden kaçan hayatlar, kapıların ardına gizlenirler. Sokakta sizi bulan ölüm ise evde bekleyenlerinizi sormaz. Ölümün, "bir kapıyı örter gibi" benzetmesi ile eşleştirilmesi daha büyük bir yapının parçası olarak karşımıza çıkar. Daha önce de andığımız bu yapı, kapıyı örtüp içeride kalmak ile ölmek arasındaki birbirini kovalayan ilişkinin ortaya çıktığı bir başka noktadır. Silah seslerinin duyulmasının önce "çok yakın" sonra "uzak ülkede" gerçekleşmesi de dünya ve dünyadan ayrılığın mekân içinde tasavvurunun bir neticesidir. İnsan zihninin dünyada tecrübe ettikleri ile kısıtlanan hayal gücü, ölümü hem toplum dilinde hem edebi dilde her zaman bir mekân içinde konumlandırır. Açılan ve kapanan kapılar, perdeler ve eşik tüm fonksiyonlarını iki dünya; bu dünya, öbür dünya arasında da yerine getirmeye devam eder.

"Ölüm gelir. Ve dalar yüzünü, saçlarını

Hiç tanımadığın sinsi bir rüzgâr.

Ölüm gelir. Evde seni bekleyen

Birileri var mı diye sormaz.

Ölüm gelir. Önce silah sesleri,

Önce silah sesleri duyulur çok yakınında

Ve yankılanır az sonra uzak ülkede.

Ölüm gelir. Bir kapıyı örter gibi.

Doğum tarihlerine, düşlere aldırılmaz."(Erhan, Burada Gömülüdür, 2015, s. 33)

Bahsettiğimiz yapılanmanın ilginç örneklerinden birine "ağıt" şiirinde de rastlanır. "Kapalı" olma göstereni ile üç unsurun işaretlenmesi, aralarındaki denklik ilişkisini görmemiz için kurgulanır: kapalı perdeler, kapalı kapılar ve kapalı yürekler. Metinden çıkarımla, sokakta olan bitene kapanan kapılar ve perdeler değil kalpler, gönüllerdir. Ancak ülkedeki mevsim kapıları, perdeleri yıkabilecek güllerin yetişmesine el vermeyecektir.

"Kapalı perdeleri açabilse gülüm

Kapalı kapıları kırabilse

Kapalı yüreklere girebilse

Çiçekçi bana bir gül ver

- Beyim, gül olmaz ki bu mevsimde!"(Erhan, Burada Gömülüdür, 2015, s. 50)

"usul usul birikiyor gözyaşlarım" şiirinde her ölü için döktüğü gözyaşları yavaş yavaş çoğalan Ahmet Erhan, kapısının her çalınışında korkuya kapıldığını inkâr etmez. Akşam tahta bir perde gibi güneşi kapattığında, insanlar telaş içinde evlere giderken arkalarında ölenleri bırakırlar. Sürgüledikleri kapılar kendileri için bir sığınak oluştursa da dışarıdaki insanların ölümlerine göz yumdukları gerçeğini değiştirmez. Aynı döngüye şahit oluruz: korku ile eve kaçılır ancak eve kaçtıkça dışarıya daha korkunç hal alır. "uzun bir şiirin son dizeleri"nde ise bu döngü karşısında Ahmet Erhan'ın sitemiyle karşılaşırız. Kapıları kapatmanın saatini erkene almaları da anlamsız kaçışın başka bir trajik boyutunu oluşturur.

"Arkadaşlarım ölüyor güpegündüz

Ve her ölenin ardından insanlar

Daha çabuk yürür oluyorlar evlerine

Sıkıca örtülen her kapı, görüyorum

Boş bir alan daha bağışlıyor katillere."(Erhan, Burada Gömülüdür, 2015, s. 56)

"Söylevleri de dinlemiyorum artık

Sen ölmedin, yaşıyorsunları...

O ölüleri yaşatacak olanların çoğu

Kapılarını erkenden örtüyorlar akşamları."(Erhan, Burada Gömülüdür, 2015, s. 76)

Ahmet Erhan'ın yüreğini temizlemesi de yine şiirinin yapılanması gereği ancak evlerden kovularak gerçekleşir. Yüreğinin kurtarılmış bir bölge haline gelmesi için evlerden ayrılmak yerine kovulmak kavramını tercih etmesi de bu yapılanmanın arka planda ne kadar faal olarak işlediğinin ispatlarındandır. Günlük dilde birçok haritalamasını gördüğümüz "hayat savaştır, yaşamak savaşmaktır" metaforunu ironik bir kullanımla şiirine katar: "*yaşamak eğer gerçekten bir savaşa*". Teknik bakımdan ise bir başka ilginç örnekle karşılaşıyoruz. Şüpheyle yaklaştığı ve bir ironi olarak kullandığı metaforu hemen devamında haritalamaya devam eder: kalkan, mızrak, apolet.

"Bütün kapıların

Dışına kovuldum.

Yüreğim, kurtarılmış bir

Bölgedir şimdi.

Yaşamak eğer

Gerçekten bir savaşa,

Kalkana ve mızrağa

Çevirdim de dilimi

Omuzlarımdaki

Apoletlerden oldum."(Erhan, Burada Gömülüdür, 2015, s. 291)

Ölümlerden bahsedecek olanın sesinin ancak boğuk çıkacağını düşünen Ahmet Erhan, bu boğuk ses duyulduğunda bütün kapıların birden ürktüğünü söyler. Eşiğin üzerindeki, içeri ile dışarıyı ayıran kapının tedirginliği açıktır. Hem kapıların hem de aynı tedirginliği yaşayan rüzgârın kurgulanması ilginç birer örnektir. Ancak Ahmet Erhan şiirinde hayli yer kaplayan bu farklı yapılanma, üzerine çalışmaya başladığımız başka bir makalenin müstakil konusu olacak hacimdedir: korku ile dönüşen doğa ve eşya. Korku ile ne kapılar açılma ya da kapanma ne rüzgâr esmeme ya da başka yöne esme refleksi göstermezler. Bulunduğu ortama aidiyet, mevsim-atmosferin getirdiklerine ayak uydurma, hareketsizlik ya da sessizlik, görünmezlik gibi birçok unsur bu söylemin altına yerleşmiş gerçek dünya izleridir.

"Bütün kapılar

Ürküyor birden

Pamuktan bir ayakla yürüyor

Rüzgâr bile"(Erhan, Burada Gömülüdür, 2015, s. 283)



"kovulduğum bütün kapılara" şiirinde ilk göze çarpan geri dönülen noktanın kapılar olmasıdır. Çünkü saklananlar, göz yumanlar oradadır. Ve Ahmet Erhan belki de zihnindeki ihaneti ilk kez bu kadar açık olarak ortaya koyar: "*Ellerinde taşlarla bekliyor herkes beni*".

"Kovulduğum bütün kapılara geri dönüyorum

Yurdum için, alnımda yaralarla

Ellerinde taşlarla bekliyor herkes beni

Benimse aklım yitip giden dostlarda"(Erhan, Burada Gömülüdür, 2015, s. 354)

Eşikte durmanın bir başka getirisini/götürüsünü "milattan önceki şiirler" şiirinde buluruz. Dışarıda ölemiyorsan içeri girip kapıyı kapatıp ölmelisin. Bunu yapamadığın için suçlu hissetmelisin. Ama yapamıyorsan da dışarıdaki hayata gözlerini dikebilecek misin? Diktin ve baktın, aradın. Ölmediysen aynada bir yüze sahip olacaksın ama o yüz bu kez de dağınık ve bıkkın olacak.

"Acının bulantıya doğru aktığı yerlerde

Sana bir kapıyı örtmek, bir tetiği çekmek kalmışken

Gözlerinle sokaklara abanmak niye?

Niye, okul dönüşlerinde çocuklarla konuşmak?

Portakal seçmek bir bir köşedeki manavdan?

Ellerini ceplerine sokup, yollarda yürümek

Sanki her şeyi ilk kez görüyormuşçasına şaşkın

Sanki fırlayıp çıkmışçasına bir uçurumdan

Aynada bir yüz olmak, dağınık ve bıkkın."(Erhan, Burada Gömülüdür, 2015, s. 97)

Eşikten dünyayı seyreden şairin birçok şiirinde ölüm nasıl korku ile yan yana geliyorsa ölmek de çok kez pişmanlıkla, hüznüyle, yalnızlıkla buluşuyor. Ahmet Erhan'ın birbirini takip eder, tetikler şekilde kurguladığı büyük yapının içinden şiirine yansıyan bir husus da yaşamak ve ölmektir.

SONUÇ

Ahmet Erhan, ölüm meselesine şiirlerinde çokça yer verir. Görünür olan, şiirde kelimelere yansıyan bu meselenin alt yapısını ise şair, kavramlar arası ilişkilerle örmüştür. Aslında bu durum Ahmet Erhan şiirlerinin neden sevildiğinin bir açıklamasını da taşır. Sadece ölüm, ölüm korkusu meselesi, şiir için yeterince cazip bir temel değildir. Erhan, kurduğu yapı ile atmosferi belirler. Şiirlerini değiştiren ama şairin istediği havayı okura solutan da bu atmosferdir.

Erhan, eşığı kendisine bir gözlem noktası olarak seçer. Eşiğin her iki yanı ise birbirini tetikleyen dinamik bir şekil sunar. Eşik, evin içi, dışarı kavramları adeta korku, tedirginlik, umut, umutsuzluk, ölmek, yaşamak gibi kavramları kendisine çeker ve yapıştırır. Hatta doğa ve eşya da onlarla birlikte kılık değiştirmeye, hareket etmeye başlar. Ahmet Erhan'ın şiirlerinin bir özelliği de eşığın her iki tarafına kulak vermesidir. Her iki tarafın acıları, korkuları dinlenir. Tek yanlı bir düşünce ve gösteriden ziyade atmosferin var olması ve o atmosferin hissedilmesi açısından şairin bu tavrı etkili olmuştur.

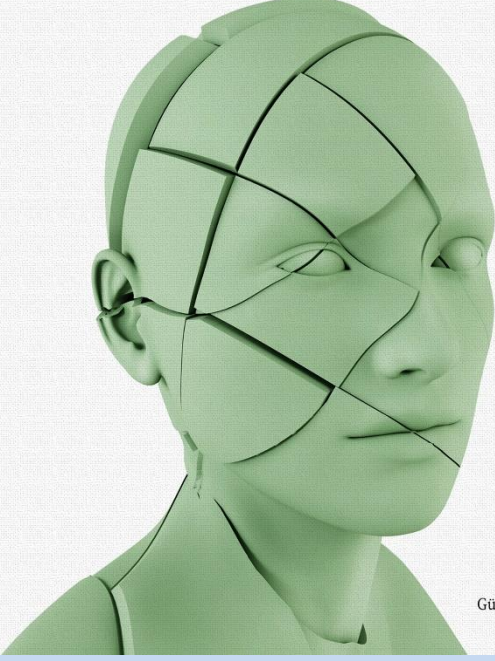
Kavramların yarattığı alan ve bu alanların kişiselliği, özgünlüğü şiir okumaları için son derece önemlidir. Kavramlar, kavram alanları ve ilişkiler ağını tespit etmek şiirin dünyasına bir kapı açmak anlamına gelecektir. Yalnızca Ahmet Erhan şiirleri değil özellikle de bir dönemin sosyal ortamını, atmosferini yansıttığını düşündüğümüz tüm şairlerin şiirleri bu kavramsal yapı üzerinden anlamlandırma çalışmalarına cevap verecek, kapılarını açacaktır.

KAYNAKÇA

- Almaz, M. A. (2015, Ağustos). Yaşamla Ölüm Arasında Bir Oğul: Ahmet Erhan. *Yalnızlar Mektebi*.
- Asiltürk, B. (2013). *Türk Şiirinde 1980 Kuşağı* (2 b.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Deniz, A. (2013, Eylül-Ekim). Bak, Unutmadım Adımı. *Sözcükler*.
- Deniz, İ. (1994, Haziran). Orta Sayfa Sohbeti: Genç Türk Şiirinin Nitelik ve Yönelişleri. *Dergah*(52).
- Dıvarcı, C. M. (2018). Ahmet Erhan'ın Hayatı ve Şiirleri Üzerine Bir Araştırma. Konya.
- Doğan, M. C. (2018). Sanatı ve Sanatçıyı Gösteren Bir Dergi: "Hürriyet Gösteri". *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*(40), 51-76.
- Doğan, M. H. (2001). *80 Sonrası Şiiri Üzerine*. İstanbul: YKY.
- Ergülen, H. (tarih yok). *Yulki Şairi Ahmet Erhan*. Şubat 8, 2020 tarihinde Sabitfikir: <http://www.sabitfikir.com> adresinden alındı
- Erhan, A. (1981, Ekim). Genç Ozanlarla Söyleşi. (I. Özgentürk, Röportaj Yapan) Varlık.
- Erhan, A. (1993). Her Pazartesi Edebiyat Konuşmaları. (Ö. Karabulut, Röportaj Yapan) Ankara: Ekin.
- Erhan, A. (2000, Mayıs). O Bir Çağdaş Yenilgi: Ahmet Erhan'la Söyleşi. (E. Bozkurt, Röportaj Yapan) Öküz.
- Erhan, A. (2007, Nisan). Söyleşi. (A. Şahin, Röportaj Yapan) Varlık.
- Erhan, A. (2015). *Burada Gömülüdür* (Cilt 1). İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Erhan, A. (2015). *Burada Gömülüdür* (Cilt 2). İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Fişekçi, T. (2013, Eylül-Ekim). Bir Resmin Öyküsü ve Bir Hayattan Sahneler. *Sözcükler*.
- Koşar, E. (2017, Haziran). Üç Çiçek, Poetika ve Şiir Atı'yla Türk Şiirinde 1980 Kuşağı. *Bartın Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 2(1).
- Miraç, Y. (2013, Eylül-Ekim). Sayıklamalar. *Sözcükler*.
- Necatigil, B. (1989). *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Satıcı, A. (1994). Ölüm Nedeni Bilinmiyor Üzerine Bir Otopsi. *Edebiyat ve Eleştiri* (17).
- Tunç, F. (2013, Eylül-Ekim). Hayat Başın Sağolsun. *Sözcükler*, s. 21.
- Yalçın, M. (Dü.). (2001). *Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi* (Cilt 1). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

TÜRK BİLİMKURGU EDEBİYATI VE ARKETİPLER

DR. VELİ UĞUR



Günce Yayınları

Oktay Yivli

Öykü Nasıl Okunur

modern öykü ve yöntem



Günce Yayınları

MAKSUT YİĞİTBAŞ

Edebiyatın Ebemkuşağı

Halit Ziya Hikâyeciliğinde

Renklerin Dili

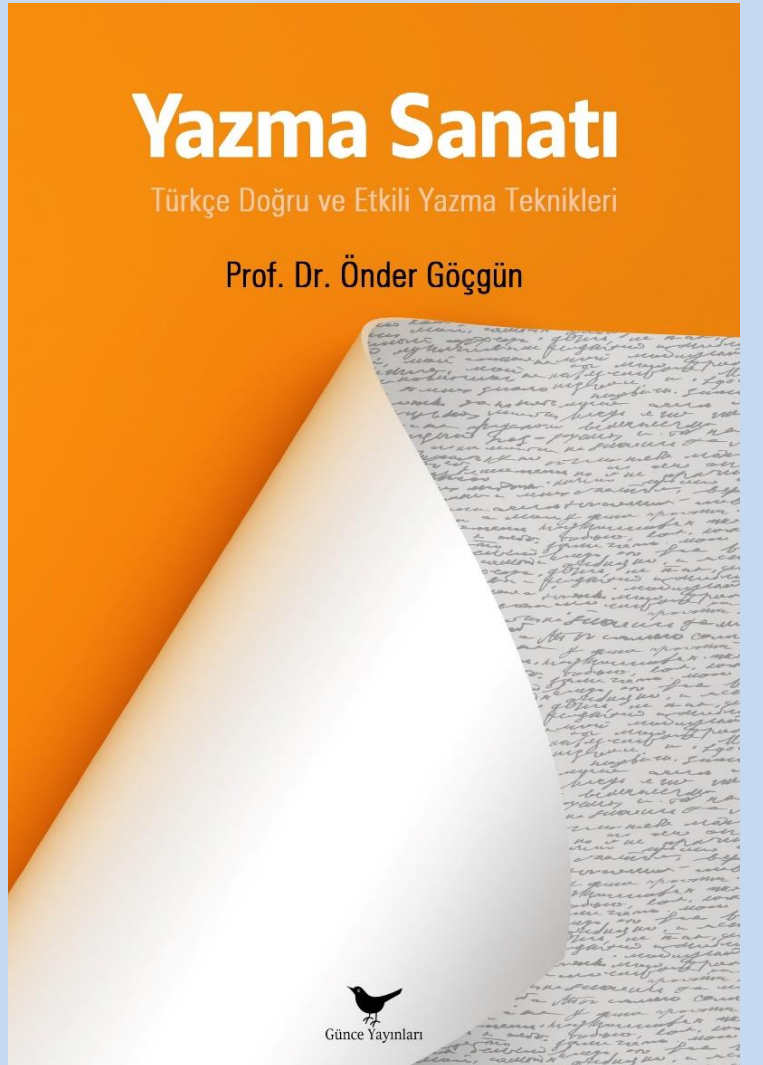


Günce Yayınları

Yazma Sanatı

Türkçe Doğru ve Etkili Yazma Teknikleri

Prof. Dr. Önder Göçgün



Günce Yayınları

Sami Paşazade Sezai'nin "Sokak" Öyküsünde Mekânın Algılanışı Üzerine Biyografik Bir Okuma

DR. ÖĞR. ÜYESİ EBRU ÖZGÜN*

Öz

Tanzimat Dönemi'nin ikinci kuşak yazarlarından Sami Paşazade Sezai, modern Türk öyküsünün önünü açan isimler arasında yer alır. 1891'de yayımladığı *Küçük Şeyler* adlı kitabının ardından 1934'e kadar *Rumûzü'l-Edeb*'de ve çeşitli dergilerde yayımladığı öyküleriyle Cumhuriyet edebiyatına uzanır. Bu öyküler, insan psikolojisinden toplum hayatının birtakım aksaklıklarına ve yazarın hatıralarına değin tematik çeşitlilik gösterir. Yazarın ölümünden iki yıl önce, 1934'te *Yolların Sesi* dergisinde yayımladığı son öyküsü "Sokak" adını taşır. "Sokak"ta mekân unsuru, tarihsel ve kültürel belleğe göndermelerle bir medeniyet telakkisi olarak görülürken; Sezai'nin kişisel dünyasına, ruhsal açmazlarına da ışık tutar. Yazar öyküde, hem dünya tarihini içine alacak genişlikte geçmiş hem de sefalet düşmüş yaşlı bir Rum kadının dar çerçevesinden hareketle aktüel zamanı kapsayacak nitelikte, içinde bulunduğu mekâna çeşitli anlamlar yükler. Bu çalışmada, yazarın çocukluğunun ve gençliğinin yüksek duvarlarla çevrili konak hayatından olgunluk döneminde dış mekâna -açılışı, sokağı- alımlayışı ve sokağa hangi işlevleri yüklediği "Sokak" öyküsü merkezinde tartışılmaktadır.

Anahtar sözcükler: Sami Paşazade Sezai, mekân, "Sokak", hafıza, medeniyet, otobiyografi

IN SAMI PAŞAZADE SEZAI'S "SOKAK" STORY

A BIOGRAPHICAL READING ON THE PERCEPTION OF SPACE

Abstract

Sami Paşazade Sezai, one of the second generation authors of the Tanzimat Era, is among the names paving the way for modern Turkish short fiction. He traces to the Republic period in Turkish literature with his short stories published in *Rumûzü'l-Edeb* until 1934 and in different journals after his story book named as *Küçük Şeyler* (Little Things) published in 1891. These stories vary by themes from human psychology and some troubles within society to the writer's memories. The last story that the author published in *Yolların Sesi* (The Voice of Roads) journal in 1934, two years before his death, is named as "Sokak" (Street). In "Sokak", while the element of place is seen as the consideration of civilisation with references to historical and cultural memory, it also sheds light on Sezai's personal world and psychological dilemmas. The author ascribes various meanings to the place in a way to involve both the past wide enough to cover the history of the world and the actual time with reference to the narrow perspective of an old Greek woman

* A.Ü. Edebiyat Fak. TDE Böl. ebruozgun@anadolu.edu.tr, orcid.org/0000-0002-7155-0558

Gönderim tarihi: 30.04.2020

Kabul tarihi: 22.05.2020

who has fallen into poverty. In this study, how the author, who opens himself from the mansion life surrounded by high walls in his childhood and youth to outer space during his maturity, acknowledges the street and which functions he ascribes to it are going to be discussed within the scope of the story "Sokak".

Keywords: Sami Paşazade Sezai, place, "Sokak", memory, civilisation, autobiography

GİRİŞ

Sami Paşazade Sezai (1859-1936), roman, öykü, tiyatro, çeviri, hatıra, gezi ve mektup türünde yürüttüğü yazı faaliyetleriyle Tanzimat döneminin ikinci kuşağında önemli bir yere sahiptir. Abdurrahman Sami Paşa'nın ikinci eşi Gülârâyış Hanım'dan dünyaya gelen Sezai, İstanbul Taşkasap'taki konak hayatının içine doğar. "Sokak" öyküsünde de bahsi geçen bu mekânın yazarın yaşantısına ve eserlerine etkisi oldukça fazladır. On dört yaşında yazı hayatına başlayan Sezai, Abdülhak Hamit'in onu nazma teşvik etmesine rağmen Namık Kemal'in etkisiyle nesre yönelir. Halit Ziya'nın övgüyle bahsettiği ve en çok etkilendiği yazarlar arasında saydığı Sami Paşazade Sezai, özellikle öykü türünde kaleme aldığı eserleriyle Batılı tarzda Türk öyküsünün önünü açar. 1891'de *Küçük Şeyler*'de, 1898'de *Rumûzü'l-Edeb*'de topladığı ve 1925-1934 yılları arasında çeşitli dergilerde yayımladığı öyküleriyle Batılı anlamda bu türün gelişmesine önemli katkılar sağlar. Fevziye Abdullah Tansel, Sezai'nin bu alandaki yazı faaliyetlerinin Batılı tarzdaki Türk öykücülüğünün nüvesi olduğunun altını çizer:

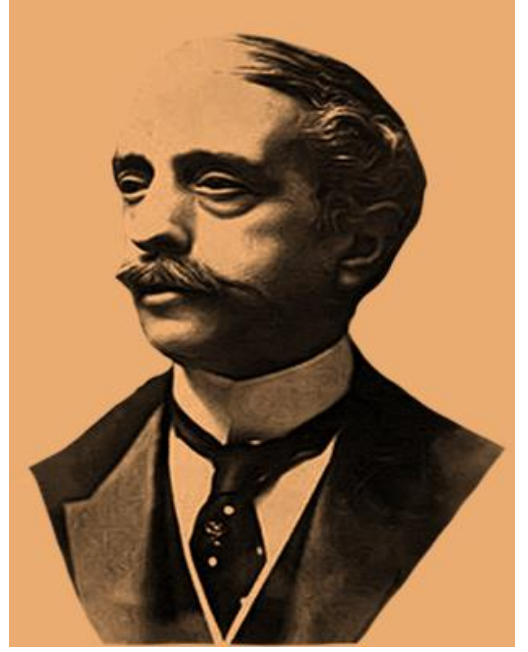
"Esasen Sezai'ye edebiyat tarihimizin Tanzimat'tan sonraki müeddibleri arasında yer kazandıran ne tiyatroları, şiirleri, ne de makale, musahabe, seyahat notları ve hatıralarıdır; onu ayakta tutan tarafı, şöhretini temin eden *Sergüzeşt*'ten ziyade küçük hikâyeleridir. Hemen her bakımdan mükemmel bu küçük hikâyeler edebiyatımızda, ait olduğu nevin ilk örnekleridir ve kendinden sonraki genç neslin müstakbel küçük hikâye üstatlarının yükseldiği zirveye yol gösterme şerefi Sezai'ye aittir." (1958, s. 30)

Sami Paşazade Sezai'nin en çok incelemeye konu olan öyküleri *Küçük Şeyler*'e aittir. Bu kitaba dâhil olmayan ve sonradan yazılan öyküler ise araştırmacılar tarafından çoğunlukla göz ardı edilmiştir. Hatta Metin Kayahan Özgül, yazarın *Sergüzeşt* romanı ile *Küçük Şeyler* öykü kitabı dışında kalan eserlerinin "zamanın eleğinden elenip unutuldu[k]lar[ını]" (1984, s. 173) öne sürer. Bu bağlamda, Sezai'nin 1934'te *Yolların Sesi* başlıklı dergide ölümünden iki sene önce yayımladığı son öyküsü "Sokak" üzerine de derinlemesine bir inceleme yapılmadığı görülür. Bu öykü, Sezai'nin yetmişli yaşların verdiği tecrübeyle zamanı, mekânı ve hayatı nasıl algıladığını göstermesi bakımından önemlidir. Deneme-anı türüne yaklaşan bir üslubu da olan bu öykü, yazarın çoğu öyküsünün aksine I. tekil kişi ağzından anlatılır.

Yazarın çocukluğuna ve gençlik çağına ait izlenimleriyle başlayan "Sokak" öyküsü, zamanın akışıyla değişen mekân unsurunun Sezai'nin zihninde yarattığı düşünceler üzerinden ilerler. Bulunduğu mekândan sokağa bakan ve ona dair düşüncelerini sıralayan anlatıcı, bir süre sonra karşı evlerden birinde, kedisi ve köpeğiyle birlikte yaşayan yaşlı bir Rum kadına odaklanır. Birlikte yaşadığı hayvanlarının dışında hiç kimsesi olmayan bu yalnız, yoksul ve hayatın yükü altında ezilmiş görünen kadın, sevgiyi ve içtenliği küçük yuvasında bu canlılarda bulmuştur. Yaşlı ve sakat kadının ölmesinin ardından onun geride kalan hayvanlarına sahip çıkmaya karar veren

anlatıcı, kedinin evi terk ettiğini ve en son kırlarda görüldüğünü, köpeğin de bir başkası tarafından sahiplenildiğini öğrenir. Sonunda anlatıcı, kedi ve köpeğin iyi yerlerde olmalarından dolayı ölen sahibelerinin huzur içinde uyuyacağını düşünerek anlatıyı sonlandırır.

Mehmet Törenek, Sezai'nin *Küçük Şeyler* kitabını değerlendirdiği yazısında, yazarın hikâyelerinin özelliğine ve havasına uygun biçimde mekânı yakaladığından bahseder. Ona göre, yazar bu ilk öykü kitabında mekânı realist bir bakış açısıyla ele almakla beraber, mekânın sunuluşunda yer yer komiği, bazen de romantizmi öne çıkarır (Törenek, 1998, s. 142). Sezai'nin son öykülerinden biri olan "Sokak"ta ise yazar, geçmişin izini sürerken şimdinin trajedisini de aktarır. Otobiyografik öğeler¹ taşıyan öyküde, içinde



bulunulan mekânın realist bir tutumla ele alındığı düşünülse de hayalî tasavvurların, zihinsel sıçrayışların etkisiyle romantik bir tavır da görülür.

"Sokak" öyküsünde mekân unsuru, tarihsel, kültürel ve toplumsal belleğin inşasında önemli bir argüman olarak belirirken, Sezai'nin kişisel dünyasına, ruhsal açmazlarına da ışık tutar. Yazar, yetmişli yaşlarından bakışla, hem dünya tarihini içine alacak genişlikte geçmiş hem de sefaletle düşmüş yaşlı bir Rum kadının küçük ölçekteki çerçevesinden hareketle şimdiki kapsayacak nitelikte içinde bulunduğu mekâna çeşitli anlamlar yükler. Bu çalışmada, çocukluğunun ve gençliğinin dört duvar arasına sıkışmış konak hayatından olgunluk döneminde dış mekâna açılan yazarın, sokağı nasıl algıladığı, ona hangi işlevleri yüklediği tartışılacaktır. Öncelikle öyküdeki verilerden hareketle, mekânın muhafaza etme, hatıraları canlandırma niteliğinden yola çıkarak, yazarın "sokak"ı tarihsel ve kişisel belleğin imi olarak nasıl yorumladığı ele alınacaktır. Burcu Yılmaz'ın da dediği gibi, yaşayan mekânlar, edebî metinlerde yazarın düşünce ve hayal dünyasının süzgecinden geçerek yeniden kurgulanırlar. Sanatçı, yaşadığı şehirden ilham alarak ve mensubu olduğu medeniyetin birikiminden nasiplenebildiği ölçüde, edebî metinde yeni bir şehir imgesi oluşturur (2019, s. 29). Sezai de öyküsünde, yaşadığı şehri ve sokağı kendi muhayyilesinin süzgecinden geçirerek kurgular.

"Sokak" öyküsü aynı zamanda, hem Osmanlı konak hayatına iştirak etmiş hem de medeniyet değişimiyle Cumhuriyet Türkiye'sine tanıklık etmiş bir yazarın son yıllarındaki psikolojisinin, yalnızlığının bir göstergesi olarak da okunmaya elverişlidir. Dolayısıyla Sezai, "sokak"la geçmişe döndüğü kadar şimdiki ahvalini de açık etmektedir. Bu çalışmanın ikinci bölümü ise, Sezai'nin şimdiki (öykünün yazıldığı dönemdeki) iç dünyası hakkında edinilen izlenimlere dayanmaktadır.

¹ Metin Kayahan Özgül, Sezai'nin hikâyelerine en büyük etkinin kendi hayatından geldiğini iddia eder. Özellikle "Sokak"ın da içinde bulunduğu son öykülerinde otobiyografik unsurların fazlalığı Özgül'e göre, bir nostalji belirtisi görünümündedir (1984, s. 56).

SEZAI'NİN TASAVVURUNDA CANLI BİR ORGANİZMA OLARAK "SOKAK"

Tarihsel sürecin akışı neticesinde giderek değişen medeniyet algıları, çağın getirdiği ve gerektirdiği yaşam biçimleri, ister istemez içinde bulunulan, yaşanan mekâna ait kimi öğelerin yerlerine yenilerini koymaktadır. Zaman ve mekân arasındaki bu doğru orantılı etkileşim, zamanın sürüp gitmesiyle her ne kadar mekânın yapısında birtakım değişiklikleri zorunlu kılsa da geçmişinde içinde barındırma, muhafaza etme özelliğinden dolayı mekân, şimdiki olduğu kadar geride kalanı da hatırlatacak, hafızasında yaşatacak güce sahiptir:

"Mekânsal bir ögenin bellekte saklanması bireyin duyumsal ve algısal süreçte mekânı algılamakla mekânla kurduğu ilişkinin boyutlarına göre değişken bir yapı sergiler. Mekân birey için ne kadar çok bağlam içeriyorsa mekân o kadar kalıcıdır. Anılarla, deneyimlerle, algılarla, duyularla desteklenmiş bir mekân bellekte ilişkilendirilir, eşleştirilir, yönlendirilir, karşılaştırılır ve kodlanır. Bu kodlama uzun süreli belleğe alınma anlamına gelir. Uzun süreli bellekte kodlanan bu öge, bireyin yaşam döngüsü içerisinde tekrar hatırlanmak üzere geri çağırılır." (Öymen Özak, Eylül 2009, s. 150)

Öymen Özak gibi Güleç Solak da mekân algısını, duyumsal ve zihinsel bir süreçle ilişkilendirir. Ona göre, kişilerin kültür ve deneyimlerini de içeren psiko-sosyal durum, mekânın ışık, ısı, konum gibi fiziksel faktörler, mekânın algılanmasını doğrudan etkiler. Bunun sonucunda mekân, hem fiziksel hem de zihinsel olarak kişilerin hafızalarında tanımlanmakta ve kişilerin bilişsel haritaları çizilmektedir (Güleç Solak, 2017, s. 18).

Yaşamının büyük çoğunluğunu İstanbul'da geçirmiş bir yazar olarak Sezai'nin zihninde mekânın çağrıştırdığı "anılar" ve "deneyimler", "algılar" ve "duyumlar"la desteklenerek su yüzüne çıkar. Yazar öyküsüne adını verdiği "sokak" a hayal gücü ile birtakım sembolik anlamlar yükleyerek onu "hafıza mekânı"na (Nora, 2006, s. 31-32) dönüştürür. "Sokak"ı geçmişle bağ kurmanın, hatırlamanın mekanizması olarak tasavvur eder. Bu bir anlamda yazarın gerçeklik düzleminden, var olduğu uzamdan "kaçış" için bulduğu bir yol olarak da savlanabilir. Bachelard, hayal gücünün kavradığı mekânın, geometricinin ölçümüne ve düşüncesine teslim edilmiş kayıtsız bir mekân olarak kalamayacağından bahseder. Bu mekân, hayal gücünün tüm taraflılıklarıyla yaşanmış bir mekândır (2014, s. 28). Öyküde yer alan sokak tasavvurları da, Sezai'nin tüm yaşanmışlıklarıyla, siyasi taraftarlığıyla, zihin süzgecinden geçirilerek yer bulur.

Zamanın akışıyla birlikte mekân da hem değişken hem dinamik bir olgu olarak öne çıkar. Bu değişime ayak uyduramayanlar, ya tecrübe edilmiş eski mekânları hafızalarında yeniden canlandırır ya da zihinlerinde hayali, ütöpik mekânlar yaratıp olmak istedikleri kurgusal bir dünyada yaşarlar. Sezai, ütöpik mekânlar kurgulamaktan ziyade geçmişe sığınmayı tercih eder. Geçmişin saklı sularına yaptığı zihinsel yolculukla, Draaisma'nın da dediği gibi hafızasında tuttuklarını ve anımsamak istediklerini, yeniden elde etmeye çalışır (2007, s. 51). Sezai metinde, kendi yaşanmışlıkları ve mekân unsuru arasında kurduğu bağla kişisel belleğini harekete geçirirken -yani bir anlamda mekân, hafızanın işletilmesi için araçsallaşırken-, içinde bulunduğu mekânın da bir hafızası olduğuna işaret eder. Mehmet Narlı'nın "mekânın hafızası" ile ilgili görüşleri bu noktada dikkate değerdir:

"Özün ve sonsuz yenilenin ne olduğu mekânların hafızasında durmaktadır. [...] Mekânların dinsel, sosyal, kültürel, sanatsal hatta siyasal kimlikleri vardır ve bu

kimliklerin imgesel ve simgesel içerikleri, onlarla ilişkide olan insanların kimliklerinin oluşmasında önemli etkilere sahiptirler. Bu açıdan bakıldığında, insanların yaşamış ve düşlemiş oldukları bütün yaşantılar ve bu yaşantıların yansımaları, mekânların hafızalarında durmakta ya da bu zaman ve mekânlar, bilinçli-bilinçsiz hafızanın arketipleri olarak yaşamaktadırlar. Edebiyat ve mekân ilişkisi bir bakıma, mekândaki bu hafızayı ve hafızalaşmış mekânı, hatıra ve düşler yoluyla çözülemeye, mekânın yansıtıcı niteliğini görmeye dayanır.” (2014, s. 77-79)

Mekân-kimlik, çevre-insan etkileşimi bağlamında Sezai'nin zihninde “sokak”, canlı bir organizmaya dönüşür. “Sokak” denilen mekân, içinde yaşadığı insan topluluklarının kişiliklerine ve yaşam biçimlerine bürünür. Sokaklar Sezai'ye göre, düşüncenin geliştiği, yayıldığı öyle yerlerdir ki insanlığı geleceğe taşıyacak denli önemli fikirlerin doğduğu mekânlar olmalarının yanı sıra toplumları felakete sürükleyen düşüncelere ya da olaylara ev sahipliği de yapabilmektedirler. Sezai, içinde yaşadığı “sokak”tan hareketle girdiği bellek yolculuğunda, hem bu mekâna kendi siyasi fikirleriyle de örtüşen nitelikte çeşitli anlamlar yüklemekte hem de medeniyetin beşiği olarak gördüğü “sokak”ı Batı ve Osmanlı toplumları üzerinden kıyaslamaktadır. Bu bağlamda yazarın “sokağın hafızası” ve “kişisel hafızası”ndan hareketle bu mekânı nasıl algıladığı, metindeki verilerden hareketle şöyle açıklanabilir:

Sezai'ye göre sokaklar, etrafında yaşayan sakinlerinin birer uzantısıdır. Dolayısıyla burada ikâmet eden kitlenin izlerini üzerlerinde taşırlar. Sokaklar, çevresinde oturan insanların medeniyet seviyelerini, refah ve gelişme düzeylerini (Sezai, 2016b, s. 137) ortaya koyan en önemli göstergelerdir. İnsan ve çevre arasındaki ilişki ve uyum öylesine mühimdir ki Sezai için sokaklar, “milletlerin hâlet-i rûhiyesinin geçidi” (Sezai, 2016b, s. 137) kabilindedir. Sokaklar, kalabalıkları bir araya getiren, kolektif ruhu harekete geçiren işlevsel mekânlardır. Kitleler arasında düşüncelerin doğmasına, kök salmasına ve hızla yayılmasına vesile olan elverişli ortamlardan biridir. Sezai sokakları, düşünceleri besleyip büyüten ve bu düşüncelerin en küçük mntkalara varıncaya kadar genişlemesinin yolunu açan çıkış noktaları olarak görür ve öyküde şöyle der: “O sokaklardan fikrin mürûru için salonlara, yatak odalarına yol vardır. İnsan buradan onları istidlâl eder, görür.” (Sezai, 2016b, s. 137)



Sokak aynı zamanda insan ruhunun tüm karışıklıklarını bünyesinde barındırır. Hem “zalim” hem “mazlum”, hem “münevver” hem “muzlim”, hem “neşeli” hem “mahzun”, hem “emin” hem “tehlikeli” bir karakter arz eder². Sokağın “zalim” olmasının sebebi, içinde taşıdığı gürhün karanlık düşüncelerinden doğan galeyanın insanlığı yıkıma sevk etmesidir. Bu gürhü “kaldırımların arasından çıkmış çamurdan düşünceler, taştan yürekler” (Sezai, 2016b, s. 137) olarak betimleyen Sezai, hem dünya tarihinden hem de Osmanlı döneminden verdiği örneklerle kitle psikolojisi ile hareket eden toplulukların yarattığı zulmü ve zorbalığı gözler önüne serer:

² Sezai'nin bu tanımlamalarından yıllar sonra Ahmet Oktay da bu kez daha geniş bir açıdan “kent” odaklı bir bakışla aynı betimlemeyi yapacaktır: “Kent, ortaçağdan bu yana, toplumsal yaşamın canlılığının ve durgunluğunun, hızlılığının ve donmuşluğunun, zenginliğinin ve yoksulluğunun, neşesinin ve kederinin en açık gözlemlenebildiği yer. [...] Kent insanal dokusuyla, tarihsel ve doğal zenginlikleriyle, [...] insanları kendine hayran eder ama, kaotik yapısı, terörize edici ve yalıtıcı çoğulluğuyla korku da verir.” (2002, s. 23-24)

“Moliere, Voltaire, J. J. Rousseau’nun Paris sokaklarına düşen felsefeleri, insan başı kesmek için birer satıra; yüksek fikirleri, ince nükteleri giyotine tahvîl edilmiş ve bizde de oralardan çıkan Halil Patrona, Kabakçı ihtilâlleri, biri medenî bir devri, diğeri bir âtî-i selâmeti mahv ü heder etmiştir.” (Sezai, 2016b, s. 138)

İstanbul’daki Sami Paşa konağından yirmi iki yaşında (1859-1881) ayrılan Sezai, Londra’da (1881-1885), Madrid’de (1909-1921) çeşitli resmî görevler ve Paris’teki (1901-1908) Jön Türk faaliyetleri dolayısıyla hayatının neredeyse üçte birini yurtdışında geçirmiştir. Dolayısıyla Batı medeniyetini yakından tanıma fırsatı bulmuştur. Sezai, öyküde Paris sokakları ile mensubu olduğu Osmanlı topraklarında meydana gelen birtakım kalkışmaların, zor ve şiddet uygulayarak düzeni değiştirmeye çalışan taassup içinde olan toplulukların temelinde aynı düşünce yapısına sahip olduğunu vurgular. Batı’nın bilimine ve felsefesine büyük önem veren yazar, yaşadığı coğrafyada da yeniliğe direncin ne kadar güçlü olduğunu bilmektedir. Yukarıda sözünü ettiği satırlar, bir bakıma Sezai’nin Avrupai düşünce tarzını, medeniyet değişimini ne kadar önemseydiğini ve geleceğin tesisinin bu değişim ve düşünce biçiminden geçeceğine dair inancını gösterir.

Sezai, İstanbul’da meşrutiyet öncesi (1886-1901), sansürün, jurnalın hüküm sürdüğü ve hafiyelerin kol gezdiği istibdat yıllarında, Boyacıköyü’nde “koruluklar içindeki güzel yalı”da (Güven, 2009, s. 45) ikâmet eder. Burada yaşarken, hem edebî faaliyetlerinin en verimli yıllarını geçirmiş hem de dönemin ağır ve buhranlı havasını tenkit etmekten geri kalmamıştır. Sezai’ye göre, Osmanlıda istibdat yanlısı tüm uygulamalar, “halkın kanları[nın] haksız yere dökül[mesine]” (Sezai, 2016b, s. 138) sebep olmuştur. Öyküde sokakları “zalim”e çeviren kitle, Batılı düşünceleri yanlısı yorumlayan, kendi çıkarları uğruna halkı galeyana getiren, bağınaz ve yozlaşmış halk kesimi ile yönetici kadro olarak sunulur. Halk tabakasından oluşan sokak sakinlerinin, iktidar tarafından zulme uğrayıp sindirilmesi ise, sokakların “mazlum”laşması olarak imlenir. Sezai’nin otobiyografik hafızasında yer edinen bu imgelerden, “kendisinin dışında var olan ve toplum tarafından onanmış referans noktalarına geri gider[ek]” (Halbwachs, 2018, s. 46) kolektif hafızaya geçilir. Bu “ödünç alın[an] ve [ona] ait olmayan hafıza” (Halbwachs, 2018, s. 46-47), yazara kendi toplumu ile Batı toplumları arasında mekânı kıyaslama şansı tanır. Buna göre kolektif hafızada yer edinen Batı’daki örnek, Fransa’da başa geçen III. Napoléon’un özgürlük isteyen halkına yaşattıklarıdır. Napoléon, Fransa’da halkın oyuyla seçilen ilk cumhurbaşkanı olma vasfını kazanır, ancak düzenlediği darbe girişimi ile imparatorluğunu ilan eder. Napoléon’un hürriyet yanlılarına karşı sürdürdüğü kanlı siyaseti Sezai, metninde şöyle dile getirir:

“On dokuzuncu asrın ortasında Üçüncü Napoléon gibi Fransa’nın başına geçmek, Fransızları emri altına almak için Cumhuriyet’e sadâkat yemininde hâlis olarak saltanatı tesis, imparatorluğu ilân ederken, ahdinde vefâ etmeyen, yemîninde hanis olana karşı kıyâm eyleyen hürriyet erbâbını vurarak Paris sokaklarını mazlûm kanıyla leke-dâr etmişti.” (Sezai, 2016b, s. 138)

Sokakların “münevver” olması ise metinde, Londra³ ve Paris⁴’in ünlü caddeleri ve meydanları üzerinden uygarlığın ve gelişmişliğin göstergesi olarak okunur. Yazara göre, büyük

³ Sami Paşazade Sezai, 1881-1885 yılları arasında Londra sefaretini ikinci kâtipliği görevinde bulunur. “İngiltere gibi medenî bir ülkedeki düzenin nasıl işlediğini görür.” (Güven, 2009, s. 42-43)

kent merkezlerindeki insan yapımı “ışık”, sosyal refahın, teknolojinin, ilerlemenin birer imidir. Bu mekânları aydınlatan lambalar, doğal ışık kaynaklarını bile gölgede bırakacak kadar görkemli bir manzara yaratırlar:

“Londra’da Oxford Street’ten Charingcrossroad, Trafalgar Square; Paris’te Avenue Champs-Elysées’den Boulevard Bonnouvelle’e kadar sokaklarda bir cûşîş-i ziyâ nehri hurûşân gibi cereyân eder. Hattâ Place de la Concorde’da bu taşan ziyâ içinde ay, gök kubbesine asılmış bir kandil gibi görünür. O büyük elektrik lambalarına, yerden tulû eden bu aylara karşı, semâdakinin rengi uçar, bayılır.” (Sezai, 2016b, s. 138)

Kentlerin geniş meydanlarında ve caddelerinde medeniyetin göstergesi olarak tasavvur edilen “cûşîş-i ziyâ nehri”; ara sokaklara, “fukara mahalleler”e girildiğinde yerini karanlığa bırakır. Zira buralarda “sokaklar muzlim, insanlar muzlim, hayat muzlimdir.” (Sezai, 2016b, s. 138). Gözden uzak, تنها ve karanlık sokaklarda, “münevver” caddelerin imkânlarından yoksun, “pâyânsız bir siyâh gece”nin altında nice zor, acılı ve hastalıklı hayatlar yaşanmaktadır. Sefalet içindeki yaşantılarını bir kez olsun unutmak ve kederlerine teselli bulmak isteyen bu sokak sakinleri, “meyhanelerin zehirli içkilerle dolu piyaleler”ine sığınurlar. Bu mekânlarda “Boğuk sesler şarkı söyler, paçavralar raks eder. Bu mahallelerde, on beş sene yatakta uyumamış kadınlara, on sene fukarâ-perver müesseselerinin verdiği çorbalardan başka bir şey yememiş insanlara tesâdüf olunur.” (Sezai, 2016b, s. 139). Sezai, bu ıssız arka sokaklarda yaşanan fecaatin boyutunu göstermeye çalışırken, bir yandan da ekonomik ve sosyal refah bakımından iki yaka arasındaki uçurum karşısında şaşkınlığını gizleyemez. O, bir zamanlar Batı’nın büyük medeniyet merkezlerinde bulunmuş, oraların havasını solumuş biri olarak “münevver” sokakların özlemi içerisinde:

“Yâ Rabbî! Nehrin bu kısmındaki zalâm ile serveti medeniyetten, kibârlıktan, espiden tenevvür etmiş mahâllerde, sokaklarda ne büyük tezada tesâdüf edersiniz. Burada her şey şevk ve heyecân içinde. İnsan etrâfından geçen o arabaları bir visâl-i âleme şitâb eder gibi görür. Bu şevk ve heyecân kaba neş’elerden, kaba içkilerden hâsıl olan gürültüler, bağırılmalar, şemâtetler değil, o ziyâ Voltaire’in nüktelerinden, Molière’in tebessümünden, Hugo’nun hayâlinden, A. Musset’nin sevdâsından iştiâl etmiş gibidir.” (Sezai, 2016b, s. 139)

Tarih sahnesinde büyük imparatorlukların güç gösterisinde buldukları mekânlar, halk tabakasına rahatlıkla ulaşılabilir olmasından dolayı hep sokaklar olmuştur. Bu noktada mekânın coğrafi bir alan olmaktan ziyade siyasi bir kimlikle işlev gördüğü yönündeki görüşleriyle Fransız düşünür Lefebvre akla gelir. O, mekânın basit bir nesneye indirgenemeyeceğini; geçmiş eylemlerin sonucu olarak yeni eylemlere imkân tanıyıp bunları telkin ettiğini ya da engellediğini savlar. Dolayısıyla Lefebvre’ye göre toplumsal faaliyetlerin bir ürünü olan mekân, stratejik ve “politik edimler” taşır (2019, s. 99, 101). Sezai’ye göre, Romalıların kanlı ve şanlı tarihleri, ölümsüz şehir olarak vasıflandırılan Roma’nın sokaklarından geçip de yazılmıştır. Kendisini tanrı mertebesinde gören Sezar, beraberinde getirdiği ayakları çıplak, başı açık esir krallarla, başkent Roma’nın sokaklarında zafer edasıyla dolaşır. Sezar gibi pek çok erk sahibinin güç gösterisine mekân olan

⁴ Sezai, Londra’da kaldığı süre zarfında “bir yandan da izinli olarak Paris’e gidiş gelişlerinde tiyatroları, operaları takip eder.” (Güven, 2009, s. 43) Londra’daki görevinden 1885’te azledildiğinde bir süreliğine Paris’e geçer. Ancak Sezai’nin Paris’te uzun süreli ikâmeti Jön Türklere katıldığı 1901-1908 yıllarına tekabül eder.

sokaklar, iktidar mekanizmalarının inşası, muhafazası ve devamının sağlanması noktasında her zaman kullanıla gelmiştir. Romalıların bir geleneği de millet meselelerinin yine sokaktaki halkın toplandığı yerlerde müzakere edilip çözüme bağlanmasıdır. Bu yüzden Sezai, bu mühim görüşmelerin yapıldığı yerler olarak sokakları, “cihângir Romalıların mukadderatı”nı tayin eden önemli mekânlar olarak addeder (Sezai, 2016b, s. 140). İçinde bulunulan “sokak” yazarın, hem bir zamanlar yaşayıp tecrübe ettiği mekânları hatırlamasına imkân tanırken hem de ona kendi çağından çok önce vuku bulan medeniyetlerin nasıl “sokak”lar üzerinde yükseldiğini düşünme fırsatı verir.



Öyküde anlatıcı, önünde uzayıp giden sokağın zihninde canlandırdığı düşünceler ve geçmişe ait izlerle başka uzamlarda gezinirken, birden içinde olduğu zamanın ve mekânın idrakine varır. Ancak bu silkinme hâli, onu yine de içine daldığı dünyadan kolayca çekip uzaklaştıramaz ve anlatıcı, geçmiş ile şimdinin aynı anda algılandığı yeni bir düzen içinde bulur kendini: “Fakat ben bizim mütevâzı, mahviyet-kâr sokaktan nerelere gitmişim. Şimdi yolda tesâdüf ettiğim birisi bana: ‘Bu sokak nereye çıkar?’ diye sorsa, hemen: ‘Paris’e, Londra’ya, hattâ Kurûn-u ulyâ’ya kadar giderek Forum’a çıkar’ cevâbını tereddüt etmeden vereceğim.” (Sezai, 2016b, s. 140).

Geçmişin gölgesinden giderek uzaklaşan anlatıcı, bu kez içinde bulunduğu “sokak” üzerine düşüncelerini sürdürür. Yazara göre, bir “sokağın âdâbı, ahlâkı, intizâmı” (Sezai, 2016b, s. 141) olmalıdır. Ancak şimdi yaşadığı mekân, onun için eski zamanlardaki kadar heyecan verici ve büyüleyici değildir. Bugünkü “sokak”, “gürültü”nün kol gezdiği, “kusur”lu bir mekâna dönüşmüştür. Sezai’nin içinde bulunduğu mekânı alımlarken, sokağın hangi duyuları harekete geçirdiği de bu bağlamda önemlidir. Öymen Özak, mekân algısında duyuların öneminden şöyle bahseder:

“Mekâna ait bileşenlerin oluşturduğu farklı özellikler bireyin duyumsal yapısı ile etkileşime girdiğinde algısal sürecin bilişsel ve zihinsel süreçleri başlar. Mekânda yer alan sesler ve bu seslerin çeşitliliği ve düzeyleri, dokular, renkler, kokular, yüzeylerin konumu, fiziksel özellikler çok sayıda duyum ile adlandırıldığında birey bunları kendi değerlendirme süzgecinden geçirerek birtakım yargılara erişir ve mekânı algılar.” (Öymen Özak, Eylül 2009, s. 150)

Daha önce “ışık”, “karanlık” gibi görme duyusu üzerinden “sokak”ı alımlayan Sezai, bu kez işitme duyusunun zihninde yarattığı mekân algısını gözler önüne serer. “Medenî memleketler[in] sokakların gürültüsünü mümkün olduğu kadar azaltmağa çalış[tığını]” (Sezai, 2016b, s. 140) öne süren yazar, medeniyetin mimarları olarak gördüğü Paris ve Londra gibi şehirlerle kendi yaşadığı şehrin sokaklarını mukayese eder. Anlatıcının uzun uzadıya verdiği örneklerle içinde yaşadığı “gürültü”lü sokak ortamından oldukça rahatsızlık duyduğu anlaşılmaktadır:

“Paris’te otoların makinelerinden çıkan, kulakları tırmalayan gürültüler yasak. Hattâ düdük çalmaları, alafranga söyleyelim, korna etmesi bile yasakken, burada otoların makineleri bir lüzûma müstenid olmadığı hâlde bağırıyor. Evlerinin mahrem umûruna

dâir konuşan karı-koca sokakta bağıyor. İşlerine giden amele, rençberler, çocuklar, bu kaldırımından çıkan yeni beyler bağıyor. Sâhildeki vapurlar lüzümlü lüzümsüz bağıyor. Görülüyor ki bu sokak insanda kulak, beyin, sinir olduğunu kat'iyen kabûl etmiyor.” (Sezai, 2016b, s. 140)

“Sokak”ın anlatıcının muhayyilesinde yarattığı düşünceler üzerine kurulu olan öyküde, içinde bulunulan mekân hem geçmiş hem de güncel zamanla birlikte kavranır. Sezai, “Sokak” öyküsünü *Yolların Sesi* mecmuasının Kasım 1934 tarihli sayısında yayımladığında yetmiş beş yaşındadır. Dolayısıyla belli bir olgunluk zaviyesinden, zihinsel haritasında⁵ nasıl imgelere dönüştürdüyse “sokak”ı öyle anlamlandırır. Böylece Sezai, Pløger’in da vurguladığı gibi içinde bulunduğu mekânı sadece ilişkilendirilmiş görsel ya da semboller vasıtasıyla yaşamaz, aynı zamanda yoruma dayalı ve bilişsel süreçlerin vasıtasıyla mekânın anlamını aktif bir şekilde yapılandırır (Pløger’dan aktaran Güleç Solak, 2017, s. 20).

Metinde “Sokaktan neler geçer! Bazen bir memleketi târ ü mâr edecek kazâ, bâzen bir memleketi kurtaracak bir dehâ bu sokaklardan geçer. Evet, buradan bir daha dönmemek üzere gözümün önünden birisi de geçti.” (Sezai, 2016b, s. 141) diyerek öykünün ikinci kısmına geçilir. Anlatıcı, geniş perspektiften dar alana yönelttiği objektifle birden “Fakîr, alîl bir Rum karısı”na tesadüf eder. Öykünün bu kısmından itibaren Sezai, uzaktan gözlediği yaşlı kadını merceğe alır ve kendi ruh dünyasının açmazlarıyla özdeşleştirdiği kadının görünen yaşamı üzerinde odaklanır. Yalnızlık üzerine kurulu olan bu iki benzer hayatın öyküdeki iz düşümü diğer bölümde ele alınacaktır.

“YÜKSEK DUVARLAR”DAN “SOKAK”IN HENGÂMESİNE UZANAN BİR ÖMÜR

Öymen Özak’a göre, “Bireysel farklılıklarla, fiziksel çevrenin farklı algılama biçimleriyle, sosyal çevrenin etkisi ile belleğe kodlanan ilk mekân kalıcı olma eğilimindedir. Çocukluk evi, kişinin yaşam sürecinde ilk mekân deneyiminin olduğu yerdir (Öymen Özak, Eylül 2009, s. 151). Bu bağlamda Sami Paşazade Sezai’nin çocukluk evinin de “Sokak” öyküsündeki mekân algısını biçimlendiren etmenlerden biri olduğu söylenebilir:

Sezai’nin babası Sami Paşa, Mısır’da Kavalalı Mehmet Ali Paşa’nın idaresinde, Mısır sarayının Avrupai havasında yirmi beş yıl yaşamış; üç yıl da İtalya, Fransa, İngiltere, Belçika gibi ülkeleri dolaşmış, Batı dünyasını yakından tanıma fırsatı bulmuştur (Güven, 2009, s. 22). 19. yüzyıl ortalarında Mısır’dan ayrılıp İstanbul’a yerleşen Sami Paşa’nın burada satın aldığı konak ve köşkler, Batı kaynaklı yeni bir yaşayışın merkezlerinden biri hâline gelirler. Sezai’nin doğduğu, büyüdüğü, ihtilal fikirlerinin şekillendiği (sonrasında Jön Türklere katılıp yurtdışına kaçacaktır), ruh ve düşünce dünyasına nüfuz eden Sami Paşa konağı⁶, onun gerçek yaşantısında deneyimlediği

⁵ “Zihinsel haritalama, kişinin yaşam çerçevesinde oluşan olguların kalitesiyle ve göreceli konumlarıyla ilgili bilgiyi kodlamasına ve depolamasına yarayan bir dizi psikolojik dönüşümden oluşan bir süreçtir.” (Morval’dan aktaran Göregenli, 2018, s. 31). Çoğu araştırmacı, bilişsel haritaların coğrafi harita niteliğinde olmadığı, nesnel çevreyi birebir yansıtmadığı görüşünde hemfikirdirler. Zihinsel haritalar, insanın bir yerle ilgili olarak geliştirdiği iç imgeler olarak tanımlanırlar (Milgram ve Lynch’ten aktaran Göregenli, 2018, s. 31).

⁶ İstanbul’daki konakların 18. yüzyıl sonlarından itibaren Batılılaşma yolunda yenileşme hareketleri içerisinde önemli vasfı olduğu bilinmektedir. Özellikle 19. yüzyılın ortasından itibaren Batı yaşayış tarzını benimsemiş Mısır’dan İstanbul’a gelen ekâbir, yerleşik konak hayatının çehresini de değiştirir. Edebî ve siyasi düşüncelerin paylaşıldığı ve tartışıldığı konakların en önemlilerinden biri de Sezai’nin babası Abdurrahman Sami Paşa’nın konağıdır.

bir mekân olmasının yanı sıra eserlerinde de etkisinden kurtulamadığı, sıklıkla başvurduğu bir mekân işlevi görür. İstanbul Taşkasap'ta bulunan ve son kalıntıları Birinci Dünya Savaşı sıralarında ortadan kalkan (Güven, 2009, s. 34) bu konak, "Molla Gürâni, Haseki, Perşembe Pazarı ve Taşkasap semtlerine açılan dört kapısı, harem ve selâmlık dairelerindeki yirmi birer odadan kırk iki odası, büyük direkli sofaları, dört büyük odası ve bahçeleri ile" (Güven, 2009, s. 24) büyük bir yapı arz eder. Ayrıca "Geniş bir sahayı kaplayan bahçelerin ortasında gülkurusu rengine boyanmış, iki katlı geniş saçaklı ve selâmlık cephesinde çıkıntı yapan dâireleri sütunlara istinad eden Sami Paşa konağı[nın] geniş bahçeleri yüksek duvarlarla çevrilmişti[r]." (Şehsuvaroğlu, 24 Ağustos 1951, s. 5).

Sezai de "Sokak" öyküsüne, doğduğu ve yetiştiği Sami Paşa konağından söz ederek başlar. Dışarıdaki sokak yaşantısıyla asgari seviyede ilgisi olan, kendi içinde ayrı bir dünya oluşturan bu konak, yazarın belleğinde şöyle hatırlanır:

"Çocukluğumun ve gençliğimin ilk senelerini geniş bahçeler, yüksek duvarlarla sokaktan tamamıyla ayrılmış evlerde geçirdim. Bu evlerin sokakla, mahallelerle hiç münasebeti yoktur. Dışardaki sesler buraya bazen gelir. O zaman sokakları mâlikâneleri addeden bîçâre köpeklerin şemâtet-i maişeti uzaktan uzağa aksederdi." (Sezai, 2016b, s. 137)

Sezai'nin öykünün başında iki ayrı dünyayı betimlerken sarf ettiği en önemli ölçütün "ses" ögesi olduğu dikkati çekmektedir. "Dışarıdaki sesler" in konak içine girmeyişi, mekânın fiziksel yapısı ile ilgili olduğu gibi yazarın içinde bulunduğu sosyal sınıfı belirtmesi bakımından da değer taşır. Gerçi yazarın çocukluğunu ve gençliğini geçirdiği konak hayatı da oldukça kalabalık ve hareketlidir. *Küçük Şeyler*'in içinde yer alan ve otobiyografik öğelere rastlanan "Bu Büyük Adam Kimdir?" öyküsünde de Sezai, konakta ikâmet edenlerin sayısının yüz kişiyi bulduğunu ifade eder (Sezai, 2016a, s. 21). Yazarın bu yıllarda nasıl bir ortamın içine doğduğu "Sokak" öyküsündeki anlatıcının hâletiruhiyesini kavramak açısından oldukça önemlidir:

"Bütün aileler beraber otururlardı. Beyler, hanımlar, gelin hanımlar, çocuklar, dadılar, kalfalar, bacılar, lalalar, kâhyalar, ağalar, hademeler, seyisler ve aşçılar kocaman konağı ve müştemilatıyla birlikte misafir dairelerini doldurmuşlardı. Doğrusu burası bir konak, bir saray değil belki bir kasaba idi. Konak içinde daima dolaşılar, daireden daireye bölmelerden, mabeyn odalarından geçişler, sofalardan odalara gidiş gelişler, konağın kapılarından giriş çıkışlar, orada hiç durmayan bir hayat gösterir[di]." (Mümtaz, 2011, s. 65)

Bu büyük ve geniş, oldukça da kalabalık iç mekân ile yazarın hayatının son demlerinde yaşadığı "iki metreden ibaret bir bahçe ile sokak üzerinde" (Sezai, 2016b, s. 137) olduğunu belirttiği ev arasındaki karşıtlık, "sokak"ın alımlanışına da yansır. Öykünün başında sözü edilen iki yaşam alanı arasındaki "ses" unsurunun, öykünün sonunda tahammül edilemeyen bir "gürültü"ye ikame edilmesi, hem iki medeniyet arasında bocalayan ve değişen sosyo-kültürel yaşam biçimine ayak uyduramayan hem de ihtiyar çağında daha dingin ve huzurlu bir yaşam isteminde bulunan bir adamın isyanını dile getirir. Sokak, "geçmişin fısıltılarını olduğu kadar güncelin bağırtılarını da yankıla[r]" (Oktay, 2002, s. 24). Yazarın "Burada adam yalnız evde değil, biraz sokakta oturuyor. Hiçbir zaman sokağın hayatını, ehemmiyetini bu kadar yakından görmemiştim" (Sezai, 2016b, s. 137) diyerek anlatmaya başladığı ve zihninde çeşitli tahayyüllerle

canlandırdığı “sokak”, daha önce de sözü edildiği gibi, içinde bulunduğu aktüel zamandan ve mekândan kaçış isteğinin bir tezahürü olarak okunabilir. “Gürültü”den uzak, geçmişin ihtişamlı, heyecanlı ve medenî milletlerin üzerinde yükseldiği “sokak” imgelerinin zihindeki tasavvuru, anlatıcıya bir çıkış imkânı sunar.

Öyküde anlatıcının bulunduğu gerçeklikten uzaklaşma çabası, geçici bir süre de olsa “sokak”lar arasında dolaştığı bir bilinç yolculuğuyla kendini gösterir. Zihninde tasavvur edip sorguladığı ve yorumladığı “sokak” imgeleri, anlatıcının “gürültü” üzerine düşünce ürettiği ve kendi gerçekliğini somutlayan bir başka hayat biçimiyle karşılaştığı andan itibaren geride kalmaya başlar. Hayalden hakikate dönen anlatıcı için “kaçış” duygusunun yerini bu kez “merak” duygusu alır. “Sokaktan neler geçer!” diyerek zihin muhasebesi yaptığı bir sırada “bir daha dönmek üzere gözü[n]ün önünden”, “fakîr, alîl bir Rum karısı”⁷ (Sezai, 2016b, s. 141) geçer. Bu andan itibaren anlatıcı, kendi gerçekliği ile özdeşleştirdiği bu kadını yakın takibe alır. Anlatıcının hiç tanımadığı bu kadına duyduğu alâka, Sezai’nin biyografisini bilen bir okuyucuda kadının ona kendi suretini hatırlattığı izlenimini uyandırır. Buna göre, öyküdeki anlatıcının yaşlı Rum kadınla kurduğu bu ruhsal bağın, Sezai’nin yaşantısındaki birkaç önemli nokta ile ilgisi olduğu iddia edilebilir:

Sezai, Londra sefaretindeki görevinden azledildikten sonra, 1886’da kısa bir süre bulunduğu Paris’te, Tunuslu Mahmut bin Âyât’ın kızı Latîfe Hanım’la evlenmiş ve çok geçmeden bu evlilik ayrılıkla sonuçlanmıştır (Güven, 2009, s. 44). Güler Güven’in verdiği bir bilgi de Sezai’nin sonraki yıllarda ailesine yazdığı mektuplardan anlaşıldığı üzere, “dadi” diye sözünü ettiği “Esther” adında hizmetini gören İsviçreli bir kadını koruma duygusuyla nikâhına aldığı ve çocuğunun olmadığıdır (Güven, 2009, s. 44). Yirmili yaşlarına kadar geniş aile yapısının hâkim olduğu konak hayatını tecrübe eden yazarın, ömrünün geri kalanında aile mefhumunu bir türlü hayata geçirememesi, ev içi yalnızlığının da ana sebeplerindendir. Sağlam temeller üzerine bir aile hayatı kuramasa da Sezai’nin oldukça hareketli geçen ve farklı mekânlara yayılan bir yaşantısı olduğu söylenebilir. Paris’te olduğu yıllarda Jön Türkler’in ve meşrutiyet zamanında da İttihat ve Terakki Cemiyeti’nin önemli isimlerinden biri addedilen Sezai, sonraki yıllarda geri plana itilmiştir (Güven, 2009, s. 64). Yazarın hayatının, 1921’den 1936’daki ölümüne kadar geçen on beş yıl boyunca, yalnız, hastalıklı, maddi yönden sıkıntılı ve yakınlarının ölüm haberleri yüzünden acılı geçtiği ifade edilir (Güven, 2009, s. 65). Sezai’nin Süleyman Nazif’e yazdığı mektubundan, yoksunluk içinde geçen hayatının ruhunda yarattığı sarsıntının, unutulma psikolojisinin serzenişini okumak mümkündür:

“Üstadım Kemal gibi ‘her ne belâ çektim ise hep bu vatandır sebebi’ diyorum. Bununla beraber vazifemi yapmış olduğumu görerek tesellî buluyorum. Yalnız ara sıra ihtiyarımı kaybederek vatan beni haremimden ayrı yaşayacak ve ona yardım edemeyecek kadar fakr ü sefâlet içinde bırakmamalı idi diyorum. Bunu da yalnız size söylüyorum. Şimdiye

⁷ Güler Güven’in aktardığı bilgiye göre, sözü edilen yaşlı Rum kadının Sezai’nin gerçek hayatta rastladığı bir kişi olduğu anlaşılmaktadır: “Sezai’nin kız kardeşi Melek Hanım, Mehmet Ali Tevfik Bey’e yazdığı tarihsiz bir mektubun müsveddесinden (Aslı S. Bilhan’da) ‘Sokak’ hikâyesindeki bu kadın için şöyle der: ‘Orada bir fakir kadını tasvir eder, ayındır. Her gün evin önünden geçirdi...’” (2009, s. 131)

kadar halimden şikâyet şöyle dursun bahsettiğim bile görülmemiştir zannedirim.” (Sait Nazif’ten aktaran Güven, 2009, s. 65-66)

Hatta Sezai, en yakın arkadaşı Abdülhak Hamit üzerine yapılan bir toplantıda kendisine gösterilen ilgisizlik karşısında oldukça müteessirdir:

“Müşâkın tertîb ve benim med’ûv olduğum bu toplantıda bana gösterdikleri yer, üçüncü derecede idi. Nutuklarında benim de mensub olduğum Şinasi mektebinden, Namık Kemal’dan, Recaizade Ekrem’dan bahsettikleri halde bir kere olsun benim nâmımı zikr etmediler.” (Şehsuvaroğlu’ndan aktaran Güven, 2009, s. 67)

Görüldüğü gibi, Sezai’nin son yılları, hem politik hem de edebî çevrede gözden düşmenin, unutulmanın yarattığı ağır psikolojiyi de beraberinde getirir. Yazarın peşi sıra yaşadığı bu muameleye rağmen ona, 19 Mart 1927’de Türkiye Büyük Millet Meclisi tarafından “hüdemât-ı vataniye tertîbinden” yüz lira maaş bağlanmasına; 1929’da da İstanbul Belediyesi tarafından Mühürdar⁸’da bir ev kiralanmasına karar verilir (Florinalı Nâzım ve Hamdullah Suphi’den aktaran Güven, 2009, s. 66). Öyküdeki anlatıcının “iki metreden ibaret bir bahçe ile sokak üzerinde” (Sezai, 2016b, s. 137) olduğunu söylediği ev, işte yazarın son yıllarını geçirdiği Mühürdar’daki bu evdir. Hatta metnin içinde “mağmum bir havâda, Mühürdar yolundan aşağı iniyordum.” (Sezai, 2016b, s. 142) gibi doğrudan yazarın gerçek hayatta yaşadığı mekâna gönderme yapan ifadeler vardır.

Öyküde, aynı sokakta “denize nâzır büyük bir hânenin karanlık bodrumunda” (Sezai, 2016b, s. 141) oturan Rum kadının hayatı da Sezai’nin yalnız ve kıt kanaat idame ettirdiği hayatına özdeş bir yapı arz eder. Sefalet içinde yaşadığı her hâlimden belli olan bu yaşlı kadın, anlatıcının görünürdeki hayatına bir tek farkla üstün gelir: Yaşlı kadının yanı sıra biri kedi, diğeri köpekten oluşan “üç kişiden ibâret b[u] hâne halkı”nın “geçişleri, birbirlerine vefâ ve meserreti, muhabbet ve himâyeti birçok ailelere gıpta verecek derecede”dir (Sezai, 2016b, s. 141). Bu yaşlı ve sefil kadının hiç olmazsa bir kedi ve bir köpeği sahiplenerek kurduğu aile saadeti, anlatıcının sıcak bir yuvadan mahrum ve yalnızlığa mahkûm olan hayatı karşısında imrenilecek denli bir görünüm arz eder: “O siyah bodrumda çarpan bu üç kalbin muhabbet ve samîmiyeti acaba o âlî saraylarda bulunur mu? [...] Kâinata diyordum ki, senin yıldızların, bu üç nâçiz kalbden daha büyük, daha yüksek değildir.” (Sezai, 2016b, s. 142) Anlatıcı, her ne kadar uzaktan gördüğü, kedisi ve köpeği ile kurduğu yakın bağa şahit olduğu bu kadını gıpta ile izlese de bir yandan da hem kendi hayatındaki yoksunlukları hatırlattığı hem de kadının sakat ve perişan hâlinin yarattığı duyguyla ona acıyarak yaklaşır:

“Biri kedi, biri köpek sabahları bodrumun demir kapısı açılır, telâş ve heyecan içinde kedi köpek dışarı çıkar. Arkadan vücûdunun bütün yarısı topraklara eğilmiş o alîl kadın zuhûr ederdi. Bu zavallı kadın kendisine bâr olan hayatı bu kaldırımlarda âh ü enîn ile sürüklerken, ona ıztrâbını biraz unutturacak, zavallının hüznünü biraz tesliye etmek için küçük siyâh köpek iltizâmî bir şevk ve neş’e ile kesik sesler çıkararak kadının üzerine atlar, iki tarafa çevirdiği yerlere değmek üzere olan yüzünü öpmeye çalışır. Beyazlı sarılı kedi, güzelliğinin verdiği gurûr ile kadınlara mahsûs işve ve letâfetle o kırık dökük

⁸ Sezai, bu yıllardan itibaren ölümüne kadar Kadıköy’de Mühürdar caddesindeki 71 numaralı evde ikâmet edecektir (Güven, 2006, s. 66).

vücûda sürünerek, okşardı. Ne hazîn manzara! Kadın yolda biraz yürüdüktan sonra ve bizim evin hizasına geldikten sonra, ön ayaklar olmağa başlamış kollarının birini sert bir surette kaldırarak, ikisinin de gâliba eve dönmelerini emrederdi. [...] ikisi de gözlerini bir intizâr ve biraz da endîşe ile hanımlarının geleceği yola dikerlerdi. Ne yapsınlar...

Otomobiller sür'atli, yolar tehlikeli, hanımları alîl!" (Sezai, 2016b, s. 141-142)

Öyküde, ikinci bölümden itibaren yalnızlık, acıma, kendi çaresizliğini duyumsama gibi duygular ön plana çıkar. Yaşlı Rum kadının öyküsü üzerinden kendi hayatının noksanlıkları ile yüzleşen anlatıcı, bir bakıma Sezai'nin son yıllarındaki zorlu yaşamını da gözler önüne serer. Yazar, geniş perspektiften dar alana yönelttiği objektifle, unutulmuşluğa ve yalnızlığa mahkûmluğun ruh dünyasındaki iz düşümünü, "sokak"ta karşılaştığı kendi yansıması üzerinden somutlar.

SONUÇ

Bu çalışmada, Sami Paşazade Sezai'nin *Küçük Şeyler* kitabı dışında kaleme aldığı öykülerinin unutulduğu, çok fark edilmediği ya da göz ardı edildiği düşüncesinden yola çıkılarak, 1934'te *Yolların Sesi* dergisinde yayımladığı son öyküsü "Sokak" ele alındı. Bu bağlamda, Sezai'nin diğer öykülerinde de titizlikle kurguladığı "mekân" unsurunu "Sokak" öyküsünde nasıl yorumladığı; yetmişli yaşlarına varmış yazarın zamanı, mekânı ve hayatı nasıl algıladığı çalışmanın odak noktasını oluşturmuştur. Deneme-anı türüne yaklaşan bir tarzda kaleme alınan bu öykü, otobiyografik öğelerle kurulmuştur. Bu çerçevede, iki kısımdan oluşan öykünün ilk bölümünde, Sezai'nin içinde bulunduğu aktüel zamanın ve mekânın dışına, muhayyilesinde yer eden "sokak"lara zihinsel bir yolculuk yaptığı ve "sokak"ı bir "hafıza mekânı"na dönüştürdüğü tespit edilmiştir. Yazarın bunu, içinde bulunduğu gerçeklik düzleminde bir kaçış olarak da kullanması dikkat çekicidir. Sezai'nin, girdiği hafıza yolculuğunda geçmişle bağ kurarken dünya tarihini de içine alacak genişlikte bilgi ve kültür seviyesine sahip olduğu; medenî milletlerin "sokak"lar üzerinden yükseldiğine ve bu bağlamda "sokak"ın da kendine özgü bir hafızası olduğuna işaret ettiği görülür.

Batı medeniyeti içinde uzun yıllar bulunmuş ve bu yaşam biçimini tecrübe etmiş bir yazar olan Sezai, büyük medeniyetlerin mimarı olarak gördüğü "sokak"ları, Batı ve Osmanlı toplumlarını kıyaslayarak değerlendirir. Ona göre sokaklar, içinde yaşayan insan topluluklarının birer uzantısıdır ve üzerlerinde onlardan izler taşırlar. Bu bağlamda yazar, insan-çevre uyumunu gözetirken, "sokak"lara etrafında ikamet eden ya da içinden geçen insanların vasıflarını da ekleyip kişilik kazandırmıştır. Yazara göre, sokaklar öylesine işlevle donatılmış mekânlardır ki kalabalıkları bir araya getirip kolektif ruhu harekete geçirirler; her türden düşünce yapısının kök salıp yayılmasına meydan verirler. Çeşitli toplumsal olayların, sindirme politikalarının görünür kılındığı yerler de yazara göre sokaklardır.

Öykünün ikinci kısmında ise, yazarın hayal dünyasından gerçeklik düzlemine indiği görülür. Dünyada yükselen medeniyetlerin beşiği olan; aydınlık ve karanlık, mazlum ve zalim yüzleriyle karşıtlıklar barındıran "sokak", aktüel zamanda "gürültü"nü fazla öne çıktığı "kusur"lu bir uzama dönüşmüştür. Bu gürültülü sokak içerisinde anlatıcının, fakir, sakat bir Rum kadına tesadüf etmesiyle kendi ruh dünyasının açmazları da su yüzüne çıkar. Öykünün bu noktasından itibaren yazarın biyografisiyle benzeşen yönler çoğalır. Çocukluk ve gençlik yıllarında büyük ve kalabalık konak hayatına, çeşitli siyasi görevlerle ve politik nedenlerle gittiği Avrupa'daki hareketli yaşantısına, çevresinden gördüğü iltifat ve itibara alışkın yazarın, son zamanlarında bu gibi yönlerden yoksun, maddi yönden sıkıntılı ve yalnızlıkla süren bir yaşama maruz kalması, ruh dünyasını da olumsuz etkiler. Evliliklerinin uzun sürmeyişi, çocuğunun olmayışı gibi faktörler de eklenince, yazarın yaşadığı mekân -öyküde de geçen Mühürdar'da kendisine kiralanan ev- iç dünyasında yaşadığı yalnızlık, unutulmuşluk, çaresizlik hislerinin sığınma yeri olur. Aynı sokakta, büyük bir evin karanlık bodrumunda yalnız yaşayan yaşlı Rum kadın, bu yüzden anlatıcının da öyküdeki aksidir.

Bu çalışmada, Sami Paşazade Sezai'nin sokağı nasıl alımladığı, ona hangi işlevleri yüklediği "Sokak" öyküsü merkezinde tartışılırken; ötelenmiş ve göz ardı edilmiş bu öykünün kurgulanan mekân üzerinden anlam alanı genişletilmeye çalışılmıştır. Böylece Sezai üzerine yapılan okumalara bir yenisi daha eklenmesi ümit edilmektedir.

KAYNAKÇA

- Bachelard, Gaston (2014). *Mekânın Poetikası*. Çev. Alp Tümertekin. İstanbul: İthaki Yayınları
- Burcu Yılmaz, Ebru (2019). *Edebiyat Şehir Hafıza: Türk Romanında Hafıza Mekânı Olarak Şehir (1940-1960)*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Draaisma, Douwe (2007). *Bellek Metaforları: Zihinle İlgili Fikirlerin Tarihi*. Çev. Gürol Koca. İstanbul: Metis Yayınları.
- Göregenli, Melek (2018). *Çevre Psikolojisi: İnsan-Mekân İlişkileri*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Güleç Solak, Sevcan (2017). "Mekân-Kimlik Etkileşimi: Kavramsal ve Kuramsal Bir Bakış". *MANAS Sosyal Araştırmalar Dergisi*. C. 6, S. 1, s. 13-37.
- Güven, Güler (2009). *Sami Paşazade Sezayi ve Eserleri*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Halbwachs, Maurice (2018). *Kolektif Hafıza*. Çev. Banu Barış. Ankara: Heretik Yayınları.
- Lefebvre, Henri (2019). *Mekânın Üretimi*. Çev. Işık Ergüden. İstanbul: Sel Yayınları.
- Mümtaz, Ahmet Semih (2011). *Eski İstanbul Konakları*. Haz. İsmail Dervişoğlu. İstanbul: Kurtuba Yayınları.
- Narlı, Mehmet (Mart 2014). "'Zaman Kaybolmaz' Mekânlaşarak Yaşamak". *Türk Dili*. S. 747, s. 77-80.
- Nora, Pierre (2006). *Hafıza Mekânları*. Çev. Mehmet Emin Özcan. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Oktay, Ahmet (2002). *Metropol ve İmgelem*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Öymen Özak, Nilüfer ve Gülçin Pulat Gökmen (Eylül 2009). "Bellek ve Mekân İlişkisi Üzerine Bir Model Önerisi". *İTÜ Dergisi/a*. C. 2, S. 8, s. 145-155.
- Özgül, M. Kayahan (1984). *Sâmî Paşa-zâde Sezâyî'nin Küçük Şeyler'inde Fiktif Yapı*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi.
- Sezai, Sami Paşazade (2016a). "Bu Büyük Adam Kimdir?". *Küçük Şeyler*. Haz. Kemal Bek. İstanbul: Özgür Yayınları.
- Sezai, Sami Paşazade (2016b). "Sokak". *Küçük Şeyler*. Haz. Kemal Bek. İstanbul: Özgür Yayınları.
- Şehsuvaroğlu, Halûk Y. (24 Ağustos 1951). "Sami Paşa Konağı". *Cumhuriyet*. Y. 26, s. 5.
- Tansel, Fevziye Abdullah (1958). "Samî Paşazâde Sezaî". *Türkiyat Mecmuası*. İstanbul Üniversitesi Yayınları, s. 1-30.
- Törenek, Mehmet (1998). "Hikâyeciliğimize Düşen Cemre: Küçük Şeyler". *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*. S. 9, s. 139-143.

BATI

EDEBİYATINDA AKIMLAR

editör
OKTAY YİVLİ

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

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



Günce Yayınları

Prof. Dr. Önder Göçgün

TİYATRO DENEN HAYAT SAHNESİ



Günce Yayınları



PROF. DR. ÖNDER GÖÇGÜN

Türk Tasavvuf Şiiri

AÇIKLAMALI VE YORUMLU ÖRNEKLERLE



Günce Yayınları

MODERN TÜRK EDEBİYATI

editör
OKTAY YİVLİ

MUHARREM DAYANÇ
OKTAY YİVLİ
MACİT BALIK
MAHMUT BABACAN
SEVİM ŞERMET

YASEMİN MUMCU
BEDİA KOÇAKOĞLU
NİLÜFER İLHAN
MAKSUT YİĞİTBAŞ
SELAMİ ALAN



Günce Yayınları

Elçin Hüseynbeyli'nin Öykülerine Karabağ Savaşı'nın Yansımaları^{1*}

DR. ÖĞR. ÜYESİ HANİFE ÖZER**

Öz

Savaş, en eski devirlerden günümüze kadar toplulukların, devletlerin birbirlerine karşı üstünlük kurmak, taleplerini kabul ettirmek amacıyla başvurdukları nihaî bir araç konumundadır. Çıkış sebepleri farklı olmakla birlikte savaşların sonuçları ve etkileri gerek bireyler gerekse topluluklar üzerinde daima yıkıcı olmuştur. İşte temel sorunsalı insan olan edebî eserler ve dolayısıyla öykü türü de sonuçları hemen her alanı, ama daha çok da insanı etkileyen bu olguya karşı ilgisiz durmamıştır. Her dönemin edebiyat ürünlerinde savaş, bazen gerçekliğin yansıması bazen de bütünüyle hayal ürünü olarak çeşitli boyutlarıyla ele alınmış ve bu yolda pek çok eser ortaya konmuştur.

Azerbaycan edebiyatının yeni nesil yazarlarından Elçin Hüseynbeyli de savaş olgusuna kayıtsız kalmayan yazarlardan biridir. Hüseynbeyli eserlerinde savaşı, özellikle de Karabağ savaşının cephe gerisini birey, toplum ve mekân boyutlarıyla anlatılarına taşımış, bu olguyu çeşitli bakış açılarıyla eserlerinde kurgulamıştır. Bu yazının amacı, Elçin Hüseynbeyli'nin *Sılaya Dönüş* kitabında yer alan öykülerin savaş izleğinin incelenmesidir. İncelemek için yazarın beş tane öyküsü seçilmiş, metin odaklı bir bakışla savaşın “birey, toplum ve mekân” unsurları üzerindeki etkileri ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır.

Anahtar sözcükler: Azerbaycan edebiyatı, Elçin Hüseynbeyli, kısa öykü, Sılaya Dönüş, Karabağ Savaşı.

THE REFLECTIONS OF THE KARABAKH WAR IN THE STORIES OF ELÇİN HÜSEYNBEYLİ

Abstract

The war is the ultimate tool that the communities and states apply in order to gain superiority over each other and to make their demands accepted. Although there are various reasons for the outbreak of wars, the consequences and effects of wars have always been destructive to both individuals and communities. Therefore, literary works (and stories) - in which the main topic is human beings - have not been indifferent to the subject of war, the results of which affect pretty much everything but mainly people. In the literary works of each period, war has been dealt with in various dimensions; sometimes as a reflection of reality and sometimes as a product of imagination, and many works have been put forward in this way.

* Bu makale 21-22 Aralık 2017 tarihinde IV. Yıldız Sosyal Bilimler Kongresi'nde sunulan “Elçin Hüseynbeyli'nin Öykülerinde Savaş İzleği” adlı bildirinin genişletilmiş ve yeniden düzenlenmiş hâlidir.

** Bolu Abant İzzet Baysal Ün. Fen Edebiyat Fak. TDE Böl. hanifeoz@gmail.com, orcid.org/0000-0002-7547-3174
Gönderim tarihi: 11.02.2020 Kabul tarihi: 09.05.2020

Elçin Hüseynbeyli, one of the new generation writers of Azerbaijani literature, is one of the authors who did not remain indifferent to the phenomenon of war. Huseynbeyli - dealt with war, specifically behind the frontlines of Nagorno-Karabakh War in terms of the individuals, the society and the location. The purpose of this article is to examine the war themes of the Nagorno-Karabakh War in the stories of Elçin Hüseynbeyli's book, *Sılaya Dönüş* (*Return to the Homeland*). Five stories of the author were chosen for examination and the effects of war on the element of "individuals, the society and the location" were tried to be revealed from a text-oriented perspective.

Keywords: Azerbaijani literature, Elçin Hüseynbeyli, short story, *Sılaya Dönüş*, Nagorno-Karabakh War.

GİRİŞ

Güç yoluyla birinin, diğerinin iradesini kırmaya çalışması (Clausewitz, 2008: 14) olarak tanımlanan savaş, insanlık tarihi kadar eski ve insanlık tarihine koşut bir olgudur. Savaş/savaşlar, sonuçları olumlu da olsa olumsuz da olsa insanlığın, üzerinde yaşanan coğrafyanın ve yaşam koşullarının şekillenmesinde, insanlık ve uygarlık tarihinin dönüm noktalarının teşekkülünde büyük bir etkiye sahiptir. Zihinlerde daha çok toplumlar veya topluluklar arasındaki sistemli çatışmalar şeklinde algılanan savaş; dinî, millî, ideolojik, ekonomik vb. sebepler yüzünden çıkabilir, çıkarılabilir. Savaşlar sadece savaş alanında yapılan mücadele değildir.

Britannica Ansiklopedisinde "politik gruplar arasında belirli bir sürede ve yoğunlukta devam eden çatışma olarak tarif edilen savaşın, Clausewitz'e göre en yakın amacı hasmını alt etmek, yıkmak, böylece tüm direnişini yok etmektir (2008, s. 13-14). Aristo ise toplumlar arası anlaşmazlıkların çözümü için iki temel aracın var olduğuna inanır; bunlardan biri politika, diğeri de savaştır (Aktaran Daver, 1992:181). Maddi ve manevi bakımdan etkisi uzun zaman süren, hatta bazen kalıcı olan savaşlar, insanlığın ifadesi ve aynı zamanda hafızası sayılabilecek edebiyat eserlerinde de önemli bir izlektir. Pek çok şair ve yazar, geçmişteki yahut hâlihazırdaki savaşlara yönelik ilgilerini, duyarlılıklarını bazen cepheyi, bazen cephe gerisini, bazen de her iki boyutunu tasvir ve tahlil etmişler, eserlerine yansıtmışlardır. Azerbaycanlı yazar Elçin Hüseynbeyli² de gerek romanlarında gerekse öykülerinde savaşa, özellikle de savaşın gerisinde kalan, fakat savaşın etkisinin savaştan sonra da devam ettiği sivil hayattaki yansımalarına yer vermiştir.

² 23 Aralık 1961 tarihinde Karabağ'ın Cebrayl Bölgesinde bulunan Mahmudlu Köyünde doğan Elçin Hüseynbeyli, ilk ve ortaokulu bitirdikten sonra 1980-1992 yılları arasında askeri hizmetini tamamladı. 1989'da Moskova Devlet Üniversitesinin Gazetecilik Fakültesi'nden mezun oldu. "Karaçuha" mahlâsını da kullanan Hüseynbeyli, ilk öyküsünü 1990'da *Gençlik* dergisinde yayımlandı. Bunun gibi çeşitli gazete ve dergilerde hikâyeleri, senaryoları, piyesleri ve tercümelemleri neşredildi. 2000 yılında Azerbaycan Yazarlar Birliğine üye olan yazar, bir süre Azadlık radyosunda çalışmış, aynı zamanda Turan Haber Ajansı'nda muhabirlik, *Ulduz* dergisinde de baş redaktörlük yapmıştır. Halen *Edebiyyat Gazeti*'nin baş redaktörlüğü görevini sürdüren Hüseynbeyli, aynı zamanda "Türk Dünyası Edebiyat Dergileri Kongresi'nin başkâtipliği ile Rusça yayımlanmakta olan *Güney Kafkaz* dergisinin Azerbaycan koordinatörlüğü ve redaktörlüğü gibi önemli görevleri de yürütmektedir" (Koç, 2012: 74). Roman, öykü, deneme, makale gibi çeşitli yazı türlerinde ürünler veren Hüseynbeyli'nin edebiyat eserlerinden bazıları Türkiye Türkçesine aktarılmış, bazıları da İngilizce, Rusça, Fransızca, Almanca, Korece vd. dillere çevrilmiştir. Eserlerinden bazıları: *Şah Abbas*, *Azerbaycanlı Don Juan*, *Aişe*, *Balık Adam*, *Metro Vadisi*, *Yolayricından Kaçış* vd.

Çeşitli edebiyat ödüllерinin de sahibi olan Hüseynbeyli, 2000 yılında Azerbaycan'ın en başarılı genç yazarı seçildi.



Elçin Hüseyinbeyli'nin İmdat Avşar ve Ömer Küçükmehtemtoğlu tarafından Türkiye Türkçesine aktarılan ve *Sılaya Dönüş*³ adıyla yayımlanan öykülerinde savaş, çeşitli boyutlarıyla dikkat çeken bir izlek durumundadır. Yirmi bir öykünün yer aldığı kitapta doğrudan savaşı işleyen altı tane öykü vardır. Bunlar: *"Gözlerine Gün Düşüyordu, Sılaya Dönüş, Karaca'nın Kara Başı, Boz Eşeğin Mektupları I, Aksakal, Dedem Ninem ve Komünizm"* adlı öykülerdir. Sıraladığımız bu öykülerin ilk beş

tanesinde Karabağ Savaşı; "Dedem Ninem ve Komünizm"de ise İkinci Dünya Savaşı konu edilir. Öykülerde savaş, hemen bütünüyle cephe gerisinde bireylerin, toplumun ve mekânların üzerindeki etkileriyle, başka bir deyişle hayatın içindeki farklı yansımalarıyla kurgulanmıştır. Çalışmamızda Karabağ Savaşının kurgulandığı öykülerdeki savaş olgusu yukarıda belirttiğimiz gibi savaşın "birey- toplum=insan ve mekân" öğeleri üzerindeki etkileri bağlamında ele alınacaktır.

KARABAĞ SAVAŞI

Azerbaycan, Ermenistan ve İran arasında jeopolitik ve jeostratejik öneme sahip olan Dağlık (Yukarı) Karabağ, bölgesel bir sorun olarak Azerbaycan ve Ermenistan arasında uzun bir tarihî geçmişe sahiptir. Hukuken Azerbaycan sınırları içerisinde yer alan Dağlık Karabağ'a, Rusya'nın Kafkasya'da izlediği politikanın bir parçası olarak 19. yüzyıl başlarından itibaren hem İran hem de Anadolu'dan getirilen Ermeniler yerleştirilmiştir. Uygulanan politika sonucunda bölgede Ermeni nüfusu artmış, nüfus dengesinin değişmesiyle Ermeniler Dağlık Karabağ toprakları üzerinde hak iddia etmeye başlamıştır.

Bölgede nüfus yoğunluğu gittikçe artan Ermeniler, 1830, 1905, 1918 ve 1920 yıllarında bölgenin denetimini ele geçirmek amacıyla Türk yerleşim alanlarına karşı çeşitli saldırılarda bulunmuştur. Bölgeye ilişkin söz konusu Rus politikası 20. yüzyılın başlarından itibaren ise Azerbaycan Türklerinin bölgeden sürgün ve göçünü de amaç edinmiştir.

Ermeniler, Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği (SSCB) döneminde de "Büyük Ermenistan" hayallerinin bir parçası olarak gördükleri Dağlık Karabağ'ı Ermenistan'a bağlama mücadelesine devam etmiştir. Rusların desteğini arkasına alan Ermeniler, Kafkaslarda rahat hareket etme imkânı bularak adım adım bölgeye yerleşmiştir (Aras vd. 2008: 11).

SSCB'nin dağılma sürecine girdiği 80'li yıllarda ise Ermenistan'ın bölgedeki hak iddiası yeni bir ivme kazanarak Ermenistan ve Azerbaycan arasında savaşa dönüşmüştür. Ermenistan ile Azerbaycan arasındaki Dağlık Karabağ Savaşı, her iki ülkenin de henüz SSCB'nin bir parçası olduğu 1988 yılında başlamış ve 1992 yılında genel bir hâl almıştır. Savaş sonucunda Rusya'nın aktif desteği ve katılımı ile Azerbaycan topraklarının beşte biri Ermenistan tarafından işgal

³ Elçin Hüseyinbeyli, *Sılaya Dönüş*, Bengü Yay., Ankara 2011. Öykülerden yapılacak alıntılar bu baskıya aittir.

edilmiştir. Bu savaş sonucu yaklaşık bir milyon insan öz vatanlarından göç ederek sığınmacı durumuna düşmüştür.

Azerbaycan edebiyatında Karabağ Savaşı'nı konu edinen birçok eser kaleme alınmasına rağmen ortak görüş, özellikle nicelik bakımından yetersiz olduğu yönündedir. Bu yetersizlikte rol oynayan hususlar ise savaşın akıbetinin henüz belli olmadığı, yani bir belirsizliğin söz konusu olduğu, savaşın sıcaklığında büyük eserlerin yazılmasının zorluğu, Azerbaycan'ın Karabağ savaşında mağlup olması gibi sebepler gösterilmektedir (Sadıgov, 2016: 408-409,414)⁴.

1. Karabağ Savaşı'nın Psikolojik Yansımaları

Savaş, dünyanın hemen her ülkesinin katıldığı yahut katılmasa da bir şekilde etkilendiği bir olgudur. İnsan var olduğundan beri savaşlar olmuştur ve insana bağlı olarak bundan sonra da var olacak bir gerçektir. Savaşın cereyan ettiği yerlerde ölümler, fiziksel ve psikolojik zulümler, maddi manevi kayıplar, zorunlu olarak yapılan kitlesel göçler vd. meydana gelir. Başka bir ifadeyle hayatın rutin akışı kesilir. Üstelik sadece etkin olduğu süreçte değil; siyasal, sosyal, kültürel, ekonomik vb. çeşitli boyutlarıyla etkisi yıllarca devam edebilir. Hüseynbeyli'nin *Sılaya Dönüş* kitabındaki öykülerde de savaşın söz konusu bu etkilerinin kurguya taşıdığı görülür. Yazar, *Gözlerine Gün Düşüyordu*, *Karaca'nın Kara Başı*, *Boz Eşeğin Mektupları I* ve *Aksakal* adlı öykülerinde özellikle Karabağ Savaşının sivil hayata yansıyan birey ve toplum üzerindeki etkilerini ele almış; maddi manevi kayıplardan dolayı duyulan hüznün ve suçluluk, bu kayıpların tekrar elde edileceğine dair umut/dilek gibi soyut ve ekonomik sıkıntılar, göç gibi somut boyutlarıyla betimlemiştir.

Uzmanlar, savaşın mağdurlar üzerindeki temel etkisini onların tarihlerini, kimliklerini ve yaşayan değerlerini içeren sosyal bir dünyanın yok olmasına şahit olmaları⁵ şeklinde açıklamaktadır. Hüseynbeyli'nin öykü kişileri de sözü geçen bu kayıpları yaşayan, ıstıraplarını derinden hisseden kişilerdir. "Gözlerine Gün Düşüyordu" adlı öykünün kahramanı olan Doktor, aldığı bir kararla, barışı temsil eden ve her mevsimde yeşil kalabilen bir fidan dikmek için artık Ermeni tarafında kalan doğduğu köye doğru yola çıkar. Yolculuğu sırasında çocukluğunda pamuk topladığı, oyunlar oynadığı, gelip geçtiği yerlere, yollara baktığında, zorluklarla ulaştığı köyünün virane durumunu gördüğünde bireysel mazisinin somut mekânlarını kaybettiğini düşünür ve derin bir hüznün duyar:

"Yüreği dövünüyordu. Tanıdık bahçeler, ona çocukluğunu, gençliğini hatırlatıyor, o yıllardaki sevinçlerini, kederlerini, gözünde canlandırıyor (s. 23). "Dört bir yanda

⁴ Azerbaycan Edebiyatında Karabağ Savaşı'nı konu alan romanlar için bkz. Şamil Sadıgov; "Azerbaycan Romanında Karabağ Savaşı," *Savaş ve Edebiyat Sempozyumu Bildiriler Kitabı 2*, Sakarya Üniversitesi, 2016, s. 405-415.

Şiirler için bkz. K. Guliyeva, İ. Gulusoy; "Azerbaycan Edebiyatında Karabağ Temalı Şiirler (Şiirlerde Vatan Özlemi)," *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, Sayı: 7/4 2018 s. 2324-2351.

Nubar Hakimova; "Modern Azerbaycan Edebiyatında Karabağ Konusu," *Savaş ve Edebiyat Sempozyumu Bildiriler Kitabı 2*, Sakarya Üniversitesi, 2016.

Hikâyeler için bkz. G. Paşayeva, İ. Avşar; Azerbaycan Edebiyatında Karabağ Hikâyeleri, *Azerbaycan Edebiyatında Karabağ Hikâyeleri*, Ankara, 2015, A Yayınları.

⁵ https://insamer.com/tr/savas-ve-akil-sagligi_976.html erişim:04.02.2020. Verilen linkte yer alan yazı, Derek Summerfield'in "War and mental health: a brief overview" isimli çalışmasının tercümesidir.

kimsesizlik hâkimdi. Doktor: Birkaç yıl sonra buralar tamamen kaybolacak. Yıllar sonra bu köyün benimle yaşıt olan insanları öldükten sonra her şey unutulacak. Köylülerinden hiç kimse; hatta benim torunlarım bile öz yurtlarını, konu komşularını tanımayacak. Hatıralar kalmayacak. Geçmiş silinip gidecek, diye düşündü (s. 24)."

Savaşın maziyi, mazinin maddi manevi bütün unsurlarını yok etmesi kitaba adını veren Sılaya Dönüş öyküsünün de ana izleğidir. Aynı zamanda öykünün anlatıcısı olan bir baba ve oğlunun diyaloglarından oluşan metinde savaşın insan üzerindeki etkisi geçmişe özlem, geçmişin gelecek nesillere aktarılma imkânının yitirilmesi ve bütün bunlar dolayısıyla hissedilen suçluluk duygusu öne çıkarılır. Karabağ Savaşıyla kaybedilen topraklarda doğup büyümüş, ancak savaş yüzünden oralardan kopmak zorunda kalmış olan baba, eşinin köyünü ziyaret edebilmekte ancak artık Ermeni tarafında kalan kendi köyüne gidememektedir. Bu durumu oğluna şöyle açıklar: "Burası annenlerin köyü, benim doğduğum köy ise çok uzaklarda, dağların ardında kaldı (...) doğduğum topraklara tekrar gitmem mümkün olsaydı seni de kardeşini de oraya götürürdüm. Size, kuzu otlattığım, ot biçtiğim yerleri gösterirdim. Hem de yaz mevsiminin başladığı günlerde, haziran ayının ilk günlerinde ..." (s. 51).

Savaşın bireyler ve toplum üzerindeki yıkıcı etkisinin başlıcalarından biri de "düşmanlık"tır. Bir şeyin yaşamasına, barınmasına engel olan güç, tutum vb. (TDK); bu tutma yönelik nefreti içeren düşmanlık, Sılaya Dönüş kitabında öne çıkarılan bir duygu değildir. Hatta savaşla ilgili olarak öykü kişilerinin, kendi üzerlerine düşenleri yapıp yapmadıkları konusunda bireysel hesaplaşma içinde oldukları görülür. Bununla birlikte üç öyküde (Gözlerine Gün Düşüyordu, Sılaya Dönüş, Aksakal) "düşmanlık" duygusu göze çarpmaktadır.

"Gözlerine Gün Düşüyordu" öyküsünde Doktor aracılığı ile verilir. Öyküde savaş karşıtı bir tutum ve söylemle yola çıkan Doktor 'un insan ile ilgili düşünceleri "iyi insan, kötü insan" şeklindedir. Savaşa dair düşünceleri ise, savaşın insanlar arasında değil, devletler arasında vuku bulduğu, hiçbir tarafa yarar getirmeyeceği, aksine geçmiş, insanlığın bütün sosyal, ekonomik ve kültürel birikimini yok edeceği doğrultusundadır. Bütün bu görüş ve inanaşa rağmen Doktor, savaşın yarattığı düşmanlıktan kendini sıyıramaz ve savaş, onun da "düşmana karşı" duygularını, düşüncelerini kısmen de olsa etkileyen bir olgu/ hadise olur. Öyküde anlatıcının Ermeni subay hakkındaki, "Ermeni subay kötü bir adama benzemiyordu, belki Ermeni de değildi," kanaatinin yanında Doktor'un tutumu da Ermenilere karşı menfidir: "Ermenilerin o bozuk şivesiyle Rusça konuşmasından pek hoşlanmazdı, uluslararası kongrelerde, nezaketen de olsa, Ermenilerle selamlaşır; ama genellikle onlardan uzak dururdu (s. 25)."

Söz konusu düşmanlık "Sılaya Dönüş" ve "Aksakal" adlı öykülerde de –Doktor kadar belirgin olmasa da- dikkat çeker. Oğluna; ailesini, çocukluğunu, köyüne dair hatıralarını anlatan baba, bunların yanında köyünün artık "düşman" elinde olduğunu da belirtir. Oğul ise "Baba, ben büyüyünce düşmanları köyümüzden kovacağım." tepkisini verir.

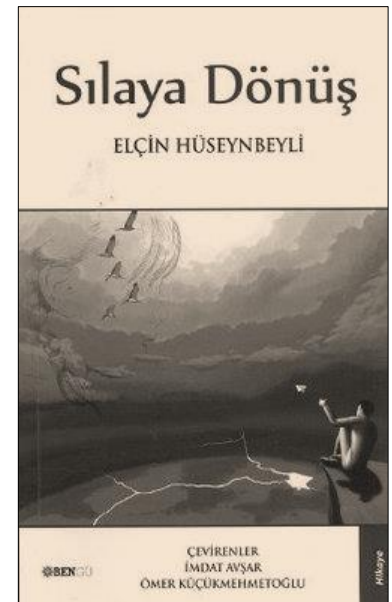
Savaş, toplumların fiziksel, sosyal ve kültürel düzenini sarstığı gibi ruhsal dengesini de sarsabilir. "Savaş travması" olarak adlandırılan bu durum, uzmanlar tarafından "psikiyatrik

bozukluklar, şiddet davranışlarındaki artış, insanî değerlerin kaybı vd.” şeklinde tasnif edilir. Bu travmalara sistematik bir şekilde, nesilden nesile devam eden savaşlara toplum tarafından alışıması da dâhil edilebilir. Nitekim Hüseyinbeyli de *Sılaya Dönüş* içinde ye alan “Aksakal” öyküsünde savaşın sonuçlarından ve etkilerinden olan kitlelerin üzerinde oluşturduğu korku ve güvensizlik duygusunun yanında maruz kalanların savaşla yaşamaya alışmış olmaları dikkat çeker. Öykünün insan kitlesi “çocuklar, büyükler ve düşmanlardan” oluşur. Öykünün mekânı ise Ermeni köyü ile aralarında sadece bir tepe bulunan Azerbaycan köyüdür. Ermeniler sırayla silahları omuzlarında tepeye çıkıp volta atarak Azerbaycanlı köylüleri taciz etmesine rağmen onların ellerinde silah bulundurmaları yasaktır. Bu durum hem köylüleri hem çocukları tedirgin eder. Bununla birlikte köyün Aksakal’ında yıllar öncesinden kalma “patlamayan bir tabanca” vardır. Fakat tabancanın patlamadığını Ermeniler bilmemektedir: “Ermeniler sırayla tepenin başına çıkıyor, omuzlarda tüfek volta atıyorlardı. Aksakal, balkonda oturup her gün tabancasını siliyor, parlatıyordu. Tabancaya vuran güneş ışıklarını da tabancasını tepeye doğru döndürüp Ermenilerin gözüne yansıtıyordu... Ermeniler gözlerine gelen ışıktan rahatsız olmasalar bile bu parıldayan şeyin bir silah olduğunu hissediyorlardı (s. 154).”

Silahın kendileri için güven sağlayan, düşman için ise caydırıcı bir güç olduğu savaş durumunda Aksakal’ın on, on bir yaşlarındaki yeğeninin akranlarına söylediği “Amcamın tabancası var! Ermeniler bizim köye giremezler!” sözü ise uzun süren savaşların korkuyu, güvensizliği hayatın olağan bir yanı haline getirdiğini gösteren trajik bir durumdur.

Savaş bağlamında *Sılaya Dönüş*’teki öykülerde dikkat çeken önemli bir husus da Azerbaycan halkının Karabağ’ın savunması konusunda gösterdikleri ya da gösteremedikleri çabanın sorgulanmasıdır. “*Sılaya Dönüş*” ve “*Karaca’nın Kara Başı*” adlı öykülerde daha belirgin şekilde ele alınan bu sorgulamalarda anlatıcı kahramanların Karabağ’ın kaybedilmesine savunma eksikliği, yeterince çaba gösterilmediği düşüncesi ve bu düşünceden doğan suçluluk duygusu sezilmektedir.

Kısa sayılabilecek bir öykü olan “*Sılaya Dönüş*”te anlatıcı kahraman, oğluna, ata topraklarını ve orada bıraktığı çocukluğunu, ilk gençlik çağlarını, köydeki yaşamı, köy halkından hatırladıklarını büyük bir hüznün ve özlemle anlatır. Oğlunun “niçin oraya gidemediklerini” sorması üzerine anlatıcının cevabı; Hüseyinbeyli’nin savaş izlekli diğer öykülerinde de karşımıza çıkan ve Karabağ’ın Azerbaycan halkı tarafından yeterince savunulamadığı; kimi zaman “ata,” kimi zaman ise “anne” olarak kutsiyet atfedilen yurtlarının korunamadığı düşüncesiyle “suçluluk duygusu yüküldür. Zira savaş ailesini dağıtmış, “dağların ardında kalan köyündeki kız kardeşlerinin, akrabalarının akıbetinden habersiz bırakmış; kendisi için de anlamlı olan her şeyi “yitik bir geçmişe (s. 53) gömmüştür:



⁶ Doğan Şahin, Savaşın Yol Açtığı Psikolojik Yıkımlar; http://www.saglikpaneli.com/content.asp?content_id=3019&connection_id=86&connection_table=1&content_type=1 (Erişim tarihi 18.12.2017)

-Evet oğlum, bir zamanlar, bu anlattıklarımın hepsi gerçektir, hepsi de vardı...

-Peki şimdi niye yok? Niye yok, baba?

-Köy düşman elinde oğlum! Biz, beş kardeş, her bayram gözleri yolda bizi bekleyen anamızı, onun bizi meydana getirdiği toprakları koruyamadık... (s. 56)

Karaca'nın Kara Başı'nda ise sorgulama daha vurgulu yapılmakta, hatta acı bir eleştiri boyutuna taşınmaktadır. Öyküde, iki kardeşini II. Dünya Savaşı'nda yitiren Nine'ye göre kardeşleri yaşıyor olsa, şimdi Azerbaycan topraklarına tamah etmek, hem de Karabağ'ı işgal etmek Ermenilerin ağzının işi değildir (s. 67). Azerbaycanlı genç nesilleri temsilen konuşan anlatıcı kahramanın itirafları ise denilebilir ki kitaptaki en vurucu ifadelerdir:

"Karabağ'ın mutlaka işgalden kurtarılması gerekiyordu. Bu nedenle bacım, ben dâhil iki kardeşinin askere gitmesini dört gözle beklemeye başladı. Söz açıldığında, bizim askere ne zaman gideceğimizi soruyordu. Bizim ise ne askere gitmek ne de düşmanla savaşmak düşüncemiz vardı. Bacım aslında kardeşleri II. Dünya Savaşı'nda cephede şehit düşen ve sonra çı-ok perişan olan ninemden ibret almalıydı! (...) Topraklarımız, biz savaşa gitmesek de –elbet bir gün- bize verilecekti! Bizler, -nasıl olacaksa- Hankendi ve Şuşa'ya hatta güzel Tebriz'imize üç renkli bayrağımızı elbet asacaktık! Daha doğrusu biz değil, birileri bizim namımıza asacaktı (s. 67-68)!"

Öykünün sonunda anlatıcının sözünü yarım bırakılması ise Azerbaycan halkının Karabağ için ne yaptığını ne yapması gerektiğini kestiremediğini, politik bir belirsizliğin olduğunu ima eder içeriktedir: "*Ninem ölürken başını hangi tarafa çevirdiğimizi hatırlamıyorum. Çünkü yerimizden yurdumuzdan sürgün olduktan sonra kiblemizi de şaşırılmıştık...* (s. 70)."

Yukarıda savaşın, hayatın normal akışını kestiğini, muhtemel kayıplardan ötürü tedirginliğin, korkunun yoğun olarak hissedildiğini belirtmiştik. Alışılmış, olağan haline gelmiş sürecin olağandışı bir seyirde uzun süre devam etmesi günlük yaşamın her boyutunu olduğu gibi birey ve toplum psikolojisi üzerinde de yıkıcı bir etki oluşturur. Bu yıkımı engellemek yahut buna direnmek için en büyük güç de geleceğe, daha doğrusu savaşın biteceğine, "normal yaşama" dönüleceğine olan umuttur. Görüldüğü üzere Karaca'nın Kara Başı adlı öyküde böyle bir umuda rastlanmaz, ancak "Gözlerine Gün Düşüyor" ve "Sılaya Dönüş"te Karabağ'ın kurtarılacağına olan umut, belki daha doğru bir tarifli canlı tutulmak istenen dilek okunur. Mesela savaşın bütün tahrip gücüne, meydana getirdiği maddi manevi yıkıma, ölümcül hastalığına rağmen Doktor, geleceğe dair umudunu yitirmek istemez, bir gün biteceğine sona ereceğine inanır. Aksi durumda zaten insan yaşamının devam etmesi mümkün değildir. Nitekim bu inanç ve/veya dilekle diktiği fidanı, adeta viraneye dönmüş evini, talan edilmiş yurdunu yeniden kurmaya yönelik bir temel olarak görür. Sılaya Dönüş'teki babanın umudunun ise; "Eğer bir gün köyümüze dönersek babaannenin mezarını da oraya götürür, dedeniz yanına defnederiz." cümleleri bağlamında daha zayıf olduğunu söylenebilir.

Bu gelişmeleri bir düşünceden daha çok ruhunun derinliklerinde duyduğu bir dileğin, özlemin ifadesi olarak okumak da mümkündür.

2. Karabağ Savaşının Maddi Yansımaları

a) İnsan Üzerindeki Yansımaları

Gözlerine Gün Düşüyordu adlı öyküde ölümcül hastalığına rağmen savaşı protesto etmek amacıyla yola çıkan doktor kahramanın, yolculuğu sırasında uğradığı kasabada gözlemlediği sahneler aracılığıyla savaşın ekonomik hayata olan etkileri okunur. Hem dinlenmek hem de süren savaşın yarattığı tehlikelerden korunmak amacıyla bir kahveye giren doktor kahramanın gözlemleri anlatıcı tarafından aktarılır:

Gelenlerin giyim kuşamlarından ve kahveciyle münasebetlerinden, işsiz güçsüz takımından oldukları anlaşılıyordu. Burada da gençler daha çok hükümet yardımları ve anne babalarından kalan emekli maaşlarıyla geçiniyorlardı. Yaşlılarsa umudunu Allah'a bağlamıştı. Gençlerden ne kalırsa onunla idare ediyorlardı. Kahvehanenin sahibi, veresiye defterini masanın üstüne bırakmıştı. Herhalde müşterilerin borçlarını görmelerini, utanıp vaktinde ödemelerini istiyordu. Müşterilerin birbirleriyle şakalaşmalarından, borçluların sayısının, o an kahvedekilerden fazla olduğu anlaşılıyordu (s. 17).

“Bir insanın isteğe bağlı veya zorunlu olarak yaşadığı coğrafi ve sosyo-kültürel çevreden ayrılıp başka bir coğrafi ve sosyo-kültürel çevreye gitmesi ve yerleşmesi (Lee'den aktaran Kargı, 2017: 111) şeklinde tarif edilen göç, savaş dönemlerinde kitlelerin üzerinde kurulan siyasal ve sosyal baskılar nedeniyle “zorunlu göç” niteliğinde tezahür eder. Hüseyinbeyli'nin “Karaca'nın Kara Başı” ve “Boz Eşeğin Mektupları I” adlı öykülerinde savaşın sosyal boyutu olarak karşımıza çıkan bir başka olgu da “zorunlu göç”tür. Her iki öyküde de göç edilen yer, savaş gerçekliği ile örtüşen coğrafyalar, başka bir deyişle öykü anlatıcısının veya kahramanının yaşadığı yerlerdir. *Karaca'nın Kara Başı* adlı öykü bütünüyle savaş olgusu üzerine kuruludur. Öykü kahramanı Şahnise Nine aracılığıyla hem II. Dünya Savaşı hem de Karabağ Savaşı'nın birey ve toplum üzerindeki yansımaları betimlenir. Şahnise Nine'nin gençlik çağlarında iki erkek kardeşi II. Dünya Savaşı'nda cepheye gitmişler, bir daha geri dönmemişlerdir. Yıllarca iki kardeşinin acısını duyan Şahnise Nine, yaşlılık döneminde Karabağ Savaşı'nın ve sonuçlarının yarattığı acısını da yaşamak zorunda kalmış, bu acıyla da ömrünü tamamlamıştır. Zira pek çok Azerbaycan Türk'ü gibi ailesiyle birlikte Karabağ'dan Bilesüvar'a sürülen Şahnise Nine, doğup büyüdüğü topraklara tüm gençliğini ve geçmişi bırakarak veda etmek zorunda bırakılmıştır. Öyküde anlatı zamanında Şahnise Nine sahip olduğu kuzulardan birini (Karaca) rüyasında gördüğünü, onu, Karabağ düşman işgalinden kurtulduğu gün Maral Dağı'na götürüp kurban olarak kestireceği bilgisi verilir. Bu bilgiyle okuyucuya, Şahnise Nine'nin şahsında Azerbaycan halkının Karabağ'ın bir gün kurtulacağına duydukları inancı sezilmek mümkündür.

Azerbaycan Türkçesinde “gaçağaç”⁷ kelimesiyle karşılanan zorunlu göçün etkileri, Hüseyinbeyli'nin alegorik özellikler taşıyan *Boz Eşeğin Mektubu I* adlı öyküsünde de karşımıza çıkmaktadır. Öyküde Ermeni saldırısına uğrayan bir köyün sakinlerinin panik içinde kaçmaları yazar anlatıcının aktarımından, bu panik ortamında köyde unuttukları eşeğin ve köyün durumu ise öyküye adını veren Boz Eşeğin bakış açısından verilir. Boz Eşeğin mektubundan; köyün Ermeni saldırısına uğradığı, köy halkının doğup büyüdükleri, yurt bildikleri köylerinden korku ve

⁷ gaçağaç: Düşman saldırısı vb. nedenlerle halkın korku ve panik hâlinde kaçıışı.

telaş içinde ancak taşıyabileceklerini alıp geride bütün geçmişlerini bırakarak kaçtıkları bilgisi edinilir. Bu bilgilerin yanında, insansız kalan bir köyün ürkütücülüğü, insansız olmasına rağmen düşman tarafından yine de bombalandığı, köylülerin geride bıraktıklarının yağma edildiği de mektubun dikkat çeken anekdotlarındandır. Bunlardan daha önemli olan ise Boz Eşeğin, köy halkının evleri, toprakları için yeterince mücadele etmedikleri, kaçma yoluna gittikleri vurgulanır. Aşağıya aldığımız alıntı, bu eleştirilere örnek teşkil edenlerden biridir:

... güneşli bir gündü. Birdenbire şiddetli bir gök gürültüsü oldu, şimşekler çaktı, sanki gökyüzü yarılmıştı, acayip sesler gelmeye başladı... Ben yağmur beklerken az sonra bahçemize büyük bir şey düştü ve gürültüyle patladı... Neler olduğunu hiç anlayamadım... Ancak düşen ne idiye doluya, yağmura benzemiyordu... Gökten aniden düşen şeylerin Allah'ın belası olduğunu ve bunları insanlara akılsızlık ettikleri için Allah'ın göndermiş olduğunu çok sonra.... anladım (s 75).

“Allah'ın belası” olarak tanımlanan düşman saldırısında, düşmanın siyasal, sosyal, ekonomik vd. emellerinin yanında, saldırıya uğrayan tarafın maddi yahut manevi eksiklerinin de payı olduğuna dair düşünceler, yazarın *Gözlerine Gün Düşüyordu*, *Sılaya Dönüş* ve *Karaca'nın Kara Başı* adlı öykülerinde de dikkat çeken bir eleştiri / öz eleştiridir (Azerbaycan hükümetinden ziyade halkına yönelik eleştiriler daha fazladır).

2. Mekân Üzerindeki Yansımaları

Hüseynbeyli'nin öykülerinde savaşla ilintili mekânların hemen hepsi Karabağ sınırları içinde kalan köyler ya da kasabalardır. Öykülerde anlatı kişileri ya buralarda yaşarken savaş yüzünden ayrılmak zorunda kalmışlar ya da çocukluk dönemlerini geçirmişler; ilerleyen yaşlarında da çeşitli sebeplerle buralardan uzaklaşmışlardır. Farklı sebeplerden dolayı uzaklaşılacak bu mekânların yetiştirdiği söz konusu kişilerin ortak özellikleri ise “ata toprağı, sıla, baba ocağı vb.” şekilde tanımladıkları bu yerleri yetişkinlik dönemlerinde görme, çocukluk veya savaş öncesi günlerini hatırlama isteğidir. *Sılaya Dönüş* kitabında savaşın gerek açık gerekse kapalı mekân üzerindeki etkisi en yoğun olarak “Gözlerine Gün Düşüyordu”, “Sılaya Dönüş” ve “Boz Eşeğin Mektupları I” adlı metinlerde görülür. Söz konusu metinlerdeki mekânlar artık gidilip görülemediği için derin bir özlem, Karabağ savaşı sürecinde yeterince savunulamadığı için suçluluk, maziden kopulduğu için de hüznle hatırlanır. Bununla birlikte öykü kişilerinden bazıları koşulları zorlayarak "ata yurdu" olarak tanımladıkları ve geçmişlerinin saklı olduğu bu mekânlara gitmek için tehlikeleri göze alarak "atalarıyla" yeniden bağ kurabilmek için yola koyulurlar. “Gözlerine Gün Düşüyordu” adlı öykünün doktor kahramanı bu kişilerin başında gelir.

Gözlerine Gün Düşüyordu öyküsünde mekân hem köyler ve çevreleri olmak üzere açık hem de doktorun eski evi ve karakol olmak üzere kapalı unsurlar olmak üzere karşımıza çıkar. Ölümcül bir hastalığa yakalanan ve kısa bir ömrü kalan doktor kahraman, hem ölümü doğduğu köyde karşılamak hem de o köy aracılığıyla savaşları protesto etmek için köyüne doğru yola çıkar. Bu amacını da bir mektupla ailesine ve kamuoyuna duyurur. Ancak onu, hem fiziksel hem de psikolojik bakımdan zorlu bir yolculuk bekler. Zira doğduğu köye gidebilmesi için trenle 6-7 saatlik bir yolculuktan sonra yaya olarak da uzun bir mesafeyi kat etmesi gerekir. Doktorun trenden indiği kasaba, çocukluğuna dair hatıraları barındıran bir mekândır. Bu kasabada

akrabaları yaşamış, onları ziyaret etmek için buraya defalarca gelmiştir. Fakat bir yandan geçen uzun zaman, bir yandan da savaş, yakınlarından kimseyi bırakmamış, onu burada bir yabancı konumuna düşürmüştür. Köyü ise kasabadan 14–15 km uzaklıktadır ve yoluna yaya olarak devam etmek zorundadır. Ancak pek çok edebiyat metninde kişileri ferahlatan, onlara huzur veren geniş mekânlar, örneğin tabiat, doktor için tehlikelerle, aynı zamanda onu hüznülendiren görüntülerle doludur. Zira önceden insanların, hayvanların gelip geçtiği yollar ıssızlaşmış, yol olma özelliğinin yitirmiş, her yanını çalılar bürümüştür:

“Çayağazi Bağı orman gibi olmuştu (...) Kurdağazi Deresi’nde bir süre durdu (...) Burada her bir ağacı, her bir taşı tanıyordu. Buralar onun çocukluğunun geçtiği yerlerdi. Irmağın sahilinden aşağıya, yola doğru küçük tepelikler uzanıyordu. Tepelerde ne ot ne ağaç vardı. Etraf kelleşmişti. Şaşırdı; ama bunun sebebini biraz daha ilerleyince anladı. Buralar geçen yaz yanmıştı. Yanık ot kokusu geliyordu (s. 19).

Bu alıntıda savaşın değer ölçüleri ve düşman olarak odaklandıkları unsurların vurgulandığı dikkat çekmektedir. Savaşın sadece karşılarındaki silahlı düşmanlarına değil, onların sahip olduğu veya değer verdiği maddi manevi her şeye düşman olabilmekte, bu güdüyle de onlarla ilintili ve özellikle de onlar için değerli olan her şeyi yok etmek istemektedirler. Özellikle işgal edenler, insanlığın asırlar boyunca yükseltmeye çalıştığı uygarlık seviyesini bir anda en ilkel durumuna düşürebildikleri tarihsel süreçte tanık olunan hadiselerdendir.

Yine açık mekânlardan olan ve doktorun yolu üzerinde bulunan köyler de âdeta hayalet gibidir. “Evlerin çardakları, duvarları sökülüp götürülmüş, âdeta talan edilir. Geriye hiçbir işe yaramayacak kerpiç ahırlar, kamıştan yapılmış ağıllar ve tavuk kümesleri kalır... Evlerin duvar taşlarının bir kısmını Aras'ın güneyinde yaşayan İranlı soydaşları, bir kısmını da Ermeniler götürür (s. 20).” Üstelik bu viranelik sadece yolu üstündeki köylerde değil, kendi köyünde de söz konusudur. Savaş karşıtı bir eylemin içinde olan, dolayısıyla savaşın ne olduğunu ve nelere yol açtığını bilen biri olmasına rağmen Doktor, büyük bir özlem ve heyecanla geldiği köyünde, savaşın mekân üzerindeki etkileriyle yüz yüze gelir. İnsansız köyün evleri köhneleşmiş, bahçeleri viraneye dönmüştür. Geçmişte köy halkı tarafından anlam yüklenen, özenilip değer verilen, bir anlamda köyün sembollerinden biri olan “düzlükteki karadut ağacı” da savaşın mağdurlarından olmuş, eski günler gibi o da ancak doktorun neslinin hatırlayabileceği, sonraki nesillerin asla bilemeyeceği bir değer olarak maziye gömülmüştür. Öyküde doktorun evinin betimlendiği anekdot ise savaşın maddi olduğu kadar manevi tahribatlarından biri olan yağma ve talan eylemlerini örneklemesi bakımından önemlidir. Savaş, daha çok da işgal atmosferi içinde bütün değerler alt üst olmakta, "her şey mubah" hâle gelmektedir:

“Tan yeri ağarıyordu. Kamıştan yapılan ağıl, yanıp küle dönmüştü. Evlerinin bir duvarıysa hâlâ ayakta idi. Sanki o duvarı, müzelik olsun diye saklamışlardı. O güzelim beyaz yapı taşlarını, vaktiyle dağlardan, kayalardan söküp getirmişlerdi. Bahçelerindeki ağaçlardan bazıları kesilmiş, bazılarıysa kurummuştu, ama nar ve dut ağaçlarının çoğu duruyordu. Bahçeyi çevreleyen beton çitler sökülüp götürülmüş, bütün yurt yağmalanmıştı. Kalbindeki heyecanı, gözlerindeki hüznü, ellerindeki, dizlerindeki acıyı dindirmek için ağladı, ağladı... Evi dağıtıp yıkanlar mutlaka bodruma da girmişlerdi. Çantasını yere koydu, viraneye dönen eve girdi. Bir zamanlar üstünde emeklediği, kardeşleriyle kovalamaca oynadığı evin döşemesi de sökülüştü. Yer yer çürük tahta

parçaları göze çarpıyordu. Evin bodrumundaki araç gereçten hiçbiri yerinde yoktu (...) Komşu eve geçti. Onların da bahçesi harabeye dönmüştü. Komşularının evini de gözünün önünde canlandırdı. Elinden, yüzünden ter akan taş ustaları, duvar ustaları, sanki daha dün, dut ağacının altında oturmuş, höpürdeterek çay içiyorlardı (...) Güneş doğuyor, bu can sıkıcı manzarayı amansız bir cellat gibi bütün çıplaklığıyla gösteriyordu. Tabiat sanki insanlardan intikam alıyor, binlerce yıllık geçmişine dönüyordu (s. 22–23–24).

“Atalarının yattığı mezara gömülmeyi isteyen,” böylece hem onlarla yıllar sonra ve sonsuza kadar sürecek bir bağ kurabileceğine inanan doktor, bu inancının yanında savaşın yol açtığı bölünmüşlüklerle, yasaklamalara, fiziksel ve psikolojik “sınırlara” da karşı çıkma cesareti gösterir. Fakat savaşın ahlâkî boyutundaki çirkinliğin yansımalarından biri olan talan, kutsiyet atfedilen, barış zamanında “dokunulmazlıkları olan” mezarlıklara dek uzanmış, bazı mezar taşları çıkarılıp götürülmüş, birçoğu kırılıp parçalanmış, mezarlık tanınmaz olmuştur: *Mezarlık tanınmaz olmuş, yakılıp yıkılmıştı. Bazı mezarların baş taşları çıkarılıp götürülmüştü* (s. 33).



Öykülerde savaşın mekân üzerindeki izlerini anlatan satırların, aslında mekân üzerinden insanın durumunu da anlattığı söylenebilir. Betimlenen köy odağında düşünüldüğü zaman savaşın, doktor aracılığıyla bireylerin geçmişine, köy dolayısıyla toplumların geçmişine, yine köy ve ev dolayısıyla da uygarlığa yönelmiş şiddete dayanan bir olgu olduğu kaydedilebilir. Öykülerden, sadece “düşmanın” yenilmesi değil, onun belleğini oluşturabilecek bütün unsurların yok edilmesinin hedeflendiğine dair telkini çıkarmak mümkündür. Yine alıntının son cümlesiyle yazar anlatıcının savaşın, insanogluna ve onun ürettiği uygarlığa yönelik tehdit olduğu da dikkat çeken bir vurgudur.

Sılaya Dönüş kitabında savaşın mekân üzerindeki izlerinin okunabileceği diğer öykü, “Boz Eşek’in Mektupları I” dir. Bütünüyle alegorik biçimde kaleme alınan öyküde Tekdut adı verilen dut ağacı imgesiyle terk edilmiş/edilmek zorunda kalınmış yaşanan mekânların, yerlerin ilkel hâle dönmesi betimlenir. Boz Eşek, sahibine gönderdiği mektupta savaştan önce meyvesiyle, gölgesiyle, heybeti ve canlılığıyla hayat veren Tekdut adlı ağacın “yaşlandığını, elden ayaktan düştüğünü, sararıp solduğunu bildirir. Boz eşek Tekdut ve köyün durumunu sahibine aşağıdaki cümlelerle anlatır:

“Bu yakınlarda Yaloba’ya gittim (...) Tekdut ile dertleştim biraz. Senin yaramazlıklarından bahsettim. Tekdut seni çok özlemiş. Sen küçükken Tekdut’un gölgesinde çok yatmışsın... Annen pamuk toplarken sen dut ağacının altında mışıl mışıl uyurmuşsun, bilmem hatırlıyor musun? O vakur, herkesi gölgesinde misafir eden Tekdut’un boynu bükülü şimdi, garip garip duruyor. (...) Sizin çocukken yıkandığınız değirmen suyu da kurumuş, balıkları da kederden ölmüş (...) seninle birlikte ot biçmeye gittiğimiz yolları şimdi ot bastı. İnsanın geçmediği yol kime gerek... (s. 78-79)

SONUÇ

Tanpınar, Huzur romanında kahramanı İhsan'a, savaşın medeniyetin yıkım sebebi olduğunu söyler. Genellikle yazar anlatıcının bakış açısından verilen Hüseyinbeyli'nin Karabağ Savaşı'nın konu edildiği beş öyküsünde de sözü edilen yıkımın hem maddi hem manevi boyutlarını okumak mümkündür.

Yazarın tanıyıp bildiği, yaşadığı coğrafyanın anlatıya taşıdığı öykülerde savaşın eylem olarak değil, hemen bütünüyle topluma, bireye ve mekâna olan, başka bir deyişle sivil hayata olan etkisiyle ele alındığı görülür. Gerek insan gerekse tabiat üzerindeki etkisi tahribat nitelikli olarak karşımıza çıkmakta ve bu boyutlarıyla medeniyete düşman bir olgu olduğu, söz konusu unsurları ilkellettiğine dikkat çekilmektedir.

Öykülerde dikkat çeken bir başka husus da Karabağ'ın kaybindan dolayı dönemin yöneticileri, politikacılar vd. herhangi bir eleştiri yöneltilmezken öykü kişilerinin temsil ettiği Azerbaycan halkı, özellikle de eli silah tutabilen Azerbaycan erkekleri; yurtları için vazifelerini yerine getirmediği/getiremediği" yönünde eleştiriler, özeleştiriler yapılmaktadır. Bu eleştiriler "Sılaya Dönüş," "Karaca'nın Kara Başı," "Boz Eşeğin Mektupları I" ve kısmen de "Aksakal" adlı öyküde yer almaktadır.

Bununla birlikte öykü kişileri ne denli yenilmiş, buruk olsalar da savaşın bir gün elbet biteceğine, kaybedilen toprakların geri alınacağına, yaraların sarılacağına, geçmiş günlerin geri geleceğine dair –zayıf da olsa- umutlarını yitirmemişlerdir.

Öykülerde dikkat çeken anekdotlardan diğerleri ise, örneğin mezar imgesi nesilleri hem geçmişe hem geleceğe bağlayan ve kutsiyet yüklenen değerlerden biri olarak verilmiştir. Bunun yanında aile, akrabalık bağlarının kuvveti, geçmişin, bir milletin hem maddi hem manevi dayanağı, geleceğin temeli olduğu telkinini öykü kişilerinin hem söylem hem de eylemleriyle vermeye çalışılmıştır.

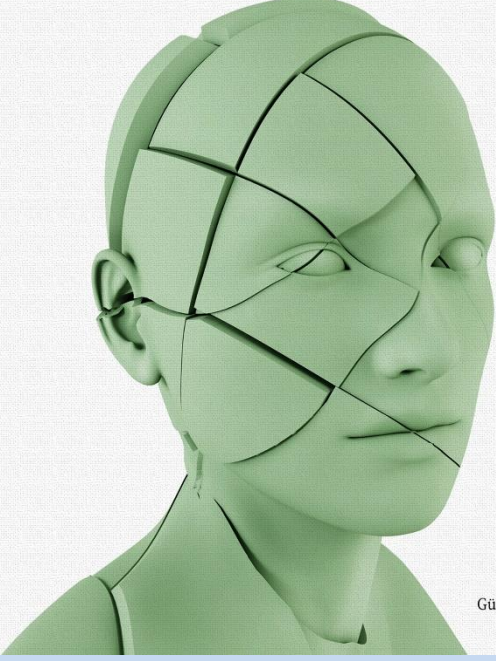
Belirtilebilecek bir diğer husus da öykü kişilerinin Karabağ'ı geri almak için bir mücadeleye hazır olduklarına dair göstergelerdir. Örneğin Gözlerine Gün Düşüyordu kahramanı Doktor'un düşünsel olarak savaş karşıtı bir eylem içinde olmasına rağmen, duygusal olarak yurdunun (Karabağ) savunması veya geri alınması söz konusu olduğunda mücadelenin, savaşmanın kaçınılmaz olduğuna ve bu mücadele sonucunda Karabağ'ın geri alınacağına inandığı da görülür. "Karaca'nın Kara Başı"nda da anlatıcı kahramanın geçmişte gösterilen gafletten sıyrıldığını, mümkün olsa mücadeleye hazır olduğunu söylemek mümkündür.

KAYNAKÇA

- Aras, O. N.; Dedeyev, B; Yılmaz R; İbayev V. (2008). *Karabağ Savaşı Siyasi- Hukuki-Ekonomik Analiz*. Bakü: Kafkasya Araştırmaları Enstitüsü Yayınları.
- Clausewitz, Carl Von (2008). *Savaş Üzerine*. İstanbul: Doruk Yayınları.
- Daver, Bülent (1992). "Savaş ve Barış Üzerine," *Atatürk Üniversitesi İnkılâp Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi*, C. 3, S. 10, s. 181-186.
- Hüseyinbeyli, Elçin (2011). *Sılaya Dönüş*. Ankara: Bengü Yayınları.
- Kargı, Birkan (2017). " Türk Yazınından Seçili İki Romanda Göç ve Göçmen Olgusunun Paydaşlık Bağlamında Yansımaları," *International Journal of Languages' Education and Teaching*, 5/3, s. 108-115.
- Koç, Yasemin (2012). "Elçin Hüseyinbeyli ve 'Ninemin Tütün Kesesi' Adlı Öyküsü," *Türk Dünyası Dergisi*, nr. 36, Ankara, TDK Yayınları.
- Sadıgov, Şamil (2016). "Azerbaycan Romanında Karabağ Savaşı," *Savaş ve Edebiyat Sempozyumu Bildiriler Kitabı 2*, Sakarya Üniversitesi.
- http://tde.sakarya.edu.tr/sites/tde.sakarya.edu.tr/file/savas_ve_edebiyat_2.cilt_e_kitap_sempozyum_bildiriler_kitabi____.compressed_.pdf (erişim tarihi 08.02.2020)
- Şahin, Doğan (2010). Savaşın Yol Açtığı Psikolojik Yıkımlar.
http://www.saglikpaneli.com/content.asp?content_id=3019&connection_id=86&connection_table=1&content_type=1 (erişim tarihi: 18.12.2017).

TÜRK BİLİMKURGU EDEBİYATI VE ARKETİPLER

DR. VELİ UĞUR



Günce Yayınları

Oktay Yivli

Öykü Nasıl Okunur

modern öykü ve yöntem



Günce Yayınları

MAKSUT YİĞİTBAŞ

Edebiyatın Ebemkuşağı

Halit Ziya Hikâyeciliğinde

Renklerin Dili

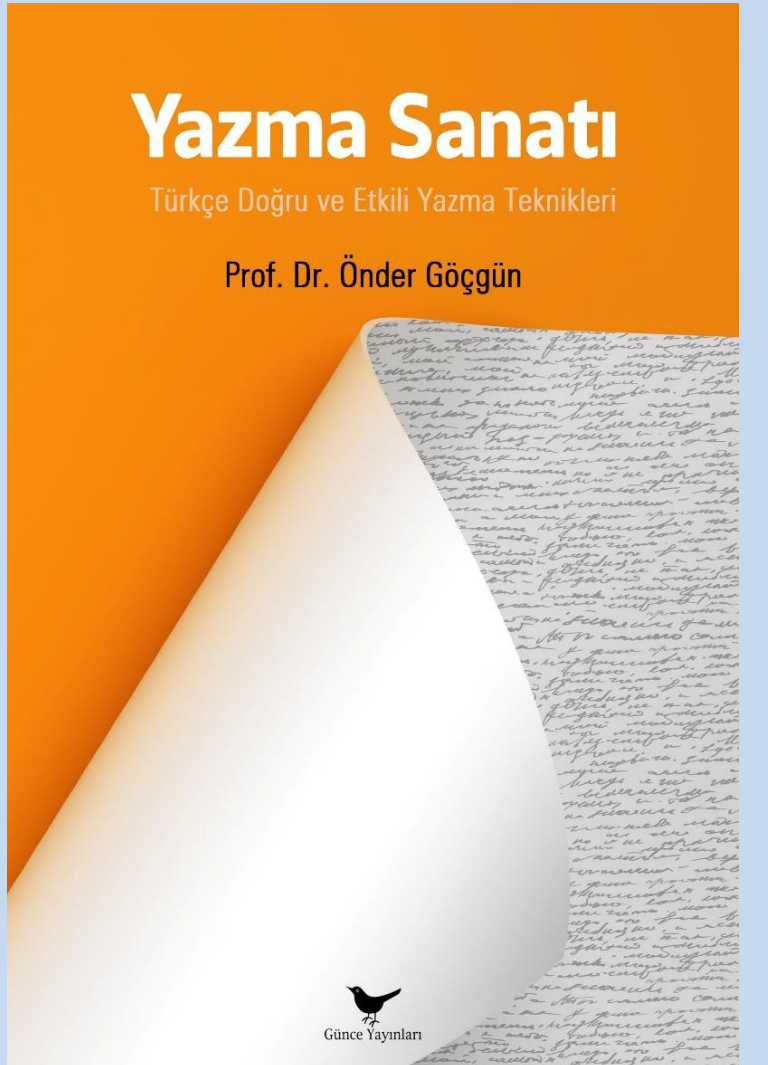


Günce Yayınları

Yazma Sanatı

Türkçe Doğru ve Etkili Yazma Teknikleri

Prof. Dr. Önder Göçgün



Günce Yayınları

Sabahattin Ali'nin Hikâyelerinde Kaygı ve Korkunun İzdüşümü

DR. ÖĞR. ÜYESİ HASAN CUŞA*

Öz

Felsefe, psikoloji, sosyoloji, antropoloji ve edebiyat gibi farklı disiplinlerin ortak konusu olan kaygı ve korku insanın temel duyguları arasında yer alır. Kaygı, kişinin kendi benliğinde veya içinde yaşadığı toplumsal çevrede varlığını tehdit eden bir uyarana karşılaştığında hissettiği bir duygudur. Korku ise algılanan tehlike karşısında bireyin kendini savunma amaçlı gösterdiği tepkidir. Bu kavramlar her ne kadar birbirinin yerine kullanılsa da bunların farklı anlamlara sahip olduğunu söylemek mümkündür. Korkuyu kaygıdan ayıran fark, tehdit olarak algılanan veya tehlike olarak görülen bir şeyin varlığıdır. Yani korkuya neden olan şey belliyken, kaygının kaynağı belirsizdir. Sabahattin Ali genellikle hikâyelerinde farklı nedenlere bağlı olarak kaygı duyan bireyin yaşadığı korkuları anlatır. Kaleme aldığı hikâyeleriyle bireyin kaygılı yaşamını eserlerinde odak noktası haline getiren yazar, karakterlerin bazı durum ve olaylar karşısındaki korku dolu anlarını gözler önüne serer. Bu çalışmanın amacı, kaygı ve korku perspektifinden Sabahattin Ali'nin hikâyelerini incelemektir. Araştırma konusu olan hikâyelerde, kaygılanan bireyin korkuya kapılmasına neden olan unsurların yalnızlık, çaresizlik, ölüm, hastalık ve belirsizlik olduğu sonucuna varılmıştır.

Anahtar sözcükler: Sabahattin Ali, Hikâye, Kaygı, Korku, Dehşet

THE PROJECTION OF ANXIETY AND FEAR IN THE STORIES OF SABAHATTİN ALİ

Abstract

Anxiety and fear, which are common topics of different disciplines such as philosophy, psychology, sociology, anthropology and literature, are among the basic emotions of human being. Anxiety is an emotion that a person feels when she/he encounters a stimulus that threatens her/his existence in her/his own self or in the social environment in which she/he lives. Fear is the reaction of the individual to defend herself/himself in the face of perceived danger. Although these terms are being used interchangeably, it is possible to say that they have different meanings. The difference that distinguishes fear from anxiety is the presence of something that is perceived as a threat or viewed as a danger. So, while the cause of fear is obvious, the source of anxiety is uncertain. In his stories, Sabahattin Ali generally tells about the fears of the individual who is anxious for different reasons. The author, who focuses on the individual's anxious life in his stories, reveals the fearful moments of the characters in the face of certain situations and events. The aim of this study is to examine Sabahattin Ali's stories in terms of fear and anxiety. In the

* Munzur Ün. Edebiyat Fak. TDE Böl. hasencusa@gmail.com, orcid.org/0000-0002-1754-5205
Gönderim tarihi: 24.04.2020 Kabul tarihi: 26.05.2020

stories that are the subject of the research, it was concluded that the causes of fear and anxiety in the individual are loneliness, helplessness, death, illness and uncertainty.

Keywords: Sabahattin Ali, Story, Fear, Anxiety, Horror

GİRİŞ

Sabahattin Ali (1915-2002), Türk hikâyesinde bireyin yaşadığı kaygı ve korkuyu çarpıcı bir şekilde yansıtmayı başaran ender yazarlardan biridir. Kaleme aldığı hikâyelerinde çağının karmaşasını toplumsal gerçekliğin sunduğu bakış açısıyla anlatmayı ilke edinen Sabahattin Ali, kaotik düzenin insan üzerinde yarattığı tahribatı çarpıcı bir biçimde anlatmayı başarır. Söz konusu yazar, hikâyelerinde kaygı ve korku kısılcığında sıkışıp kalan bireyin duygularını ve yaşadığı travmayı gözler önüne serer.

Sabahattin Ali'nin hikâyeleri farklı yönlerden incelenmesine rağmen hikâyelerinde önemli bir rol oynayan kaygı ve korkunun farklı disiplinlere bağlı bir bakış açısıyla irdelenmediği görülür. Bu çalışma Sabahattin Ali'nin *Değirmen, Kağrı, Ses, Yeni Dünya ve Sırça Köşk* gibi hikâye kitaplarında yer alan öyküleri kaygı ve korku perspektifinden incelemeyi amaçlamaktadır. Söz konusu çalışmanın kaygı ve korku ekseninde sınırları çizilen teorik çerçevesini genel olarak bir taraftan Soren Kierkegaard, Andre Le Gall'ın ve Walter Schulz kaygı üzerinde ileri sürdükleri görüşler diğer taraftan da Pierre Mannoni, Dieter Duhm ve Jiddu Krishnamurti'nin korkuya dair öne sürdükleri fikirler oluşturur.

KAYGI VE KORKU

Kaygı, Eski Yunanca'da *agkhô* sözcüğüyle ilişkili olup “boğazlamak, boğmak” anlamında kullanılır (İnam, 2004, s. 100). Genel anlamıyla kaygı, bireyin iç benliğinde veya içinde bulunduğu dış dünyada varlığını tehdit eden bir unsurla karşılaştığında hissettiği bir duygudur.

Bazı düşünürler, kaygıyı farklı anlamlar doğrultusunda tanımlarken bazı psikanalistler, kaygının birtakım nedenlere bağlı olarak ortaya çıktığını ileri sürer. Bununla ilgili olarak Cicero (M.Ö.1106-43) kaygının sürekli bir endişe eğilimi olduğunu belirtir. Soren Kierkegaard (1813-1855) kaygıyı özgürlük ve suçluluk duygusunun çatışmasıyla ilişkilendirir. Kierkegaard'ın düşüncelerinden etkilenen Martin Heidegger (1889-1976) insanın temel duygularından biri olarak gördüğü kaygının ayrılık duygusundan kaynaklandığını ifade eder. Kaygıyı korkuyla eş anlamda kullanan Karen Horney (1885-1952) kaygının tehlike karşısında ortaya çıkan duygusal bir tepki olduğunu söyler. Kaygının yalnız kalma korkusuyla ilişkili olduğunu dile getiren Eric Fromm (1900-1980) kişinin kaygı duymasını çevreye karşı yabancılaşmasına bağlar. Kaygıyı varoluşsal açıdan ele alan Jean-Paul Satre (1905-1980) kaygının insan doğasının ayrılmaz bir parçası olduğuna inanır. Kaygının bilinçaltı ile ilişkisine dikkat çeken Sigmund Freud (1856-1939) kaygının içgüdü ve dürtülerin bastırılmasının bir sonucu olarak ortaya çıktığını öne sürer (Köknel, 2014, s.17-18). Kaygının birtakım koşullara bağlı olarak ortaya çıkan bir duygu olması, kavramsal açıdan anlamlandırma ve tanımlama konusunda kaygan bir zemine sahip olduğunu gösterir.

Kierkegaard'da kaygı," çevresinde her şeyin döndüğü bir eksen olarak sahneye çıkar." (2013, s.37). *Kaygı Kavramı* adlı eserinde kaygının "korkudan ve korkuya bağlı, belirli bir nesnesi olan benzer kavramlardan tümüyle farklı olduğunu" (2013, s.35) ifade eden Kierkegaard "kaygının nesnesinin hiçlik olduğu"nu (2013, s.72) ileri sürer. Burada kastedilen" hiçlik bir nesne değildir." (Deren, 2004, s.116). Kierkegaard'ın kaygıya dair öne sürdüğü sav aynı zamanda kaygı ile korku arasındaki temel farkı da ortaya koyar. Bu bakımdan kaygı ile korku arasındaki ayrım hiçlikle diğer bir deyişle varlıkbilimsel açıdan bir nesnenin yokluğuyla temellendirilir. "Kaygının korkudan en önemli farklılığı, korkuda her zaman kendisinden korkulan nesnenin, kişi ya da olayın var olduğu yerde, kaygının çoğunluk[la] bir nesnesi olmaması, kendisine yol açan somut bir nesne ya da durumun bulunmamasıdır." (Cevizci, 2003, s. 228).



Søren Kierkegaard

Kaygı ile korku kavramları her ne kadar birbirinin yerine kullanılsa da bu kavramların farklı özelliklere sahip olduğunu söylemek mümkündür. Nitekim kaygı "zamanda ve mekânda endişe odaklanmalarına denk düşen, az ya da çok belirgin ve sık krizlerle yaygın bir endişe durumudur; buna karşılık, korku, gerçekten belirgin ya da en azından kavranabilir bir tehdidin var olduğu, çok yaygın, özel bir durum"dur (Le Gall, 2012, s. 55). Bu açıdan bakıldığında "korku, bir şeyin korkusudur: bir nesnesi vardır, oysa kaygının yoktur (Mannoni, 1992, s. 46). Dolayısıyla kaygı ile korkunun Janus'un iki yüzü gibi sürekli bir arada olduğu, kimi zaman aralarında hiçbir ayrım yokmuş gibi birbirinin yerine ikame edildiği ve bunları birbirinden ayıran temel unsurun bir 'şey'in varlığı olduğu söylenebilir.

Bazı psikologlar; kaygıyı, korkudan ayıran üç temel unsur olduğunu ileri sürer. Onlara göre kaynak, şiddet ve süre kaygıyı korkudan ayıran unsurlardır. Buna göre kaygının kaynağı bilinmez, ama korkunun kaynağı bilinir. Kaygı uzun sürelidir. Buna karşılık korku kısa sürelidir. Kaygı daha az şiddetli bir tepki doğururken korku daha çok şiddetli bir tepkiye neden olur (Cüceloğlu, 2006, s. 277).

Felsefenin temel sorunsallarından biri olan kaygı kavramı, bilincinin derinlikli bir şekilde incelenmesiyle ve bilinçaltının keşfiyle birlikte psikanalizin ilgi alanına girer. Kaygı genel olarak "psikanalizde çevrede veya kişinin kendi benliğinde bulunan ve çevredeki değişikliklerle veya benlikteki güçlerin devreye girmesiyle harekete geçen henüz algılanmamış bir etkene yönelik tepki olarak tanımlanır." (Budak, 2009, s.418). Burada 'algılanmamış bir etkenle' kastedilen şey aslında hiçliktir. "Kaygı ile Hiçlik her zaman birbirleriyle karşılıklı" ilişki içindedir (Kierkegaard, 2013, s. 93). Bu ilişkiyi belirleyen şey ontolojik açıdan bir nesnenin yokluğudur.

Psikanalitik çözümleme yöntemlerinde kaygı, üst benlik, alt benlik, içdişlik ve ayrılma kaygısı olmak üzere dört ana gruba ayrılır. Üst benlik kaygısı günahkârlık ve suçluluk duygusuyla ilişkilidir. Alt benlik kaygısı bilinçaltındaki duygu ve düşüncelerin ortaya çıkmasından duyulan endişeyle alakalıdır. Ayrılma kaygısı sevilen kişiyi kaybetme korkusundan, içdişlik kaygısı ise bedeninin fiziksel şiddet görmesinden ve cinsel korkuların dışa vurulmasından kaynaklanır (Köknel, 2014, s. 18).

Psikanalizde kaygı ileri derecedeki bir boyuta ulaştığında nevrotik kaygıya dönüşür. Daha önce de belirtildiği üzere kaygı bir nedene bağlı olarak ortaya çıkar. “Nevrotik kaygı ise gizli bir büyük anksiyete temelinde, belli bir duruma bağlı olmadan, nedensiz ve hatta bir bahanesi olmadan ortaya çıkar.” (Le Gall, 2012, s.67). Bu durum bireyin korkularla dolu bir yaşam sürdüreceği anlamına gelir. “Bir kaygı nevrozundan acı çeken birey neyden korkacağını bilmediği için, sürekli olarak her şeyden korkar.” (Mannoni, 1992, s. 78).

İnsan doğasının ayrılmaz bir parçası olan kaygı, insan olma durumunun temel bir görüngüsüdür.” (Soykan, 2004, s. 61). Bu bakımdan kaygı her insana özgü bir duygudur “bu duygu onun benliğinden ayrılmaz daha doğrusu benliğiyle bir bütün oluşturur” (Manav, 2011, s.205). İnsanda “kaygı söz konusu olduğuna göre, toplumsal hayatın korkularla dolu olmasına şaşırılmaması gerekir.” (Mannoni, 1992, s.109). İnsanı genellikle olumsuz yönden etkileyen kaygı, birtakım koşullara bağlı olarak varlığını hissettirir. Örneğin “birey duygusal yaşama artık uyum sağlayamadığında ve kendisi için hazırlanan ya da daha doğrusu, kendisinin hazırladığı psikolojik duruma kesinlikle karşılık veremediğinde” (Le Gall, 2012, s. 82-83) kaygı ortaya çıkar.

Kaygının ortaya çıkışı birtakım fizyolojik belirtiler aracılığıyla anlaşılır: “Boğazın kuruması, ağzın kuruması, terleme, ‘ayakların tutmaması’, kalp çarpması ...” (Le Gall, 2012, s. 37). Bu tür semptomların görülmesi bireyin kaygı içinde olduğunu gösterir. Buna rağmen bazı şeylerin ortaya çıkışı kaygıyla ilişkili değildir. Söz gelimi “ani, nedensiz ve beklenmedik bir durum; baskı, ezme, ölümcüllük içeren fizyopsikolojik unsurlar ve nihayet, hastayı bir dakikalığına da olsa sıkıntılı bir hareketsizliğe mahkûm eden felç duygusu” (Le Gall, 2012, s. 37). Bunların ortaya çıkmasına neden olan şey aslında korkudur.

İnsanın kaygıya meyilli bir varlık olduğu göz önünde bulundurulduğunda kaygı, bir duygu olarak ortaya çıkmadan önce insan bilincinde potansiyel olarak vardır. Bu nedenle “[k]aygı, her bireydeki bir tür gizli eğilimdir, bir içerik bekleyen bir boşluk biçimidir. Bu içerik bulunduğunda, yani belirli bir nesne kararsız kaygıyı ele geçirdiğinde, kaygı korkuya dönüşür.” (Mannoni, 1992, s.46). Bir başka deyişle kişinin tedirgin olmasına neden olan şey ortada olmadığı anda kaygı, söz konusu şey ortaya çıktığında ise korku meydana gelir. “Dolayısıyla kaygılı kişi, tehlikenin belirsizliğiyle ilişkili sıkıntılı bir bekleyişe mahkûmdur. Tehdidin ne olduğu saptandığı anda kaygı yerini korkuya bırakır” (Mannoni, 1992, s.48). Böylece belirsizliğin bir taraftan kaygıyı doğururken diğer taraftan da korkuya zemin hazırladığı söylenebilir.

Korku, eski Yunancadaki phobos sözcüğünden türetilmiştir. Fobi anlamına gelen Phobo Yunan mitolojisinde Zeus ile Hera’nın oğlu olan savaş tanrısı Ares’in yardımcısıdır. (Köknel, 2014, s.36). Korku kavramı da kaygı gibi farklı anlamlara bağlı olarak tanımlanır. Peki, “Nedir korku? Korku, içinde, yabancılaşmış toplumsal güçlerin bireye gayet, açık bir tarzda egemen olduğu bir durumdur.” (Duhm, 2002, s.230). Başka bir açıdan bakıldığında “[k]orku var olan bir tehlikenin algılanmasına ya da her durumda bir tehlike işaretine bağlı bir duygudur” (Le Gall, 2012, s.8). “Korku insanın içindeki yıkıcı enerjidir.” (Krishnamurti, 2000, s.78). Başka deyişle “korku, değişken şiddetteki duygusal bir tepkinin” dışavurumudur (Mannoni, 1992, s.11).

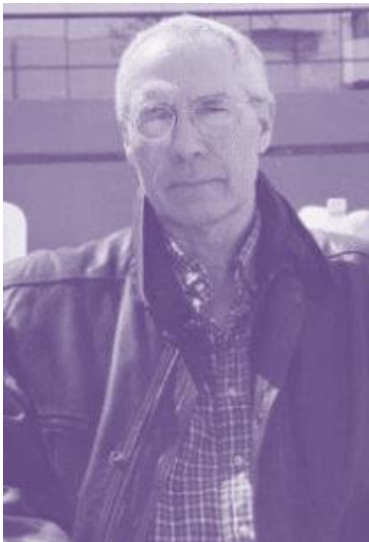
Korkuya kaynaklık eden ve korkunun oluşumuna zemin hazırlayan birçok faktörün olduğunu söylemek mümkündür. “Korkunun ortaya çıkmasında insanın içinde doğduğu, geliştiği

yaşadığı doğal ve toplumsal ortamın, kültürün kısaca öğrenmenin etkisi ve önemi vardır. Bütün korkular anlatılan, aktarılan yaşanan bir tehlikenin ya da tehdit dolu bir ortamının öğrenilmesinden doğar” (Köknel, 1998, s.20). Korku “kendini çeşitli biçimlerde dışa vur[sa da]” (Krishnamurti, 2006, s. 50) “insanın düşmanı tarafından yok edileceği ya da en azından, zarar verileceği duygusundan kaynaklanır.” (Schulz, 1991, s.12).

Pierre Mannoni *Korku* adlı eserinde korkunun ne olduğu, nasıl ortaya çıktığı ve hangi belirtilere sahip olduğu gibi sorulara yanıt arar. Mannoni’ye göre tehlike durumunda olan “birey düşmandan kaçmaya, saklanmaya veya bunlar olmazsa boyun eğmeye yönelir. Bu, ‘klasik’ olarak nitelenebilecek korku davranışıdır.” (1992, s. 13). “Korku, şiddeti, algılanan tehlikenin ciddiyeti ve aciliyetiyle orantılı olan duygusal tepkilerle belirlenir.” (1992, s. 46). Bu da korkuya yol açan birçok unsurun olduğu anlamına gelir. “Sonuçta, ne kadar çok korku nesnesi varsa o kadar çok farklı korku olduğu söylenebilir.” (1992, s.48). Korku, her ne kadar farklı şekillerde ortaya çıksa da herkes için “korku, ortak bir duygudur.” (1992, s. 7). Bu tür bir duyguyu neredeyse hissetmeyen kimse yoktur. Bu nedenle “[k]orku karşısında hiç kimse kayıtsız kalmaz: halk veya birey, herkes kendini onunla ilgili hisseder.” (1992, s.115). Dolayısıyla “her yerde hazır bulunan ve türlü biçimler altında kendini gösteren korkunun insanın olağan bir arkadaşı olduğunu söyleyebiliriz.” (1992, s. 68).

Manoni’ye göre “üzüntü, öfke, aşk ve tiksinti gibi korku da temel heyecanlar arasında yer alır.” (1992, s.11). Aynı zamanda “korkunun diğer heyecanlar gibi, bireylere ve koşullara göre değişen fizyolojik etkileri” (1992, s.19) de vardır. Söz gelimi “genel titremeler, dilin tutulması, hatta az veya çok uzun süreli bir bilinç kaybı” (1992, s.17) korku esnasında ortaya çıkan belirtilerdir. Bazı durumlarda heyecan verici olan korku, tehlike anında bireyin savunma mekanizmalarını tetikleyebilir. Bu durum bireyin kendi benliğini koruması açısından faydalı olabilir. “Korku bazı koşullarda bireyin kurtuluşu için yararlı olsa da onu hisseden kişi için her zaman hoş olmayan bir heyecandır.” (1992, s.121).

Mannoni’ye göre korku her zaman “kendini hissettirir.” İlk başlarda dar mekânlarda ve sınırlı sayıda ki kişide varlığını hissettiren “korku bazen bulaşıcı bir hal alır ve mümkün olan en geniş ölçüde yayılır.” İnsanlık tarihinin başlangıcından bugüne dek her koşulda adından söz



Pierre Mannoni

ettiren korkunun “bulunmadığı hiçbir dönem ve hiçbir yer yoktur.” Bu kadar geniş bir alan ve zaman içerisinde varlık gösteren “korku gerçek mekânını insanın yüreğinde, daha doğrusu zihninde bulur: sahip olduğu güçlerin tam değerini burada gösterir.” (1992, s.7-8). Nitekim korku insan bilincini sekteye uğratar. Bu bakımdan korku bilinci ele geçirir geçirmez birey “artık bir yargıda veya bir usavurumda bulanamaz.” (1992, s.7-8). Korkuya kapılan birey gördüklerini farklı algılar; “çünkü korku yanılsamaları doğurur, korku zihni durağanlaştırır.” (Krishnamurti, 2006, s. 46).

Korku, şiddetli boyuta ulaştığında başka bir duyguya evrilir. Diğer bir deyişle “[k]orku en yüksek noktasına çıktığında ve adeta insanı dondurduğunda bu duygu” (Le Gall, 2012, s. 9) dehşete

dönüşür. Bu durumda “birey, şiddetli korkudan sakınmak için, genellikle bir dizi korkuya karşı koyma teknikleri geliştirir[ir]; bunlar, bilinçsiz ve otomatik olarak işlemeye başlar. Vücudun duruşu, konuşma tarzı, birtakım üsluplar, bir tür ilgi ve yakınlık gösterme gibi,” (Duhm, 2002, s.157). Bunlar bir bakıma bireyin savunma mekanizmalarını tetikler.

SABAHATTİN ALİ’İN HİKÂYELERİNDE KAYGI VE KORKUNUN İZLERİ

“Kağrı”da adalet konusunda haklı bir konuma sahip olduğu halde toplumsal baskıların yol açtığı kaygılardan ve bürokrasinin sekteye uğrayan işleyiş biçiminden dolayı haksızlığı göze almak zorunda olan kişinin başına gelmesinden korktuğu gerçeklerin ortaya çıkmasından duyduğu korku anlatılır.

Arazi kavgası yüzünden Savruklardan Hüseyin Sarı Mehmet’i öldürür. Köylüler işlenen bu cinayette tanık olur, daha sonra birbirine girer. “Herkes korku içinde candarmaların gelmesini bekler.” (Ali, 2018, s. 9). Köyün imamı, yaşlı kadına oğlunun ölümünden sorumlu olan kişiyi karakola ihbar etmesi durumunda tarlasının sahipsiz kalacağını ve Savruklardan Hüseyin’in babası olan Mevüt Ağa’nın kendisini zor durumda bırakacağını söyler. Bununla birlikte mahkemenin köyden uzak bir yerde olduğunu, adliye işlerinin çok uzun sürdüğünü ve bu yüzden yollarda perişan olacağını dile getirir. İmam Efendi ve köy halkı bu tür söylemlerle yaşlı kadını kaygılandırır. Onu asıl kaygılandırıcı şey, tıpkı kara deliği andıran ve içine girdiğinde çıkması çok zor olan adliye salonlarıdır. Çünkü otuz yıl önce köylülerden biri, bir torba bulguru çalındığı zaman yaşlı kadını şahit olarak göstermişti. Tam altı ay boyunca mahkemeye gidip gelmekle meşgul olan yaşlı kadının tarlası ortada kalmıştı. Bu nedenle “[b]ürokrasinin ağır aksak işleyen yapısı yaşlı kadını ürkütür” (Akar, 2018, s.419). Dolayısıyla “hükümet kapısına düşmek ona oğlunun ölümünden daha korkunç” gelir (Ali, 2018, s.11).

“Korkuya karşı en genel savunma mekanizması, uyum sağlamaktır; daha açık söylemek gerekirse, toplumun güçlerine boyun eğmektir.” (Duhm, 2002, s. 36). Bu açıdan bakıldığında köylülerin “sözlerini oturduğu yerde başını sallayarak dinleyen ve çapaklı, ağlamaktan kızarmış gözlerini budaklı bir dala benzeyen iri mafsallı, çatlak derili elleriyle silen kocakarı” (Ali, 2018, s.9-10) başına geleceklerinden korktuğu için kendini korumak adına davacı olmaktan vazgeçer. Yaşlı kadın; toplumsal gücü oluşturan kişiler tarafından kendisi için biçilen sessiz kalma rolünü oynamak zorunda kalır. Bu da toplumun, korku aracılığıyla yaşlı kadını çıkarları doğrultusunda istediği yöne kanalize etmeyi başardığını gösterir. Böylelikle “korku[nun], kullanılmak üzere topluluk tarafından alın[dığı ve toplumsallaştınl[dığı] (Mannoni, 1992, s.122) görülür.

Cinayet olayından sonra Hüseyin’le kavgalı olan Garip Mehmet, Sarı Mehmet’in kim tarafından öldürüldüğünü öğrenir ve yetkililere olayın perde arkasını anlatır. İhbar üzerine köye giden jandarmalar, köylülerin ifadesini alır. Sorguya çekilen Sarı Mehmet’in annesi cinayetle ilgili kendisine yöneltilen tüm soruları yanıtız bırakır. Olup bitenler karşısından sessiz kalan yaşlı kadın bir bakıma “ceza verici ya da azarlayıcı bir tavırla çıkan her insana, kısa ve kendiliğinden gelen bir korkuyla tepki gösterir” (Duhm, 2002, s. 36).

Yaşlı kadının adli mekânlardan kaçınma isteği, aslında var olmanın dayanılmaz ağırlığını imler. Oğlunun acısını yüreğinde hissedenden yaşlı kadın, hayata karşı tutunmaya çalışırken

beklenmedik bir şekilde yargı sürecine müdahil olur. Bu durum yaşadığı kaygıların korkuya dönüşmesine ve yaşam mücadelesine yönelik olan umudunu yitirmesine neden olur.

“Kamyon” adlı hikâyede iş bulmak amacıyla Konya’daki köyünü terk eden genç bir delikanlının İzmir’e doğru yaptığı korku dolu yolculuk anlatılır. Hikâyenin talihsiz kahramanı olan delikanlı hayatında ilk defa bindiği bir kamyonda yolculuğa çıkar. “Birçok defa gördüğü halde hiç içine binmediği bu acayip şey, çıkardığı gürültü ve insanı sersem eden hızıyla, ciğerlere ve beyne dolan sıcak benzin kokusu ile birdenbire korkunç bir kılık alan bu makine ona anlaşılmaz bir ürkeklik veriyordu.” (Ali, 2018, s.15). Kamyon kasasında yolculuk yapan delikanlının “[b]enzi sapsarıydı. Bunun yarısı alışmadığı bir şeyde hızlı hızlı götürülmenin verdiği heyecan ve korkudan, yarısı da başka bir şeyden geliyordu.” (Ali, 2018, s.15).



Sabahattin Ali

Burada sözü edilen başka şey, aslında delikanlının yarısını peşin verdiği yol ücretinin geriye kalan yarısını ödeyemediğinde başına nelerin geleceğini bilmemesidir. Bu tür bir bilinmezlik delikanlıda huzurluğa neden olur ve onun kaygılanmasına zemin hazırlar.

Genç işçi, cebinde para olmadığı halde yaptığı bu yolculukta iki olası senaryo ile karşılaşacağını bilincindedir. Ya parası olmadığı için şoför tarafından çok feci bir şekilde dövülecek ya da İzmir’e yaklaştıkları zaman kamyondan usulca inip kimseye görünmeden kaçacak. Şoför tarafından tartaklanmayı göze alamayan genç işçi, İzmir’e varır varmaz gizlice kaçmaya karar verir. Bu aslında ikilemde kalan kişinin yapmak zorunda kaldığı bir tür tercihtir, “kişi, tehdide karşı bir direnişi olası görmeyebilir veya buna inanmayabilir. Veya kaçışın tercih edilir bir alternatif olduğunu düşünebilir ve kaçış olanaklı olduğunda, her zaman zarar verici olan bir mücadelenin risklerinden kaçınmak” (Mannoni, 1992, s.13) daha mantıklı olabilir. Sonuç olarak her tercih ötekenden vazgeçmeyi beraberinde getirdiği için bu durum kaygıya neden olur.

Kaygılı olan delikanlı, kaçış planını hayata geçirmek için uygun zamanı beklemeye başlar. Bu sırada aklını kurcalayan birtakım sorulara yanıt bulmaya çalışır. Kaçtığı anlaşıldığında jandarmalar tarafından bir kaçak olarak aranıp aranmayacağı ve onlar tarafından dövülüp dövülmeyeceği konusunda kaygılanır. Bu yüzden kamyon “ilerledikçe büyüyen bir korku”ya (Ali, 2018, s.16) kapılır. “Bu kamyon, bu gitgide gözünde büyüyen, bütün hislerine alışmadığı ve ezici tesirler yapan korku makinesi kendisini bir kısıkaç gibi” yakalar. Kamyonun “ön sıralarda oturan efendilerin hep kendisine baktıklarını, biraz kımıldasa yakasına yapışacaklarını” (Ali, 2018, s.17) zanneder. Bu nedenle hiç suç işlemediği halde bir suçluymuş gibi davranmaya başlar. “Suç işlediği için değil, suçlu olarak görüldüğü için kaygılanan birey, bu yolla suçlu olur.” (Kierkegaard, 2013, s. 70). Dolayısıyla suçluluk duygusu hisseden delikanlıda üst benlik kaygısı görülür.

İzmir’e yaklaşan kamyon yavaşlayınca delikanlı, “gözleri dönmüş, korkudan titreyerek, kendini dışarıya, yolun üstüne” atar (Ali, 2018, s.17). Bu durum delikanlının panik halinde olduğunu gösterir. Çünkü paniğe kapılan kişiler genellikle “nereye gittiklerini bilmeden kaçmaya çalışırlar.” (Mannoni, 1992, s.84). Delikanlı da hareket halinde olan kamyondan kaçmaya

kalkışırken dengesini kaybeder ve kendini yerde bulur. Yere düşer düşmez uçuruma doğru sürüklenir. Böylelikle aşırı kaygının beraberinde getirdiği korku delikanlıyı hayattan koparır.

“Duvar” hikâyesinde surlarla etrafı çevrili bir hapishanede tutuklu olan bir mahkûmun yaşlı olan bir mahkûmdan dinlediği firar hikâyesi konu edinir. Bu hikâyede yaşlı mahkûm kendisiyle aynı kaderi paylaşan arkadaşıyla cezaevinden nasıl kaçmaya çalıştığını başka bir mahkûma anlatır. Buna göre iki arkadaş tutuklu olarak kaldıkları hapishanenin kale taşlarıyla örülü duvarları arasında beliren bir delikten çıkış yolu bulurlar. Söz konusu delik küçük olduğu için gizlice duvarın etrafını oyarak kaçmak üzere işe koyulurlar. Her geçen gün kazdıkları duvardan sürünerek hedeflerine doğru hareket ederler. Bu iki mahkûm kaçış yolunda ilerlerken kendi aralarında sessizce konuşurlar; çünkü seslerini “dışarıda, kalenin üstünde dolaşan candarmanın duymasından korkuyor”lar (Ali, 2018, s.43).

Tünelde epey bir yol aldıktan sonra duvarın öteki ucunda yansıyan ışığı fark ederler. Çıkış noktasına geldiklerinde hapishaneden kaçmak için önlerinde artık hiçbir engelin kalmadığını görürler. Tam özgürlüklerine kavuşacakları sırada yaşlı mahkûm, jandarmalar tarafından vurulacak olmanın kaygısıyla kaçmaktan vazgeçer. Arkadaşına “[s]en istersen git, ben kalırım, candarma kurşunuyla geberecek halim yok!” (Ali, 2018, s.45) diyen kır saçlı mahkûm, bir hiç uğruna ölmekten korkar. “Ölüm kuşkusuz insanlar için ürkünün temel nedenlerinden biridir ve bütün diğer korkular uzaktan veya yakından ona bağlanırlar.” Bu açıdan bakıldığında korkunun” psiko-dinamik çekirdeği olarak ölüm, bütün ürküntülerin geometrik kavuşma yeri” olarak görülür (Mannoni, 1992, s.32-34).

Hikâyenin devamında özgür olmak için birlikte yola çıkan iki arkadaşın yolları bu zorlu yolculukta ayrılır. Yaşlı mahkûm “kör olası bir korku, bir can korkusu ile” (Ali, 2018, s.45) hızlı bir biçimde hücrelerine geri döner, fakat korku kendisini adeta “bir gölge gibi izlemeye devam eder” (Krishnamurti, 2000, s. 78). Tutuklu olarak kaldığı mekâna gelir gelmez duvardaki deliği bir taşla kapatır. Sabahın erken saatlerinde gardiyanlar olay yerine geldiğinde, yaşlı mahkûm ‘yarı korkudan, yarı şaşkınlıktan aptala’ (Ali, 2018, s.45) döner. Duvara iliştirilen taşı kaldıran gardiyan, mahkûmlardan birinin delikten kaçtığını anlar. Bunun üzerine jandarmalardan biri; deliğin bulunduğu yere birkaç el ateş eder, fakat hiçbir sonuç alamaz.

Hikâyenin sonunda yaşlı mahkûm, tüm aramalara rağmen firar eden arkadaşından hiçbir iz bulunmadığını anlatır. Hapishaneden kurtulmak üzere eline fırsat geçtiği halde bunu değerlendirmedeği için duyduğu pişmanlığı şu sözlerle dile getirir:” Ne anayilik ettim! Bir candarma kurşunu on beş seneden daha mı kötü sanki? Bir korku yüzünden gençliğimi yok ettim.” (Ali, 2018, s.45). Özgür olmaya sadece bir adım kalmışken “bir dakikalık korku... O kahrolası korku...” (Ali, 2018, s.46) yüzünden hayatının geri kalanını hapiste geçiren yaşlı mahkûm, arkadaşının kaçtığını sandığı delikten onun terk edilmiş iskeletiyle karşılaşınca dehşete kapılır. Gördükleri karşısında sararıp solan yaşlı mahkûmdan geriye “ölümden kurtulanlardan görülen şaşkın bir hayata sarılış” (Ali, 2018, s.46) kalır.

“Düşman” adlı hikâyede genç bir adamın eski sınıf arkadaşını korkudan dolayı ihbar edilişi anlatılır. Gecenin geç saatlerinde evine dönen genç adam, kapının girişinde bir gölgenin varlığını hisseder. O an başına bir iş geleceği korkusuyla geçici bir şok yaşar. Herhangi bir tepkinin “yol

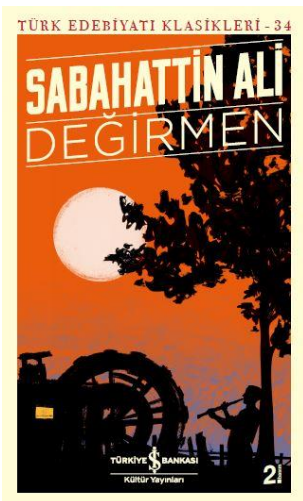
açtığı heyecan-şok, oldukça iyi tanınan irkilme tepkisi ile ve üst fonksiyonların neredeyse genel askıya alınması ile kendini gösterir. Bu, örneğin, bir kapının bir kişinin sırtına çarpması veya beklemediği bir sırada bir kişiye dokunulması durumunda ortaya çıkar.” (Mannoni, 1992, s.15). Yaşadığı şokun etkisini üzerinden atan genç adam, panik anında ne yapacağını bilemediği için “[ş]iddetle ürkerek olduğu yerde kaldı: Bir karaltı kapının hafif girintisine büzülmüş, kımıldamadan duruyordu.” (Ali, 2018, s.67). Bu durumda savunmasız bir halde olduğu için bağırarak ve kaçmak isteyen genç adam, gölge gibi beliren kişinin tehlikeli biri olmadığını geç de olsa fark eder. Bu kişi, kalacak bir yeri olmadığı için geceyi evinin bahçesinde geçirmek istediğini söyler. Genç adam söz konusu kişinin ses tonundan onun yakın bir arkadaşı olduğunu anlayınca bu kişiyi evine davet eder.

İki arkadaş salonda geçmişe dair konulardan konuşarak hasret giderirler, fakat güzel başlayan konuşma yerini farklı görüşlerin savunulduğu bir tartışmaya bırakır. Gecenin ilerleyen saatlerinde tartışmayı sonlandıran ev sahibi, eski arkadaşına yatacağı yeri gösterir. Daha sonra uyumak için salona geçer. Salondaki masanın üzerinde bulunan gazeteleri okur. Evine aldığı arkadaşının polisler tarafından arandığını ve toplum düzenini tehdit eden bir kaçak olduğunu gazetedeki haberlerden öğrenir. Bu kişinin yakalanmadığı takdirde bir gün hâkim olarak karşısına çıkacağından ve bir rakip olarak kendisini yargılayacağından korkar. İçten içe hissettiği bu korku adeta paranoya dönüşür. “Paranoya korku, insani ilişkilerimizin hemen hepsinde gizli olarak bulunmaktadır. Bu korku, ‘başkası’nın bilinçdışımızda bizim için ne olduğunu ele vermektedir. Başkası, dayanışma içinde olunacak bir arkadaş değil, aksine düşman bir yargıç ya da rakiptir.” (Duhm, 2002, s. 151).

Genç adam daha sonra “polisten kaçan ve kendi evine sığınan bir zavallının kendisini bu kadar korkuttuğuna” öfkelenir (Ali, 2018, s.74). Üstelik suçlu olduğu ileri sürülen bir kişiye yardım ve yataklık ettiği için tutuklanacak olmasından dolayı da korkar: “O zaman gözünün önünden karakollar, hapishaneler, mahkemeler geçiverdi. Etrafına bakındı... Bu sıcak odadan, bu alıştığı eşyalardan ayrılmayı düşündü ve bunun korkusuyla bütün etrafındaki şeylere adeta yapıştı (Ali, 2018, s.67). Sahip olduğu şeyleri ve özgürlüğünü kaybetme korkusuyla baş başa kalan ev sahibi, hem korktuğu için hem de gereksiz korkuya kapıldığı için öfkelenir. Her ne kadar öfke ve korkunun birey üzerinden olumsuz yönleri olsa da “aşın öfke tavrı gibi korku tavrı da bireyi

inde bulunduğu tehlikeli durumdan kurtarmaya ve ona bir sığınağa ulaşma olanağı sağla[r] (Mannoni, 1992, s.14). Bu açıdan bakıldığında karmaşık duygular içinde kendine sığınacak bir liman arayan genç adam, çözümü nöbetçi komiseri arayarak arkadaşını ihbar etmekte bulur.

“Böbrek” adlı hikâyede nüfus memuru olan Avni Akbulut, böbreklerinden rahatsız olduğu için muayene olur. Röntgen sonuçlarında sol böbreğinde taş olduğunu öğrenir. İlaç tedavisine başlar, fakat istediği sonucu alamaz, bu yüzden bıçak altına yatmaya karar verir. Başarılı geçen ameliyatın ardından yaklaşık altı ay sonra sağ böbreğinde taş olduğu haberini alır. Bunun üzerine Kayseri’deki Doktor’un kendisine önerdiği Profesör Osman Bey’in yanına gitmek için yola çıkar.



Profesörün bulunduğu hastaneye gitmeden önce İstanbul'daki bir otele yerleşen Avni, otel odasında hemşerisi olduğunu öğrendiği biriyle tanışır. Hemşerisi olan kişi, Avni Akbulut'un Osman Bey'in yanına gideceğini öğrenince söz konusu Profesör'ün başka hastaların ölümüne neden olduğunu ve bu yüzden güvenilir bir doktor olmadığını söyler. Aynı zamanda bu profesörün hastalarını asistanlarına teslim ettiğini ve onların da hastaları kesip biçtiğini anlatır. Bu tür söylemler karşısında korkuya kapılan "Avni Akbulut dili tutulmuş gibi karşındakinin yüzüne baktı kaldı. Birkaç kere yutkundü, fakat müthiş bir korku, gurbet ellerde çoluğun çocuğun bıçağıyla doğranmak korkusu, bütün vücudunu bir ter ve titreme halinde sarmıştı." (Ali, 2016, s.38). Bu tür bir korkuya kapılan kişinin "özellikle deformasyon ve hastalıklı saplantılar durumunda kafasından genellikle ürkütücü olan birçok zihinsel imaj geçer." (Mannoni, 1992, s. 73). Avni de asistanların elinde bir kadavra gibi kesilip biçilecek olmasından dolayı bedeninin zarar görmesiyle alakalı olarak içdişlik kaygısı yaşar. Bu tür durumlarda "korku hiçbir zaman doğru davranışı ortaya çıkaramaz" (Krishnamurti, 2000, s.80). Bu nedenle duydukları karşısında korkuya kapılan Avni, tam olarak ne yapacağını bilemez. Yalvaran bir ses tonuyla hemşerisinden iyi bir doktor tavsiyesi ister. Oda arkadaşı da bu istek doğrultusunda hastalarını ilaçla tedavi eden Doktor İrfan Bey'i önerir.

Bunun üzerine Avni, hemşeriyle birlikte sözü edilen doktorun çalıştığı hastaneye gider. Yaklaşık yirmi gün boyunca kendisinden istenilen gerekli gereksiz bütün tahlilleri yaptıran Avni, Doktor İrfan'ın reçetede yazdığı ilaçları kullanmasına rağmen bunların hiçbir faydasını görmediğini anlar. Parasının çoğunu bu hastalıkla ilgili yapılan tahlillere ve ilaçlara harcar. Avni'nin parasız kaldığını anlayan hemşerisi, birdenbire ortadan kaybolur.

Tuzağa düşürüldüğünü ve kandırıldığını anlayan Avni, Profesör Osman Bey'in bulunduğu hastaneye gider, doktorla konuştuktan sonra ameliyat olmaya ikna olur. Doktorun isteği üzerine hastane masraflarını karşılamak için memleketinde bulunan bağ ve bahçesini satar. Tedavi ücretini ödedikten sonra ameliyat masasına yatar. Doktor, Avni'yi ameliyat ederken böbrekte bulunan iki taştan birini çıkarır, fakat diğerini çıkarmayı unuttur. İkinci kez yapılan operasyonda taşı almasına rağmen böbrekteki kanamayı durduramaz ve hastanın böbreğini almak zorunda kalır. Osman Bey, tek böbrekle hasta yatağında yaşam mücadelesi veren Avni'ye artık yapılacak bir şeyin olmadığını ve bu yüzden de eve gidip istirahat etmesi gerektiğini söyler. Doktorun sarf ettiği bu sözlerle karşı çıkan Avni, sağlığına kavuşmadan taburcu olmayacağını gerekirse yattığı yerde ölmeye razı olacağını dile getirir. Bir hafta boyunca hastanede kalan Avni'nin "her kapı açılışında yüreği oynuyor, "Acaba soğaka atarlar mı ki? Bu halde Niğde'ye, çoluğun çocuğun yanına nasıl varırım?" diye düşünüyor, pansumana gelen asistanla hemşirenin yüzlerine dikkat ve korkuyla bakıyordu." (Ali, 2016, s.51).

"Ayran" adlı hikâyede köyünden yaklaşık iki saat uzaklıkta olan tren istasyonunda ayran satmakla ailesini geçindiren çocuk yaştaki küçük Hasan'ın korkularla dolu eve dönüş yolculuğu anlatılır. Bilindiği üzere "çocuk aklıktan, kapalı yerden, karanlıktan, kardan, yağmurdan, gök gürültüsünden, şimşekten, yıldırımından korkar." (Köknel, 2014, s.65). Hikâyenin kahramanı Hasan da bir çocuk olduğu için söz konusu kaygı verici unsurlardan korkmaktadır.

Elinde bulunan ayranları satmak için istasyona doğru yürüyen Hasan, akşam karanlığında eve nasıl geri döneceği konusunda kaygılanır. İstasyona geldiğinde trende bulunan yolculara “Ayran, temiz ayran!” diye seslenen Hasan’ın aklına birdenbire evde kendisini bekleyen kardeşleri gelir. Hasan, onları düşündükçe endişelenir; çünkü “her gün, istasyonda bulunduğu sırada, bu iki aç midenin, kendileriyle aynı çatı altında aynı açlığı çeken ihtiyar keçiyi bile yiyeceklerinden kork[ar].” Çoğu zaman eve geldiğinde “ekmeği ortaya koyarak ayran boşaltmak için bir toprak çanak getirmek üzere ocağın yanındaki köşeye gider, sofraya döndüğü zaman o balçık gibi ekmekten ortada bir şey kalmadığını” görünce dehşete kapılır. Hasan’ı “asıl dehşete düşüren, kardeşlerinin bu kuyu gibi daima yutan ve hiç doymayan mideleri değildi; eli boş olarak eve döndüğü zaman, bu iki sıska mahlûkun kendisine” yönelik korkunç bakışlarıydı. Bu yüzden Hasan, kardeşlerinin bakışlarını hatırladıkça hissettiği korkunun etkisiyle “Ayran, temiz ayran!” diye avazı çıktığı kadar bağırır (Ali, 2019, s.33-35).

İstasyonda kaldığı süre zarfında ayranları satıp satmayacağı konusunda endişelenen Hasan’ı daha çok kaygıya sürükleyen şey annesinin tekrar gebe kalma ihtimalidir. “Ya anam yine günün birinde eve gelip birkaç gün yatar, inilti içinde ve kendi kendine bir çocuk daha doğurur, beş on gün sonra onu da başıma bırakarak giderse” ben ne yaparım diye düşünen Hasan, ayranlarını satamadığı için akşam karanlığına kalır. Zaman ilerledikçe “istasyon korkutucu bir alaca karanlığa gömül”ür (Ali, 2019, s.37). Bu tür durumlarda hayatın akışı “çocuğun bilinçaltında varlığını sürdüren gece dehşetleriyle, çözülmemiş bir iç çatışmayla, az çok doğrudan ilişkili kaygılarla bozulabilir.” (Mannoni, 1992, s.23).

Gecenin korkunç karanlığında eve dönmek zorunda kalan Hasan, yolda hayvanların korkunç seslerini işittiği sırada “[m]üthiş bir korku ile zangır zangır titremeye başladı. Adımlarını daha hızlı atmaya çalışıyor, fakat ayakları birbirine dolaşıyordu (...) Karanlıktan, yüzünü kamçılaman kar ve rüzgârdan, dizlerine sıçrayan çamurdan ve duyduğu seslerden korkuyordu.” Bu yüzden Hasan’ın “[b]irbirine vuran dişlerinin arasından manasız korku sesleri fırlıyordu.” (Ali, 2019, s.38). Burada korkunun ortaya çıkmasında gecenin önemli bir rol oynadığı görülür; çünkü gece, ortalığın tehlikeli bir hal alacağını haber verir. Buna rağmen “gece, tek korku habercisi değildir. Gökyüzü olayları, hatta en alışılmış olanları bile, korkuya katkıda bulunurlar.” (Mannoni, 1992, s.25).

Hasan, uzaktan sesler işittikçe bir köşeye “sıkıştırıldığını ve kaçacak yer olmadığını anlayan bir hayvan gibi vahşi ve nihayetsiz bir korku duydu.” Korku tüneline girmiş gibi nefes nefese koşan “Küçük Hasan dizlerinin artık kendisini taşıyamayacağını hissetti. Korku her tarafını bağlamıştı. Çıplak ayaklarının cıvık çamura her basışında çıkardığı ezik ses, sırtına bir kamçı gibi iniyor ve korkusunu birkaç misli artırıyordu” (Ali, 2019, s.39). Tüm bu olup bitenler aslında şunu gösteriyordu: “dünya Hasan’ın karşısına bir korku labirenti gibi dikilmiştir.” (Korkmaz, 2016, s. 121).

“Kurtla Kuzu” da suçsuz yere tutuklanan Rifat, güvenlik güçleri tarafından fiziksel ve psikolojik şiddete maruz kalır. Karakolun karanlık hücrelerinde sorguya çekildikten yaklaşık yirmi gün sonra serbest bırakılan Rifat, yolda yalpalayarak hareket eder. Tutuklu kaldığı süre zarfında dış çevreden izole edildiği için etrafında olup bitenleri, ses ve görüntüleri algılamakta sorun yaşar.

Bu bakımdan dış dünyaya ayak uydurmakta zorluk çeker. Karakoldan çıkıp yolda yürüdüğü sırada polisleri görünce neye uğradığını şaşırır. Onları görür görmez “sanki kendisini tekrar yakalayıp yukarıya, o beyaz duvarlı ve tahta tavanlı minimini hücreye götüreceklermiş gibi dehşetle titredi.” (Ali, 2016, s.107).



Sabahattin Ali

Evine dönmek üzere durakta bekleyen Rifat, “tam karşısında peyda oluveren birinin gözlerini dikerek baktığını, körlerinkine benzeyen bir hisle fark edince, adeta korkuyla: ‘ah’ diye bağırdı.” (Ali, 2016, s.107). Söz konusu kişinin aslında kendisiyle birlikte gözlem altında tutulan tanıdık

biri olduğunu öğrenince şaşırır. Her ikisinin aynı gün serbest bırakılmaları Rifat’ın kafasında birtakım soru işaretlerinin oluşmasına neden olur. Sevim de daha önce karakolda tanıştığı Rifat’la dışarıda karşılaşınca başkaları tarafından takip edilip edilmediği konusunda kaygıya kapılır. “Kaygı yaşayan insan bir şeylerden korkuyormuş gibidir ve kendini aşırı rahatsız hisseder, kuruntuludur, iç sıkıntısı çeker” (Dağ, 2004, s.179). Bu açıdan bakıldığında Sevim’in Rifat’a karşı söylediği olası sözler, bir bakıma onun huzursuz olduğunu ve paranoyak davranışlar sergilediğini gösterir: “Belki de mahsus böyle yaptılar... Bizi, arka arkaya bıraktılar ki, rastlaşalım. Şu anda bizi gözetlemedikleri ne malum!” (Ali, 2016, s.108).

Rifat ile Sevim içinde buldukları panik havasından kurtulur kurtulmaz kol kola girerek soğukkanlı adımlarla yürürler. Yol üstünde girdikleri bir restoranda çorba içerler. Daha sonra Rifat, polislerin kendisini “dört gündür beklettikleri ve geceleri çıplak masanın üstünde yatırdıkları bir kalem odasında” (Ali, 2016, s.110) beklemenin, nasıl korkunç bir şey olduğunu Sevim’e anlatır: “böyle yerlerde beklemek, her an bir şey olması ihtimali içinde, saatlerce, günlerce hiçbir şey olmadan beklemek azapların en korkunçları arasındadır. Bir kapının önünde, bir hücrede, neden olduğunu bilmeden beklemek. Kafanıza dolmak isteyen türlü ihtimallerle zaman yüreğinizin çarpıntısı artarak beklemek.” (Ali, 2016, s.113).

Rifat, sorgu sürecinde rütbeli biri tarafından hiç olmadığı kadar aşağılandığını ve bu onur kırıcı durumu kimseye anlatamayacak olmasından dolayı sürekli korku içinde yaşadığını söyler. Bilinçaltına ittiği bu tür korkuların gün yüzüne çıkmasından endişe duyan Rifat bir bakıma alt benlik kaygısı yaşar. Korku sadece kişinin bir şeyden korkmasına neden olmaz. “Korku aynı zamanda kişinin çekingen, endişeli olmasına” da yol açar (Krishnamurti, 2000, s. 144). Rifat, yaşadığı tüm kaygıları Sevim’e anlatma gereği duyar. Bilindiği üzere “kaygılı insan umutsuzluğu yüzünden içine kapanır, konuşmaz ve intihar riski ortaya çıkar bu noktada. Bu durumda sadece insani ilişki kurtarabilir onu” (Le Gall, 2012, s.50). Sevim’le kurduğu insani ilişkiden hareketle içinde biriken korku zehrini dışarı atan Rifat, yeniden hayata tutunur.

“Mehtaplı Bir Gece” adlı hikâyede perişan halde olan hasta bir adamın insanlar tarafından dışlanmış olmaktan duyduğu kaygı anlatılır. Daha çocuk yaşta çalışmaya başlayan hasta adam, nefes darlığı çektiği halde fabrikanın olumsuz koşullarına rağmen çalışmaya devam eder. Zamanla hastalığı ilerlediği için sürekli öksürük nöbetleri geçirir. Bir sabah uyandığında nefes almakta

güçlük çektiğini fark eder. Günlerce evde aç kaldıktan sonra fabrikaya gider, fakat çalıştığı fabrikadan onu içeri almazlar. Bu durumda “[i]nsan kendisini, tamamen gözü bağlı biçimde, saldırıya ve hakarete uğramış, aldatılmış, alaya alınmış ve itilmiş gibi hisseder, herkes kendisinden kaçıyormuş sanır.” (Duhm, 2002, s 150).

Kendini dışlanmış hisseden hasta adam, akrabalarının evine giderek, aradığı insani ilişkileri onlarda bulmaya çalışır. Buna rağmen beklediği ilgiyi bulamaz, bu konuda akrabaları tarafından da dışlandığını anlayınca evden ayrılır. Bireyi “ilişki aramaya iten şey kuşkusuz, olası ve ürkütücü dışlanma kaygısıdır” (Mannoni, 1992, s.117). Bu yüzden hasta adam, başkaları tarafından ötekileştirilmekten korktuğu için arkadaşının evine gider, fakat arkadaşı tarafından dışlanarak terk edilir.

Kısa sürede kimsesiz olduğunun bilincine varan hasta adam, kendini adeta bir hiçmiş gibi algılar. İnsan kendisinin “bir şey olmadığını fark edince, maddî dünyada yersiz yurtsuz kalır, kaygan ve kaygı yüklü olan sahici” (Sarte’den akt. Cevizci, 2003, s. 228) bir gerçeklikle karşılaşır. Kendini sokaklarda bulan ve sürekli polislerden kaçmaya çalışan hasta adam, artık ölmeyi arzular. Bunca olanlardan sonra hiçbir şeyden korkmayan bu adamın sadece bir “tek korkusu vardı: kalabalık bir yerde, mesela bir sokak köşesinde düşüverirse, başına üşüşürler, ifade almaya, itip kakalamaya, götürmeye kalkarlar, onu rahat can vermeye bırakmazlardı. Can çekişirken hırpalanmaktan ödü kopuyordu.” (Ali, 2018, s.141).

“Birdenbire Sönen Kandilin Hikâyesinde” ıssız yerde yürüyüşe çıkan birinin terk edilmiş halde görünen korkunç bir binanın içine girmesiyle başlayan korku dolu anları anlatılır. Bilindiği üzere “[b]irey, dünya içinde karşılaştığı ve kendini tehlike altında hissettiği çeşitli durumlar karşısında korku duyar.” (Yılmaz, 2019, s.9). Hikâyenin kahramanı olan kişi de gördüğü bir yapıdan dolayı korkuya kapılır. Çünkü bu yapı “kırmızı gözlü bir canavar”ı çağrıştırdığı için “insana sebepsiz bir ürkeklik” veriyordu. Söz konusu binanın “bir bıçakla açılmış hissini veren ince uzun pencereler[i], korkutucu bir karanlıktan başka hiçbir şeyi” göstermiyordu. Hikâyenin kahramanı, binanın içine doğru yavaş adımlarla ilerlediğinde tuhaf görünümlü biriyle karşılaşır. İskeleti andıran bu kişiyle birlikte metruk yapının derinliklerine doğru yürürler. İlerledikçe “korkunç uğultu”lar karşısında korkuya kapılan hikâye kahramanı “[k]orkuyu şimdiye kadar içimde böyle madde halinde hissetmemiştim.”diyerek içinde bulunduğu durumu çarpıcı bir biçimde ifade eder (Ali, 2014, s.51-53). İskelet görünümlü kişiyle birlikte ucube binadaki yolun sonuna geldiğinde üstünde yağ kandili olan yuvarlak bir masanın bulunduğu odanın içine girer. Odanın içinde bir kadın iskeleti ile karşılaşınca irkilir. İskeletin neden orda olduğunu anlamak için odadaki masanın üstünde duran eski bir kitabı okumaya başlar. Bu kitaptaki sebepsiz bir şekilde ve birdenbire sönen kandillere dair hikâyeleri okudukça korkudan titrer.

SONUÇ

Sabahattin Ali, Türk hikâyesinde kaygı ve korku izleğini çarpıcı bir biçimde yansıtmayı başaran önemli yazarlardan biridir. Hikâyelerinde, kaygılı bireyin korku dolu sahnelerini gerçekçi bir söylem tarzıyla gözler önüne serer.

“Kağrı”da toplumun, kişiyi istediklerini yaptırma konusunda korkuyu etkili bir silah olarak kullandığını söylemek mümkündür. Nitekim korkunun toplumsallaştırıldığı bir atmosferde kendini bulan kişinin içten içe korkuya kapıldığı görülür. “Kamyon”da iş bulmak amacıyla çıktığı yolculukta yol parasını ödeyemediği için şiddete uğrayacağını düşünen öznenin, suç işlemediği halde kendini bir suçluymuş gibi algılamasından duyduğu korku yansıtılır. “Duvar”da arkadaşıyla birlikte hapishanenin duvarında açtıkları bir delikten kaçacakları sırada özgürlükle esaret arasındaki ince çizgide gidip gelerek yakalanacak olmaktan dolayı kaygı duyan insanın ölüm korkusu okuyucuya hissettirilir. “Düşman”da evine misafir olarak aldığı arkadaşının bir kaçak olduğunu öğrenen kişinin yardım ve yataklıktan dolayı sahip olduklarını kaybetme kaygısıyla yaşadığı korku dışı vurulur. “Böbrek”de insan sağlığını hiçe sayan doktorların elinde can vermekten korkan bireyin yaşam kaygıları anlatılır. “Ayran”da bakmakla yükümlü olduğu kardeşlerini doyurmak için ayran satmakla geçimi sağlayan çocuk yaştaki kişinin, gecenin karanlığında adeta sırtında hissettiği korku kırbacının yankıları duyulur. “Kurtla Kuzu” da suçsuz yere gözaltında tutulan ve bu nedenle kaygılanan bireyin, sorgu sürecinde kişilik haklarının göz ardı edilmesinden dolayı yaşadığı korku dolu anlar tüm gerçekliğiyle gösterilir. “Mehtaplı Bir Gece” de hastalığın pençesine düşmüş kişinin, başkaları tarafından dışlanmaktan duyduğu kaygının beraberinde getirdiği terk edilme korkusu trajik bir biçimde sahnelenir. “Birdenbire Sönen Kandilin Hikâyesinde” karşılaştığı korkunç bir yapının içinde gördüğü iskeletlerden dolayı korkudan titreyen kişinin içinde bulunduğu kaygı verici durum anlatılır.

Sabahattin Ali’nin kaleme aldığı öykü kitaplarında bulunan hikâyeler kaygı ve korku perspektifinden hareketle incelenmiş ve bu kitaplarda yer alan Kağrı, Kamyon, Duvar, Düşman, Böbrek, Ayran, Kurtla Kuzu, Mehtaplı Bir Gece ve Birdenbire Sönen Kandilin Hikâyesinde adlı hikâyelerde bireyin yaşadığı kaygı ve korkunun izlerine rastlanmıştır. Ali’nin inceleme nesnesi olarak ele alınan hikâyelerinde bireyin yaşadığı üst benlik, alt benlik, içdişlik ve dışlanma kaygıları gözler önüne serilmiştir. Bununla birlikte söz konusu hikâyelerde terk edilmekten, yalnızlıktan, karanlıktan, parasızlıktan, çaresizlikten, ölümden, tutsaklıktan, doktorlardan ve hastalıklardan korku duyan anlatı kişilerin varlığı ortaya konulmuştur. Böylece söz konusu hikâyelerin kaygı ve korku bağlamında kurgulandığı sonucuna varılmıştır.

KAYNAKÇA

- Akar, Yeliz (2017). "Değerler Çatışması Bağlamında Sabahattin Ali'nin 'Ses', 'Bir Skandal' ve "Kağrı" Öyküleri. *Susturulamayan Ses Sabahattin Ali, Hece Özel Sayı*. 35, 412-426.
- Ali Sabahattin, (2014). *Değirmen*. İstanbul: YKY
- Ali, Sabahattin (2016). *Sırça Köşk*. İstanbul: YKY
- Ali, Sabahattin (2018). *Kağrı, Ses, Esirler*. İstanbul: YKY
- Ali, Sabahattin (2019). *Yeni Dünya*. İstanbul: YKY
- Budak, Selçuk (2009). *Psikoloji Sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları
- Cevizci, Ahmet. (2003). *Felsefe Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Cüceloğlu, Doğan (2006). *İnsan ve Davranışı*. İstanbul: Remzi Kitabevi
- Dağ, İhsan (2004). "Psikolojinin Işığında Kaygı" *Doğu Batı Düşünce Dergisi*. 6, 179-188.
- Deren, Seçil (2004). "Angst ve Ölümlülük" *Doğu Batı Düşünce Dergisi*. 6, 111-126.
- Ditfurth, Hoimar von (1991). *Korku ve Kaygı: Tartışma*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Duhm, Dieter (2002). *Kapitalizmde Korku*. Sargut Şölçün (Çev.). Ankara: Ayraç Yayınevi
- İnam, Ahmet (2004). "Kaygı Gülü Açarken" *Doğu Batı Düşünce Dergisi*. 6, 83-102.
- Kierkegaard, Soren (2013). *Kaygı Kavramı*. Türker Armaner (Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Korkmaz, Ramazan (2016). *Sabahattin Ali İnsan ve Eser*, İstanbul: Kesit Yayınları.
- Köknel, Özcan (2014). *Kaygıdan Korkuya*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Köknel, Özcan (1998). *Korkular-Takıntılar-Saplantılar*. İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi.
- Krishnamurti, Jiddu (2000). *Korku Üzerine*. Anita Tatlıer. (Çev.). İstanbul: Ayna Yayınevi.
- Krishnamurti, Jiddu (2006). *Bilinmeyene Açık Olmak- Korku Sorunu-Güvenlik Diye Bir şey Var mı?* Seda Toksoy. (Çev.). Ankara: Sistem Yayıncılık.
- Le Gall, Andre (2012). *Anksiyete ve Kaygı*. İsmail Yergüz (Çev.). Ankara: Dost Yayınevi.
- Manav, Faruk (2011). "Kaygı Kavramı." *Toplum Bilimleri Dergisi*. 9, 201-2011.
- Mannoni, Pierre (1992). *Korku*. Işın Gürbüz (Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Soykan, Ömer Naci (2004). "Varoluş Yolunun Ana Kavşağında Korku ve Kaygı: Kierkegaard ve Hiedegger'de Bir Araştırma" *Doğu Batı Düşünce Dergisi*. 6, 41-62.
- Schulz, Walter (1991). *Çağdaş Felsefede Kaygı Sorunu*. Hoimar von Ditfurth (Derleyen). *Korku ve Kaygı* (ss. 7-18). Nasuh Barın (Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Yılmaz, Feyza Nur (2019). *Behçet Necatigil'in Eserlerinde Korku ve Kaygı*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi.

BATI

EDEBİYATINDA AKIMLAR

editör
OKTAY YİVLİ

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

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



Prof. Dr. Önder Göçgün

TİYATRO DENEN HAYAT SAHNESİ



PROF. DR. ÖNDER GÖÇGÜN

Türk Tasavvuf Şiiri

AÇIKLAMALI VE YORUMLU ÖRNEKLERLE



MODERN TÜRK EDEBİYATI

editör
OKTAY YİVLİ

MUHARREM DAYANÇ
OKTAY YİVLİ
MACİT BALIK
MAHMUT BABACAN
SEVİM ŞERMET

YASEMİN MUMCU
BEDİA KOÇAKOĞLU
NİLÜFER İLHAN
MAKSUT YİĞİTBAŞ
SELAMİ ALAN



Tutunamayanlar ve Tehlikeli Oyunlar'da Kaygı ve Özgürlük*

DR. BÜLENT AYTOK ÖZALTIK**

Öz

Varoluşçuluk, başka hiçbir felsefi akımda olmadığı kadar edebiyat üzerinden ilerleyen bir akımdır. Bu durum, edebiyat dünyasında iki şekilde karşımıza çıkmaktadır. Bunlardan ilki, Jean Paul Sartre, Albert Camus gibi kimi varoluşçu filozofların kendi varoluşçuluk anlayışlarını çoğu zaman doğrudan roman, tiyatro, hikâye gibi edebi türler üzerinden anlatmaları şeklindedir. Sözgelimi Sartre'ın *Akıl Çağı*, *Bulantı*, *Duvar*; Camus'nün *Yabancı*, adlı eserleri bahsettiğimiz bu tipten yansımanın en tipik örnekleridir. Varoluşçuluğun edebiyata yansımalarının bir diğer şekli de varoluşçuluğun doğrudan hayattan beslenen bir akım olmasından ötürüdür. Varoluşçu fenomenlerin -eşyanın tabiatı gereğince- hayatı ve insanı tüm yönleriyle anlatmaya çalışan sanatçıların eserlerinde içkin bir şekilde yer alması sonucu ortaya çıkar. Bu makalede, farklı anlatım teknikleri kullanarak bireyi tüm yönleriyle anlatmayı amaçlayan Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar* ve *Tehlikeli Oyunlar* romanlarında varoluşsal değeri olan kaygı ve özgürlük fenomenleri incelenecektir. Bu tahlil yapılırken de kaygı ve özgürlük fenomenleri ayrı ayrı değil birbirleriyle olan ilişkileri üzerinden değerlendirilecektir. Bu amaçla ilk önce Jean Paul Sartre, Martin Heidegger, Soren Kierkegaard gibi varoluşçu filozofların eserlerinde bu fenomenlere nasıl baktıkları açıklanmaya çalışılacaktır. Ardından da bu fenomenlerin *Tutunamayanlar* ve *Tehlikeli Oyunlar*'da nasıl ortaya çıktığı tartışılacaktır.

Anahtar sözcükler: Varoluşçuluk, Oğuz Atay, *Tutunamayanlar*, *Tehlikeli Oyunlar*, Kaygı, Özgürlük

ANXIETY AND FREEDOM IN TUTUNAMAYANLAR AND TEHLİKELİ OYUNLAR

Abstract

Existentialism is a movement which progresses through literature more than any other philosophical movements. This situation appears in two ways in the literary world. The first is that some existential philosophers such as Jean Paul Sartre and Albert Camus often express their understanding of existentialism directly through literary genres such as novels, plays, and stories. For instance, Sartre's *The Age of Reason*, *Nausea*, *The Wall* and Camus's *The Stranger* are the most typical examples of this kind of reflection. Another form of existentialism's reflection in literature is that existentialism is a movement that feeds directly from life. It is the result of the existential phenomena inherently taking place in the works of artists who try to explain life and people in all aspects according to the law of instrument. In this article, the phenomena of anxiety and freedom that have an existential value in the novels *Tutunamayanlar* and *Tehlikeli Oyunlar* by Oğuz Atay,

* Bu makale Oğuz Atay'ın *Romanlarında Varoluşçuluk* adlı doktora tezinden üretilmiştir.

** Millî Eğitim Bakanlığı, aytok25@gmail.com, orcid.org/0000-0001-6356-3706

Gönderim tarihi: 24.02.2020

Kabul tarihi: 13.04.2020

who aims to explain the individual in all aspects by using different narration techniques, will be investigated. While doing this analysis, anxiety and freedom phenomena will not be evaluated separately, but through their relationships with each other. For this purpose, firstly, it will be explained how the existentialist philosophers such as Jean Paul Sartre, Martin Heidegger, Soren Kierkegaard look at these phenomena in their works. Then, how these phenomena emerged in *Tutunamayanlar* and *Tehlikeli Oyunlar* will be discussed.

Keywords: Existentialism, Oğuz Atay, *Tutunamayanlar*, *Tehlikeli Oyunlar*, Anxiety, Freedom

GİRİŞ

Varoluşçu felsefenin en önemli fenomenlerinden biri kaygıdır. Adı varoluşçulukla anılan hemen bütün filozoflar, çalışmalarında kaygının varoluşsallığı ortaya çıkarmadaki rolüne değinmişlerdir. Bununla birlikte varoluşçu filozoflar kaygının korkuyla karıştırılmaması gerektiği, diğer bir deyişle korkunun kaygı olmadığı tespitinde de birleşmişlerdir denilebilir.

Kaygı, korkudan farklıdır; çünkü korkuya neden olan yani korkunun yöneldiği bir nesne vardır. Oysa kaygının ki hiçliktir ve hiç, bir nesne değildir. Korku, bir nesnesi olduğu için zapt edilebilir, aşılabilir, tedavi edilebilir ancak kaygı; zapt edilemez, aşılabilir çünkü hiçbir sonlu varlık kendi sonluluğunu yenemez. Kaygı, suskun ve gizli de olsa hep oradadır. Varoluşsal kaygı psikoterapiyle giderilemez, çünkü kaygı sonluluğu değiştiremez (Deren, 2013, s.116).

Kaygı ve korku arasındaki farka dair burada söylenenlerde vurgu, kaygının bir nesnesinin olmaması; korkunun ise bir nesneden beslenmesi üzerinedir. Bununla birlikte korkunun giderilebilir, kaygının ise giderilemez olduğu da görülmektedir burada. Buna benzer bir çıkarım, Erdem Çiftçi'nin "Bir Yazgı Olarak Kaygı" adlı makalesinde de vardır. "Freud ise önceleri kaygıyı, bastırma sonucu ortaya çıkan bir durum olarak görürken sonrasında bastırmayı üreten, ona yol açan gerçekliğin kaygı olduğunu düşünmeye başlar (1989, s. 32). Freud nesnesi olmaması bakımından korkudan (Furcht) ayırdığı kaygıyı (Angst) gerçekçi ve nevrotik kaygı olarak da ikiye ayırır. Gerçekçi kaygının nedeni belli iken, nevrotik kaygının nedeni bilinmez." (Çiftçi, 2013.) Günlük dilde birbirinin yerine kullanılabilen bu iki kavramdan kaygı için Türk Dil Kurumu sözlüğünde, "Üzüntü, endişe duyulan düşünce, tasa" (TDK, 2009, s.1115) tanımı yapılmıştır. Kurumun bu tanımının kaygının korkudan ayrılan yönüne olan iması açıktır. Özellikle "endişe duyulan düşünce, tasa" tanımlaması kaygının korkuya olan farkını düşündürmektedir. Kaygıya dair Selçuk Budak'ın *Psikoloji Sözlüğü*'nde ise şunlar söylenmektedir: "1.) En genel anlamıyla tehlike veya talihsizlik korkusunun ya da beklentisinin yarattığı bunaltı veya tedirginlik; usdışı korku. 2.) Bir başka tanıma göre kaygı, nesnesiz olmasıyla korkudan farklılık gösterir. Korkunun ister bir insan ister bir olay olsun, bir nesnesi vardır ama kaygının yoktur" (Budak, 2009, s. 418). Bu alıntılardan da görüleceği üzere kaygı nesnesiz olması, soyut olması, tedavi edilememesi gibi hususlarla korkudan ayrılmaktadır. Kaygının korkuyla olan bu ayrımı kaygıyı varoluşsal kılan yanıdır da aynı zamanda. Kaygının korkudan farkı, onu psikologlar kadar varoluşçu filozofların da ilgi alanına sokmuştur. Hatta varoluşçu filozoflar için kaygı başat araştırma konusu olmuştur bile denilebilir.

Çoğu araştırmada müstakil varoluşçu bir fenomen olarak değerlendirilmesine rağmen özgürlük, tanım olarak tek başına varoluşsal bir yön taşımamaktadır. “Herhangi bir baskı altında bulunmayan ve kendi istemine göre davrananın durumu” (Timuçin, 2004, s. 393) şeklinde bir sözlük tanımı olan özgürlüğün, salt bu tanımdan yola çıkılarak değerlendirilmesi yapıldığında tek başına varoluşsal bir duruma gönderme yapamadığı görülecektir. Çünkü aşağıda da gösterilmeye çalışılacağı üzere özgürlüğe varoluşsallığını veren şey, kişinin özgürce bir şey yapmadan önce kendisini karşısında bulduğu seçim ve bu seçimin onda yarattığı kaygıdır. Fakat gündelik hayat içerisinde kendini sürekli bir özgürlük ve seçim karşısında bulan kişi için her türden özgürlüğün bir kaygı yaratmayacağı da açıktır. Daha açık bir ifadeyle, kendini “akşam dışarıda mı yoksa evde mi yemek yesem” gibi bir seçim - özgürlük karşısında duyumsayan kişide kaygı oluşmaz. Sonucunda kaygı oluşmayacağı için her türden özgürlüğün kaygıya yol açmayacağı, bu yüzden her türden özgürlüğün de varoluşsal olamayacağı söylenebilir.



Varoluşçu felsefenin en önemli isimlerinden biri olan Kierkegaard, felsefesinin ana eksenini kaygı üzerine kurmuştur. “Yasak, Adem’i kaygıya sürüklemiştir; çünkü özgürlüğün olanağı onda yasak ile uyanır” (Kierkegaard, 2012, s.38). İnsanoğlundaki kaygının kaynağını ilk insanın yaratılışına kadar götüren Kierkegaard için insan demek, Adem’den tevarüs eden yazgısından ötürü kaygı demektir. Kierkegaard’a göre kaygının ortaya çıkabilmesi için “yasak - özgürlük - seçim” gibi bir sürecin ortaya çıkması gerekmektedir. “Oysa Adem özgürlüğü önceden biliyor olamaz. Olan Adem’in bilmediği, anlamadığı bu durumun onda kaygı yaratmasıdır. Adem daha önce istediğini yaptığı için yasağı bilmiyor. Yasak ona istediği her şeyi yapamayacağını bildiriyor. Adem’de özgürlüğün olanağını ortaya çıkaran yasak, onu kaygılandırır. Ne yapabileceğine dair bir kavramı olmayan Adem kaygıya kapılır” (Çiftçi, 2013). Gündelik hayatın içerisinde dahi onlarca kez kendini yasak – özgürlük seçim gibi bir sürecin içerisinde bulan insan için bu süreç her defasında kendini şiddeti değişkenlik arz eden yoğunlukta kaygılar olarak gösterir. Bu da insanın yazgısıdır Kierkegaard’a göre. Kierkegaard’ın kaygıya dair bu tespitlerinin arkasında özgürlüğün yattığı da hemen fark edilmektedir. Kendisini özgürlük karşısında fark eden insan için kaygı kaçınılmazdır bir anlamda. Kendisini özgürlüğün ve özgürlükten ötürü oluşan kaygının karşısında bulan insanın kaçmaya çabalaması, Dostoyevski’nin “Karamazov Kardeşler” romanında yer alan “Büyük Engizisyoncu” adlı bölümde şu şekilde anlatılır: (Bu bölümde, yeniden dünya gelen İsa Peygamber engizisyon mahkemesi tarafından hapse atılmıştır ve bir mahkeme üyesi İsa Peygamber’in hücrelerine gidip ona şunları söyler)

...Söylüyorum sana, zavallı kişioglunun doğuştan sahip olduğu özgürlüğünü bir an önce verebileceği bir varlık aramaktan daha acılı bir kaygısı yoktur...

...Kişioğlunun özgürlüğünü alacağına daha çoğunu verdin ona. İyiyle kötüyü seçmekte özgür olmanın kişioğlu için huzurdan hatta ölümden daha beter bir şey olduğunu unuttun mu yoksa?.. (Özgür sevgi tutkusuyla biçimlendirdiğin) yapıtına başka bir biçim verdik, mucize, sır, otorite temeline dayandırdık onu. İnsanlar da yeniden sürüye

dönüşmelerine, onlara öylesine acı veren bu özgürlük yükünden sonunda kurtulmalarına sevindiler (Dostoyevski, 2003, s. 284-287).

Dostoyevski'den alınan bölümde de görüleceği üzere özgürlük ve kaygı tıpkı Kierkegaard'ın da dediği gibi birlikte tezahür etmekte ve insanın yazgısı olmaktadır. Özgürlüğün kaygıyla birlikte tezahür ediyor olmasının altında özgürlükle birlikte birçok karmaşık duygu ve durumun ortaya çıkma ihtimalinin var olmasının etkisi de vardır: "İnsanın omuzlarına bir yük gibi çöken özgürlük esasen kendisiyle birlikte sorumluluk ve sorumluluğa bağlı olarak suç, pişmanlık ve ceza getirmektedir (Durant 2010: 47)" (Avcı, 2016). Varoluşçuluğa dair felsefesinin temeline kaygı kavramını koyan bir diğer filozof da Heidegger'dir. "Heidegger'e göre düşmüş, dünyaya fırlatılmış insanın Varlık'a dönüşünü sağlayan tek bir ruh hâli vardır: Kaygı" (Deren, 2013, s. 112). Alıntidan da görüleceği üzere, Heidegger'e göre bir şekilde dünyada bulunan insanı varlık konumuna getiren yani onun varoluşmasına sebep olan şey kaygıdır. Bundan ötürü, insan kaygıdan hiçbir şekilde kaçamayandır da aynı zamanda: "Havfın nedeni bizatihi dünya - içinde olmaktır" (Heidegger, 2011, s. 196). Kaygı için bu dünyada bulunmak yeterlidir Heidegger'e göre fakat kaygının sebebi ise bu dünyada var olan bir şey değildir: "Havfın nedeni dünya - içinde bir var olan değildir" (Heidegger, 2011, s.197). Bu iki alıntı, havfın kaçınılmaz oluşunu ve sonucunu açığa çıkarıyor. Havf, var olan herkes için zorunlu bir şeydir ve hiçlikle birlikte tezahür eder. Bu yargılardan yola çıkarak, Heidegger'e göre, insan sürekli olarak hiçliğe maruz kalan bir canlıdır çıkarımı yapılabilir. Kierkegaard'da olduğu gibi Heidegger'de de özgürlük ve kaygı iç içelik arz etmektedir:

Heidegger, Kant'tan farklı olarak insan varlığının analizini Dasein'in varoluşsal analizine indirgemiş ve bu sürecin (olagelmenin) özünde Dasein'in özgürlüğünü açığa çıkardığını savlamıştır. En genel anlamda özgürlük, Dasein'in kendini zamansal ve yitimsel (zeitlich und temporal) olarak tasarladığı otantik varoluşunda çıkmaktadır. Bir tasarı varlığı olarak Dasein, olabilirlikten varoluşa geçme etkinliğidir. Bu noktada Dasein'in baştan sona belirlenmiş bir varlık olması, hiçliğini taşıması onun özgürlüğüdür (Aşkın, 2008. 53-67).

Dasein'in özgürlükle birlikte olabilirlikten varoluşa geçmesi ve hiçliğini üzerinde taşıyor olması, Heidegger'de özgürlükle kaygının birlikteliğini göstermektedir. Çünkü yukarıda da değinildiği gibi tıpkı özgürlük gibi kaygı da hiçlikle birlikte tezahür etmektedir. "Oysa Dasein asli olanağı olan özgürlük ile varolanlardan kurtulur ve kendi Varlığını açığa serer. Bunu yaparken de içinde 'kaygı'lanmayı yaşar" (Karabulut, 2014, s.81). Buradan da anlaşılacağı üzere Dasein, özgürlük aracılığıyla kendi varoluşunu ortaya çıkarırken beraberinde bir kaygıyı da ortaya çıkarmaktadır. "Dasein var olduğu müddetçe, onda hep bir şeyler noksandır. O şunu veya bunu olabilmektedir ve olmaktadır da" (Heidegger, 2011, s. 248). Esasen, özgürlük ve kaygının iç içeliğinin altında yatan şey, Heidegger'in insanın hep eksik olması ve hep bu eksikliğini giderme hâli üzerinde bulunmasına dair yaptığı tespitinde gizlidir. İnsan hep eksiktir, şunu veya bunu olmak istemektedir. Yani Heidegger'in Dasein'ı ne ise o olamayandır hep. İşte Dasein'ı ne ise o olamamaktan bir şey olmaklığa iten şey onun özgürlüğüdür. Hem olmak istediği hem de henüz olmadığı şey olan Dasein'ın olmak istediği şeye evrilmesi onun özgürlüğüyle ilgilidir. Burada Dasein'in özgürlüğünün motivasyonu daha doğrusu özgürlüğünün itici gücü: Dasein'in "olmak"

istemesisidir. Kişi her gün her an bir şey olmak isteyen bir canlıdır. Her bir şey olmak isteme de kişinin kendini bir özgürlük karşısında bulmasına neden olmakta ve bu da kaygıyı doğurmaktadır. Şu hâlde Heidegger'e göre; özgürlük ve onunla birlikte seyreden kaygı, insana kendi varoluşunu ortaya çıkarma fırsatını veren fenomenlerdir tespiti yapılabilir.

Kaygı yerine "içdarılması" tabirini kullanmayı seçen Sartre'a göre de kaygı özgürlükle birlikte seyreder. "Özgürlük karşısında duyulan içdarılması" (Sartre, 2014, s.531) tespiti Sartre'ın Varlık ve Hiçlik adlı eserindeki kaygıya dair fikirlerini özetlemektedir. Sartre, bu tespitinden önce özgürlük ve kaygının neden bir arada seyrettiğini de anlatır aynı eserde: "Nitekim içdarılması bir mümkün olanın benim için mümkün olan olarak kabul edilmesidir; yani bilincin kendi özünden hiçlik aracılığıyla kopmuş olduğunu ya da gelecekte bizatihi kendi özgürlüğüyle ayrılmış olduğunu fark ettiği anda içdarılması oluşur" (Sartre, 2014, s.81). Sartre, özgürlük ve kaygının bir arada bulunuşuna dair yaptığı bu tespiti, "Şu hâlde iç darılması özgürlüğün kendi kendisi tarafından düşünömsel kavranışıdır (Sartre, 2014, s.85) diyerek iyice netleştirir. Sartre'ın bahsettiği özgürlük ve kaygı arasındaki bu sürekli ilişkinin kökeninde de yine insanın sürekli bir varoluş içerisinde yer alıyor olması yatar:

Bu münasebetin bağına bir hiçlik sızmıştır: ben, olacağım kişi değilim. Öncelikle, zaman beni ondan ayırdığı için değilim. Sonra, şimdi olduğum şey, olacağım şeyin temeli olduğu için değilim. Nihayet, hiçbir güncel varolan benim olacağım şeyi kesin bir şekilde belirlemeyeceği için değilim. Yine de daha şimdiden olacağım şey olmamdan ötürü (aksi takdirde şu ya da bu olmak beni ilgilendirmeyecektir), ben olacağım kişi olmamak kipinde olan kişiyim (Sartre, 2014, s. 83).

Alıntıda kendisinden bahsedilen kişi kendini sürekli olmak isteği içerisinde kavramaktadır. Fakat aynı kişi için olacağı şeyler de kesin bir şekilde belli olamamaktadır aynı zamanda. Bu da bahse konu kişinin olacağı her olası şeyden önce kendini bir özgürlük içinde bulacağını gösterir. Kendini olabileceği şeylerin öncesindeki özgürlük anında kavrayan kişi için kaçınılmaz olarak bir kaygı da baş gösterecektir. Sartre'a göre de bu durumun süreklilik arz etmesinden ötürü, kaçınılmaz olarak, kişi hep bir özgürlük ve kaygı hâli içinde olacaktır. "İnsan, bilinciyle gerçekleştirdiği seçimler doğrultusunda eylemde bulunurken özgürlüğe mahkûm edilmiştir. Bu mahkûmiyetin nedeni, özgürlüğün kendini bir tür iç darılması olarak hissettirmesinden ileri gelmektedir. Özgürlüğün getirdiği iç darılması ya da bulantı, insanın kendi özgürlüğü karşısındaki çaresizliğini ifade etmektedir (Avcı, 2016). Sartre, insanın sürekli eksiklik hâli üzerine olmasından ötürü ona "kendinde" değil de "kendisi - için" demektedir. Sartre'a göre nesnelere kendinde şeylerdir çünkü onların varolmak için başka hiçbir şeye ihtiyaçları yoktur ve aynı zamanda onlar ne iseler odurlar. Oysa insan öyle değildir; bu yüzden de insan "kendinde" değil "kendisi için" dir.

Bu anlamda Sartre için iki varlık kipinden bahsetmek mümkündür. Bunlardan ilki varlığı bizim için konu olan nesnelere, yani bunlara Sartre kendinde-varlık der. İkinci varlık kipi ise kendisi için varlık'tır. Bunlardan ilki, şeylerin varlığıdır, ikincisi ise insanların. Şeyler basitçe vardır; kendilerinde tamdır. İnsan varlıkları ise tam değildirler; onlar geleceğe, henüz gerçekleştirilmemiş bir geleceğe doğru açıktır. Bu geleceğin boşluğu, failin seçimleri tarafından doldurulmalıdır." (Aşar, 2014, s.85-99)



burada getirilen yorumlara dikkat edilecek olursa, kaygının kişiye varoluşunu hissettiren en önemli fenomenlerden biri olduğu çıkarımı yapılabilir. Buna ek olarak, kaygının özgürlük kavramıyla birlikte seyreden ve hatta özgürlüğün bizatihi kaygının ortaya çıkması için başat nedenlerden biri olduğu tespiti de yapılabilir.

Kierkegaard'ın görüşüne göre Hristiyanlığı seçerek, aslında Tanrının huzurunda bireyin kendisiyle bağıntısını, içselliği ve Hristiyanlığın gerektirdiği ızdırabı seçeriz. Kaygı ya da ürperti kavramı da bu ıstırapla devreye girer. Heidegger'de de kaygının, korkudan farklı olarak hiçbir nesnesi yoktur. Kaygının nesnesi olsa olsa yokluk olan bir şeydir. İnsan varoluşunun zorunlu yönleri olan özgürlük ve imkân zorunlu olarak kaygıyı içerir. İşte bu nedenle kaygı her yerde hazır bulunmaktadır (Macintyre, 2001: 10) (Karabulut, 2014, s.107)

Alasdair Macintyre'den aktarılan bu paragrafta da değinildiği üzere özgürlük ve kaygı arasında son derece yoğun bir giriftlik söz konusudur ve bu yüzden bu kavramlar birbirinden ayrı değerlendirilmemelidir.

TUTUNAMAYANLAR'DA KAYGI VE ÖZGÜRLÜK

Tutunamayanlar romanı, Selim Işık'ın ve Turgut Özben'in özgürlük karşısında duydukları kaygının yoğun olarak gözlemlendiği bir romandır. Romanda, gerek Selim Işık'ın tüm hayatı boyunca gerekse Turgut Özben'in kendi olmak için yaşadığı çevreden uzaklaşmasında özgürlüğü ve kaygıyı yoğun olarak yaşadıkları gözlenmektedir.

Romanın ana kahramanlarından Turgut Özben'in özgürlüğü ve kaygıyı yoğun bir şekilde hissetmesi, Selim'in intiharını öğrenmesinin sonrasına rastlamaktadır. Selim'in intiharından önce kendi "küçük burjuva üç oda bir salon"unda her şeyden habersiz günlük hayatın gailisiyle yaşayıp giden Turgut, Selim'in intiharını öğrenince hayatında önceleri anlam veremediği bir "sıkıntı"yı duyumsamaya başlar.

Birkaç satır okuduktan sonra göğsünden ağzına doğru bir sıkıntının yükseldiğini hissetti; gözlerini karısına doğru çevirmekte kısa süren bir gecikme oldu. Sonra, kendi derdine düştü ve içinin sıkıldığını karısına anlatmayı unuttu. Belki de Selim için üzüldüğünü, karısını bu düşüncelerle yormak istemediğini, zamanla bu yaranın kapanacağını, erkeklerin bazı yalnız sıkıntıları, evin düzenine dokunmadan zararsızca geçtirdikleri belirsiz huzursuzlukları olduğunu açıkladı kendine. Belki de bir şey demedi. Belki, kendine bile, bir açıklama yapması gereksizdi. Büyük bir sarsıntı olmamıştı. Selim

ölmeden önce, içinde düşüncenin fazla yer tutmadığı bu evde oturuyorlardı. Selim yaşamıyordu artık ve gene aynı evde oturuyorlardı. Bu olayın etkisini eşyada görmek imkânsızdı (Atay, 2013, s.45).

Bu satırlardan, Turgut Özben'in Selim'in intiharının hemen akabinde duyumsadığı bu belli belirsiz sıkıntıdan önce son derece tekdüze bir hayat yaşadığı anlaşılmaktadır. Fakat romanın ilerleyen bölümlerinde hissedilen bu sıkıntının artık bir kaygı olduğu anlaşılır:

Sonra Nermin sofrayı toplarken, oturduğu koltukta, birden Turgut aynı huzursuzluğun yaklaşmakta olduğunu hissetti. Kıskaç ve intikamcı bir duyguydu bu: biraz unutulmaya gelmiyordu. Gizlice büyüyor, eskisinden daha şiddetli bir biçimde ortaya çıkıyordu hiç beklemediği bir anda. Bir davranışta bulunmadan, onunla ilgili bir hareket yapmadan atlatılması imkânsız gibi görünen bir duyguydu. Hüzünlü bir biçimde ele alınmayınca daha zalim oluyordu sanki. Kendisine saygı duyulmasını istiyordu. Küçük bir fırsat bulunca da Turgut'un içini ezen bir rahatsızlık olarak ortaya çıkıyordu. "Midem iyi değil galiba," dedi. "Bana bir ilaç versene." Söylediği sözlerden hemen pişman oldu. Gene ihanet etmişti içindeki 'şey'e. Bu 'şey' Selim'in ölümünden öte bir hüzün, ne olduğu belirsiz, fakat sürekli ilgi isteyen bir duyguydu. Hem örtülmesi gereken hem de örtüldüğü ona hissettirilince kuvvetlenen bir duygu (Atay, 2013, s.50).

Burada, Turgut'u yakalayan, bir anlamda onu yavaş yavaş esir alan huzursuzluğun Selim'in intiharından bağımsız geliştiği de anlaşılmaktadır. Varoluşçu filozofların tabiriyle Turgut'un duyumsadığı bu huzursuzluk nesnesizdir. Bu nesnesiz olma hâli de bahsi geçen huzursuzluğun, iç sıkıntısının kaygı olduğunu düşündürmektedir. Turgut özelinde kaygının doğrudan geliştiği bu satırlara ek olarak kaygının Turgut üzerindeki etkilerini de gösterebilmek gerektiği açıktır. Çünkü yukarıda da değinildiği üzere kaygı, kişide kendi var oluşunun bir yönünü de fark ettirebilmelidir. Diğer bir deyişle Turgut'taki bu kaygı hâli onu kendi varoluşunun hangi yönüyle karşılaştırmıştır, anlayabilmek gerekmektedir. "Bir sorumluluk içine fırlatılmış olmak durumunu içi daralarak fark eden kişinin artık ne vicdan azabı ne pişmanlığı ne de mazereti vardır; o artık kendi kendisinin bütünüyle keşfeden ve varlığa bizatihi bu keşifle yeten bir özgürlükten başka bir şey değildir. Ama buna kitabın başında işaret etmiştik, çoğu zaman kendini aldatma içinde içdaralmasından kaçırız" (Sartre, 2014, s.656). Turgut, Selim'in intiharını anlamak için kendini sorumlu hissettiği andan itibaren kendi kendisini de keşfetmeye başlamıştır ve üç oda bir salonun sembolize ettiği küçük burjuva konforunu geride bırakarak bir yolculuğa çıkmıştır. Selim'in intiharından sonra Turgut'un duyumsadığı kaygı kendi gibi olamadığını da fark ettirmiştir ona. Bu yüzden de Turgut, "mış gibi" yapmayı bırakarak bir anlamda kendine doğru yolculuğa çıkmıştır.

Turgut'un hayatında Selim'in intiharıyla birlikte ortaya çıkan kaygının aynı zamanda özgürlükle birlikte seyrettiği de görülür. Bu durum; Turgut'un Selim'in intihar nedenini anlamaya çalışacak mı çalışmayacak mı tereddüdünü yaşadığı bölümlerde yoğun bir şekilde çıkar okurun karşısına.

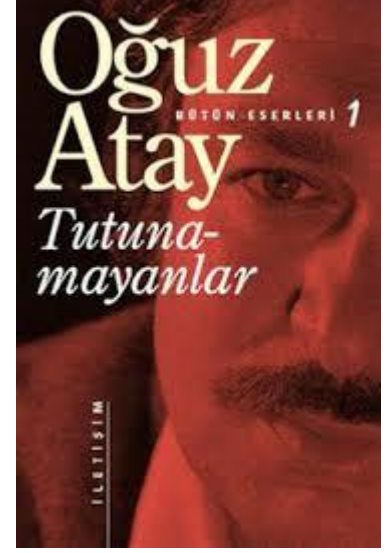
Ayağa kalktı. Bir sigara yaktı. Tekrar oturdu. Kalpsiz adam! Ölü yatağına oturmuş, sigara içiyorsun. Onun gizli yönlerini deşmeye hazırlanıyorsun. Onun iyiliği için. Kime iyilik? Bilmiyorum. Öyle söyleyiverdim işte. Durmadan çalışacağıma söz vermişim ya... Peki ne yapmalı? Evet ne yapmalı? Dur bakalım; Ne Yapmalı'yı arayalım önce. Hayır arama, kapıyı kapa ve çık. Olmaz, Selim bile gülerdi böyle bir korkaklığa. O hâlde sonuna kadar

git. O ne demek? Yani hepsini oku mu demek? Biliyorsun ne demek olduğunu. Hayır bilmiyorum. Evet biliyorsun. Hayır bilmiyorum. Peki neden geceleri, evde homurdanarak dolaşip duruyorsun? Neden, kendi kendine söyleniyorsun arasına, "Hayır, olmaz, manasız," diye. Bilmiyorum. Biliyorsun. Benim durumumdaki adama yakışmaz da ondan. Gülünç olurum sonra. Otomobil işini yapan muhasebeci bir duysa... .. Nermin yemeğe bekler... ..Ölü evinde oturmuş... Yataktan fırlayarak kalktı, pencerenin önüne gitti. ... Çıkıp gitmeliyim bu odadan... (Atay, 2013, s.92).

Alıntıda da görüleceği üzere, Turgut bir yandan Selim'in intiharını anlama çabası içine girmek istemekte -ki bu onu kendine doğru götürecek bir yolun başıdır- bir yandan da mevcut hayatının (Nermin'in yemeğe beklemesi, muhasebecinin otomobil alım işini hatırlatması vs.) çağrısı karşısında durmaktadır. Turgut'un bu olası iki yaşamın imlediği şeyleri seçme özgürlüğünün karşısında duyumsadığı içsıkıntısı, özgürlük karşısında duyulan kaygıdır. Turgut'un bu sahnede yaşadığı özgürlüğün verdiği içsıkıntısına benzer sıkıntıları Selim'in intiharını araştırmaya net olarak karar verip yolculuğa çıkacağı ana kadar sık sık yaşadığı da görülür. "Varlık'ın kaderi, hiçbir zaman insanı yalnızca kendi ötesinde icbar eden kör bir yazgı değildir. O daha çok insanın vuku bulmakta olan şeyi meydana çıkarmak için harekete geçmeye çağrıldığı açık bir yoldur, insanın kendisini böyle çağrılan biri olarak bilmesi, onun özgür olmasıdır" (Heidegger, 1998: 27). Aktaran (Yılmaz, 2015, s. 658). Fikret Yılmaz'ın *Heidegger'de Özgürlük Sorunu* adlı bildirisinden yapılan bu alıntı, tam da denmeye çalışılan şeyi vurgulamaktadır. Yani, Heidegger'e göre insanın kendini çağrılan biri olarak bilmesinin özgürlük olması, Turgut'un hem eski yaşantısı tarafından (Nermin, muhasebeci...) hem de Selim'in intiharını araştırmaya koyulma isteği tarafından çağrılıyor olmasında somutlanmaktadır burada.

Kierkegaard, özgürlük kavramını bir tanımdan ziyade bir eylemin içinde kavrayarak somutlayan varoluşçu bir filozoftur. "Gerçek özgürlük sanılanın aksine verileni kendine mal etmekten ve bunun sonucu olarak özgürlük yoluyla mutlak bağımsız hâle gelmekle oluşur" (Kierkegaard, 2005, s.164). Burada kastedilen özgürlüğün boyun eğme esasına dayanan bir özgürlük olduğu açıktır. Kierkegaard'ın yaptığı bu özgürlük tanımının bilinen anlamda özgürlük tanımlarına uzak düştüğü de açıktır. Kierkegaard'ın uyum sağlamaya, verileni kabul etmeye dayalı özgürlüğünde kaygının ortaya çıkmayacağı, kaygı ortaya çıkmayacağı için de bireyin huzurlu bir hayat süreceğini anlamak mümkündür. Nitekim Selim de intihar etmeden önce tutmaya başladığı günlüğünde Kierkegaard'ın burada anlattığı şeye benzer bir çıkarım yapmaktadır.

"Kötülüğe karşı direnmeyeceksin" sözünden büyük bir ferahlık duyuyorum. İnsana gerçek hürriyeti bu "direnmemek" kazandıracak gibi geliyor bana. Yalnız, insan bir saniye bile aklından çıkarmamalı İsa'nın bu sözünü. Yoksa bütün çabalar boşa gider. İnsan, bir an için olsun, duygularına kapılıp karşı koymaya başlarsa, benim gibi olur sonunda. Nereye döneceğini, kime saldıracığını bilemez. İsa bu gerçeği çok iyi biliyordu:



hiç yanılmadı bu konuda. Sorguya çekildiği sırada bir muhafızın attığı tokada biraz sinirlenir gibi oldu; fakat gene kendini tuttu. Bense, sarhoşlar gibi küfrediyorum içimden (ve dışımdan). Haksızlığa uğradığımı sandığım zamanlarda göğsüme doğru bir yumruğun beni sıkıştırdığını hissediyorum. Oysa insan, yalnız davranışıyla değil, içinden de kötülüğe karşı direnmemeli; hayatında kötülüğe direnmekten başka yüksek ve güzel şeyler olmalı ki bütün ilgisini bu konuya toplamasın benim gibi. Bütün vaktini bununla kaybetmesin ve sonunda yorulmasın benim gibi. Her nefes alışında bu cümleyi alıp vermeli insan: kötülüğe karşı direnmeyeceksin. İlk tokadı yediği zaman insan bu gerçeği bilse... (Atay, 2013, s. 661).

Selim'in "gerçek hürriyeti direnmemek kazandıracak gibi geliyor bana" demesi yukarıda Kierkegaard'ın yaptığı özgürlük tanımıyla neredeyse birebir örtüşmektedir. Hatta Selim, bu tespitini bir kerte daha ileriye taşıyor ve kabullenmenin verdiği özgürlüğün yaratacağı kaygısızlığın kişinin kendine yapılan haksızlıklara itiraz etmemesini sağlayacağını ve bunun da kişiyi olası içsıkıntılarından kurtarabileceğini söylemektedir. Bu da şu ana kadar gösterilmeye çalışılan özgürlük ve kaygı arasındaki ilişkinin tersten ortaya konulmasıdır. Selim, burada anlattığı şeyleri biraz daha ileriye taşıyarak özgürlük ve kaygı arasındaki ilişkinin ortadan kalkmasını "cennet" olarak da tasvir eder:

Öyle bir kapı olmalı ki çalınca, insana hiçbir şey sormadan açsalar: kapının ortasındaki küçük pencereden bakıp da kim o demeseler. Sonra hemen içeri alsalar beni. Ben anlatmak istesem bile, hemen sustursalar: biz her şeyi biliyoruz. Her şeyi biliyor musunuz gerçekten? Evet. Neden sormuyorsunuz ayrıntıları? İstedğin zaman anlatırsın. Sana dinlenme fırsatı verdiğimizizi de sanma. Hiç anlatmasan da olur. İstedğin zaman gidebilirsin. İstedğin zaman geri dönebilirsin. Anlayış da göstermiyoruz sana. Özellikle buna çok sevindim. Anlayış göstermenin sende bir gerginlik yaratacağını, ne zaman isteyecekler endişesini doğuracağını (vurgu bana ait) biliyoruz. Sen sormasaydın bunları bile anlatmazdık. Hiçbir sözü sonuna getirmeyi düşünmüyoruz. Yaşama şartlarını açıklar mısınız? Burada yemek ve uyuma saatleri belirli değildir. Kimsenin kimseyi dinleme zorunluluğu da yoktur. Birini dinlerken bile sonuna kadar beklemeyebilirsiniz: sözün yarısında dışarı çıkarsın canın isterse. İstemezsen hiç karşılık vermezsin konuşmalara. Yemeğe, isteyen tatlıdan başlar, isteyen de yemekten önce kahvaltı eder. İsteyen bütün gün gecelikle dolaşır, isteyen de elbiseyle yatağa girer. Biraz korkutuyor bu hürriyet beni. Akıldışı bir hürriyete benziyor (Atay, 2013, ss. 667-668).

Selim'in günlüğünden yapılan bu alıntıya İncil'deki "Dileyin, size verilecek; arayın bulacaksınız, kapıyı çalın, size açılacaktır" (Matta 7:7 s.14) ayeti anıştırılarak başlanır. Burada bahsedilen yerin ütöpik bir yer olduğu hatta cennet olduğunu düşünmek zorlama bir çıkarım olmayacaktır. Fakat bu cennet, kutsal kitaplarda vaat edilen cennetlerden biraz farklıdır. Buradaki, zevk ve sefa yerine "endişe"nin yani kaygının olmadığı bir cennettir. Burada endişe yoktur çünkü bilinen anlamda bir özgürlük de yoktur. Ayrıca bireyler yaptıkları şeylerden sorumlu olmadıkları için ve bir şey istemek zorunda da olmadıkları için özgürlüğün yaratacağı kaygı da yoktur. Her şeyin herkes tarafından kabullenildiği bu ütöpik yerde özgür seçimlerin karşısında duyulması gereken kaygı da olmuyordur. Şu hâlde Selim için özgürlüğün verdiği seçimin olmaması kaygının yokluğuna ve kaygının yokluğu da cennete tekabül etmektedir çıkarımı yapılabilir.



Oğuz Atay

Selim karakteri üzerinden Heidegger'in özgürlük yorumunun da *Tutunamayanlar* romanında izi sürülebilmektedir. Heidegger'in, Dasein'ın hep eksik olmasını yani ne ise o olmamasını onun özgürlüğü olarak ele aldığı yukarıda belirtilmişti. Dasein'ın böyle bir özgürlük var olduğu için sürekli bir şey olmak isteyen durumunda -zorunlu olarak- kaldığı da ayrıca belirtilmişti. Dasein'ın bu durumu

Turgut'un da Selim'in de kendi gibi olmayı istemesinde açığa çıkmaktadır. Çünkü Selim de Turgut da roman boyunca ne iseler o olmadıklarının farkında olan bireylerdir.

Bir nevi Selim'in biyografisi gibi olan *Tutunamayanlar*'da Selim, hayatı boyunca toplumcu bir yazar olmayı, iyi bir tiyatro yazarı olmayı, kimseye hesap vermeden yaşayan bir serseri olmayı, arkadaş ortamlarında hep aranan, el üstünde tutulan bir sima olmayı, yalnız olmayı... yani hep bir şey olmayı isteyen biri olarak çıkar okurun karşısına. Bu da Selim'in ne ise o olmadığına farkında olan ve hep kendi gibi olmayı isteyen biri olduğunu göstermektedir. Buradan hareketle, Selim'de noksan olanın Selim'in kendisi olduğu söylenebilir. Bunun doğal sonucu olarak da Selim'in hep kendi gibi olmaya çabaladığı da görülür roman boyunca. Buradan da yukarıda da bahsedilen "Özgürlüğün itici gücü, Dasein'ın olmak istemesidir" savını; Selim, tüm hayatı boyunca bizatihi yaşayarak göstermiştir sonucuna ulaşmak mümkündür. "Yarın sabah kalkınca kim bilir gene ne olacak endişesi yok" (Atay, 2013, 533). "Bir bakıma iyi olacak içimde gerçekleştirme telaşı kalmayacak" (Atay, 2013, 535). Selim'in intihar mektubundan alıntılanan bu iki cümle, kaygının Selim'in hayatında kapladığı yeri göstermesi bakımından anlamlıdır. Selim için "yarın" bir şeyleri gerçekleştirebilmeye çabalamanın sembolü gibidir. Bir şeyleri gerçekleştirmeye çabalamanın altında da doğal olarak bir şey olmak istemek yatıyor demektir. Selim, sürekli bir şey olmak istedikçe kendini bir seçimin karşısında bulmakta ve seçimin karşısında olmanın yarattığı kaygıyı da duyumsamaktadır. Nitekim Selim, yazdığı "Şarkılar"ında, bir şey olmak isteme ve bunun sonucunda karşılaşılan özgürlük ve kaygının hayatının ayrılmaz bir parçası olduğunu da itiraf eder:

"Yalnız bir korku kaldı kuşkuyla karışık
Sonunda kötü bir şey olur korkusuyla yaşadı
Selim Işık" (Atay, 2013, s.122).

Selim, gündelik hayat içerisinde sürekli kendi üzerine düşünmekte, düşündükçe de kendinin farkına varmaktadır. Bunun sonucunda da Selim yine sürekli olarak olduğu şeyler ve olmak istediği şeylerle yüzleşmektedir. Neredeyse hayatının hemen her anında olmak istediği şeylerin farkına vararak yaşayan bireyin kendini sürekli eksik hissetmesi de bu sürecin doğal bir sonucudur. Kendisini eksik hissettikçe eksikliğini gidermeye çalışan Selim, bu çabanın her tekrarlanışında kendini bir özgürlüğün (yapma veya yapmama, olma veya olmama gibi bir özgürlüğün) karşısında bulmakta ve bu özgürlük karşısında olma hâli de Selim'e kendini kaygı olarak dayatmaktadır. İntihar mektubunda da belirttiği üzere "Yarın sabah kalkınca kim bilir gene ne olacak endişesi yok" (Atay, 2013, 533). "Bir bakıma iyi olacak içimde gerçekleştirme telaşı

kalmayacak” (s.535). Selim için neredeyse günlük hayatın rutini hâline gelen bu süreç bir süre sonra yönetilemez duruma gelmiş ve o da bu duruma intihar ederek bir son vermiştir.

TEHLİKELİ OYUNLAR'DA KAYGI VE ÖZGÜRLÜK

Tutunamayanlar romanının kahramanı Selim Işık gibi *Tehlikeli Oyunlar*'ın kahramanı Hikmet Benol da neredeyse bütün hayatını kaygı içerisinde geçirmiştir. “Kendimi suçlu hissediyorum. Doğduğum günden başlayan bir suç dizisi içindeyim” (Atay, 2010, s. 353). Hikmet'in Bilge'ye yazdığı mektubun son satırlarında yer alan bu ifadelerden, Hikmet'in de Selim gibi sürekli kaygıya dönük bir insan olarak yaşadığı anlaşılmaktadır. Bununla birlikte Hikmet'in kaygıdan uzak yaşadığı dönemler de vardır hayatında. Fakat onun bu dönemleri anlatıcı tarafından çok kısa ve ayrıntıya girilmeden verilir metinde. “Günler, bu olaylara üzülme ya da aldırılmamakla geçiyordu ve yeni bir düzen kurmak için ne Hikmet ne de Sevgi bir atılımında bulunmuyordu. “Ne yapalım? Biz de serseriyiz,” demişti Sevgi, bir gün. Kimse de bu serserilere yardım etmiyordu. Sonunda Hikmet, bir tüccarın yanında düşük bir ücretle iş buldu ve iki ay sonra da Sevgi ile evlendi” (Atay, 2010, s.239). Burada, Hikmet'in hayatının bir döneminde -gecekonduya taşınmadan biraz öncesidir bu dönem- kaygıdan uzak günlük hayatın rutini içerisinde yaşadığı vurgulanmıştır. Bununla birlikte bir süre sonra evliliğin rutini içerisinde yaşayan Hikmet'e de Turgut Özben'inkine benzer bir bunalıtı gelir:

Zamanla, H.'nin uykusu (gündüz uykuları) kaçmağa başladı. Bir gün, gene bir sevişme sonrası uykusunun yarısında ter içinde uyandı; karısının üstünden, onu uyandırmadan atladı ve evliliğinin ilk aylarından kalan bir alışkanlıkla ve uykulu adımlarla yıkanmağa gitti. Dönüşte, oturma ve yatak odalarının çeşitli yerlerinden, kitapların ve mutfak eşyasının üstünden çamaşırlarıyla elbiselerini topladı ve giyindi. Bir süre, uyuyan karısını seyretti. Başka bir süre, eşya denizine takıldı gözleri. Bunaldı. Bunalmasaydı; bu dağınıklığı, her zaman olduğu gibi sevgi dolu gözlerle seyretmeyi bilebilseydi, her şey başka türlü olurdu öğretmenim (Atay, 2010, s.118-119).

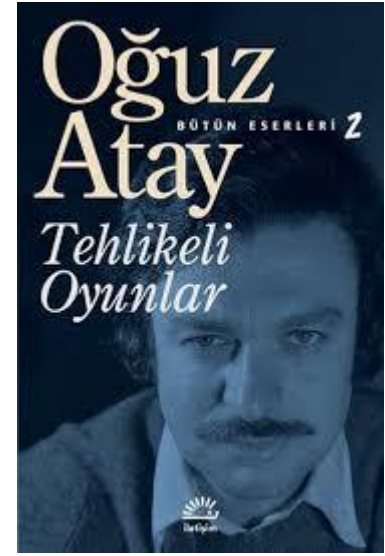
Bu paragraftaki “bunaldı” sözü ve “her şey başka türlü olurdu” ifadesi, kaygının Hikmet'i her günkü rutini içerisinde yakaladığını ve o andan sonra da Hikmet için hiçbir şeyin eskisi gibi olmadığını ifade etmektedir. Bu bunalıtı hissini yaşadktan sonra içinde bulunduğu ruh hâli anlatıcı tarafından “artık her şeyden kuşku duyuyordu” (Atay, 2010, s.119) şeklinde özetlenen Hikmet, boşanacak ve gecekonduya taşınacaktır. Hikmet'in “eşya denizinden bunalması”yla başlayan ve akabinde boşanıp “gecekondu”ya taşınmasıyla devam eden süreçte duyduğu bunalıtıyı, Hikmet'in özgürlük karşısında duyduğu kaygı olarak değerlendirmek mümkündür. Çünkü Hikmet, kendine ulaşmasına engel olan şeylerden uzaklaşarak kendi gibi olabilmek için gitmiştir gecekonduya. Bu anlamda Hikmet, “eşya denizi” önündeyken kendisini bu “eşya denizi” içinde mi kalacak yoksa bunlardan kurtulup kendi gibi olabilmenin yolunda mı ilerleyecek ikileminin (özgürlüğünün) karşısında bulmuş ve bu özgürlükten de bunalıtı (kaygı) duymuştur. Hikmet'in içinde bulunduğu bu duruma benzer bir durumu, Turgut Özben de duyumsamıştır. Turgut, duyumsadığı bu bunalıtının ardından her şeyi geride bırakarak bir yolculuğa çıkarken Hikmet ise her şeyi geride bırakarak gecekonduya taşınmıştır. Bu anlamda Hikmet ve Turgut'un bunalıtı karşısında verdiği tepkiler arasında bir koştuluk kurmak mümkündür.

Hikmet'in evliyken ve hayatının bir şekilde gündelik rutin üzere devam ettiği günlerde sebebini anlayamadığı bir suçluluk duygusu yaşadığı da görülür romanda: "Neden olduğunu bilmediği bir suçluluk hissi kapladı içini" (Atay, 2010, s.248). Hikmet, evliyken duyumsadığı bu suçluluk hissini sebebini sonradan gecekondudaki arkadaşı albaya itiraf eder. "İçimde acımasız bir H. vardı susan" (Atay, 2010, s.119). Hikmet'in içinde olduğunu bildiği ama konuşmayan bu H.'nin Hikmet'in olmak istediği kişi olduğu fakat o sıralarda Hikmet'in kendi içindeki H.'den uzak olduğu da anlaşılıyor buradan. İçeride sessizce duran H.'ye ulaşabilme ihtimalinin yarattığı özgürlük karşısında kalma hissini Hikmet'te o zamanlar bir kaygıya yol açması muhakkaktır. Nitekim alıntıda da görüleceği üzere Hikmet'in kendi de bunu itiraf etmektedir. Kişinin özgürlük karşısında kalınca duyulan kaygıdan rahatsız olması ve kendini bu durumdan kurtarmak istemesi yukarıda Dostoyevski'nin *Karamazov Kardeşler* romanının "Büyük Engizisyoncu" bölümünden yapılan alıntıdan da anlaşılacağı üzere bilinen bir vakıdır. Özgürlüğün kısıtlanarak hatta ortadan kaldırılmasıyla kaygıdan uzak yaşama isteğinin Hikmet için de geçerli olduğu görülüyor:

"Beni anlamadılar, Sermet Albayım, beni anlamadılar. Önceleri, bana engel olun diyordum. Karımla bana engel olsun diye evlendim. Belki de bu yüzden, asıl kabahat bende." Hüsamettin Bey telaşa atıldı: "Hayır, itiraz etmiyorum; yüzüme bakma öyle." Hikmet, başıyla, albaya teşekkür etti. "Karım, beni anlamadığı için, önceleri bana engel olacağı yerde, alabildiğine boş bıraktı beni. Çünkü, beni kazanmak istiyordu. Sonra da, herhâlde beni kaybetmek için olacak, oyunlarına hiç izin vermedi. Sonra, her yerde yasakladılar beni. İnsan içine çıkamadım. Sonunda, Hüsamettin Albayım, beni seyretmeye razı oldu (Atay, 2010, s.76).

Hikmet; kendini, kendi gibi olmak – olmamak özgürlüğünün karşısında hissetmemek ve doğal olarak da bunun yaratacağı kaygıdan uzak kalmak istediğini açıkça söylemektedir bu satırlarda. Hikmet'in eşi ilk başta ona engel olmayınca, o da günlük hayat içerisinde kişinin kendi gibi olma çabalarının bir ürünü olan oyunlara başvurmuştur. Oyunlar sayesinde kendi gibi olmayı duyumsayan Hikmet'e, bu defa da eşi sürekli müdahale etmiştir. Fakat bu sonradan engel olma çabası Hikmet'te artık kendi gibi olma isteğine vurulan bir ket gibi olduğu için geri tepmiş ve Hikmet de "her şeyi" geride bırakarak gecekonduya taşınmıştır. Diğer bir deyişle, Hikmet burada "ya başta bana engel olacaktınız kendimi bu denli bir özgürlük karşısında hiç bulmayacaktım ya da sonradan kendim gibi olmak için kurguladığım oyunlara izin verecektiniz" demek istemektedir. Bu hâliyle de Hikmet'in içinde bulunduğu bu durum, özgürlük karşındayken duyulan kaygıyı göstermektedir.

Kaygının, kişiye varoluşunun bir yönünü gösterdiğine, buldurduğuna yukarıda değinilmişti. Kaygının bu işlevinin Hikmet Benol için de geçerli olduğu görülmektedir. Gecekonduya gelmeden önce kendini, kendi gibi olma yahut olmama gibi bir seçimin yarattığı kaygı önünde bulan Hikmet, bu kaygının yarattığı ruh hâliyle eşinden boşanmış ve gecekonduya taşınmıştır. Okurun bir anda gerçek hayattan kopmuş ve gecekonduda hayali arkadaşlarıyla kurguladığı oyunlar



içerisinde gördüğü Hikmet için hem gecekonduda hem de orada oynadığı oyunlar, okura Hikmet'in olmak istediği Hikmet'i gösterir.

Sonuç olarak Sartre'da kaygı kavramı insan varoluşunun özel bir durumu olarak kendini gösterir. Bu özel durum kişinin kendini ne şekilde ortaya koyduğuyla ilgilidir. Kişi ya bulantısını, kaygısını yalanlarıyla maskeleyip Heidegger'in dediği gibi DasMan alanında kaybolacak ya da kişi bulantı vasıtasıyla kendi gerçekliğini ve olanaklarını kavrayıp kendi için varlık hâline gelecektir. Bu sayede kişi, sorumluluk sahibi ve kendini gerçekleştirmiş bir birey olacaktır. Bu durumda kaygı, kişiyi özgün olma durumuna yükseltebilen bir ruhsal durum olarak açığa çıkmaktadır. (Aşar, 2014, s.85-99)

Bu anlamda Hikmet, kaygılarını kendini kandırma yoluyla bastırmamış, yani diğer bir deyişle "Dasman" alanında kalmayıp, kendi gerçekliğini ve bunun olanaklarını kavrayıp "Dasein" olmak üzere gecekonduya gitmiştir. Onu gecekondudaki bu Dasein olmaya doğru götüren motivasyon ise özgürlük ve kaygı iç içeliği sonucunda gerçeklemiştir. "Saçmalama Hikmet. Ben Hikmet değilim albayım. Bir zamanlar Hikmet olan gözlemcinin biriyim şimdi." (Atay, 2010, s.119). Nitekim alıntıdan da görüleceği üzere Hikmet kendisini gecekondudan önceki Hikmet'ten ayıştırmaktadır. Ayrıca Hikmet'in gecekonduya gelmesini, "Başkalarının rüyalarını görmemeliydim" (Atay, 2010, s.63) diyerek açıklaması da buradaki savı destekler mahiyettedir. Gecekondunun Hikmet için kendi gibi olma çabasının mekânı olması ve Hikmet'in burada istediği şeyleri hayali arkadaşlarla kurgulanan oyunlar üzerinden gerçekleştirmek istemesi de özgürlük ve onun yarattığı kaygının başka bir şekilde dışı vurulmasıdır:

Özellikle gecekonduya geldikten sonra, bütün rezilliklerimi çekinmeden sergiledim. Hattâ bunları birer marifetmiş gibi göstermeğe çalıştım. Bu ülkede eksikliğini duyduğum 'insanın kendiyi hesaplaşma meselesi'ni bizzat kendime uygulayarak bu meselenin ilk kurbanlarından oldum. Aslında, meselenin ciddiyetine dayanamadığım için, oyunlarla durumu örtbas etmek istedim. Ortada bir Hikmet olsaydı belki bu hesaplaşmayı yürütebilirdim. Fakat sorarım size doktor: Hikmetlerden hangi biriyle hesaplaşacaktım? Üstelik, ortada dolaşan Hikmet de tek bir varlığın ürünü değildi ki" (Atay, 2010, s.332).

Satırlardan da görüleceği üzere Hikmet gecekonduya kendiyi hesaplaşmak için de gelmiştir. Kendiyi hesaplaşmak isteyen kişinin kendini bulmak, anlamak gibi bir motivasyon sonucunda bunu yaptığını düşünmek olasıdır. Kişinin kendi gibi olmayı fark etmesinin ve bunun için çaba sarf etmesinin kişide yaratacağı kaygı da buraya kadar gösterildiği üzere beklenendir. İşte Hikmet de gecekonduda kendiyi buluşmanın, kendi gibi olmanın yaratacağı kaygıyı en aza indirmek hatta hiç hissetmemek için oyunlara başvurduğunu söylemektedir burada.

Buraya kadar Turgut Özben ve Hikmet Benol üzerinden, kendileri için son derece hayati öneme sahip konular hakkında duyumsadıkları bir özgürlük ve bununla birlikte tezahür eden kaygının izlerine dair tespitler yapıldı. Buna ek olarak, roman boyunca Hikmet'in hayati öneme haiz olmayan konularda dahi kendini kaygıya gebe bir özgürlüğün karşısında bulması da görülmektedir. Günlük hayatın akışı içerisinde kendini "akşam televizyon mu izlesem yoksa tiyatroya mı gitsem" şeklinde bir seçimin önünde bulan kişi çoğu zaman bu seçimin farkına dahi varmadan yapmayı umduğu şeylerden birini seçer. Elbette bu seçim de bir özgürlük karşısında bırakır kişiyi fakat bu tip bir seçimin hayati öneme haiz olmamasından ötürü kişide kaygı yaratması beklenmez. Nitekim buraya kadar bahsi geçen romanların kahramanlarında görülen

özgürlük ve onunla birlikte duyumsanan kaygı, kahramanlar için son derece hayati öneme sahip konulardı. Buna karşılık, *Tehlikeli Oyunlar*'ın kahramanı, Hikmet Benol için günlük hayatın olağan akışında hiç de fark edilemeyecek türden olaylar dahi bir kaygı meselesi hâline gelebilmektedir. "Bir şeyler yemeliyim, bu boşluğu ortadan kaldırmalıyım. Buzdolabına gitsem... Kafasında yaptığı mutfak yolculuğunu yarıda kesti: Buzdolabı yok" (Atay, 2010, s.22). "Ses vermeyen tahtalara basarak ilerledim albayım; odanın kapısına varmak üzereydim. Hemen mutfağı düşünmeğe başladım: Eski çayı musluğa dökerim; hepsini değil yalnız suyunu. Islak yaprakları da çöp tenekesine. İki bardak, kaşıklar, tepsi, çay kutusu, demlik, şeker..." (Atay, 2010, s.23). Bir sayfa arayla yer alan bu alıntılarda da görüleceği üzere -buna benzer örnekleri çoğaltmak mümkündür- Hikmet, mutfağa gitmek, çay demlemek gibi üzerine düşünülmeden yapılan eylemleri dahi zihninde önceden tasarlamaktadır. Hikmet'in sıradan olayları dahi kendisi için sonunda kaygı doğuracak bir seçim hâline getirmesi onun ne denli kaygıya dönük bir insan olduğunu gözler önüne sermektedir. Çünkü o, çay demlemek gibi üzerinde düşünülmeden yapılan bir eylemin olası sürecini zihninde önceden tasarlar ve bu tasarlama bir anda konuyu önemli bir seçim hâline getirir ve bu da onda bir kaygı doğurur. Bu kaygının sonucunda da Hikmet tasarladığı işi yapmaz / yapamaz. Hikmet'in bu yapıda bir insan olması yani en sıradan şeyleri dahi kendisi için bir özgürlük sorunsalı hâline getirmesi, bütün hayatı boyunca kaygı duyumsayarak geçirmesini de açıklar. Ayrıca Hikmet'in en basit şeyleri dahi sorunsal hâline getirip bundan kaygı duyması, hiçbir şeyin sorunsal hâline gelmediği, sadece oyunların ve hayali kişilerin olduğu bir gecekonduya taşınmasını da açıklar mahiyettedir. Bütün hayatını kaygı içerisinde olmak şeklinde tanımlayan Selim Işık, en sonunda eve kapanıp intihara karar vermiş ve intihar etmişti. Benzer bir şekilde Hikmet de kaygılardan bunalıp kaygının olmadığı, kendi gibi olabilmeyi umduğu gecekonduya taşınmış fakat gecekondu öncesinin kişileri ve olaylarından tam olarak kurtulamadığı için kendini intiharın eşiğinde bulmuştur. "Evet, zor oluyor gecekonduda artık, diyordum. Bilge'ye belli etmedim ama, ben galiba artık sizinle ve dul kadınla birlikte yürütemeyeceğim bu hayatı. Ben Bilge'yi istiyorum albayım. Belki kızacaksınız ama, onunla her şey başka türlü oluyordu" (Atay, 2010, s.461). Bu satırlar Hikmet'in kendini atacağı yahut düşeceği balkona gitmeden hemen öncesinde albaya söylediği sözlerdir. Bir daha kaygı olmasın diye gelinen yerde dış dünyadaki kaygı kaynaklarından birinin -Bilge'nin- ağır basması Hikmet için ölümü tercih etmeye denk düşmüştür.

SONUÇ

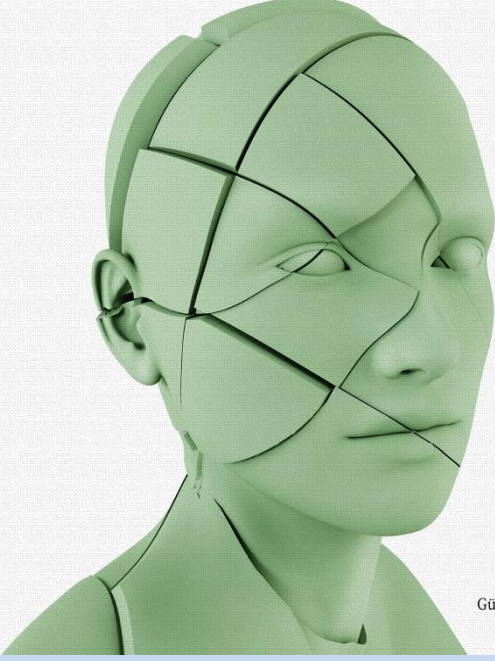
Varoluşsal anlamdaki kaygı, korkudan farklı ve çoğu zaman özgürlükle birlikte tezahür eden bir fenomendir. Özellikle kendini, kendi gibi olmanın karşısında bulan bireyin kendi gibi olma / olmama karşısındayken duyumsadığı kaygı ve özgürlük, bu iki fenomenin son derece girift bir şekilde iç içe olduğunu gösterir. Kendi gibi olabilmesinin önünde birçok engel olan modern birey için kendi gibi olmayı istemek toplum nezdinde bir suç gibi telakki edilmektedir. Kendi gibi olmak isteyen bireyin bir mücrim gibi telakki edildiği toplumlarda birey, ya kendi gibi olmayı ertelemekte ya da bunu bastırarak böyle bir şey hiç yokmuş gibi yaşamaktadır her günkü hayatını. Bununla birlikte toplumsal baskı daha yoğun olduğu için bu tip toplumlarda, kendi gibi olmak isteyen bireyin bu isteğinin bireyde yaratacağı iç sıkıntısı (kaygı) daha yoğun hissedilir. Bu makalede konu edilen romanların ana kahramanlarının üçü de benzer sosyal çevrelerde yaşayan ve kendi gibi olmak isteyen bireylerdir. Kendi gibi olmak isteyen Selim Işık, Turgut Özben ve Hikmet Benol için de kendi gibi olmak kararını almak ve bunu hayata geçirmek kolay olmamıştır. Adı anılan üç kahraman da önce kendi gibi olmayı istemiştir. Ardından bu istek, kahramanları kendi gibi olmak ya da olmamak gibi bir özgür seçimin karşısına getirmiş ve kendini bu tip bir özgürlüğün karşısında bulan kahramanlarda bir kaygı hâli geliştirmiştir. Kahramanların bu anlarda yaşadıkları, hissettikleri özgürlük ve kaygının iç içeliğini gösterdiği gibi özgürlük ve kaygı fenomenlerinin varoluşsallığını da ortaya koymuştur.

KAYNAKÇA

- Atay, Oğuz. (2010). *Tehlikeli Oyunlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Atay, Oğuz. (2013). *Tutunamayanlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aşar, H. (2014). "Heidegger ve Sartre Felsefesinde "Kaygı" ve "Bulantı" Kavramlarının Analizi" *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, 17, 85-99.
- Aşkın, Z. (2008). "Kant ve Heidegger'de Özgürlük Sorunu", *Kaygı Dergisi*, 11: 53-67.
- Avcı, İkbâl Bozkurt (2016). "Jean-Paul Sartre'in Varoluşçu Düşüncesinin İzlerini Modern Sinemada Aramak: Çölde Çay Filmi." *Selçuk İletişim*, 9 (3): 321-342
- Budak, S. (2009). *Psikoloji sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Camus, Albert. (1992). *Sisyphos Söyleni*. Tahsin Yücel (Çev.). İstanbul: Adam Yayınları.
- Çiftçi, Erdem (2013). "Bir Yazgı Olarak Kaygı" *ETHOS: Felsefe ve Toplumsal Bilimlerde Diyaloglar*. 6 (2), 12-18
- Deren, S. (2013). "Angst ve Ölümlülük." *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, 6, 111-127
- Dostoyevski, F.M. (2003). *Karamazov Kardeşler*. Ergin Altay (Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Dostoyevski, Fyodor Mihailoviç. (2013). *Yeraltından Notlar*. Mehmet Özgül (Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ergül, Öykü. (2003). "Heidegger 'in Varoluşçu Ontolojisi." *Kaygı Dergisi*. 2: 68-72
- Heidegger, M. (2011). *Varlık ve Zaman*. Kaan Ökten (Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- İncil. (1999). İstanbul: Kitab- 1 Mukaddes Şirketi.
- Karabulut, Dilnur (2014). *Heidegger Felsefesinde Kaygının Yeri*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Aydın. Adnan Menderes Üniversitesi.
- Kaufmann, W. (2001). *Dostoyevski'den Sartre'a Varoluşçuluk*. Akşit Göktürk (Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kierkegaard, S. (2005). *Günlüklerden ve Makalelerden Seçmeler*. İbrahim Kapaklıkaya (çev.). İstanbul: Anka Yayınları.
- Kierkegaard, S. (2012). *Kaygı Kavramı*. Türker Armaner (Çev.) İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- Özaltıok, Bülent Aytok. (2018). Oğuz Atay'ın Romanlarında Varoluşçuluk. Doktora Tezi. Adana: Çukurova Üniversitesi.
- Sartre, Jean Paul. (1996). *Varoluşçuluk*. Asım Bezirci (Çev.). İstanbul. Say
- Sartre, Jean Paul. (2014). *Varlık ve Hiçlik*. Turhan Ilgaz, Gaye Çağlayan Eksen (Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Timuçin, Afşar. (2004). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Bulut Yayınları.
- Varoluşçuluk. (2009). *Türkçe Sözlük*. 10. Baskı. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Yılmaz, Fikret (2016). *Heidegger'de Özgürlük Sorunu*, Genç Akademisyenler Sempozyumu, (643-663).

TÜRK BİLİMKURGU EDEBİYATI VE ARKETİPLER

DR. VELİ UĞUR



Günce Yayınları

Oktay Yivli

Öykü Nasıl Okunur

modern öykü ve yöntem



Günce Yayınları

MAKSUT YİĞİTBAŞ

Edebiyatın Ebemkuşağı

Halit Ziya Hikâyeciliğinde

Renklerin Dili

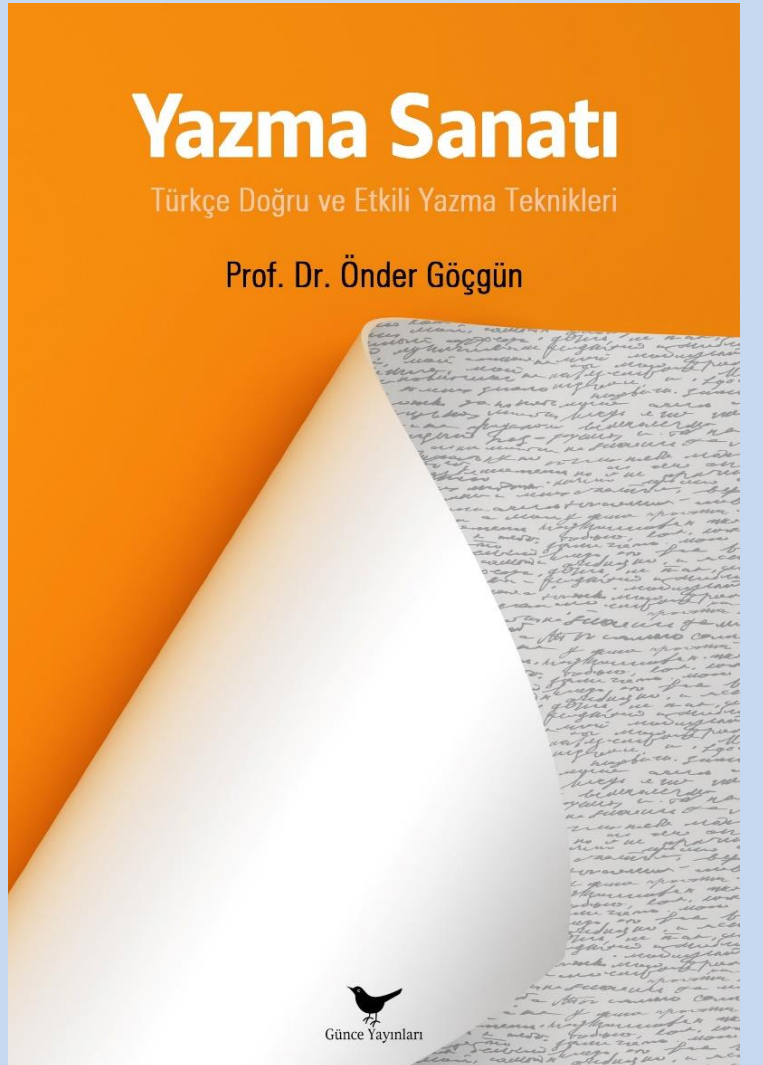


Günce Yayınları

Yazma Sanatı

Türkçe Doğru ve Etkili Yazma Teknikleri

Prof. Dr. Önder Göçgün



Günce Yayınları

Metin Şerhi

DOÇ. DR. HASAN GÜLTEKİN*

Öz

Bir edebî metnin yazıldığı dönem ile okurun içinde bulunduğu dönem arasındaki sosyal, siyasal, ekonomik ve kültürel farklılıklar metin şerhini gerekli kılmaktadır. Metin şerhi yapılabilmesi için birtakım usul ve kuralları bilmenin yanında edebî metinlerin tarihsel süreç içindeki bağlamının da iyi bilinmesi gereklidir. Edebî metni ortaya çıkaran bilgi birikimi de göz önünde bulundurulmalıdır. Ayrıca, metin şerhinin sanatsal zevkin okuyucuya aktarılması konusunda önemli bir rolü vardır.

Anahtar Sözcükler: Klasik Türk Edebiyatı, Şiir, Düzyazı, Şerh, Tefsir

TEXT INTERPRETATION

Abstract

Text interpretation is to make a literary text comprehensible as a whole or in the parts which requires clarification. The social, political, economic and cultural differences between the period in which a literary text is written and the period in which the reader is present make it necessary to interpret the text. In order to interpret a text, it is necessary to know some rules and procedures as well as its contextual situation in the historical process. The knowledge that reveals the literary text should also be taken into consideration. In addition, text interpretation has an important role in the transfer of artistic pleasure to the reader.

Keywords: Classical Turkish Literature, Poem, Prose, Interpretation, Tafsir (Exegesis)

ŞERH KAVRAMI VE ANLAM ALANI

Metin şerhi** kavramı çok kapsamlı anlamlandırma potansiyeline sahip olması nedeniyle değişik disiplinlerce farklı şekillerde tanımlanmıştır. Şerh kelimesi Arapça kökenli olması ve İslami gelenekle ilgili olması bakımından anlamlandırma ve şerh uygulama usulleri de özellikle ve öncelikle İslami ilimler çerçevesinde ve Arapça sarf, nahiv ve belagat kuralları gözetilerek belirlenmiştir. Şerhin sözlük anlamı, *yarmak, açıklamak, izah etmek* olup terim anlamı ise *keşfetmek ve beyan etmek, anlaşılması güç bir metni beyân, tefsîr ve keşf etmek, bir durumu açıklığa kavuşturmak, kapalı ve gizli şeyleri ortaya çıkarmak*'tır.

Arapça sarf ve nahiv bilgisi, kelime ve harfe dayalı kuralların dil bilgisi çerçevesinde tek tek veya tamlama durumlarında sahip olduğu anlam katmanlarının ele alınması şeklinde şerh uygulamalarında önemli bir yere sahiptir. Ses ve söz yapısına dair bilgilerden sonra anlamlandırma uygulamalarında ise belagatin kurallarına ve İslami ilimlerin çerçevesine göre

* Aydın Adnan Menderes Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fak. TDE Böl. hgultekin@adu.edu.tr, orcid.org/0000-0002-9711-392X
Gönderim tarihi: 02.03.2020 Kabul tarihi: 09.05.2020

** Metin şerhi konusunda bu makalenin muhtevasını oluşturan veriler kaynakçada yer alan kaynaklardan yararlanılarak oluşturulmuştur.

olumlu, olumsuz iletiler ortaya konarak şiirin/kaynak metnin ifade ettiği anlam konusunda objektif ve subjektif veriler okuyucu ile paylaşılır.

Sanat eseri sayılan şiir de belli bir sanat anlayışına sahip şair tarafından aruz kalıplarından birine uygun olarak bir duyguyu, düşünceyi, hayali, fikri veya bir olayı kelime ve kelime gruplarına anlam katmanları oluşturacak şekilde yerleştirilerek okuyucu ile sanatsal zevki paylaşmayı amaçlar. Şiirde paylaşılan bu sanatsal zevk, okuyucu tarafından anlaşıldığında veya algılandığında duyulacak haz okuyucunun şiir ile ilgili geleneği bilmesine ve kültürel durumuna göre değişiklik gösterir. Metin şerhinin amacı da bu haz unsurunun daha fazla hissedilmesine yardımcı olmak amacıyla yapılan paylaşıma dayalı bir çabanın ürünü olarak görülmelidir. Şiire yerleştirilmiş anlam katmanları çözümlendikçe şairin vermek istediği mesaj daha iyi anlaşılacak ve şiirden alınan hazzın derecesi artacaktır. Şerh kelimesi de bu anlamı ifade etmesi bakımından şiirin katmanlarının bilgi, kültür ve şiir geleneğine olan yakınlık ve ilgi nedeniyle çözümlenmesi anlamına gelir. Metin şerhi de şerhi yapan kişinin “ben daha iyi bildiğim için bu metni veya eseri şerh ediyorum” mantığına değil “okuyucu metinden veya eserden daha fazla haz alsın” mantığına dayalı bir çaba olarak görülmelidir.

Yine sanat eseri sayılan düzyazı metinler de yazarın ifadelerinin zamanın şartlarına ve kültürün durumuna göre yeniden yorumlanması ve anlaşılır hâle getirilmesi için *hâşiye*, *hâmiş*, *telhîs*, *ta’likat* veya genel anlamda *şerh* adlandırmalarıyla açıklama yoluna gidilmiştir. Bu tarz açıklamalar genel olarak didaktik amacı ön planda tutarlarken şiir ve edebî metin şerhleri sanatsal hazzı ön planda tutmaktadır.

Şair, şiirinde ya sanatçı kişiliğini ya da vâkıf olduğu ilimlere dair bilgisini ortaya koymaktadır. Birincisini yapabilmek için şiire ait şekli özellikleri ve edebî sanatların sağladığı kelime oyunlarını kullanır; ikincisinde ise vâkıf olduğu ilimlerden ve bu ilimlerin terminolojisinden yararlanarak bu maharetini ortaya koyar. Bu iki yolu kullanarak üstün özelliklere sahip ve okuyucular tarafından beğenilmesini arzu ettiği sanat eserini yaratır. Bu durumda metin şerhi yapacak kişi sanat eseri olarak yaratılan şiirin şekli yapısını, edebî sanatları ve şairin vâkıf olduğu bütün ilimleri ve terminolojisini çok iyi bilmelidir. Örneğin; Nedîm’in *Tahammül mülkünü yıktın Hülâgû Hân mısın kâfir* mısraı ilk bakışta, *Ey Hülâgû gibi zalim olan sevgili, sabır taşıyı çatlattın* şeklinde anlaşılmaktadır. Bu şekilde anlaşılmasını sağlayan edebî sanatların şiire kattığı anlamdır. Oysaki mısra da yer alan *tahammül* kelimesinin hadis ıstılahı olarak *hadis öğrenme faaliyeti* anlamı bilinmeden sözlükteki *katlanma*, *dayanma* ve *yüklenme* anlamıyla çevrilirse tek başına yukarıda belirtilen anlamı verirken *tahammül mülkü* tamlaması hadis ilmine ve ıstılahına vâkıf olmayı ayrıca Hülâgû Hân’ın tarihî bir şahsiyet olması nedeniyle de tarih bilgisine vâkıf olmayı gerektirmektedir. Öyleyse hem edebî sanat bilgisi hem hadis ilmi hem de tarih ilmine vâkıf olmadan mısraın sanatsal yönü ve okuyucuya duyurulmak istenen haz eksik kalacaktır. Bu durumda mısra, tahammül mülkü denilen Bağdat’taki *Dârü’l-hadîs*’i yani hadis medresesini yıkmaya işinin bir kâfir tarafından yapılabileceği dile getirilerek, Hülâgû’nun kâfir olduğunu ve zalimliği ile meşhur bir tarihî şahsiyet olarak tarihe geçtiğini ortaya koyarak sevgilinin de Hülâgû gibi acımasız bir kâfir olduğu gerçeğini dile getirmektedir. Bu anlam katmanı ile de sabır taşıyı çatlattan

basit sevgili tipi bir anda çok meşhur ve zalimliği ile tanınan tarihî bir şahsiyet olarak sonsuza kadar dillerde dolaşacak kahraman vasıflı bir sevgili karakterine dönüşmektedir.

Şerh adı verilen faaliyetlerin kaynağı, Kur'an'ın daha iyi anlaşılabilmesi için Arap âlimleri tarafından ortaya konan birtakım kuralların zamanla bilimsel usule dair metodolojik yapı kazanmasına bağlı olarak öncelikle *tefsîr* bilimidir (Kılıç, trs.; 4). Tefsirin bilimsel metodoloji kazanarak Kur'an'ın ve diğer dinî metinlerin daha iyi anlaşılmasını amaç edinmesi gibi, zamanla tefsir metodolojisi kullanılarak dinî olmayan metinlerin açıklanması yoluna da gidilmiştir. Dinî olmayan metinlerin açıklanmasında yani şerhinde de tefsir biliminde kullanılan dil bilgisine ait verilerle Kur'an ayetlerini, hadisleri ve sahabeden gelen rivayetleri kullanarak ayetlerin açıklanması yöntemine benzer bir yöntemle dinî olmayan metinler şerh edilmiştir. Tefsir kelimesi, dinî metinlerin açıklanması anlamında ve genellikle Kur'an'ın açıklanması anlamında kullanılmaya devam ederken şerh kelimesi de dinî olmayan metinlerin açıklanması anlamında kullanılmıştır. Bu iki kelime tarihî süreçte birbirleri yerine de kullanılmış olduğu için dinî metinlerin açıklanmasında bazen tefsir yerine şerh kelimesi de kullanılmıştır. Tefsir ve şerhe dair yazılmış eldeki eserlerin adlandırılmasından anlaşıldığı kadarıyla kelimelerin kullanımlarındaki tasarrufun belirleyici bir yönü yoktur. Tefsir kelimesi aslında Kur'an'ın lafızları üzerinde hakiki anlamına yönelik yapılan açıklama yöntemi iken *te'vîl* kelimesi birden fazla anlamı olan kelimelerin zahirî anlamından ziyade akli bir yorumlama faaliyeti olarak bâtnî/mecazî anlamına göre açıklama yani şahsi/subjektif açıklamayı ifade eder. Bu durumda şerh faaliyetleri de hem tefsire ait lafzi yorumlamayı hem de teville ait mecazî anlamda manaya ait yorumlama faaliyetlerini kapsamaktadır.

Şerh adı altında kaleme alınan ilk eserler 3./10. asırda görülmeye başlayan hadis şerhleri olduğu için şerh geleneğinin ilk örnekleri de hadis şerhleridir. Bu şerhlerde geleneksel şerhte kullanılan yöntemin kullanıldığı, yani dil ve gramer bilgilerinden sonra manaya ait açıklamaların yapıldığı görülmektedir. Hadis şerhlerinden sonra kalam ve fıkıh eserlerinin şerhine dair eserler kaleme alınmış ardından İslam felsefesine dair eserler, belagat eserleri ve sözlük şerhleri ortaya çıkmıştır (Kılıç, trs; 11). Alanımızla ilgili şerhler ise tasavvufî¹ ve edebî eser şerhleridir.

Türk edebiyatında şerhe dair ilk ürünler XIII. asra ait dinî içerikli eser şerhleri olmakla birlikte şerh edebiyatı, XVI. asrın ikinci yarısında klasik hâlini almıştır. Öncelikle esma-i hüsnâ, kırk hadis, tecvid ve fıkıh gibi dinî içerikli eser şerhleri ile ortaya çıkan ve daha sonra Mesnevî şerhleri, Farsça yazan ünlü şairlerin divanları ile devam eden şerh geleneği, sözlük, gramer, astronomi ve tıp gibi bilimlere ait eserlerin şerhleri ile devam etmiştir. Şerhi yapılan eserlerin dili Farsça öncelikli olmak üzere Arapça ve Türkçe şeklindedir. Şerh edilen eserlerin çoğunluğu manzum olmakla birlikte manzum eserlere manzum veya mensur, mensur eserlere mensur veya manzum şerhler yapılmıştır. Manzum eserlere yapılan en önemli şerhler Mevlânâ'nın Mesnevî'si ile Hâfız-ı Şirazî'nin Divanı'na yapılan şerhlerdir. Mensur eserlerden en önemlileri ise Şeyh Sa'dî'nin Bostan ve Gülistan adlı eserlerine yapılan şerhlerdir. Bunların yanında Molla Câmî'nin, Feriddüddin Attâr'ın ve Nizamî-i Gencevî'nin mesnevilerine yapılan şerhler de şerh edebiyatının önemli ürünleridir.

¹ Tasavvufî şiir şerhleri hakkında ayrıntılı bilgi için bk. Ceylan, 2000.

Şerh edebiyatının XVI. asırda gelişmesinde özellikle ünlü şârihlerden Sürûrî, Sûdî ve Şem'î tarafından yapılan Farsça ve Türkçe şerhlerin önemli bir yeri vardır. Daha sonraki asırlarda da Rûsuhî mahlaslı İsmâil Ankaravî, Cevrî İbrahim Çelebi, Adnî Receb Dede, Niyazî-i Mısırî, Abdullah Bosnevî, Salahî-i Uşşakî, Müstakim-zade Süleyman Sa'deddin ve İsmail Hakkı Bursevî gibi ünlü şârihler kıymetli şerhler kaleme almışlardır.

Şerhlerin bir edebî eser olması nedeniyle dibace/giriş kısımlarında sebab-i telifle ilgili verilen bilgiler de herhangi bir edebî eserdeki gibi geleneğe uygun olarak kaleme alınmıştır. Genellikle eserlerin kaleme alınmasına dair kalıplaşmış nedenler göze çarpar yani şârih, eserinin sebab-i telifini geleneğe göre kurgular. Günümüz araştırmacıları, sebab-i teliflerde yer alan şerh yazma nedenlerinin aşağıda sıralandığı gibi olduğunu belirtmektedirler:

1. Şârih, şerh etmek istediği eserin geçmişe ait olan bilgi ve kültür birikiminin güncellenmesini amaçlamaktadır.
2. Şârih, tasavvufî bir esere şerh yazıyorsa metni açıklamaktan ziyade kendi fikrini ve görüşünü aktarmak ve yaymak için eseri bir vasıta olarak kullanmayı amaçlamaktadır.
3. Şârih, şerh edeceği eseri, dil öğretimi, edebiyat öğretimi veya eserdeki teorik bilginin öğretimi için kullanmayı amaçlamaktadır.
4. Şârih, şerh edeceği eserin yazarını kendisi için veya alanında üstad gördüğü için veya hoca-talebe ilişkisi içerisinde ona saygısını göstermeyi ve eseri tekrar gündeme getirmeyi amaçlamaktadır.
5. Şârih, sahip olduğu bilgi ve kültür birikimini ortaya koyarak şerh geleneği içindeki rekabetten dolayı şerh edeceği eseri kendisine itibar kazandıracığı için şerh etmeyi amaçlamaktadır.

Şerh eserlerinin tasnifi de araştırmacılar tarafından şu şekilde yapılmaktadır²:

- A. Şerh Metoduna Göre Şerhler,
 1. Aktarma Yönü Ağır Basan Şerhler.
 2. Açıklama Yönü Ağır Basan Şerhler,
 - a. Geleneksel Şerhler.
 - b. Modern Şerhler.
 - c. Tercüme Dayalı Şerhler.
- B. Metnin Muhtevasına Göre Şerhler.
- C. Metnin Diline Göre Şerhler.
- D. Manzum veya Mensur Oluşuna Göre Şerhler.

Yukarıda tasnifi yapılan şerh eserlerinin tertip yöntemlerine bakıldığında metinlerin şerh edilmesinde kullanılan yöntemler, geleneksel şerh anlayışında hemen hemen birbirine benzer özellikler göstermektedir. Özellikle Kur'an tefsirlerinde uygulanan açıklama yöntemi diğer her tür tasavvufî, edebî ve dinî eserin açıklanmasında veya şerhinde benzer şekilde kullanılmıştır. Tefsirlerde uygulanan açıklama yönteminde genellikle ayette geçen lafızların etimolojik ve semantik tahlilleri ile cümlelerin gramer açıklamaları, sebab-i nüzulü, açıklanacak ayetin diğer ayetlerle bağlantısının kurulması ve hadislerle desteklenerek açıklanması şeklindedir. Bu yöntem

² Şerh tasnifine dair ayrıntılı bilgi için bk. Kılıç, 2007.

diğer eserleri içine alan şerh geleneği için de en önemli örnek ve belirleyici etken olmuştur. Şerh geleneği içerisinde kaleme alınan eserlerde de bu yöntem tercih edilmiş ve gelenekselleşerek XX. asrın başına kadar etkisini devam ettirmiştir. Bu yöntemin uygulanabilmesi için bir şârihin öncelikle şerh edeceği kaynak eserin dilini çok iyi bilmesi gerekmektedir. Bunun için de lügat bilgisi ve dile ait etimolojik bilgi ile lafızların zaman içerisinde kazandığı ve kaybettiği anlamları iyi tespit etmesine yarayacak olan semantik bilgisine sahip olması gerekmektedir. Ayrıca kelimelerin oluşturduğu gramatikal yapıların, tamlamaların ve ses özelliklerinin iyi tahlil edilmesi gerekmektedir. Bir metnin kurgusunun tam anlamıyla çözümlenebilmesi için eserin olduğu kültür içerisinde yerinin ve ne amaçla kaleme alındığının da tespiti gerekmektedir. Kaynak kritiği denilen yöntemle, eseri ve eseri meydana getiren yazara ait maddî ve manevî bilgiye sahip olmak esere nüfuz edebilmek için en önemli işlerdendir. Eserin yazıldığı dönemin sosyolojik yapısı başta olmak üzere, yazarın kütüphanesi yani eğitimi sırasında okuduğu eserlerin bilinmesi iyi bir şerh için olmazsa olmazlardandır. Bunların yanında şârihin psikolojisinin de esere etki etmiş olabileceği göz önünde bulundurulmalıdır. Şârihin şerh ettiği eserin teorik bilgisine vâkıf olmasının yanında o metni açıklayacak kadar gerekli olduğu yerlerde İslami ilimlere, tarih bilgisine, tıp, kimya, felsefe, mantık, biyoloji ve fizik bilgisine ayrıca dilbilgisi ve özellikle belagat bilgisine sahip olması gerekmektedir.

Şârih, kaynak eserden daha anlaşılır olması ve ilgililerin ihtiyaçlarına daha iyi hizmet etmesi amacıyla eseri şerh etmektedir. Bunu yapabilmek için bazen kendi bilgisini ve yorumunu da esere katacaktır. Ortaya çıkan eser aslında tercüme veya tanzir mahiyetinde benzer ve taklit bir eser değil telif bir eser mahiyetinde olacaktır. Bu açıdan bakıldığında şerhlerin edebî geleneğimizin çok önemli eserlerinden olduğu anlaşılır.

Bir şârihin sahip olması gereken donanım yukarıda verildi. Belli başlı kriterler şekline getirilebilecek olan bu donanımın kullanılmasında genel geçer yöntemlere başvurmak kaçınılmazdır. Bu yöntemlerden biri *Tümevarım* yöntemidir. Geleneksel şerh yöntemi olan bu yöntemde öncelikle ele alınan kaynak metin küçük parçalara bölünerek lafız tahlilleri, tamlama tahlilleri ve nihayetinde cümle tahlilleri yapılarak bütün içerisindeki görevi ve fonksiyonu tespit edilecek ve anlam katmanlarının çözümlenmesi ile şerh ortaya konulacaktır.

Diğer bir yöntem de *Tümdengelim* yöntemidir. Bu yöntemde genellikle metin bir bütün olarak ele alınır ve bütünü oluşturan parçaların metnin bütününe fonksiyon açısından nasıl bağlandığı tespit edilmeye çalışılır. Her bir parçanın görev ve fonksiyon açısından değerlendirmesi yapılarak metnin açıklanmasındaki görevleri ortaya konularak metin açıklanmaya çalışılır.

Öteki yöntem ise *Analoji* yöntemidir. Bu yöntemde benzer özellik ve muhtevadaki eserler anlam katmanları açısından karşılaştırılır ve benzerlikler ve farklılıklar ortaya konarak kaynak eserin şerhi yapılır.

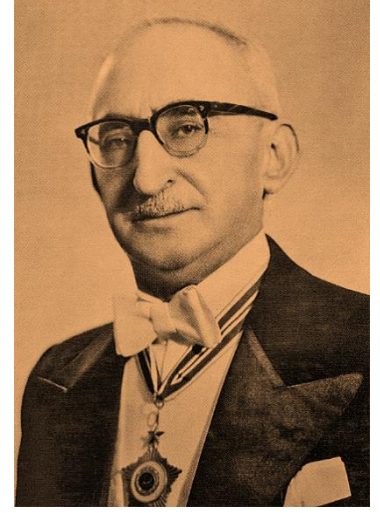
Batı'daki şerh faaliyetlerinin en önemli tarafı kutsal metinlerin tahrif edilip edilmediğinin tespiti ve sonradan kutsal metinlere karışan hurafelerin temizlenmesi amacıyla geliştirilen teolojik, filolojik ve tarihsel incelemelerin etkisiyle hümanizmin ortaya çıkardığı ve *hermenötik*³ denilen

³ *Hermenötik* ile ilgili ayrıntılı bilgi için bk. İnalçık, 2002.

inceleme yönteminin kullanılmasıdır. Bu yöntem de genel anlamda dinî metinlerin açıklanması yani şerh edilmesi yöntemidir. *Hermenötik*in şerhteki en önemli aracı da filolojik incelemedir.

Bizde ise geleneksel şerh yöntemlerinin yanında XX. asırda dilbilimin gelişmesi ve çeşitlenmesi nedeniyle şerh yöntemlerinde de değişiklikler meydana gelmiştir. Asrın başında geleneksel şerh yöntemlerinin yanında yapısalcı yöntemler (dibilimsel yöntemler) kullanılmış ve geleneksel yönteme göre yapılan bu şerhlere modern şerhler denilmiştir. Günümüz araştırmacıları şerh faaliyetlerinde geleneksel yöntemin yanında göstergebilim, yapısalcı, ontolojik yaklaşım gibi modern şerh yöntemlerini de kullanmaktadır.

Metinlerin şerhinde sadece bir yöntemi kullanmak yerine birden fazla yani çok yönlü yönetime başvurmak kaynak metnin daha iyi şerh edilmesi için önemlidir. Yöntemlerin her biri kaynak metnin bir yönünü açıklayacağı için kaynak metnin bütün yönleriyle şerh edilebilmesi çok yönlü yöntemi gerekli kılmaktadır.



Ali Nihat Tarlan

XX. asırda Ali Nihat Tarlan ile başlayan şerh faaliyetlerinde -*Şeyhî Dîvânı'nı Tedkîk, Fuzulî Dîvânı Şerhi*'nde- kullanılan yöntemin geleneksel yöntem ile birlikte pozitivist anlayışa dayalı yöntemler olduğu görülmektedir. Tarlan'ı takip eden şerh faaliyetlerinde genellikle geleneksel yöntemin kullanıldığı görülmektedir. Tarlan'ın şerh yönteminde beyit birimi esas alındığı için beyit verildikten sonra günümüz Türkçesiyle düz cümleye çevrilir ve sonra beyitle ilgili açıklamalar yapılır. Beytin açıklanmasında gerekli olduğu yerlerde ayet, hadis veya varsa kıssa, tarihî bilgi vs. gibi aydınlatıcı bilgiler verilir. Sözlük bilgisi ve edebî sanatlarla ilgili ayrıntıya girilmez. Bu yöntemde beytin manasına yönelik açıklama esas olduğundan sözcüklerin etimolojisi, tamlamaların ve cümlelerin gramatikal özellikleri üzerinde durulmaz.

Sonraki dönemlerde Tarlan ve takipçilerinin kullandığı geleneksel şerh yöntemi ile birlikte yapısalcı yöntemin değişik versiyonlarını kullanarak modern anlamda şerh yapan yani çok yönlü yöntemleri bir arada kullanarak kaynak eserin farklı yönlerinin ortaya çıkarmayı amaçlayanların başında Tunca Kortantamer ve Cem Dilçin gelmektedir. Bu iki akademisyenin geleneksel yöntem ile birlikte modern yöntem olarak adlandırılan ve yapısalcı dilbilimsel yöntemleri kullanarak yaptıkları şerh denemeleri, edebî metinlerde geleneksel yöntemin ortaya çıkaramadığı bazı sanatsal özelliklerin tespitinde önemli örnekler olarak ortadadır. Tunca Kortantamer'in *Gül Kasidesi* adlı makalesinde klasik şerh yönteminde olduğu gibi beyitler halinde değil, şiiri ses ve söz düzeninin belirlendiği bütünlüklü bir yapı olarak ele alarak çeşitli tabakaların gösterilmesi şeklinde ortaya konulan ontolojik şerh yöntemini ve *Türk Şiirinde Ses Konusunda ve Ses Gelişmesinin Devamlılığı Üzerine Genel Bazı Düşünceler I* makalesinde çok yönlü yöntemi uyguladığı, ontolojik ve biçimsel yöntemi birlikte kullanarak şerh yaptığı görülmektedir. Cem Dilçin ise *Fuzulî'nin Bir Gazelinin Şerhi ve Yapısal Yönden İncelenmesi* adlı makalesinde şiirin birimlerini dilbilimsel anlamda incelediği yapısalcı yöntemi kullanarak şerh yapmıştır. Bunun yanında farklı yöntemler kullanılarak yapılan şerh denemeleri de gün geçtikçe artmaktadır.

METİN ŞERHİNDE YÖNTEM NASIL OLMALIDIR?⁴

Metin şerhine dair günümüze kadar çok sayıda bilimsel çalışma yapılmış, konuyu çeşitli yönleri ile ele alan yüksek lisans ve doktora tezleri yazılmıştır. Bu çalışmalarda metin şerhi hakkında değişik önerilerde ve eleştirilerde bulunmuş metin şerhinin teorik zemini tespit edilmeye ve metin şerhine dair bir metodoloji oluşturma teklifleri ortaya konulmaya çalışılmıştır. Bu çalışmalarda metin şerhi için tam anlamıyla tefsir bilimi gibi bir metodoloji henüz ortaya konulamadığından metin şerhinin bir bilim dalı olması sağlanamamaktadır. Metin şerhi metodolojisine dair ortaya konulan bu teorik tekliflerden yola çıkarak bizim önerimiz, metin şerhi faaliyetleri için öncelikle aşağıda maddeler hâlinde belirtilen bilgi birikimine sahip olunmalı:

1. Kur'an ayetleri ve anlamları iyi bilinmeli, Kur'an lügatine vâkıf olunmalıdır.
2. Hadisler ve anlamları iyi bilinmeli, hadis terminolojisi ve ıstılahına vâkıf olunmalıdır.
3. İslami ilimler ve ıstılahı iyi bilinmeli, itikat ve muamelata dair uygulamalara vâkıf olunmalıdır.
4. Pozitif ilimlerin terminolojisi, teorisi ve ıstılahı iyi bilinmelidir.
5. İslam mezheplerinin görüşlerine, inanç sistemlerine ve uygulamalarına vâkıf olunmalıdır.
6. Dinler tarihi konusunda bilgi sahibi olunmalıdır.
7. Tasavvufun teori ve pratikleri ile ıstılahı iyi bilinmelidir.
8. Coğrafya hakkında bilgi sahibi olunmalıdır.
9. Geçmişin gerçek tarihine ait olaylara vâkıf olunmalıdır.
10. Tarih bilgisine yardımcı olacak destan, efsane ve milletlere ait kıssalara dayalı anlatılara vâkıf olunmalıdır.
11. Geleneksel ve kültüre bağlı hayat tarzına vâkıf olunmalıdır.
12. Kaynak kritiği her yönüyle yapılmalıdır.
13. Kaynak eserin yazarının kütüphanesi yani okuduğu kitaplar iyi tespit edilmelidir.

14. Edebî anlamda iyi bir dil bilgisine, lügat dağarcığına ve belagat bilgisine sahip olunmalıdır ve şu şekilde bir metot takip edilmelidir: Öncelikle metnin lafzî özellikleri ve gramatikal yapısı ortaya konulmalı ve yukarıda sayılan özellikler ve bilgi birikimi kullanılarak geleneksel şerh yöntemleri ile birlikte modern yöntemler çok yönlü bir şekilde kullanılarak kaynak eser şerh edilmelidir. Özellikle şiiri/kaynak eseri oluşturan lafızların:

- a. *İbaresinin* olduğu,
- b. *İşaretinin* olduğu,
- c. *Mecazlarının* olduğu,
- d. *Hakikatlerinin* olduğu göz önünde bulundurularak lafızların *İbare* boyutunun *avam* için olup kulağa hitap ettiği, yani işitsel olduğu; *İşaret* boyutunun *havas* için olup akla

⁴ Klasik Türk edebiyatı metinlerinin nasıl şerh edileceğine dair ayrıntılı bilgi için bk. Güleç, 2011.

hitap ettiği, yani akli ve düşünsel olduğu; *Mecazi* boyutunun ise *bülegâ* için olup bilgi ve entelektüel birikimle elde edilebileceği; *Hakikat* boyutunun ise *şuarâ* için olup şiirden kastedilen gerçek anlamın bir şair tarafından anlaşılacağı mantığını bilmek gerekir (Kılıç, trs.; 17). Bu tasnife göre de şârih, anlamaya ve kendisinden hükümler elde etmeye çalışacağı şiir/kaynak eser lafızlarının dıştan içe doğru anlam katmanlarından oluştuğunu, bu katmanlara nüfuz edebilmenin de şârihin zihnî, ilmî ve ahlakî donanımı ile doğru orantılı olduğunu mutlaka hatırdta tutmalıdır. Kısaca söylemek gerekirse şerhin amacı, şiiri/kaynak eseri en iyi şekilde *anlamlandırmak* ve şairin/yazarın okuyucuya vermek istediği *mesajı* en doğru şekilde tespit edebilmektir.

Abdî, *Cemşîd ü Hurşîd* adlı mesnevisinin *hâtîme* bölümünü *hitâmuhu misk*⁵ tamlaması bulunan bir mısra ile bitirmiştir. Bu tamlamanın Mutaffifin Sûresi'nin 26. ayetinden iktibas edildiği bilinmezse *onun sonu misktir* şeklinde basit bir Arapça tamlama ile eserin bitirildiği düşünülür. Oysaki şair, Kur'an'dan bir ayetle bitirerek eserine bir kutsallık ve değer katmayı amaçlamıştır. Bu bilindiği zaman şairin verdiği mesaj daha iyi anlaşılabilir ve aktarılmış olur.

METİN ŞERHİ UYGULAMA ÖRNEKLERİ

Geleneksel şerh yöntemi ile Fuzulî'nin gazelinin bir beytinin şerhinin örneği:⁶

“Nice yıllardır ser-i kûy-ı melâmet beklerüz

Leşker-i sultân-ı irfânuz velâyet beklerüz

(*Nice yıllardır melamet diyarını bekliyoruz. Biz irfan padişahının askeriyiz bir mülk, bir vilâyet olan melamet diyarını bekliyoruz*)

Burada beklemek, onu tecavüzden korumak demek olduğu gibi, orada ikamet ediyoruz manası da anlaşılır. İkinci mısradaki beklemek hem korumak hem de ümit etmek manasındadır. Biz nice yıllar melamet altında yaşıyoruz. Çünkü âşık olmak mertebesine erişmeyenler bizi kınıyorlar. Melamet bir âlemdir, bir mülktür, bir diyardır. Biz irfan, yani tasavvuf ve iç bilgi sultanının askeriyiz. Onun emriyle hareket ederiz. Bu emre uyup hareket edenler Hakk'ı sevmek yani veliyullâh olmayı umarlar. Biz de o mertebeyi ümit ediyoruz.

Su Kasidesi'den bir beytin şerhinin örneği⁷:

“Saçma ey göz eşkden gönlümdeki odlara su

Kim bu denlü dutuşan odlara kılmaz çâre su

(*Ey göz! Gönlümdeki odlara eşkden su saçma kim, bu denlü dutuşan odlara su çâre kılmaz*)

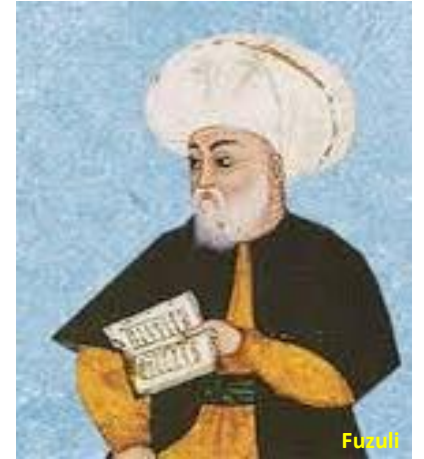
Eşk (f.i): Göz yaşı.

Od: Ateş

Bu denlü: Bu kadar, bu kadar çok, böyle, bu şekilde.

Çâre kılmak: Fayda etmek, (=söndürmek).

“Ey göz! Gönlümdeki (=içimdeki) ateşlere gözyaşı(m)dan su



⁵ Abdî gibi Şeyh Gâlip de *Hüsni ü Aşk* adlı mesnevisini isim tamlaması olacak şekilde *hitâmuhu'l-misk* sözüyle bitirmiştir.

⁶ Fuzulî'nin gazellerinin şerhi için bk. Tarlan, 1985.

⁷ Fuzulî'nin *Su Kasidesi*'nin şerhi için bk. Akar, 2000.

saçma ki bu kadar (çok) tutuşan ateşlere su fayda etmez".
Gönlü, içi aşk ateşi yahut hasretten yanmakta olan şair bu acı ile ağlamakta, acısını, iç yangınını gözyaşları ile dindirmek, söndürmek istemektedir. Ama ağlamanın aşk ateşini, acıyı, üzüntüyü gideremeyeceğini bilmekte ve bu durumu ikinci mısradan ifade etmektedir. Gerçekten de iç ateşi, aşk ateşi ve acı ağlamakla sönmez, azalmaz. Ağlamanın iç ateşini söndürmesi mümkün değildir. Kısacası şair, aşk acısı ile ağladığını, ama bu acının ağlamakla dinmeyeceğini söyler. Beyit mübalağa, mecaz ve tezat sanatları ile süslüdür. Şair, gönlündeki ateşlerin su ile söndürülemez derecede çok olduğunu söyleyerek mübalağa yapıyor. Çünkü ateş ne kadar çok olursa olsun suyun onu söndüreceğine inanılır. Beyitte ikinci defa geçen *od* kelimesi mecazen iç ateşi, aşk ateşi anlamında kullanılmıştır. Birbirine zıt olan *su* ve *ateş* kelimeleri ile de tezat sanatı yapılmıştır."

Modern şerh yöntemi ile Fuzulî'nin Gül Kasidesi şerhinin örneği⁸:

"... Daha ilk beytin ilk mısrasında goncanın açılışı, aralanan yeşil yaprakların arasından kırmızı gül yapraklarının görünüşü ile karşılaşılır. Taptaze canlı bir yeşille kırmızıyı algılarız:

Çıhdı yaşıl perdeden arz eyledi ruhsâr gül

Sildi mir'ât-i zamîr-i pâkden jengâr gül

Güle dönüşen goncaya ilişen bakışlarımız sonra bütün yeni açmış güllere yönelir.

Câm dut sâkî ki gülbünler gül izhâr itdiler

Sen dahi bir gülbün-i ra'nâsen it izhâr gül

Goncalar yırtılarak açılırlar, tıpkı Züleyhâ'nın elinden kurtulmaya çalışan Yûsuf'un eteği gibi:

San Züleyhâ halvetidir gence-i der-beste kim

Çıhdı andan dâmen-i çâkiyle Yûsuf-vâr gül

... Bütün bu örneklerin işaret ettiği gibi goncasıyla, açılışıyla, yapraklarıyla, yapraklarındaki çiy taneleriyle, dikenleriyle, fidanıyla, çeşitli cinsleriyle ve çeşitli görünüşleriyle gül, şiirin hemen başından itibaren gülleri görerek ve göstererek bir bahçe, güllerin egemen olduğu bir bahar bahçesi atmosferi oluşturur. Daha kasidenin yukarıda zikredilen ilk beytinde gül temiz iç aynasının pasını siler, baharın gelişini hisseden insanın içinde duyduğu ferahlıktır sözü edilen. Nitekim üçüncü beyitteki *inşirâh-ı sadr* (göğüsteki açılma) ile dördüncü beyitteki o muhteşem tablo, çiçekleri, gülün rolünü, insanın bahar gelince âdeta göğsündeki fizikî olarak hissettiği, o içinin içine sığmayışı duygusunu hemen pekiştirirler. ...Öyle ki klasik edebiyatın çok tanınmış içki tövbesini baharın coşkusuyla bozma motifinin yeri gelmiştir:

Çıhmış iken bezm-i gülşenden yine avdet idüp

Câm-ı mey sundurdu ehl-i tevbeye tekrâr gül" ...

Bakî'nin bir beytinin şerhinin örneği⁹:

"Müje haylin dizer ol gamze-i fettân saf saf

Gûyiyâ cenge tururnîze-güzerân saf saf

(*Kirpik ordusunu dizer o gönül alıcı, fettan bakışlı (sevgili) sıra sıra.*)

⁸ Fuzulî'nin *Gül Kasidesi*'nin şerhi için bk. Kortantamer, 1993.

⁹ Bakî'nin "saf saf" redifli gazelinin şerhi için bk. Gültekin, 2010.

Sanki mızraklı askerler savaş düzenini alır sıra sıra)

Fettan bakışlı sevgili kirpik oklarını âşığına fırlatıp öldürmek için hazırlık yapmaktadır. Bu bakışı mızrakları elinde savaş için hazırlık yapan askerlere benzemektedir. Âşık bu hiddetli bakışın sebebini bilir. Çünkü sevgilisi, kendisini nazıyla her an öldürmek için hazırdır. Kaş ve kirpikleri birbirine yaklaştığı için şair, sevgilinin bakışlarının hiddetini ellerinde mızrakla sıralanmış askerlere benzeterek vermeye çalışmaktadır. Fettan kelimesi sihirbazca kuvvetle âşıklarının farkına varmadan kendisine âşık eden anlamıyla da âşıklarının bir bakışla kendine meftun eden sevgili için kullanılır. Fitne ve fesat da gamzenin vasfı olduğuna göre, sevgili âşıkları arasında bir bakışla kargaşa çıkarabilmektedir. Savaşla ilgili kelimelerin seçilmesi de âşıkların birbiriyle sevgili için kavga edeceklerini daha doğrusu sevgilinin, âşıkları arasında kavga çıkarmak için bu şekilde baktığını göstermek içindir. ... *Tur-* fiili *kıyâm etmek* anlamıyla savaş için hazırlanan askerler için kullanılmıştır. Şair aslında kargaşanın çıkacağını biliyor fakat *Gûyiyâ* diyerek şibh-i hüsn-i ta'lil yapıyor. ... Savaşla ilgili kelimelerin (hayl, ceng, nize, saf) kullanılmasıyla tenasüp, müje-hayli nize-güzerân; dizer-turur; saf saf-saf saf kelimeleriyle de leff ü neşr-i müşevveş yapılmıştır. ...".

TÜRK EDEBİYATINDA EDEBÎ ŞERH LİTERATÜRÜ¹⁰

1. Divan Şerhleri: Şerh-i Dîvân-ı Hâfız, Şerh-i Dîvân-ı Saib, Şerh-i Dîvân-ı Şevket-i Buhârî, Şerh-i Dîvân-ı Urfî-i Şirazî, Şerh-i Dîvân-ı Selîm-i Evvel, Şerh-i Dîvân-ı Şâhî, Şerh-i Dîvân-ı Hz. Ali.
2. Nazım-Nesir Karışık Dinî-Tasavvufî, Ahlakî ve Didaktik Eserler:
 - a) Rûhü'l-Mesnevî, Şerh-i Cezîre-i Mesnevî, Fâtihü'l-Ebyât, Cevâhir-i Bevâhir-i Mesnevî.
 - b) Şerh-i Tuhfetü'l-Ahrâr
 - c) Şerh-i Şebistân-ı Hayâl
 - d) Şerh-i Bostân
 - e) Şerh-i Yûsuf u Züleyhâ
 - f) Şerh-i Gülistân
 - g) Şerh-i Bahâristân
 - h) Şerh-i Sübhatü'l-Ebrâr
 - i) Şerh-i Pendnâme-i Attâr
 - j) Şerh-i Mantıku't-Tayr
3. Lügat Şerhleri: Şerh-i Lügat-i Bahrü'l-Garâib, Şerh-i Sübha-i Sıbyân, Tuhfe-i Vehbî Şerhleri, Tuhfe-i Şâhidî Şerhleri, Şerh-i Nuhbe-i Vehbî, Tarih-i Vassâf Şerhleri, Lügat-i Tarih-i Vassâf Şerhleri, Şerh-i Nazmü'l-Cevher el-Müsemma be-İzz-i Zafer, Şerh-i Lügat-i Kânun-ı İlâhî ve Lügat-i Feriştioğlu.
4. Nazım Şekillerine Göre Şerhler: Şerh-i Kasîde-i Bür'e, Şerh-i Kasîde-i Bürde yahut Şerh-i Kasîde-i Bânet Su'âd, Şerh-i Kasâid-i Urfî, Şerh-i Kasîde-i Tantarâniyye.
5. Diğer Şerhler: Şerh-i Kâfiye, Şerh-i Vâfiye, Şerh-i Şefiknâme, Şerh-i Rûznâme.

¹⁰ Klâsik şerh edebiyatı ile ilgili ayrıntılı literatür için bk. Yılmaz 2007.

SONUÇ

Metin şerhi, adından da anlaşılacağı üzere metnin ibare, işaret, mecaz ve hakikatinin açıklanarak akıllara ve kalplere farklı bir şekilde tesirinin sağlanması çalışmasıdır. Metin şerhi yapmaktan şârihin kastı da duygusal ve mantıksal biliş yönünden okuyucunun duyacağı hazzın yanında didaktik anlamda bilgilendirilmesidir.

Metin şerhi için farklı metotların olduğu ve bu metotların metni şerh edecek kişinin ilgisine ve bilgisine göre tercih edildiği açıktır. Metin şerhi ile ilgili metodolojide metnin türünün yanında biçiminin de önemli bir yeri olduğu görülmektedir. Mensur eserler için uygulanacak metotlarla manzum eserler için uygulanacak metotlar metnin yapısı ve muhtevası açısından farklılık göstermektedir.

Manzum metin şerhlerinde kronolojik olarak klasik metottan modern metoda doğru bir gelişim çizgisi dikkate çeker. Günümüz araştırmacıları konuyla ilgili çalışmalarında klasik metodu veya modern metodu seçmekte ve bazen de her iki metot birlikte kullanılarak şerhler yapılmaktadır. Son yılların şerh literatürüne baktığımızda en çok manzum eserlerin tamamının veya birkaç seçme metnin şerhinin yapıldığı ve özellikle de gazel ve kaside nazım şekliye yazılmış metinlerin tercih edildiği görülmektedir.

KAYNAKÇA

- Akar, Metin (2000). *Su Kasidesi Şerhi*. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Aksoyak, İsmail Hakkı (2002). "Metin Şerhi", *Eski Türk Edebiyatı El Kitabı*. Ankara: Grafiker Yayınları.
- Ceylan, Ömür (2000), *Tasavvufî Şiir Şerhleri*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Dilçin, Cem (1991). "Fuzulî'nin Bir Gazelinin Şerhi ve Yapısal Yönden İncelenmesi", *Ankara Üniversitesi DTCF-Türkoloji Dergisi*, C: 9, S: 1, s. 43-98.
- Duru, Rafiye (2007). *Modern Metin Çözümleme Teknikleri Bakımından Şerh Geleneği ve İsmail Hakkı Bursevî*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. İzmir: Ege Üniversitesi.
- Güleç, İsmail (2011). "Klasik Türk Edebiyatı Metinleri Nasıl Şerh Edilmeli?". *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, C. 42, S. 42, s. 83-111.
- Gültekin, Hasan (2010). "Karşuna Turup El Bağlayalar Yârân "Saf Saf". *Erdem*. S: 56, s. 69-102.
- İnalçık, Halil (2002). "Hermenötik, Oryantalizm, Türkoloji". *Doğu Batı Düşünce Dergisi*. S. 20, s. 13-39.
- Kılıç, Atabey (2007). "Dağılmış İncileri Toplama: Şerh Tasnifi Denemesi". *Klâsik Türk Edebiyatı Üzerine Makaleler*. Ankara: Turkish Studies Yayınları. s. 416-37.
- Kılıç, Sadık (trs). "Müfessirin Donanımı ve Tefsirde Temel İlkeler". *Tefsir Ders Kitabı*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi, Açıköğretim Fakültesi Yayınları. s. 1-27.
- Kortantamer, Tunca (1993). "Gül Kasidesi". *Eski Türk Edebiyatı Makaleler*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Kortantamer, Tunca (1994). "Teori Zemininde Metin Şerhi Meselesi". *Ege Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, C: 8, s. 1-10.
- Saraç, Mehmet Ali Yekta (2006). "Şerhler". *Türk Edebiyatı Tarihi*(editörler: Talat Sait Halman ve diğerleri). İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. C. 2, 121-32.
- Tarlan, Ali Nihad (1985). *Fuzûlî Divanı Şerhi I-III*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Yılmaz, Ozan (2007). "Klâsik Şerh Edebiyatı Literatürü". *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*. C: 5, S: 9, s. 271-304.

BATI

EDEBİYATINDA AKIMLAR

editör
OKTAY YİVLİ

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

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



Prof. Dr. Önder Göçgün

TİYATRO DENEN HAYAT SAHNESİ



PROF. DR. ÖNDER GÖÇGÜN

Türk Tasavvuf Şiiri

AÇIKLAMALI VE YORUMLU ÖRNEKLERLE



MODERN TÜRK EDEBİYATI

editör
OKTAY YİVLİ

MUHARREM DAYANÇ
OKTAY YİVLİ
MACİT BALIK
MAHMUT BABACAN
SEVİM ŞERMET

YASEMİN MUMCU
BEDİA KOÇAKOĞLU
NİLÜFER İLHAN
MAKSUT YİĞİTBAŞ
SELAMİ ALAN



Bay Muannit Sahtegi'nin Notları'nda Güvenilmez Anlatıcı

DR. YASEMİN KOÇ*

Öz

Vüsat O. Bener Modern Türk edebiyatının mümbit yazarlarından biridir. Yazarın *Bay Muannit Sahtegi'nin Notları* başlıklı romanı kurmaca günlük bir anlatıdır. Bir başka deyişle, kurmaca günlük anlatı tekniğiyle yazılmıştır. Anlatı, Bay Muannit Sahtegi'nin günlüklerinden meydana gelmektedir. *Bay Muannit Sahtegi'nin Notları* klasik anlatının ilerisindedir. Postmodern anlatı teknikleriyle yazılan modernist bir romandır. Anlatıda Vüsat O. Bener'in kendi yaşamıyla ilgili bilgiler vardır. Çünkü yazar kendisini ve zayıflıklarını Bay Muannit Sahtegi'yle özdeşleştirme eğilimindedir. Bu bağlamda yazarın kasıtlı bir amacı vardır. Vüsat O. Bener ile Bay Muannit Sahtegi kimi yönleriyle aynı yaşamlara sahiptir. İma edilen okur bu noktada sınanmaktadır. Bu amaç anlatıda muğlaklık yaratmaktadır. Bu nedenle ilk önce Vüsat O. Bener ve Bay Muannit Sahtegi arasındaki benzerlikler gösterilmeye çalışılacaktır. Ardından da Bay Muannit Sahtegi'nin kurmaca günlük anlatısında güvenilmez anlatıcı meselesi tartışılacaktır. Bu makalede *Bay Muannit Sahtegi'nin Notları* güvenilmez bir anlatıcı olan Bay Muannit Sahtegi'nin perspektifinden incelenecektir.

Anahtar sözcükler: Kurmaca, Günlük-Roman, Güvenilmez Anlatıcı, Roman, Anlatı

THE UNRELIABLE NARRATOR IN MR. MUANNİT SAHTEGİ'S NOTES

Abstract

Vüsat O. Bener is one of the productive writer of modern Turkish literature. Author's novel entitled *Mr. Muannit Sahtegi's Notes* is a fictional daily narrative. In other words, it was written with daily narrative technique. It consists of Mr. Muannit Sahtegi's diaries. *Mr. Muannit Sahtegi's Notes* is beyond the classical narrative. It is a modernist novel written with postmodern narrative techniques. In the narrative, there is information about Vüsat O. Bener's own life. Because the author tends to identify himself and his weaknesses with Mr. Muannit Sahtegi. In this context the author has an intentional purpose. Vüsat O. Bener and Mr. Muannit Sahtegi have the same lives in some aspects. The implied reader is tested at this point. This purpose creates ambiguity in the narrative. Therefore, first of all, similarities between Vüsat O. Bener and Mr. Muannit Sahtegi will be tried to be shown. Then, the issue of unreliable narrator will be discussed in the fictional daily narrative of Mr. Muannit Sahtegi. In this article, *Mr. Muannit Sahtegi's Notes* will be examined from the perspective of Mr. Muannit Sahtegi who is an unreliable narrator.

Keywords: Fiction, Diary-Novel, Unreliable Narrator, Novel, Narrative

* yaseminkoc07@gmail.com, orcid.org/ 0000-0001-5882-7623

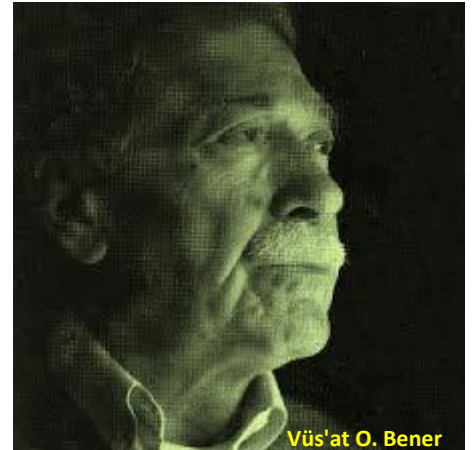
Gönderim tarihi: 09.03.2020

Kabul tarihi: 18.05.2020

GİRİŞ

19 50 Öykü Kuşağı'nın önde gelen temsilcilerinden biri olan Vüsat O. Bener Modern Türk edebiyatında önemli bir yere sahiptir. Eserlerinde bireyin ferdi bunalımlarına eğilmiştir. Kişilerin yalnızlığını, sıkıntılarını, huzursuzluğunu ve iç dünyasını monolog ve bilinçaltı anlatı tekniği ile yansıtmıştır. Vüs'at O. Bener edebî anlamda titizdir. Ayrıntıları önemser. Bu özelliğinin oluşmasında ailesinin etkisi büyüktür. Çünkü anne ve babası dil bilen ve dil üzerinde düşünen insanlardır. Sanat camiasında yeni bir dil ve anlatım tarzı ile dikkatleri üzerine toplamıştır. Yarım kalmış cümleler ve cümle kırılmaları Vüs'at O. Bener'in anlatsında öne çıkar. Sanat anlayışında sezdirmek asıl amacıdır. Vüs'at O. Bener, eserlerinin oluşma sürecinde öz yaşamının önemli olduğunun altını çizer. Yazma ihtiyacının insanla temas içerisinde olma isteğiyle oluştuğunu dile getirir. *Bay Muannit Sahtegi'nin Notları* romanı bahse konu olan bu etkilenmeler ile oluşmuştur.

Bay Muannit Sahtegi'nin Notları birinci şahıs anlatısıdır. “**Birinci şahıs anlatısı**, kendi öyküsünde karakter olarak yer alan bir anlatıcı tarafından anlatılır; bu, onun bizzat yaşadığı olayların yani şahsi bir tecrübenin öyküsüdür. Anlatıcı (anlatan ben) gibi davranan şahıs aynı zamanda eylem düzeyinde bir karakterdir.” (Jahn, 2012, s. 72) (Vurgu yazara aittir) Günlük kurmaca romanın anlatıcısı bir diğer deyişle anlatan beni Bay Muannit Sahtegi güvenilir anlatıcı problemini tartışmaya açar. “Amerikalı edebiyat eleştirmeni Wayne C. Booth, bu soru üzerine kafa yorarak ‘güvenilmez anlatıcı’ ve ‘güvenilir anlatıcı’ kavramlarını ilk ortaya atan kişi olmuştur.” (Dervişcemaloğlu, 2014, s. 120) Güvenilmez anlatıcı metnin girift bir yapıya bürünmesine imkân sunar. Bu amaca anlatı teknikleri olanak sağlamaktadır. “Hem ‘ses’, ‘mesafe’ ve ‘odaklanma’yla hem de ‘ima edilen yazar’la yakından ilişkili olan bu iki kavram, anlatıcının söylemiyle de doğrudan ilişkilidir.” (Dervişcemaloğlu, 2014, s. 120) Bay Muannit Sahtegi'nin güvenilir anlatıcı olmasında romanın yazarı Vüsat O. Bener'in kasıtlı bir amacı vardır. Gerçek ile kurmaca anlatıda iç içe geçirilmektedir. İma edilen okurun gerçeklik algısı ile oynanmak istenmektedir. Fakat kurgusallığa karar veren kim olduğu meselesinde anlatıbilimciler arasında ihtilaf vardır: “Hamburger’e göre kurgusallık, metindeki münferit ‘septomlar’la kendini gösteren nesnel bir şeydir ve dolayısıyla kurgusallığı belirleyen, metnin kendisidir. Searle’e göre buna karar veren yazarın niyetidir.” (Dervişcemaloğlu, 2017, s. 41) Kurmaca günlük anlatının sesi Bay Muannit Sahtegi’dir. Ancak romanın yazarı olan Vüsat O. Bener’in sesi de zımnî olarak duyulmaktadır. Eco ima edilen yazar ve ima edilen okur kavramları üzerine kafa yormuştur. İma edilen yazarı ampirik yazardan ayırmaktadır. Eco şu soruyu ortaya atar: “Bu oyun kurallarını, bu sınırlamaları getiren kimdir? Bir başka deyişle, örnek okuru kuran kimdir?” (Eco, 2009, s. 20) Örnek okuru yaratan ima edilen yazardır. Eco’ya göre bir anlatı metninin yazarı ima edilen yazardır. Romanın yazarı Vüsat O. Bener ampirik yazardır. Kurmaca günlük romanda okuyucunun zihninde yaratılan ima edilen yazar Vüsat O. Bener değildir.

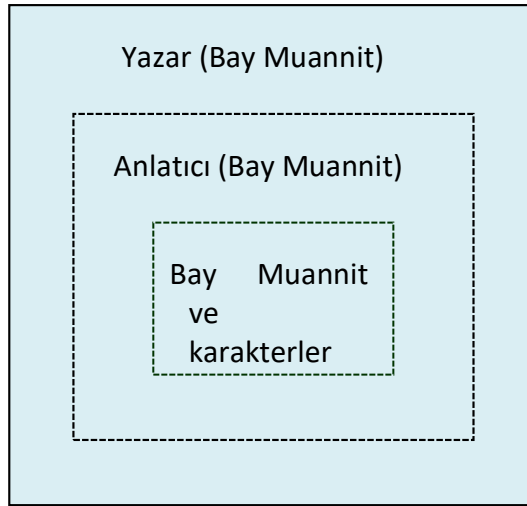


Vüs'at O. Bener

Okuyucunun zihninde anlatıdan hareketle ima edilen bir yazar oluşur. İma edilen yazarı kurmaca dünya yaratır. İma edilen okur Eco'nun örnek okur adını verdiği okur tipidir. Eco'nun deyiimiyle “- metnin işbirliğine gidecek biri olarak öngörmekle kalmayıp, aynı zamanda yaratmaya çalıştığı bir okur tipi.” (Eco, 2009, s. 18) Bu noktada örnek okur anlatıdan hareketle şu soruları sormalıdır:

1. *Bay Muannit Sahtegi'nin Notları* adlı romanın yazarı kimdir?
2. *Bay Muannit Sahtegi'nin Notları* adlı kurmaca-günlük anlatının yazarı kimdir?
3. *Bay Muannit Sahtegi'nin Notları* adlı kurmaca-günlük anlatının anlatıcısı kimdir?
4. *Bay Muannit Sahtegi'nin Notları* adlı kurmaca-günlük anlatının kişileri kimlerdir?

GERÇEK YAZAR (V.O.B)



Tablo 1: Anlatı Katmanları¹

Bay Muannit Sahtegi kurmaca günlük romanın hem karakteri hem anlatıcısı hem de yazarıdır. Güvenilmez anlatıcı olan Bay Muannit Sahtegi ile kurmaca günlük anlatıda ironik muğlaklık yaratılmıştır. Bu ironik muğlaklığa ima edilen yazar da hizmet etmektedir. “Eğer okuyucu, güvenilmezlik izleniminin ima edilen yazar tarafından ‘ironi’ amaçlı yaratıldığını keşfederse anlatıcı ile ima edilen yazar arasında bir mesafe olduğunu hisseder ve bu durumda, ima edilen yazarla okuyucu arasında, tıpkı anlatıcının arkasından iş çevirir gibi, gizli bir ortaklık hâsıl olur.” (Dervişcemaloğlu, 2014, s. 121) Kurmaca günlük romanda ima edilen yazarla ima edilen okur arasında zımnî bir ortaklık vardır. İma edilen okurun zihninde şu soru oluşur: Vüs’at O. Bener kendi öz yaşam öyküsünü otobiyografi biçimi ile mi anlatmaktadır yoksa kendi öz yaşam öyküsünden parçalar koyarak kurmaca bir anlatı mı sunmaktadır? Anlatıda yaratılan bu muğlaklık çalışmanın problemini oluşturmaktadır. Bu muğlaklık güvenilmez anlatıcı ile sağlanmaktadır. Bay Muannit Sahtegi’nin yazar olması, kendisini ve yaşamı alaya alması, gerçeklik algısını yitirmiş olması, alkolik olması, muzır olması ve aynı zamanda romanın yazarı Vüs’at O. Bener’in öz yaşamından izler taşıması bu muğlaklığı pekiştirmektedir. Eco’nun sözleriyle “Bir metin, yorumcunun sonsuz iç bağlantılar keşfedebileceği açık uçlu bir evrendir.” (Eco, 2013, s. 57)

¹ Ayrıntı için Bkz. Vüs’at O. Bener’in *Yapıtlarına Anlatıbilimsel Bir Yaklaşım*, 2007, s. 91.

Bay Muannit Sahtegi, otuz altı yıl devlet için çalıştıktan sonra 1978'de başdanışmanlıktan emekliye ayrılır. Vüsat O. Bener de devlet hizmetinde çalışmıştır. Ticaret Bakanlığı'nda raportör olarak çalışır. Daha sonrasında Karayolları Genel Müdürlüğü'nde Hukuk Müşavirliği göreviyle çalışmaya başlar. 1959-78 yılları çalışma hayatı devam eder. 1978 yılında emekli olur. 1979 yılında Yol-İş Sendikası'nda çalışmaya başlar. 1979-92 yılına dek Yol-İş Sendikası'nda danışmanlık görevini sürdürür.

Muannit Sahtegi de Vüsat O. Bener gibi üç evlilik yapmıştır. İlk karısı sekiz aylık hamileyken menenjit tüberkülozdan ölmüştür. Bu ölüm Sahtegi'yi derinden etkilemiştir: "Menenjit tüberkülozdan ölen gencecik karın; sekiz aylık-hunk demiş burnundan düşmüş-çocuğunun kara, uzun kirpikli, göremediğin gözleri seni yasa boğdu yaşamınca" (Bener, 2014, s. 75) Vüs'at O. Bener, Edremit'te görev yaparken Bergama'nın tanınmış ailelerinden birinin kızı olan Gazale Hanım'la evlenir. Gazale Hanım sekiz aylık hamileyken menenjit geçirerek hayatını kaybeder. Bu ölüm Vüs'at O. Bener'i hüznü boğar. Bu ölümün eseri *Bay Muannit Sahtegi'nin Notları* romanına yansır. Diğer iki eşi de içki bağımlılığına ve cimriliklerine tahammül edemeyip çekip giderler. Vüsat O. Bener de alkole düşkündür. Alkol yazarın evliliklerinde de sorun yaratmıştır.

Aslında belki de ikisi arasında en önemli benzerlik yazmalarıdır. Bay Muannit Sahtegi'nin günlük notlarının yayımlanmış olma iması vardır anlatıda. "DOLAŞIK, aman vermez oyunlarını bozmaya, anlaşılabilirliğe yöneldiğimi kanıtlamaya çabaladığımdan bu yana övgüler almaya başladım. Bu gün Tefvik Soylu telefon etti. Ne yaptığımı artık biliyordum! Ne diyeyim doğrudur! Okumuş, dayanıp, Muannit Bey'in notlarını" (Bener, 2014: 29) (Vurgu yazara aittir) Bu alıntıda dikkat çekmek istediğimiz bir başka mesele Bay Muannit'in daha önce yazmış olduğu yazıların biçimsel olarak yoğun bulunmasıdır. Okuma edimini zorlaştırması nedeniyle de eleştirilmesidir. Bu bağlamda Vüsat O. Bener'in de yazın dili zorlayıcıdır.

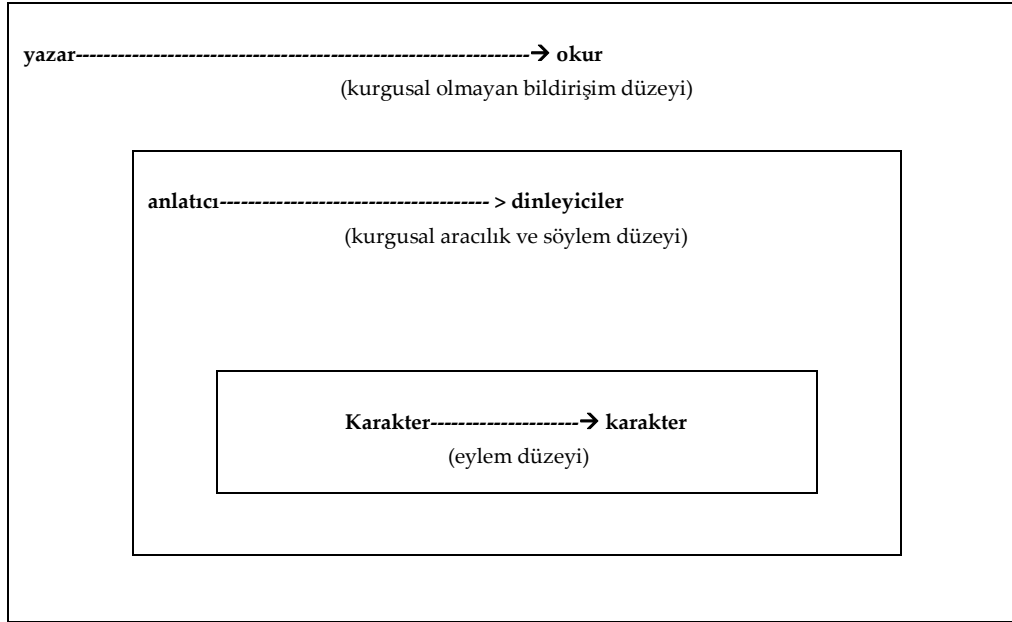
Bu çalışmada Vüsat O. Bener'in *Bay Muannit Sahtegi'nin Notları* adlı romanı güvenilir anlatıcı üzerinden tartışılacak ve kurmaca günlük anlatının anlatıcısı Bay Muannit Sahtegi'nin güvenilir anlatıcı olduğu gösterilecektir. İnceleme güvenilir anlatıcının sınırları kapsamında eser, yazar ve okur merkezli bir yöntemle incelenecektir.

BAY MUANNİT SAHTEGİ'NİN NOTLARI

Bay Muannit Sahtegi'nin Notları, Bay Muannit Sahtegi adlı roman kişinin 1979-1987 yılları arasında tuttuğu günlük notlarından oluşmaktadır. Roman günlük anlatı tekniği ile yazılır. "Başlangıçta gerçek bir anlatı türü olarak ortaya çıkan 'günlük', 18.yüzyıldan itibaren Avrupa edebiyatında bir çeşit (kurmaca) anlatı tekniği ya da vasıtası olarak kullanılmaya başlanmış ve böylece 'kurmaca günlük' ya da 'günlük roman' şeklinde adlandırılan bir biçim ortaya çıkmıştır." (Dervişcemaloğlu, 2014, s. 19) Kurmaca günlük anlatı Bay Muannit Sahtegi'nin güvenilirliğini pekiştiren bir tekniktir.

Yazar ve anlatıcının aynı olmadığı anlatıbilimin üzerinde durduğu önemli bir meseledir. Vüsat O. Bener romanın yazarıdır. Fakat yazar kendisi ile kurmaca günlüğün anlatıcısı Muannit Sahtegi'yi kasıtlı olarak birbiri yerine geçirir. Bu kafa karışıklığı anlatıda bir muğlaklık yaratmaktadır. Booth bu kasıtlılığa dikkat çekmektedir: "Sanat ile gerçeklik ilişkisinde kasıtlı kafa

karışıklığı." (Vurgu yazara aittir) (Booth, 2012, s. 302) Bu noktada ima edilen okuyucunun kafası karıştırılmak istenmektedir. Bu kafa karışıklığına güvenilmez anlatıcı olanak sağlamaktadır. "*Şayet yazar okurun kafasını karıştırmak istiyorsa, o zaman güvenilmez anlatıcı işine yarayacaktır.*" (Booth, 2012, s. 389) (Vurgu yazara aittir) Bahsi geçen kasıtlı kafa karışıklığına pek çok unsur yol açmaktadır. Bu unsurları ayrıntılı bir şekilde göstermek isteriz.



Tablo 2: Çin kutuları modeli²

Çin kutuları modelinde yazar, anlatıcı ve karakter dikkat çekmektedir. Kurgusal ve kurgusal olmayan bir anlatının ayrıntılarını görmekteyiz. Anlatıda itibari bir dünya yaratılmaktadır. Kurmaca olan bu dünyanın hayali bir anlatıcısı vardır. Kurgusal anlatıda bildirişimsel ilişki üç şekilde gerçekleşir:

1. Kurgusal olmayan bildirişim düzeyi: Yazar ve okur arasında olup, metin dışı düzeyde yer alır.
2. Kurgusal aracılık ve söylem düzeyi: Anlatıcı ve dinleyici(ler) arasında olup metin içi düzeyde yer alır.
3. Eylem düzeyi: Karakterler arasında olup metin içi düzeyde bulunmaktadır. (Jahn, 2012, s. 15)

Kurgusal olmayan bildirişim düzeyinde Vüsat O. Bener metin dışı düzeydedir. Kurmaca günlük anlatının anlatıcı Bay Muannit Sahtegi ve kurgulanmış dünyanın ima edilen okuru metin içi düzeydedir. Anlatının başkışisi Muannit Sahtegi ve onun çevresini oluşturanlar da yine metin içi düzeydedir.

Güvenilmez anlatıcıya otobiyografik unsurlar da hizmet etmektedir. *Bay Muannit Sahtegi'nin Notları* adlı roman otobiyografik ayrıntılar taşır. Bahsi konu olan otobiyografik ayrıntılar roman sanatında kurmaca/gerçek ayrımı sorunsalına neden olmaktadır. Bu sorunsalın ortaya çıkmasında güvenilmez anlatıcı ile bir iş birliği vardır. Wayne C. Booth *Kurmacanın Retoriği* adlı kitabında Ian Watt'ın roman sanatının gerçekliği muğlaklaştırdığını düşündüğünü aktarır. Ian

² Ayrıntı için bkz. Jahn, Anlatıbilim, 2012, s. 15.

Wat görece gerçeklik algısını içinde yaşanan dünyanın yöneldiği ve yaşadığı değişimlerden ayırmaz. “Klasik dünyanın nesnel, toplumsal ve kamusal yöneliminden son iki yüzyıl edebiyatının ve yaşamının öznel, bireyci ve kişisel yönelime geçişin bir yansımasıdır. Roman onun ‘temsili gerçeklik’ adını verdiği şeyi, gerçekliğin kendisinin giderek muğlak, görelî, oynak hale geldiği bir dünyada ararken [...]” (Booth, 2012, s. 399) Modernist anlatılarda gerçekliğin muğlaklığı başat bir yönelim olmuştur. Bu yönelim içinde çağın bireyi toplumsal, siyasal, kültürel ve ekonomik koşullarından bağımsız değildir. Bay Muannit Sahtegi bahsi edilen bu yönelimlerin tesirindedir.

Bay Muannit Sahtegi var olma, saçma kavramı ve yabancılaşma problemini ironik bir söylemle anlatıda ortaya koyar. Bay Muannit Sahtegi kafası karışık yarı aydın bir kişidir. Entelektüel birikimi yeterli değildir. Bay Muannit’in bahsi edilen bu özellikleri anlatıcının güvenilirmezliğine imkân sunmaktadır. Bu imkân söylemin örtük olmasını sağlar. “Ayrıca bu tarz anlatıcıların hâkim olduğu metinlerde okuyucunun ilgisinin anlatılan şeyden ziyade ‘anlatma eylemine’ ve ‘anlatıcı’ ya kaydığını ya da odaklandığını belirtmek gerekir.” (Dervişcemaloğlu, 2014, s. 121) Kurmaca günlük anlatı çoğu zaman tematik meselelerin önüne geçmektedir. Güvenilmez anlatıcı bu kafa karışıklığı yansıtma noktasında bir denge unsurudur.

Romanın odaklayıcısı Bay Muannit Sahtegi’dir. Anlatıda odaklayıcı önemli bir kavramdır. “Bir metin, odaklayıcının düşüncelerini, bilgisini, gerçek ve hayali algılamalarını, kültürel ve ideolojik eğilimlerini sunarken, onun (yani odaklayıcının) bakış açısına sıkı sıkıya bağlıdır.” (Jahn, 2012, s. 69) Genette iç odaklanmayı sabit, değişken ve çoklu odaklanma olarak üçe ayırmıştır. Bay Muannit Sahtegi’nin kurmaca günlüğünde sabit odaklanma vardır. Sabit odaklanma “anlatısal olgu ve olayların, tek bir odaklayıcının sabit bakış açısından sunulmasıdır.” (Jahn, 2012, s. 70) Ana karakter Muannit Sahtegi kurmaca günlükte kendi öyküsünü kendi odağından anlatmıştır. Bu nedenle onun güvenilirmez anlatıcı olduğu unutulmamalıdır.

Anlatıda birinci şahıs ile ikinci şahıs anlatı iç içe geçer. Muannit Sahtegi kimi zaman kendisine sen diye hitap eder. Böylelikle anlatan ben ile anlatılan ben arasına mesafe girer. Metnin içinde anlatıcının seslendiği yahut anlatıcıya seslenen ve kimliği hakkında bilgi verilmeyen kişiler de vardır. Günlük notları 1979-87 yılları arasında yaşadığı olayları içermektedir. Ancak son sayfadaki Çankaya-ANKARA, Şubat 1989 tarihi göz önüne alınırsa anlatı 1989’da biter.



Roman Vüs'at O. Bener'in eşi Ayşe Ilıcalı'nın genç yaşta ölen kız kardeşi Filiz Baysal ile Bener'in kız kardeşi Bilge Bener'in kocası Atila Bölükbaşına ithaf edilir. Ardından Bay Muannit Sahtegi de E. E. Cummings'in şiirinden mısralarla kendi yazdıklarını Fatoş'a ithaf eder. Bu ithaflarla kurmaca anlatı başlar. Bütün bu ayrıntılar güvenilirmez anlatıcıya hizmet etmektedir.

Tarih belirtilen ilk günlük notu 1 Ekim 1979 Pazartesi günüdür. Bu tarih altında 7 Mart 1984 Çarşamba gecesi yaşananlar da anlatılır. Çoğunlukla 1984 yılına ait olaylar parantez içerisinde anlatılır. Bay Muannit Sahtegi 28 Nisan 1984 Cuma ve 2 Temmuz 1984 Pazar tarihli anlatılarında kasıtlı bir yanlışlık yapar. 28 Nisan cuma değil cumartesiye, 2 Temmuz da pazar değil pazartesiye denk

gelmektedir. Muannit Sahtegi okura tuzak kurar. Bay Muannit Sahtegi'nin güvenilmezliğine dikkat çekilmektedir. Wayne C. Booth güvenilmez anlatıcı kavramını ortaya attığını dile getirmiştik. Sorulması gereken soru güvenilmez anlatıcı kimdir? "Eğer bir anlatıcı yanlış aktarım, değerlendirme, yorumlama vb. ya da eksik aktarım, değerlendirme, yorumlama vb. yapıyorsa bu anlatıcı güvenilmez'dir; tersi söz konusuysa güvenilirirdir." (Dervişcemaloğlu, 2014, s. 120) Semih Gümüş *Kara Anlatı Yazarı* adlı kitabında Muannit isminin Arapça inatçı, dikbaş; Sahtegi'nin ise Farsça sahtelik, yalan, düzme anlamına geldiğini ifade eder. Romanda da Bay Muannit Sahtegi kendisinden "Tamam canlar. Soyu Sahtegi, muannittir ve tepeden tırnağa ittir." (Bener, 2014, s. 13) şeklinde bahseder. Anlatının karakterinin adının dahi bu güvenilmezliğe işaret ettiğine dikkat çekmek isteriz.

Günlük notlarında 4 Ekim 1979 Perşembe gününde yazdıkları Bay Muannit'in yazılarını değerli bulanlara işaret ediyor. Aynı zamanda denemelerinin de olduğu bilgisini ediniyoruz. Yazar olduğu anlaşılmaktadır. Fakat kendisi dünyada yaşamaktan umutsuz olduğu gibi yazmaktan da umutsuzdur. Bu ipucu Vüsat O. Bener'in yazar kimliğine dikkat çekmesi noktasında önemli bir ayrıntıdır. Yazar kimliği yazdıklarının kurmaca olma ihtimalini güçlendirir. Yazdıklarının gerçekliğine güvenilmezlik de bu doğrultuda da pekişmektedir.

"Meraktan ölüyor. Bu geriye dönüşlere tarih düşürmek niye? General *Wellington*'ın anıları sanki. İlerde şaşırmasın aman yazın tarihçileri. Cevdet'in kartı da aynı gün çıkageldi, *Strasbourg*'dan. Ne çabuk dost bulur, şirinlikmuskası, ciğerine sokulur adamın. Kulakları çınlasın cin oğlanın. Denemelerimin taslaklarını saklayacak da, hani *Kafka*'nın bir öyküsü daha bulundu deniyor a, bay Muannit Sahtegi'nin yok ettiği kimi yapıtlarının karalamalarını ortaya çıkarmak onuru da onun olacak! Bunca yüceltildiğim için sağolsun da, bence boşuna yatırım! Çocuk! Ben daha senin çağlarında akıntıya kürek çektiğimin ayrıyındaydım, var kıyas eyle. İmdi nasılım? (Bener, 2014, s. 30)(Vurgu yazara aittir)

May Muannit Sahtegi'nin Notları'nda Vüsat O. Bener'in kendi özyaşamından bilgiler olduğu görülmektedir. Bu ayrıntıları anlatıya serpiştirmesi yazarın bilinçli bir yönelimidir. "Edebî anlatılarda, anlatıcının 'güvenilmezliği' bizzat yazar tarafından kasıtlı olarak 'retorik' bir araç olarak kodlanır." (Dervişcemaloğlu, 2014, s. 121) Günlük romanı oluştururken esasında kurmaca günlüğü okuma ediminde ima edilen okurun yanılısama yaşaması isteği vardır. Fakat Bay Muannit Sahtegi Vüsat O. Bener'in yaşamından izler taşısa da kurmaca bir anlatı karakteridir. Sahtegi'nin Vüsat O. Bener olmadığı su götürmez bir gerçektir. "Bazı otobiyografik anlatılar bu duruma bir istisna oluştursa da anlatıcı ve yazar arasındaki ayırım tartışmasız biçimde geçerliliğini korumaktadır." (s. 120)

Muannit Sahtegi ekonomik sıkıntılar yaşamaktadır. 10 Ekim 1979 tarihli günlük notunda Tahıl Sigorta şirketine başvuruma yanıt yok diye yazar. Bu anlatıdan Muannit Sahtegi'nin iş aradığı anlaşılır. 1984 yılında yeniden çalışma hayatına atılır.

Fatoş 1979 yılında bir yıllığına İngiltere'ye öğrenim için gider. Fatoş, Muannit Sahtegi'nin yalnızlığını paylaşan, hayata tahammül etmesini sağlayan bir dayanaktır. Fatoş'un erkek arkadaşıyla İngiltere'ye gitmesi Muannit Sahtegi'yi altüst eder.

Bay Muannit Sahtegi yalnızlığın etkisiyle günlük tutmaya başlar. Yazarak var olduğunu hissedeceğine inanır. Çünkü yazmak onu yaşadığı dünyanın ikiyüzlülüğüne ve sıradan

ilişkilerin anlamsızlığına katlanmasını sağlayacaktır. Ancak umutsuz, uyumsuz ve karamsar özellikleri onu çoğu zaman anlamsızlığa sürükler: “Neymiş, iki nedeni varmış girişimimin. İlki, aşağı yukarı sekiz yılı dolduran, yasal deyimiyile evlat edindiğim çocuğa tuhaf uyduluğumun bir yıla yakın bir süre için kesintiye uğrayacak olması, Fatoş’u uzak bir yabancı ülkeye yolcu etmişim, ikincisi yaşamın göstergelerini sönüş yakınlığına yapışık saymaklığım.” (Bener, 2014, s. 11)

Muannit Sahtegi ölüm ve intihar düşüncesi ile yaşar. Sıkıldığı yaşamdan kurtulmak ister. Yaşlılıktan, ölümden ve Fatoş’u kaybetmekten korkar. Ancak ölmeye/intihara cesareti olmadığı için kendisine öfkelenir. Dünyada yaşamı neden sürdürdüğünü anlayamaz. Bir yanılla hayata sınıksız tutunan insanlardan olduğunu düşünür. Kimi zaman da ölüme ironik yaklaşır: “En iyisi götiçi kadar mutfaktaki patlayacak da beni paramparça edecek korkusunu bir türlü yenemediğim piknik tüpünün düğmesini açayım sonuna dek, yatayım ölüme, ne bu be! *Adalet Ağaoğlu*³yatar da ben yatamaz mıyım?” (Bener, 2014, s. 71) (Vurgu yazara aittir)

Bay Muannit Sahtegi, saçmaya rağmen yaşama tahammül edebilmenin yolunu alkolde bulur: “Ben içkiyi ciddiye alan adamım, dipsomanım! Hay ağzını öpeyim Can Yücel. Bence de yaşamın tek ciddi uğraşı bu olmalı. Ayılmamak.”(Bener, 2014, s. 61) Bay Muannit Sahtegi’ye göre ölüme giden tek yol alkoldür: “Ölüme beklerim, sessiz sedasız köşemde. Yollara yığılıp kalacakmışım gibi geliyor bana. Gözlerimin altı torbalandı.

Ölüm nasıl beklenir? Param yeterse rakı içerek, gece-gündüz birbirine karışır.”(Bener, 2014, s. 81) Muannit Sahtegi, uyku probleminden muzdariptir. Kendisini bu nedenle de hırpalılar durur.

Bay Muannit Sahtegi’nin anlatısında yer alan kişiler Sahtegi’nin yakın çevresini oluşturur. Muannit Sahtegi’nin arkadaşı Nazike, İstanbul’dan Ankara’ya geldiği zamanlarda onu ziyaret eder. 1979 yılında yurt dışında bulunan Cevdet, Muannit Sahtegi’nin yaşamında önemli bir yere sahiptir. Bay Muannit Sahtegi notlarında onunla yazışmalarını ve telefonlaşmalarını anlatır. Günlük notlarını Cevdet’e okutur. Sahtegi temizlik işlerinden sorumlu olan yardımcısı Sultan’dan da sık sık bahseder.

Bay Muannit Sahtegi, zaman zaman dayısının oğlunun bürosuna uğrar. Dayıoğlu hedonist ve tensel hazlara düşkün merdut bir tiptir. Onun dünyasında aslolan çıkarlarıdır. Muannit Sahtegi dayıoğlunu sevmemesine rağmen kendi küçük çıkarları için onunla görüşmeye devam eder. Bu sahteliğinin bilincindedir. Bay Muannit bu yönüyle insan ilişkilerinde sahte davrandığını ortaya koymaktadır. “Hele dayıoğlu’nun armağanı, yirmi yıldır sırtımdan çıkarmaya kıyamadığım, ilik yerleri tiftiklenmiş paltoyu alalım omuzlarımıza.”(Bener, 2014, s. 34) *Bay Muannit Sahtegi’nin Notları*’nda ironi varlığını yoğun olarak hissettirir. Muannit Sahtegi’nin bu ironik yaklaşımı en başta kendisine yöneliktir. Kendisini alaya alır. Kendisini korkak ve yüreksiz bulur. Çevresindeki kişileri, toplumu ve politikacıları da alaya alır.

Muannit Sahtegi, dönemin politik, toplumsal ve ekonomik manzarasını da verir. Asala’nın öldürdüğü Işık Yönder’den, Ecevit Hükümeti’nin istifasından, 1979’da yapılan ara seçimlerden, 1980 darbesi öncesi ülkenin yaşadığı kaostan, sıkıyönetimden ve ülkede yaşanan siyasi cinayetlerden günlük notlarında bahseder. Ülkenin yaşadığı bu kaotik manzara Sahtegi’nin duygu

³ Burada Adalet Ağaoğlu’nun *Ölmeye Yatmak* romanına bir gönderme vardır.

durumunu etkileyen önemli bilgilerdir. Muannit Sahtegi Tekel'e yapılan zamlardan, döviz kurlarındaki değişimlerden söz eder. Muannit Sahtegi notlarını aldığı sırada haberleri izliyorsa onları da notlarına aktarır.

Anlatıda italik harflerle yazılmış sözcüklere ve tümcelere yer verilir. Anlatıcı bu yöntemle kendisi ile ilgili ipuçları da verir. Anlatıda Kızılay, Ümitköy gibi semtler, Adler, Cahit Sıtkı, Faulkner, Nazım Hikmet, Sartre, Schönberg, Turgut Uyar gibi düşünür, yazar ve şairler, Bafra, Samsun, Efes Pilsen gibi markalar italikle yazılır.

Vüs'at O.Bener *Manzumeler* adlı şiir kitabını yayımlamadan önce bazı şiirlerini *Bay Muannit Sahtegi'nin Notları* adlı romanına yerleştirir. "Eskitmeyecek, Neden ve Bilin" adlı şiirleri anlatıda yer alan şiirleridir. Bütün bu ayrıntılar günlüklerin kurmaca olduğunu göstermektedir.

Bay Muannit Sahtegi 30 Ekim 1979 tarihinde Fatoş'la yaptığı telefon konuşmasını iki kez anlatır. Bu telefon konuşmasının iki kez anlatıda yer bulması Fatoş'la ilgili bir sorun olduğunu sezdirme ve okuyucuda merak uyandırma isteğidir. Bay Muannit Sahtegi 21 Ekim 1984 Pazar, Saat:19.30 tarihli günlük notunda gizemli olayı açıklığa kavuşturur. Fatoş arkadaşıyla Londra'da bir puba eğlenmek için gitmiştir. Pubta Sudanlı bir gençle tartışması nedeniyle gözaltına alınmıştır. Bir başka olay ise Bay Muannit Sahtegi'nin evinin lağımının taşmasıdır. Dikkat çekici bir başka nokta ise Muannit Sahtegi 21 Temmuz 1984 Cumartesi, Saat:22.35 tarihinde ilk kez başlık gününün olaylarını sıcaklığına yazar.

Bay Muannit Sahtegi'nin evlat edindiği kızı Fatoş'a duyduğu yakınlık bir babanın kızına duyduğu sevgiden farklıdır. Aslında çoğu zaman inkâr eder. İtiraf etmekten utanır. Fatoş'un sevgilisine bu nedenle olumsuz bir tutum takınır. Fatoş'u ondan koparmasına öfkelenir:

"Döneceğim babacık. Korkma. Bana fırsat ver, ne olur. "Bana fırsat ver, ne olur." Verdik bakalım ne olur." Verdik bakalım ne olacak? Sinirlendimi, korkak, mıymıntı, tembeltroş; yumuşadı, korktu mu babacık. Cadı! İçim yanıyor bir yandan. Yeteneklerini pisi pisine harcıyor. Ben göz delisiyim. Gözetimciliği, her an üstümdeliği olmasa vurabilirdim bal gibi. Yeşille ela karışımı, koskocaman, hüzne batık, nemli gözleri. Ağladığı zaman –ne kadar da duru damlacıklarla doluyor gözleri-çılığına dönüyorum. Çünkü o zaman güzel güzel, canayakın, tatlı şıfıntı. Ne bilsin bu yüzden tokatladığımı. İçini çeke çeke, "vurma babacık!" dedikçe daha deliriyorum. Ağzımdan köpükler saçılıyor, adinin bayağısı küfürler. Bir kez karşılık vermedi, ağzından hak ettiğim canavar sözcüğünü bile duymadım. Kuşkusuz körkütük sarhoş olduğum geceler... of, of... kes rica ederim. Niye gitti? Soruyorsun bir de... Eli mahkûmda da ondan mı dayanıyordu o da, ne bileyim. Sonunda deve meve, bir dayanak buldu sözümona, kaçtı. Dönecek, perişan dönecek hem de, hiç kuşkum yok. Peki ne demeye bu çapraşık birliktelik zincirini kırıp atamıyoruz."(Bener, 2014, s. 21-22)

13 Eylül 1987 tarihli günlük notlarında Bay Muannit Sahtegi ile Fatoş arasında farklı bir duygunun yaşandığı yansıtılır. "Birkaç ay önce miydi? Evine uğramıştım. "Fatoş'cuğun hasta da pasta" dedi, kapının eşliğinde. Ayakkabılarımı çıkardım. "Ateşin var mı? 'Var.' Serçe parmağımla ağzından yoklayacaktım her zaman ki gibi. Önledi. Boynunu gösterdi. Dudaklarımı dokundurdum usulca. Titredi hafifçe, ürperdi. Kızardım galiba. Olsa olsa 37, 1.Korkma, bir şeyciğin yok." (Bener, 2014, s. 81) Bu olay Bay Muannit Sahtegi ve Fatoş arasında yaşanan cinsi etkilenmenin dışavurumudur. Fatoş'un da Bay Muannit Sahtegi'ye bir şeyler hissettiği anlaşılır.

“Ancak anlatıcının bir açıdan ‘güvenilir’ iken, bir başka açıdan ‘güvenilmez’ olabileceğini de unutmamak gerekir; mesela bir anlatıcı olayları doğru anlatabilir, ancak yanlış yorumlayabilir ya da yanlış değerlendirebilir” (Dervişcemaloğlu, 2014, s. 122) Bu anlatı Bay Muannit Sahtegi’nin günlük notları olduğu için olayları kendi algılamak ve görmek istediği gibi yansıtmış olabileceği göz önünde tutulmalıdır. “Bir anlatıcı, olayları aktarmak konusunda oldukça güvenilir olabilirken olayları yorumlamak konusunda pek yetkin olmayabilir ya da bazı gerçekleri birbirine karıştırabilirken bunların imaları/çıkarımlarını anlamak konusunda yetenekli olabilir.” (Jahn, 2012, s. 116) Bay Muannit Sahtegi’nin güvenilmez bir anlatıcı olduğu unutulmamalıdır.



Phelan iki ana kategori altında topladığı altı ‘güvenilmezlik’ çeşidi tespit etmiştir:

1.Yanlış aktarma, yanlış yorumlama ve eksik değerlendirme

2.Eksik aktarma, eksik yorumlama ve eksik değerlendirme (Dervişcemaloğlu, 2014, s. 121-122)

Bay Muannit Sahtegi bu bağlamda olayları günlüğünde yorumlarken bahse konu güvenilmezlik kategorileri kapsamında düşünülebilir. “Yukarıdaki iki kategoriden çıkan altı ‘güvenilmezlik’ çeşidinin her biri, diğeriyle etkileşim içindedir. Mesela ‘yanlış aktarma’, anlatıcının bilgisinin yetersiz oluşundan ya da yanlış değerlere sahip olmasından kaynaklanabilir ve dolayısıyla ‘yanlış yorumlama’ ya da ‘yanlış değerlendirme’yle birlikte gerçekleşebilir.” (s. 122) Bay Muannit Sahtegi yaşadığı olayları eksik aktarabileceği gibi yanlış da yorumlayabilir. Çünkü zaman algısını yitirmiş gibidir. Bu özelliği ima edilen okurun yanılısına yaşamasına yol açmaktadır.

Wanne C.Booth “Netliğin ve Kafa Karışıklığının Kontrolü”nü anlatıda şu şekilde sağlandığını gösterir:

-Gizemleştirme

-Temel hakikat konusunda okurun kafasının kasten karıştırılması

1.Sanat ile gerçeklik arasında kasıtlı kafa karışıklığı

2.Ahlaki ve manevi problemler konusunda kafa karışıklığı (Booth, 2012, s. 298-306)

Bay Muannit Sahtegi’nin Notları’nda gizemleştirme anlatıcı/yazar; kurmaca/gerçeklik meselesi etrafında yapılmaktadır. Muannit Sahtegi’nin evlat edindiği kızına olan duyguları nedeniyle yaşadığı çatışmalar ve yaşamında duy(ur)duğu ahlaki ve manevi problemler bu kafa karışıklığına işaret etmektedir. Anlatı Çankaya-ANKARA, Şubat 1989 adlı tarihle noktalanır. Ancak bu tarih asıl metnin bir parçası mı yoksa bir yan metin midir sorusunu içinde barındırır.

SONUÇ

Vüs'at O. Bener'in *Bay Muannit Sahtegi'nin Notları* adlı romanı Bay Muannit Sahtegi'nin tuttuğu günlüklerden oluşmaktadır. Roman kurmaca günlük anlatı tekniği ile yazılmıştır. *Bay Muannit Sahtegi'nin Notları* adlı romanda anlatıcı ile yazar ve kurmaca ile gerçeklik meselesi güvenilir anlatıcı üzerinden sorunsallaştırılmıştır. Bu bağlamda anlatının bu muğlaklığına günlük kurmaca anlatı tekniği imkân sağlamıştır. *Bay Muannit Sahtegi'nin Notları*'nda yazar ve anlatıcı okura tuzak kurar. Bu amaca güvenilir anlatıcı hizmet eder. Vüs'at O. Bener kendi öz yaşam öyküsünü otobiyografi biçimi ile mi anlatıyor? Yoksa kendi öz yaşam öyküsünden parçalar koyarak kurmaca bir anlatı mı ortaya koyuyor? Gibi sorular edebiyat dünyasının akademik camiasına, edebiyat eleştirmenlerine ve okurlarına sorgulattır. Kurmaca günlükte bu sorularla ironik muğlaklık yaratılmak istenmektedir.

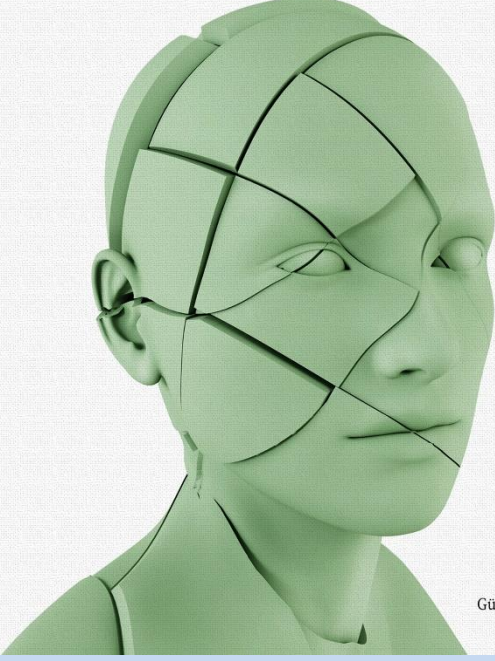
Bay Muannit Sahtegi'nin Notları kurmacadır. Vüs'at O. Bener kendisini ve kendi zayıflıklarını kurmaca günlük romanın anlatı kişisi ve aynı zamanda anlatıcısı olan Bay Muannit Sahtegi ile özdeşleştirerek anlatıda ironik muğlaklık yaratmıştır. Bu muğlaklığa içinde yaşadığı dönemin olaylarını da dahil eder. Romanın ampirik yazarı Vüs'at O. Bener'dir. Kurmaca günlük anlatının anlatıcısı Bay Muannit Sahtegi'dir. Güvenilmez anlatıcı ile kurmaca/gerçek ve anlatıcı/yazar yanılması yaratılmıştır. Son tahlilde Bay Muannit Sahtegi'nin günlükleri otobiyografik özellikler taşısa da Bay Muannit Sahtegi Vüs'at O. Bener değil kurmaca bir karakterdir.

KAYNAKÇA

- Bener, Vüs'at O. (2014). *Bay Muannit Sahtegi'nin Notları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Booth, C. Wayne (2012). *Kurmacanın Retoriği*. (Çev. Bülent O.Doğan). İstanbul: Metis Yayınları.
- Dervişcemaloğlu, Bahar (2014a). *Anlatıbilime Giriş*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Dervişcemaloğlu, Bahar (2014b). "DeneySEL Bir Günlük Roman Örneği". S. 9, İstanbul: Yeni Türk Edebiyatı, ss. 17-36.
- Dervişcemaloğlu, Bahar (2015). "Kurmaca-Gerçek Ayrımı, Kurgusallık Teorileri ve Tarihi Roman" S. 15, İstanbul: Yeni Türk Edebiyatı, ss. 33-53.
- Eco, Umberto (2009). *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*. (Çev. Kemal Atakay). İstanbul: Can Yayınları.
- Eco, Umberto (2013). *Yorum ve Aşırı Yorum*. (Çev.Kemal Atakay). İstanbul: Can Yayınları.
- Gümüş, Semih (2000). *Vüs'at O. Bener: Kara Anlatı Yazarı*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Jahn, Manfred (2012). *Anlatıbilim*. (Çev. Bahar Dervişcemaloğlu) İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tutumlu, Reyhan (2007). *Vüs'at O. Bener'in Yapıtlarına Anlatıbilimsel Yaklaşım*. Doktora Tezi. Ankara: Bilkent Üniversitesi.

TÜRK BİLİMKURGU EDEBİYATI VE ARKETİPLER

DR. VELİ UĞUR



Günce Yayınları

Oktay Yivli

Öykü Nasıl Okunur

modern öykü ve yöntem



Günce Yayınları

MAKSUT YİĞİTBAŞ

Edebiyatın Ebemkuşağı

Halit Ziya Hikâyeciliğinde

Renklerin Dili

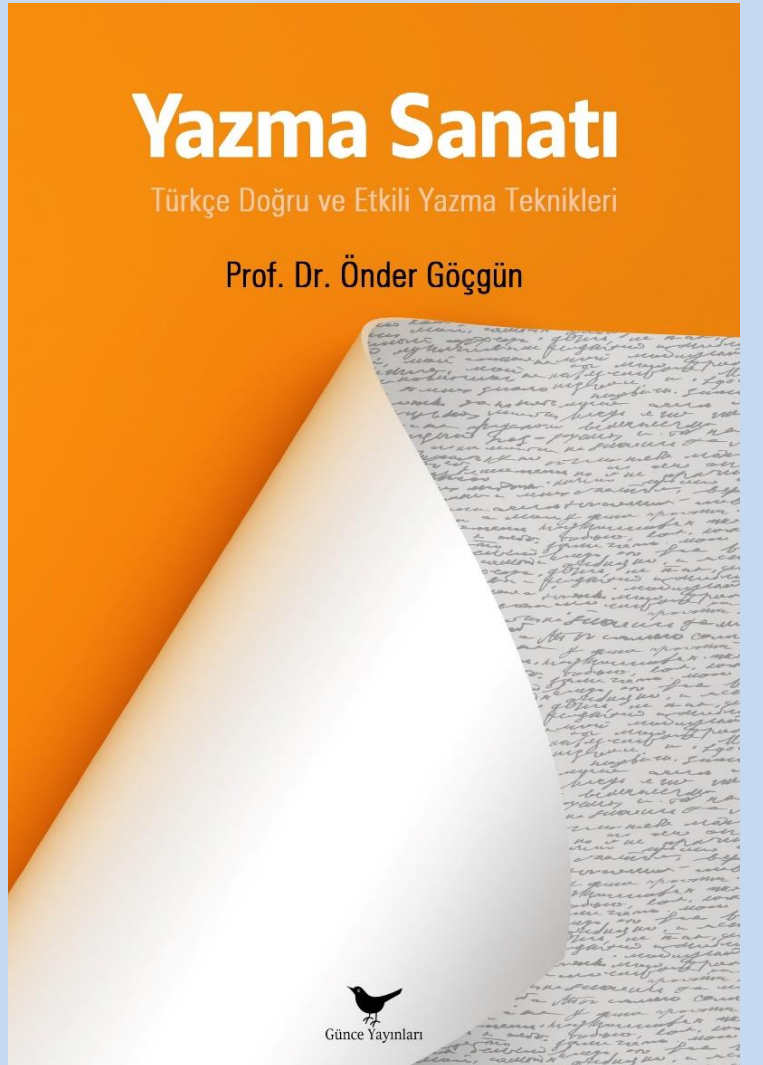


Günce Yayınları

Yazma Sanatı

Türkçe Doğru ve Etkili Yazma Teknikleri

Prof. Dr. Önder Göçgün



Günce Yayınları

Weaving and the Tarot as Apollonian Repressive Mechanisms in Tennyson's "The Lady of Shalott" and Carter's "The Lady of the House of Love"

DR. ÖĞR. ÜYESİ FIRAT KARADAŞ*

Abstract

Storytelling and its most common emblem weaving have a significant place in the history of ideas and literature, and women weaving stories on their web is a recurrent image in mythology, fairy tale and folklore. According to Foucault, weaving stories also has the role of repressing desire and cancelling death. In Lord Alfred Tennyson's poem "The Lady of Shalott" and Angela Carter's short story "The Lady of the House of Love," the female figures repress desire and cancel death by a habitual conciliatory action emblematic of storytelling, which is weaving in Tennyson's poem and the Tarot play in Carter's story. In both works, abandoning this action, that is, giving up spinning shadows/stories of life, and deciding to get involved in actual human experience results in self-annihilation and death. The present article handles weaving in "The Lady of Shalott" and the Tarot in "The Lady of the House of Love" as two similar forms of repressing desire and studies in these works the repression and fulfilment of desire and the consequential death of the female characters. The article bases its theoretical framework on a synthesis of Foucault's idea that narrative is a form of cancelling death with Nietzsche's idea of the binary opposition of the Apollonian and Dionysian states in the human soul, identifying desire and death with the Dionysian and the repressive mechanisms of narrative with the Apollonian.

Keywords: weaving, storytelling, Dionysian, Apollonian, Tarot, postponing death

TENNYSON'UN "THE LADY OF SHALOTT" VE CARTER'İN "THE LADY OF THE HOUSE OF LOVE" ADLI ESERLERİNDE APOLLONCU BASTIRMA MEKANİZMASI OLARAK ÖRME VE TAROT

Öz

Hikâye anlatımı ve en önemli simgesi olan örme eylemi, düşünce ve edebiyat tarihinde önemli bir yere sahiptir ve örgü ören kadın tiplmesi mitolojide, masalarda ve folklorda yaygın bir imgedir. Foucault'ya göre, hikâye örmenin arzuyu bastırma ve ölümü öteleme rolü de vardır. Lord Alfred Tennyson'un "The Lady of Shalott" ve Angela Carter'in "The Lady of the House of Love" adlı eserlerindeki kadın figürler hikâye anlatımını simgeleyen ve kendini tekrar eden oyalayıcı eylemlerle arzuyu bastırıp ölümü öteleyler. Bu eylemler "The Lady of Shalott" da aynaya yansıyan şekilleri örmek, "The Lady of the House of Love" da ise Tarot oynamaktır. Makale, "The Lady of Shalott"daki örme eylemiyle "The Lady of the House of Love"daki Tarot oyununu birbirine benzeyen arzu baskılama biçimleri olarak ele almakta ve bu eserlerdeki kadın figürlerin

* Hatay Mustafa Kemal Ün. İng. Dili ve Edb. Böl. fkaradas@mku.edu.tr, orcid.org/0000-0002-7546-717X
Gönderim tarihi: 28.04.2020 Kabul tarihi: 09.06.2020

arzu bastırma mekanizması olarak kullandıkları bu eylemlerini, arzu tatminini ve bunun sonucunda gerçekleşen ölümlerini incelemektedir. Makalenin kuramsal arka planı, Foucault'nun hikâye anlatımının ölümü öteleme yönüne dair düşüncesiyle Nietzsche'nin Apolloncu ve Dionysosçu diye adlandırdığı insan ruhundaki zıt ikililiğe dair söylediklerinin sentezlenmesine dayanmaktadır. Çalışma, arzu ve ölümü Dionysosçu yön ile, arzu bastırma ve ölüm ötelemeyi de Apolloncu yön ile özdeşleştirmektedir.

Anahtar sözcükler: örme, hikâye anlatımı, Apollon, Dionysos, tarot, ölüm öteleme

1.0 THEORETICAL BACKGROUND

That storytelling or narrative has a great significance in human life is an indisputable matter. Also indisputable is that it is used in a wide area of human culture, from psychological discourse to legal and historical discourses, and from gossip to other everyday speech forms. The most common emblems of storytelling are weaving and spinning, which are etymologically textile terms. Phrases such as 'spinning a yarn', 'weaving tales', or 'plot threads' are familiar expressions that suggest an etymological association between storytelling and cloth-making. The English words 'text' and 'textile' have a shared origin in the Latin word *texere*, which means "to weave, to join, fit together, braid, interweave, construct, fabricate, build," and the word 'text' originated from the Latin word *textus* which is the past participle of *texere*.¹ However, weaving is not free of gender; it is mostly regarded as a female activity and the history of Western literature abounds with women weaving stories on their web or loom. For instance, in *The Illiad* it is said that Helen weaves into her web "the numerous struggles of Trojans, breakers of horses, and bronze-armored Achaians, struggles that they endured for her sake at the hands of the war god" (Clayton, 2004, p. 34). In "Helen's Web Unraveled" G. A. Kennedy states that Helen's act is reflective of the poetic process in which Helen is the bard whose poem an audience is hearing or reading (1986, p. 5). In *Weaving the Word* K. S. Kruger argues that Helen's weaving connotes Homer's voice 'telling' the poem; in other words, "her weaving is analogous to Homer's word-weaving" (2001, p. 77). Odysseus' wife Penelope's weaving her father Leartes's shroud at day and unravelling it at night to postpone marriage with one of the suitors in *The Odyssey* is another example for the correlation between weaving and storytelling. According to Clayton, unlike Helen's case, Homer does not give us any information about the content of Penelope's "storytelling cloth" but he "allows us to imagine that Penelope may be weaving anything, including the adventures of Odysseus himself" (2004, p. 34). For Clayton, "Penelope's web is essentially a metaphor for the oral poetic process" (2004, p. 35) and its strongest interpretation is that she weaves "the same tales Odysseus recounts to the Phaeacians, as she waits for him to return" (2004, p. 34).

1.1 Narrative as Cancelling Death and Prolonging Life

¹ Source: Online Etymology Dictionary (<https://www.etymonline.com/search?q=text>, <https://www.etymonline.com/search?q=textile>)

Among its many functions, storytelling has the role of prolonging life and warding off death. In “What is an Author” Michel Foucault argues that the Greek epic was “intended to perpetuate the immortality of the hero. If the hero was willing to die young, it was so that his life, consecrated and magnified by death, might pass into immortality; the narrative then redeemed his accepted death” (1989, p. 979). Eluding death, he says,



was also the theme and pretext of Arabian narratives—such as *The Thousand and One Nights*. He states, “one spoke, telling stories into the early morning, in order to forestall death, to postpone the day of reckoning that would silence the narrator. Scheherazade’s narrative is an effort, renewed each night, to keep death outside the circle of life” (1989, p. 979). Read against Foucault’s idea, Helen and Penelope weave stories in their webs to prolong life and elude death. Kruger proposes that “Helen seems to be escaping the text she is weaving, for as soon as the Greeks capture Helen, the epic will be completed and the poet silenced” (2001, p. 78). Besides, “by weaving the war heroes in the red folding robe, Helen bestows immortality on the warriors as does Homer by depicting them in his epic poem” (2001, p. 78). Thus, in line with Foucault’s idea, Helen’s weaving has two functions: to ward off her metaphorical death by continuing the epic and to immortalize the heroes. In a similar vein, Penelope’s web does not only delay marriage with one of the suitors, which means her metaphorical death as the epic hero’s wife, but it also prolongs the life of the hero as she is the weaver of the tales that make up the epic and immortalize the hero.

1.2 Nietzsche’s Apollonian and the Dionysian States and Narrative as an Apollonian Repressive Mechanism

As an art form, weaving, as already suggested, has the role of repressing desire and cancelling death. In *The Birth of Tragedy* (1872), Nietzsche identifies art with what he calls the Apollonian state of being and thinks that art is an Apollonian strategy of keeping the Dionysian, that is, death and desire, away from the reasonable world. Nietzsche discriminates between two dualities of human existence: the Apollonian and Dionysian, the former representing the art world of dreams and the latter the art world of intoxication and desire. For Nietzsche, our inmost beings, our common subconscious experiences, express themselves in dreams. The joyful necessity of the dream experience has been embodied by the Greeks in Apollo, the soothsaying god. He is the ‘shining one,’ ‘the deity of light,’ and thus he is ruler over the fair appearance of the inner world of fantasy. In contrast to the incompletely intelligible everyday world, he is the higher truth, helping and healing in sleep and dreams. In Freudian terms, he is the superego of human life that makes life autonomous and intelligible. Quoting Schopenhauer, Nietzsche describes the Apollonian state of being as follows: “Just as in stormy sea, unbounded in every direction, rising and falling with hauling mountainous waves, a sailor sits in a boat and trusts in his frail barque: so in the midst of a world of sorrows the individual sits quietly, supported by and trusting in *principium individuationis*” (1995, p. 3). There sits in Apollo “the unshaken faith in this *principium* and the calm repose of the

man wrapped therein receive their sublimest expression" (1995, p. 3). He is also "ruler over the beautiful illusion of the inner world of fantasy." However, the most important aspect of the image of Apollo is that "delicate boundary which the dream image must not overstep lest it have a pathological effect." In this regard, Apollo represents "a measured restraint, that freedom from the wilder emotions, that calm of the sculptor god" (1995, p. 3).

However, according to Nietzsche, human experience has also another dimension, an annihilating one, one that should be kept under control by the Apollonian dimension. Nietzsche calls this dimension the Dionysian one. The Dionysian nature is proposed with the analogy of intoxication and drunkenness, and it represents "the blissful ecstasy that swells from the innermost depths of man" and takes place when the Apollonian nature collapses (1995, p. 3). Suggesting the correlation between the Dionysian and forgetfulness. Nietzsche adds:

Both under the influence of the narcotic draught, of which the songs of all primitive men and peoples speak, or with the potent coming of spring that penetrates all nature with joy, Dionysian emotions awake, and as they grow in intensity, everything subjective vanishes into complete self-forgetfulness (1995, p. 3).

Continuing this correlation, Nietzsche argues that with the wake of the Dionysian and the collapse of the Apollonian, the individual, with all his restraint and proportion, succumbs to the "self-oblivion of the Dionysian state, forgetting the precepts of Apollo" (Nietzsche, 1995, p. 12). The Dionysian state signifies not only a state of oblivion and self-forgetfulness but also a return to one's origin. Under the charm of the Dionysian, a human being begins to experience his/her innermost nature and gets united with his/her primordial self; "nature which has become estranged, hostile, subjugated, celebrates once more her reconciliation with her prodigal son, man. Freely earth proffers her gifts, and peacefully the beasts of prey approach from desert and mountain. The chariot of Dionysus is bedecked with flowers and garlands; panthers and tigers pass beneath his yoke" (Nietzsche, 1995, p. 4). In other words, this is a dimension in which the cultural, social and rational side of being collapses, and desire, set free, annihilates the Apollonian control mechanism.

Though he does not use the term 'desire' to identify the Dionysian state, his definition of the Dionysian suggests a parallelism between the two. Nietzsche says that almost everywhere in ancient Greece "the Dionysian festivals centered in extravagant sexual licentiousness, whose waves overwhelmed all family life and its venerable traditions; the most savage natural instincts were unleashed, including even that horrible mixture of sensuality and cruelty which has always seemed to be the genuine 'witches brew'" (1995, p. 6). According to Nietzsche, these festivals continued until the figure Apollo rose in full pride and guarded the Greeks against the feverish excitements of these festivals. Therefore, "wherever the Dionysian prevailed, the Apollonian was checked and destroyed. But, on the other hand, it is equally certain that, wherever the first Dionysian onslaught was successfully withstood, the authority and majesty of the Delphic god exhibited itself as more rigid and menacing than ever" (1995, p. 12).

In the Dionysian state, the fulfillment of desire begets utmost pleasure but at the same time suffering and annihilation. It is like the death-wish in Freudian psychoanalysis, in which death metaphorically means both a fulfillment of desire and annihilation of the conscious self. Nietzsche defines this dual nature of the Dionysian as: "The curious blending and duality in the emotions of

the Dionysian revelers remind us—as medicines remind us of deadly poison—of the phenomenon that pain begets joy, that ecstasy may wring sounds of agony from us. At the very climax of joy there sounds a cry of horror or a yearning lamentation for an irretrievable loss” (1995, p. 6). In this regard, non-being is an indispensable factor of human existence and man oscillates between being and non-being to the extent that he positions himself vis-à-vis the fulfillment of desire.

What is important for the purpose of this study is that Nietzsche identifies art with the Apollonian state of being and thinks that art is an Apollonian strategy of keeping the Dionysian, that, is, death and desire, from surging up in everyday life. He states that the Greeks overcame the Dionysian state of being with the middle world of art; the Dionysian dimension was “veiled and withdrawn from sight through art.” It was “the direst necessity to live” (1995, p. 8) that the Greeks created their gods and art. The human artist is like a mediator who keeps the Dionysian artistic energies from bursting forth from nature. Very much like Freud, Nietzsche sees art as a form of dream, a repressive strategy for veiling the Dionysian from sight or for filtering the annihilating effects of the Dionysian. Nietzsche defines art as an Apollonian dream-inspiration in which the Dionysian human state, man’s oneness with his primal nature of the universe, is “revealed to him in a *symbolic dream-picture*” (1995, p. 5); when human will is most endangered by the Dionysian, art approaches, as a redeeming and healing enchantress, transforming these horrible reflections, to use Freud’s terms, to displaced or condensed images of a dream.



Based on this theoretical framework, weaving, as an emblem of storytelling and thus an art form, can be said to be a repressive mechanism for the self to prevent the deepest side of the soul from surging up, which follows that what one weaves on the web is a condensed or displaced form of what they repress. Repressing desire is the only way for the healthy self to continue life, and so storytelling, as Michel Foucault suggests,

plays the role of prolonging life and eluding death. Alfred Tennyson’s “The Lady of Shalott” and Angela Carter’s “The Lady of the House of Love” represent the main female figures’ oscillation between the Apollonian control mechanism and Dionysian desire and annihilation. The Lady in the “The Lady of Shalott” and the Countess in “The Lady of the House of Love” try to prolong their lives by keeping desire out of their everyday circle of life, and in both works the confrontation with desire results in death, verifying our correlation of desire with death in our theoretical framework. The Apollonian apparatus used for repressing desire and cancelling death is the mirror and the act of weaving in Tennyson’s “The Lady of Shalott,” and it is the Tarot in Angela Carter’s “The Lady of the House of Love.” The web and the mirror in “The Lady of Shalott” and the Tarot “The Lady of the House of Love” present an artifactual/narrative world of shadows, an Apollonian dream picture that satisfies the Dionysian impulse, that keeps it from bursting forth,

that makes life goes on in its usual order; in other words, the Apollonian dream picture created with the mirror and the Tarot serve for the suppression of desire and cancellation of death. Weaving of the shadows of the mirror in "The Lady of Shalott" and of the Tarot cards in "The Lady of the House of Love" signify that narrative is the repressive mechanism of the Apollonian, taking into account the time-honored metaphorical link between 'weaving' and storytelling. By spinning narratives/shadows of reality with the mirror and the Tarot, both the Lady and the Countess ward off death and control desire. As soon as they begin to fulfill desire, the Apollonian state collapses, the mirror shatters or the Tarot disentangles, their world of shadows breaks down, and in the end both die.

2.0 SPINNING THE MIRROR'S MAGIC SIGHTS IN TENNYSON'S "THE LADY OF SHALOTT"

Lord Alfred Tennyson (1809-1892) is a late English romantic poet who is often regarded as the chief representative of the Victorian Age in poetry. He was the Poet Laureate succeeding William Wordsworth. "The Lady of Shalott," together with his other famous poems "Lotus-eaters," "Morte d'Arthur," and "Ulysses," appeared in 1842 in the two-volume *Poems*. "The Lady of Shalott" is about the loneliness of a woman named "The Lady of Shalott" and her imprisonment in her world of shadows. The setting of the poem is a medieval one, Camelot, the famous castle of King Arthur and his knights. In the poem Camelot is full of life and represents the spatio-temporal reality and the socio-cultural sphere. In contrast, the Lady's world is static, inert, and outside the real, and her only contact with the real is her mirror, in which "shadows of the world appear" (Tennyson, 1891, p. 1). The poem begins with imagery corresponding to or symbolizing the Lady's loneliness and imprisonment. The "silent isle" which "embowers/The Lady of Shalott," the "four gray walls, and four gray towers" (1891, p. 1), the lilies around her island, and the whitening willows all symbolize her loneliness, isolation, and death-in-life state. In a way, her life is based on a total rejection of the Dionysian desire. The "shivering" imagery in "aspens 'quiver' and little breezes 'dusk' and 'shiver' reinforce her loneliness and imply the fragility of her world. Nobody has seen her wave her hand or at the casement stand. Nobody has ever seen her face and nobody knows anything about her. Only reapers, "reaping early/In among the bearded barley," hear her sing, and in the evening, as they pile sheaves, they listen to her singing again and whisper: "'Tis the fairy/Lady of Shalott" (1891, p. 1), which signifies her unreality in the eyes of the reapers.

The Lady can see reality only through its refracted shadows on the mirror because of a curse she herself does not know. She weaves "the mirror's magic sights" in her loom, which bears close resemblance to an artist's weaving shadows of reality in a work of art, the shadows sliding one after another like a narrative sequence, functioning as an Apollonian world of dream aiming to cancel the waking point, the world of desire and death. In essence, "the mirror forms her perception of reality, which the Lady, in turn, reproduces creating the tapestry" (Nikiforova, 2018, p. 639). Unlike Narcissus who sees his own reflection in the lake, the Lady sees not herself but the outside world with all its vivacity on the mirror. As Joseph Chadwick discusses, the mirror, "showing "shadows of the world" rather than her own reflection, indicates that she is utterly

dependent upon the world from which she is separated" (1986, p. 18). In this regard, her inner self and thus her Dionysian state are unknown to her. She perpetuates her life by forgetting her own self seeing the world via the mirror and weaving the shadows of the mirror on her web. Relying on O. V. Stroeveva's analysis of Narcissus' image from the archaic era to the age of "selfie," Nikiforova argues that "The Lady of Shalott is an anti-Narcissus, she lives in "anti-selfie" genre. Not only the outside world is inaccessible for her, but even the self-contemplation" (2018, p. 639). Through the mirror that hangs before her she sees the road on the bank of the river "winding down to Camelot." In contrast to her static world, Camelot is reflected on the mirror as center of action and attraction; things and people either move to or move from Camelot: the road "runs by/To many-towered Camelot," the river flows down to Camelot, and the "shallop flitteth silken-sail'd" skim down to Camelot (Tennyson, 1891, p. 1). On the highway near "winding down to Camelot" she sees "the river eddy whirls," "the surly village-churls," and "the red cloaks of market girls" (1891, p. 1). She also sees on the mirror go to towered Camelot "a troop of damsels glad," "an abbot on an ambling pad," "a curly shepherd lad," "long-haired page in crimson clad," or a "funeral with plumes and lights" (1891, p. 1), which shows that life appears on the mirror with all its vitality, with the co-existence of life and death, and Camelot is represented as the vantage point where all the roads of life meet.

This conciliatory act of weaving continues until she sees on the mirror "knights come riding two and two" and she realizes "she hath no loyal knight and true" (Tennyson, 1891, p. 1), which signifies the first sign of the wake of the Dionysian, though "in her web she still delights / To weave the mirror's magic sights" (1891, p. 1). When she sees two young lovers in the magic mirror, she realizes she is no longer satisfied with the world of shadows and confesses "I am half sick of shadows" (1891, p. 1). Her sense of imprisonment and dissatisfaction peaks with the appearance of Sir Lancelot in the mirror riding down to Camelot like a sun "dazzling thro' the leaves, /And flamed upon the brazen greaves" (1891, p. 2). The mirror, which functions until this point of the poem as an Apollonian repressive mechanism hindering the surge of desire, causes it to burst here because, instead of an exact reflection of Lancelot, it presents an elevated image of him and thus makes him an embodiment of desire for the Lady of Shalott. In other words, "the mirror brings certain ambivalence, because it tears the Lady from a fulfilled life in the real world, but also shows her Lancelot, for whom she will break the ban and turn away from the mirror-screen" (Nikiforova, 2018, p. 639). His shield sparkled on the yellow field with the image of a red-cross knight "for ever kneel'd/To a lady in his shield," and his gemmy bridle glittered like a "some branch of stars" hung "in the golden Galaxy" (Tennyson, 1891, p. 2); the sun in the blue uncloudy sky makes his saddle-leather shine as if it were thick-jeweled, and his helmet and helmet-feather burn "like one burning flame together" (1891, p. 2). As he rode, his brow glows in the sunlight, his war-horse trodes "on barnish'd hooves," and "from underneath his helmet flow'd /His coal-black curls" (1891, p. 2). The mirror's illusory reflection of Lancelot becomes more obvious when it is said that from the bank and from the river "he flash'd into the crystal mirror" (1891, p. 2); thus, he flashes from the bank into the river and from both into the Lady's mirror, which brings to mind Plato's idea that art, as a mimetic form, is twice removed from reality and which follows that the Lady of Shalott is twice

removed from reality as she perceives Lancelot on the mirror like a ball of light reflected both from the bank and from the river. For the first time, instead of the outer world, the mirror shows her own reflection, her inner self, that is, her Dionysian desire embodied as Lancelot.

The collapse of the Apollonian and the burst of the Dionysian are complete when the Lady of Shalott leaves her loom and looks at the spatio-temporal reality without the mediation of the mirror to see Sir Lancelot with naked eyes, which, in addition to the Nietzschean reading, can be interpreted in Foucauldian terms as the Lady's unwillingness to perpetuate her life by spinning the shadows of the mirror on her loom. The first thing she sees is the blooming of the water-lilies outside of her tower, which is followed with the crack of the mirror and the destruction of her web:

Out flew the web and floated wide;
The mirror crack'd from side to side;
"The curse is come upon me," cried
The Lady of Shalott. (Tennyson, 1891, p. 2)

Thus, the surge of desire results in the destruction of the Lady's mirror and web, which means that when desire is present, the mirror and the web—which function as two Apollonian repressive mechanisms—are absent and vice versa.

What follows the destruction of the Apollonian is death, which is presented in the poem as the ultimate end of desire. As soon as her mirror is cracked and her web destroyed, the Lady comes down from her tower, finds a boat afloat on the river, writes her name on it, lies down on it and surrenders herself to the stream bearing her to the central point of desire, Camelot, which signifies the end of living for her. The use of the river image to symbolize the Lady's voyage towards



death implies the correlation of death with the river and the poet's reliance on the Greek myth of Lethe in his use of the river image. In the Greek myth, Lethe was one of the five rivers in Hades, the underworld, and it was the river of oblivion and forgetfulness. People who died had to cross Lethe as they went to the underworld and drink from its water to forget their past. Thus, two points make Lethe important for our comprehension of the river in "The Lady of Shalott": first, its being the river of forgetfulness, and second, its functioning as the passage to death. Moving and traveling with the stream of the river is presented in the poem as the only way of dissolution by forgetting. This idea brings to mind Nietzsche's correlation of the Dionysian with self-forgetfulness, self-oblivion and death, which is mentioned in the theoretical background of this article. Nietzsche takes forgetfulness with a recognition of the truth in ancient myth that there is no peaceful death without first experiencing Lethe. In his *The Use and Abuse of History* (1884), Nietzsche writes:

In the smallest and greatest happiness there is always one thing that makes it happiness: the power of forgetting, or, in more learned phrase, the capacity of feeling 'unhistorically' throughout its duration. One who cannot leave himself behind on the threshold of the moment and forget the past, who cannot stand on a single point, like a goddess of victory, without fear or giddiness, will never know what happiness is. (2019, p. 6)

The only way that can remove from the Lady the almost intolerable consciousness of being is to forget the historicity of the moment and free herself from the bounds of physical reality. Forgetfulness "is the essential accompaniment to the epiphanic experience that Nietzsche names "Eternal Return"" (Harding, 1991, 113), which can be interpreted as the return of the self to its origin, that is, the primordial self where resides the Dionysian.

Thus, it can be said that the river which carries the Lady to self-forgetfulness and dissolution suggests an association with death and a reliance on the Lethe myth. Like Lethe, it also implies a passage to peaceful death. In *The Lady of Shalott*, as the Lady floats closer and closer to Camelot, her trance gets deeper and deeper until she falls into a snowy white sleep. Images of snow, white and cold are widely used at this point of the poem to represent her peaceful death and untainted virginity:

Lying, robed in snowy white
That loosely flew to left and right—
The leaves upon her falling light
(Tennyson, 1891, p. 2)

Chanting her last mournful song, "her blood [is] frozen slowly/And her eyes [are] darkened wholly" (1891, p. 2). Symbolic of the association of Camelot with desire and death, she dies as soon as she reaches the first house of Camelot. Indicative of the socio-temporal side of Camelot in contrast to the lonely world of Shalott, knight and burgher, lord and dame come to look at her as she floats dead-pale through the houses. Lastly comes Lancelot and says, "she has a lovely face;/God in his mercy lend her grace" (1891, p. 3)). Lancelot's short and superficial answer shows the illusiveness of the mirror's reflections because Lancelot who appears in the mirror as a ball of light and an embodiment of desire is in reality not worth of the Lady's sacrificing her life.

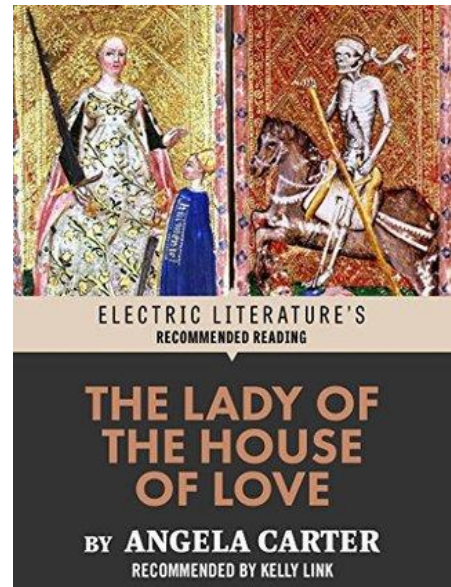
3.0 THE TAROT GAME TO KEEP PSYCHIC BALANCE IN ANGELA CARTER'S "THE LADY OF THE HOUSE OF LOVE"

In Angela Carter's short story "The Lady of the House of Love" this time it is the Tarot that plays the role of the mirror and the web. The Countess in Carter's work is also alone, looks at life through the images of the Tarot, and in a way 'spins' stories via these images for the fulfillment of desire. The Countess in the story looks at the world with her eyeglasses that always represent the world in a refracted way. The Tarot, the sequentiality of its cards always showing the same narrative pattern and always excluding desire, plays the role of continuing life and keeping desire out of the circle of life. The Countess's confrontation with desire ends with the destruction of the Apollonian repressive mechanisms—her eyeglasses and the Tarot—and with death, which, as already said, is the ultimate end of desire.

Angela Carter (1940-1992) is one of the most original writers of the 20th century English literature. Her themes range from gothic fantasy and traditional fairytales to magical realism, surrealism, and picaresque. With her feminism, handling of sexuality, rewriting of famous fairytales and with her idea on female sadism, Carter's work has broken many long-established taboos and opened the way for a different understanding of literature. Most of her novels, including *The Magic Toyshop* (1967), *Several Perceptions* (1968), *Heroes and Villains* (1969), *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman* (1972), *The Passion of New Eve* (1977), and *Nights at the Circus* (1984), have become among the most widely read, interpreted and conversed novels of the 20th century English and world literatures.

The Sadeian Woman and the Ideology of Pornography (1979), one of her non-fictions, has been one of the most disputed treatises on female sexuality since it was written. *The Bloody Chamber* (1979), a collection of short stories that are rewriting of famous fairy tales, is for many her best work.

"The Lady of the House of Love" is one of the stories in *The Bloody Chamber*. The story is based on the fairy tale *Sleeping Beauty in the Wood* and vampire stories. It is "a reworking of the vampire legend, in which the vampires' remaining descendant is a young woman who exploits men's sexual appetites in order to obtain her prey" (Sellers, 2001, p. 117). This vampirella or vampress, who is called the Countess in the story, is the daughter of the famous vampire Nosferatu and is "the last bud of the poison tree that sprang from the loins of Vlad the Impaler who picknicked on corpses in the forests of Transilvania" (Carter, 2006, p. 109). Wearing an antique bridal gown, the beautiful queen of vampires sits all alone in the dark and plays the Tarot "ceaselessly construing a constellation of possibilities as if the random fall of the cards on the red plush tablecloth before her could precipitate her from her chill, shuttered room into a country perpetual summer and obliterate the perennial sadness of a girl who is both death and a maiden" (2006, p. 107) Like the Lady of Shalott and *Sleeping Beauty in the Wood*, she is alone and leads a life of trance, has no human contact, and is described as a nightbird totally isolated from the spatio-temporal phenomena usually associated with daylight; "closely barred shutters and heavy velvet curtains keep out every leak of natural light" (2006, p. 108). She is so beautiful that her beauty is an abnormality, a deformity, a symptom of her disorder. She is powerful because she is "the commandant of the army of shadows who camp in the village below her chateau" (2006, p. 109). However, the Countess is indifferent to her weird authority and dreams she would like to be a human. When she grows hungry and eats whatever living creature she finds, she loathes her food. When she finds rabbits, instead of eating them, she would like bringing them home and playing with them, but hunger always overcomes her. Though powerful, she is dissatisfied with her condition; everything is as it should be; she is queen of night, queen of terror, but she is reluctant for the role.



The Tarot which the Countess constantly plays is of major significance for the purpose of this article. The Countess “rises when the sun sets and goes immediately to her table where she plays her game of patience” (Carter, 2006, p. 108). Thus, like the mirror and weaving in *The Lady of Shalott* and storytelling in the *Arabian Tales*, the Tarot functions an Apollonian means of conciliation for overcoming boredom and keeping the Dionysian outside the reach of everyday experience. It is said: “Nothing can console her for the ghastliness of her situation, nothing. She resorts to the magic comfort of the Tarot pack and shuffles the cards, lays them out, reads them, constantly constructing hypothesis about a future which is irreversible. (2006, p. 110). As soon as the sun sets, she gets up and puts on the only dress she has, which is her mother’s wedding dress, and reads her cards until she grows hungry. Based on the information so far, it can be said that the Tarot suggests conciliation and overcoming boredom while the wedding dress symbolizes waiting for the uncoming groom and the unfulfilled desire of marriage.

As suggested with the antique wedding dress, her life is a system of repetitions, a closed circuit; “the narration insists on the inescapability of the past which will repeat itself through her with the same inexorability as the pattern of the Tarot cards she continually turns over” (Sellers, 2001, p. 117). Her Tarot play always shows the same configuration: La Papesse, La Mort, La Tour Abolie; that is, wisdom, death, dissolution” (Carter, 2006, p. 109). The card La Papesse, one of the cards which always turns up in the Countess’ play, “may be seen as symbolizing the archetype of the Virgin” (Nichols, 1980, p. 12). La Mort which means death signifies “end of an era, sacrifice, and destruction” that leads to rebirth, that is, the beginning to a new phase (1980, p. 19). Death is usually personified on the card as Grim Reaper riding a horse but more often holding a sickle. Personifying death as the Grim Reaper, in “The Lady of the House of Love” it is told that when the shepherd boys and gypsy lads come to wash their dusty feet in the water of the fountain near her castle, “the Countess’s governess brings them into the drawing room where the cards on the table always show the Grim Reaper” (Carter, 2006, p. 111). La Tour Abolie, literally meaning the ruined tower, is the card associated with “sudden, disruptive revelation, potentially destructive change.”² Thus, these cards do not only suggest what she experiences at present but also foretell what is going to happen in the end of the story, which is the Countess’s eventual death and dissolution when she confronts desire.

The Tarot also reveals the inner workings of the mind, which has drawn critics to study the Tarot in terms of psychoanalysis. Karl Gustav Jung has been the most cited and mentioned psychoanalyst in this respect because of his fragmentary ideas about the Tarot. In a seminar in 1 March 1933, Jung says:

Another strange field of occult experience in which the hermaphrodite appears is the Tarot. That is a set of playing cards, such as were originally used by the gypsies. There are Spanish specimens, if I remember rightly, as old as the fifteenth century. These cards are really the origin of our pack of cards, in which the red and the black symbolize the opposites, and the division of four—clubs, spades, diamonds, and hearts—also belongs to the individuation symbolism. They are psychological images, symbols with which one

² [https://en.wikipedia.org/wiki/The_Tower_\(Tarot_card\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Tower_(Tarot_card))

plays, as the unconscious seems to play with its contents. They combine in certain ways, and the different combinations correspond to the playful development of events in the history of mankind. The original cards of the Tarot consist of the ordinary cards, the king, the queen, the knight, the ace, etc.,—only the figures are somewhat different—and besides, there are twenty-one cards upon which are symbols, or pictures of symbolical situations. For example, the symbol of the sun, or the symbol of the man hung up by the feet, or the tower struck by lightning, or the wheel of fortune, and so on. Those are sort of archetypal ideas, of a differentiated nature, which mingle with the ordinary constituents of the flow of the unconscious, and therefore it is applicable for an intuitive method that has the purpose of understanding the flow of life. (Jung, 1997, p. 923)

In *Jung and Tarot: An Archetypal Journey* S. Nichols argues,

A journey through the Tarot cards is primarily a journey into our own depths. Whatever we encounter along the way is an aspect of our own deepest, and highest self. For the Tarot cards, originating as they did at a time when the mysterious and irrational had more reality than they do today, bring us an effective bridge to ancestral wisdom of our innermost selves. (1980, p. 1)

For Nichols, in our journey through the Tarot, we use the cards as projection holders because the cards “represent symbolically those instinctual forces operating autonomously in the depths of the human psyche which Jung calls archetypes” (1980, p. 9). In *The Magical World of the Tarot: Fourfold Mirror of the Universe*, G. Knight states that Jung equated the Tarot cards with the functions of Intellect, Intuition, Feeling and Sensation. Suggestive of Nietzsche’s definition of Apollo as a healing god, Knight puts forth the healing aspect of the Tarot arguing that Jung “used this fourfold structure to bring healing through the contemplation of images that emerge from the unconscious mind (1996, p.2). Implying the correlation between the Tarot and the Apollonian further, Knight adds:

The fourfold structure of the playing card pack is an extended mandala—a healing figure of psychic balance. Add to this the twenty-two figures of the Tarot and we have a powerful tool indeed—the intriguing system of interlocking images that can reveal the workings of the mind and the world about us (1996, p. 2).

Thus, describing the Tarot as a healing figure of psychic balance affirms the argument of the article that the Tarot functions as an Apollonian repressive mechanism.

Like *The Lady of Shalott*, the Countess’s world of shadows and psychic balance continues until she encounters desire, when a young man representing the spatio-temporal reality happens to intrude her static world. Like Lancelot in *The Lady of Shalott*, the intrusion of the young man into her unreal, static and isolated life results in the wake of the Dionysian and the collapse of the Apollonian. Suggesting the wake of Dionysian desire and the story’s association with the fairy tale *Sleeping Beauty in the Wood*, as soon as he comes to the village it is said: “A single kiss woke up the Sleeping Beauty in the Wood” (Carter, 2006, p. 112). He is described as rooted in change and time, and coming to the world of the Countess with a bicycle, which is the symbol of the world of time and change, “he is about to collide with the timeless world of the vampires, for whom all is as it has always been and will be, whose cards always fall in the same pattern” (Carter, 2006, p. 112). The Tarot does not only heal the Countess by keeping her psychic balance but also foretells the

approach of desire: "The waxen fingers of the Countess, fingers of a holy image, turn up the card called Les Amoureux. Never, never before has the Countess cast herself a fate involving love" (2006, p. 112). As soon as he comes to the village, he is invited to the castle and then to the unlit room of the Countess. The instant effect of their confrontation on the Countess is love.

From the moment he comes to the village, the young man is presented as a bridegroom who will wake the Sleeping Beauty in the Wood with a kiss. The bridegroom is come, it is said, and he will go to the chamber which is prepared for him. In her interior monologue, the Countess thinks: "I am condemned to solitude and dark...I've been waiting for you in my wedding dress, why have you delayed so long" (Carter, 2006, p. 119). "Can love free me from shadows?" she asks (2006, p. 119). Her life hovers between a no-man's land between life and death, sleeping and waking. Repeating the reference to the fairy tale, it is said the bridegroom has come and one kiss, only one "woke up the Sleeping Beauty in the Wood" to free her from her world of perpetual repetition (2006, p. 119). Bearing close resemblance to Lancelot, the young man in "The Lady of the House of Love" is presented with sun imagery. He is described as a sun dazzling the Countess's darkness; in the form of interior monologue, bringing to mind Lancelot's stepping off the mirror in *The Lady of Shalott*, the Countess thinks:

When you came through the door retaining about you all the golden light of the summer's day of which I know nothing, nothing, the card called 'Les Amoureux' had just emerged from the tumbling chaos of imagery before me; it seemed to me you had stepped off the card into my darkness, and, for a moment, I thought, perhaps you might irradiate it" (Carter, 2006, p. 119)

The sun imagery continues in the following part of the story. It is told that when he looks at the Countess, "due to his heroism, which makes him like the sun," he sees before him not a vampirella but "an imbred, highly strung girl child, fatherless, motherless, kept in the dark too long" (2006, p. 120). Again in the form of interior monologue, she thinks, "your golden head of a lion, although I have never seen a lion, only imagined one, of the sun, even if I've seen the picture of the sun on the Tarot card, your golden head of the lover whom I dreamed would one day free me" (2006, p. 121). Thus, while the Countess is told to be a shadow belonging to the world of shadows, the young man is represented with light and sun imagery as belonging to the spatio-temporal reality that is usually associated with daylight.

The realism and scientific approach of the man is in sharp contrast to the unreal world of the Countess. His observations of the Countess before and after they make love indicate his realism and scientific outlook: he observes that the Countess is sixteen or seventeen years old and dressed fifty or sixty years out of fashion; she is like a shipwrecked bride dressed up in her mother's clothes, or a dead mother's clothes to bring her to life again; she has photophobia because she wears dark glasses to prevent herself from light; she has a hectic, unhealthy beauty; her voice is disembodied; her fingernails or claws need to be manicured; and her teeth need to be shown to a dentist. Besides, he is disturbed by her fleshy mouth.

Just like the crack of the mirror and the destruction of the web in *The Lady of Shalott*, as soon as the Countess surrenders herself to Dionysian desire and makes love with the young man, the painted cards of the Tarot fall on the floor and get entangled, and the dark glasses also fall on the

floor and smash to pieces. As in *The Lady of Shalott*, the ultimate end of desire is also death in Carter's story. As the Countess thinks in her interior monologue, "the end of exile is the end of being" (2006, p.123). After they make love, she feels for the first time fully human, but with a consequence because she thinks "I will vanish in the morning light; I was only an invention of darkness." Using flower imagery to suggest the sex experience, she thinks she plucked a fanged rose from between her thighs, like a flower laid on a grave. And after her death, like the blooming of the lilies in *The Lady of Shalott*, a rose blooms after her desire fulfilment and consequential death. As seen, the end of Dionysian desire is self-forgetfulness, death and oblivion. Her death is presented as deep sleep among her entangled cards which is in fact death sleep. Death, or annihilation of the self, as in *The Lady of Shalott*, emerges in the story as a direct result of the collapse of the Apollonian and destruction of the psychic balance of the Countess. The fall and entanglement of the Tarot and the smash of the eyeglasses imply the end of a story whose main intent is to keep the Dionysian outside the circle of life.

4.0 CONCLUSION

Based on Foucault's notion that storytelling has the function of perpetuating life and cancelling death and Nietzsche's idea of the Apollonian and Dionysian as two opposing states of the human soul, in Tennyson's "The Lady of Shalott" and Carter's "The Lady of the House of Love" the female figures are concerned with conciliatory acts that can be interpreted to have the same function as storytelling in Foucault's sense. In "The Lady of Shalott," the Lady sees the world only through a mirror hanged in front of her, the shadows of which she weaves on her loom. She is forbidden to look at the world with naked eyes because of a curse she does not know. Relying on the time-honored correlation between weaving and storytelling and keeping in mind Nietzsche's idea that art is an Apollonian healing strategy that keeps psychic balance by repressing the Dionysian, the Lady can be said to spin shadows of the world on her loom to prolong her life by repressing desire and thus cancelling death. However, with the reflection on the mirror first of a newly-wed couple, then knights passing to and fro, and lastly of Lancelot, the Lady can no longer suppress desire, which—to use Nietzsche's terminology—results in the surge of the Dionysian state and the collapse of the Apollonian. The end of the Apollonian suggests the end of being for her because as soon as she confronts desire in the form of Sir Lancelot reflected on the mirror as a ball of light both from the bank and from the river, her two Apollonian repressive mechanisms—her mirror and her web—are destroyed. The river that carries her to death in the end of the poem suggests a parallelism with the river of Lethe in the Greek myth, which Nietzsche mentions to present his idea of self-forgetfulness. As said in the theoretical background of this article, Nietzsche associates self-forgetfulness and self-oblivion with the Dionysian state, and so the river symbolizes a passage to the state of self-oblivion and death that are the ultimate forms of Dionysian desire.

In Angela Carter's "The Lady of the House of Love," one of the stories that appears in her short story collection *The Bloody Chamber*, it is the Tarot that can be associated with storytelling in Foucault's terms. The Countess who is the last rosebud of the family of vampires is the queen of shadows that haunt the village in which her castle is located. However, she is reluctant to play her role as a vampirella, and deep inside she would like to be a human. She overcomes her boredom and perpetuates her existence with the Tarot play, the cards of which always show the same configuration: La Papesse, La Mort, and La Tour Abolie (virginity, death leading to rebirth, and the abolished tower). These cards do not only represent her present state but also foretell her eventual death and dissolution when the Dionysian surges in her life. The Tarot has the function of prolonging life and cancelling desire and death in the story because as soon as she faces desire, her game of patience ends and she surrenders herself to the Dionysian. Depending on the Jungian interpretation of the Tarot, the Tarot cards can be said to be archetypal symbols that represent the inner workings of the mind and a mandala, that is, a healing figure of psychic balance, a role that is assigned to Apollo by Nietzsche. With an allusion to the fairy tale *The Sleeping Beauty in the Wood*, the young man comes and wakes the Countess up from her long sleep, the consequence of which is the collapse of the Apollonian and the rule of the Dionysian.

REFERENCES

- Carter, Angela (2006). *The Bloody Chamber*. London: Vintage.
- Chadwick, Joseph (1986). A Blessing and a Curse: The Poetics of Privacy in Tennyson's "The Lady of Shalott." *Victorian Poetry*, Vol. 24, No.1. (pp. 13-30)
- Clayton, Barbara (2004). *A Penelopean Poetics: Reweaving the Feminine in Homer's Odyssey*. Lanham: Lexington Books.
- Foucault, Michel (1989). What is an Author. *The Critical Tradition*, D. H. Richter (ed.). New York: St. Martin's Press. (pp. 978-988)
- Harding, Anthony John (1991). Forgetfulness and the Poetic Self in "Home at Grasmere." *The Wordsworth Circle*, Vol. 22, No 2. (pp. 109-118)
- Jung, Karl Gustav (1997). *Visions: Notes of the Seminar Given in 1930-1934*. C. Douglas (ed.). Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Kennedy, George A. (1986). Helen's Web Unraveled. *Arethusa*, Vol. 19, No 1. (pp. 5-14)
- Kenner, Corinne (1999). *The Symbolist: A Simplified Guide to Tarot Symbols and Terms*. Ret. From https://www.academia.edu/30996164/The_Symbolist_A_Simplified_Guide_to_Tarot_Symbols_and_Terms (accessed in 26.04.2020).
- Kruger, Kathryn Sullivan (2001). *Weaving the Word: The Metaphorics of Weaving and Female Textual Production*. Selinsgrove: Susquehenna University Press.
- Knight, Gareth (1996). *The Magic World of the Tarot: Fourfold Mirror of the Universe*. York Beach, Maine: Samuel Wiser, Inc.
- Nichols, Sallie (1980). *Jung and Tarot: An Archetypal Journey*. Boston: WiserBooks.
- Nietzsche, Frederick (1995). *The Birth of Tragedy*. New York: Dover Publications (original work published 1872).
- Nietzsche, Frederick (2019). *The Use and Abuse of History*. New York: Dover Publications (original work published 1884).
- Nikiforova, Anna (2018). Mirror as a Pre-screen Image in Tennyson's Poem *The Lady of Shalott* and Pre-Raphaelite Illustrations. *Advances in Social Science, Education and Humanities Research*, Vol. 284. (pp. 638-642)
- Sellers, Susan (2001). *Myth and Fairy Tale in Contemporary Women's Fiction*. New York: Palgrave.
- Tennyson, L. A. (1891). *The Complete Works of Lord Alfred Tennyson*, Vol. II. New York: Frederick A. Stokes Company.

BATI

EDEBİYATINDA AKIMLAR

editör
OKTAY YİVLİ

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

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



Prof. Dr. Önder Göçgün

TİYATRO DENEN HAYAT SAHNESİ



PROF. DR. ÖNDER GÖÇGÜN

Türk Tasavvuf Şiiri

AÇIKLAMALI VE YORUMLU ÖRNEKLERLE



MODERN TÜRK EDEBİYATI

editör
OKTAY YİVLİ

MUHARREM DAYANÇ
OKTAY YİVLİ
MACİT BALIK
MAHMUT BABACAN
SEVİM ŞERMET

YASEMİN MUMCU
BEDİA KOÇAKOĞLU
NİLÜFER İLHAN
MAKSUT YİĞİTBAŞ
SELAMİ ALAN



Oya Baydar'ın Köpekli Çocuklar Gecesi Adlı Romanı Üzerine Ekoeleştirel Bir Okuma

DR. ZEHRA ERGEÇ*

Öz

Endüstri ve sanayinin büyümesiyle birlikte doğaya tüketim malzemesi gözüyle bakan insanlar, bilim ve teknolojideki gelişmelerin hız kazanmasına paralel olarak doğayı kendi arzuları doğrultusunda şekillendirmeye başlar ve doğa üzerinde günden güne artan bir hâkimiyet kurar. Endüstriyel gelişimin sebep olduğu olumsuz sonuçlarla birlikte artan ekolojik sorunlar, küresel bir tehdit hâlini almaya başlar. Doğadaki tahribat ve bu tahribatın doğurduğu sonuçlar bütün canlıların yaşamına sosyal, kültürel, ekonomik açıdan olumsuz etki eder. Bu etkiler, ekolojik benlik yaratma ve ekolojik farkındalık oluşturma ihtiyacını doğurur. Ekolojik bilinç oluşturma çabaları, biyoloji, tıp, fizik, zooloji, sosyoloji, antropoloji, edebiyat ve kültür araştırmaları gibi alanlarda kendisini göstermeye başlar ve bu alanlardaki çalışmalar gün geçtikçe artar. Edebiyat alanında ekolojik farkındalık yaratmaya yoğunlaşan yöntem ise ekoeleştiri kuramıdır. Ekoeleştirel kuram, edebî metinlere insan merkezli değil doğa merkezli bir anlayışla yaklaşır.

Oya Baydar'ın *Köpekli Çocuklar Gecesi* (2019) adlı romanı ekolojik bir distopyadır. Çalışmada, söz konusu eser, ekoeleştiri kuramının ilkeleri doğrultusunda incelendi ve yazarın doğa- insan ilişkisini ele alış biçimi ortaya konuldu.

Anahtar sözcükler: *Köpekli Çocuklar Gecesi*, Roman, Eko-eleştiri, Distopya

AN ECO-CRITICAL READING OF OYA BAYDAR'S NOVEL KÖPEKLİ ÇOCUKLAR GECESİ

Abstract

With the growth of the industry, human beings, who see nature as a consumption material, begin to shape it in line with their desires in parallel with the acceleration of the developments in science and technology, and establish an increasing domination over nature. Increasing ecological problems with negative consequences caused by industrial development begin to become a global threat. Destruction in nature and the consequences of this destruction have a negative impact on the life of all living creatures socially, culturally and economically. These effects give rise to the need to create the ecological self and awareness. Efforts to create ecological awareness begin to show itself in fields such as biology, medicine, physics, zoology, sociology, anthropology, literature and cultural research, and the studies in these fields are increasing day by day. The method focusing on creating ecological awareness in the field of literature is the theory of eco-criticism. Eco-critical theory approaches literary texts with a nature-oriented approach, not a human-centered.

* Kilis 7 Aralık Ün. Fen Edebiyat Fak. ergec_zehra@hotmail.com, orcid.org/ 0000-0002-6949-9124

Gönderim tarihi: 16.04.2020

Kabul tarihi: 10.05.2020

Oya Baydar's novel *Köpekli Çocuklar Gecesi* (2019) is an ecological dystopia. In the study, the mentioned text was examined in line with the principles of the eco-criticism theory and the way that the author handles the nature-human relationship was revealed.

Keywords: *Köpekli Çocuklar Gecesi*, Novel, Eco-criticism, Dystopia

GİRİŞ

İnsanoğlu, içinde bulunduğu çevreyi muhtelif sebeplerle dönüştürür, tahrip eder ve neticesinde doğada olumsuz bazı değişiklikler ortaya çıkar. Endüstriyel gelişime paralel olarak tarım alanlarından çok fabrikaların önem kazanması, üretim maliyetlerinin düşürülmeye çalışılması, motorlu araç üretiminin hızlanması, bilinçsiz tüketim, plansız nüfus artışı gibi nedenlerden dolayı doğa- insan arasındaki ilişki çıkmaza girer. Kapitalizmin sermayeye sunduğu doğal kaynakların bilinçsizce kullanımı gün geçtikçe artan ekolojik sorunları da beraberinde getirir. Hem sorunun parçası hem çözümü olan insanoğlu, ekolojik meselelere çözüm bulmaya çalışır. Olumsuz çevre sorunlarını ve etkilerini en aza indirmek, ekolojik dengeyi sağlamak için birtakım önlemler alınmaya başlanır. Yeşil ve ağaçlık bölgelerin koruma altına alınması, avlanma yasaklarının konması, geri dönüşüm projelerinin desteklenmesi, doğadaki çeşitliliğin korunmaya çalışılması ve sürdürülebilir enerji kaynaklarının kullanılmasının teşvik edilmesi gibi önlemlerle ekolojik bilinçlenmenin artmasını sağlayacak adımlar atılır.

Çevre ve doğaya verilen zararların en aza indirgenmesine yönelik çarelerin aranması pek çok alana tesir eder. Bu konudaki sorunlara çözüm getirebilecek uygulamalar sosyal, siyasi, kültürel, felsefe, güzel sanatlar, edebiyat gibi çeşitli alanlarda karşımıza çıkar. Doğadaki kaynakların bilinçsizce tahrip edilmesi sonucu oluşan kayıpların en aza indirilmesi için yapılan çalışmalar kapsamında edebiyatın işlevi yadsınamaz bir öneme sahiptir. Ekolojik duyarlılıkla kaleme alınan edebî eserlerin okurun his ve düşünce dünyası üzerinde öğretici metinler ve salt bilimsel çalışmalardan daha etkili olabileceği savunulur. Ekolojik sorunlara ve çözüm önerilerine edebî eserlerde doğrudan ya da dolaylı olarak yer verilerek çevre bilinci oluşturulmaya ve geliştirilmeye çalışılır.

Çalışmada, Oya Baydar'ın *Köpekli Çocuklar Gecesi* (2019) adlı distopik romanı, ekoeleştirel okumaya tabi tutulacaktır. Söz konusu romanda, ekolojik felakete dayalı kötümser bir gelecek kurgusu oluşturulduğu için *distoya* kavramına değinilecek ve eserdeki ekolojiye dayalı distopik unsurlar açığa çıkarılacaktır.

EKOELEŞTİRİNİN KURAMSAL ÇERÇEVESİ

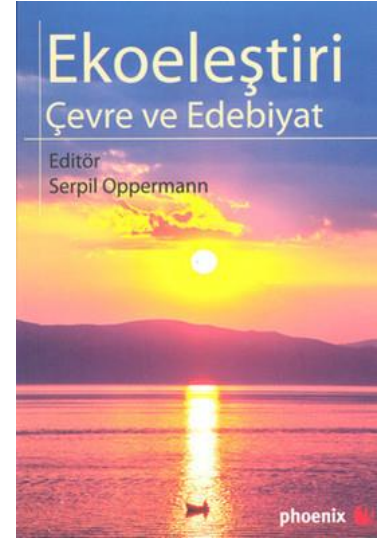
Ekoloji, canlı varlıkların hem kendi aralarındaki ilişkilerini hem de çevreyle olan etkileşimini inceleyen bilim dalıdır. Ekoloji terimi ilk olarak 1866 yılında Alman biyolog ve filozof Ernst Haeckel tarafından kullanılır. Kökeni Yunanca olan ekoloji, "oikos" (yer, ev, yakın çevre) ve "logia" (bilgi) kelimelerinin bir araya gelmesiyle türetilir (Keleş-Hamamcı, 1993, s. 34). Ekokurgu ifadesi, ilk kez 1971 yılında John Studler hazırladığı antolojide kullanılır (Toska, 2017, s. 109). Ekoeleştiri terimi ise ilk defa 1978 yılında William Ruekert tarafından yayınlanan "Literature and Ecology" başlıklı makalede görülmektedir (Oppermann, 2012, s. 10). 19. yüzyılda Edward Abbey, Gilbert

White, Henry David Thoreau, John Muir, Mory Austin gibi yazarlar, eserlerinde ilişkisine odaklanarak okurda doğaya dair bir farkındalık yaratma amacı güder. 20. yüzyıla gelindiğinde ise doğa ve insan arasında etik bir ilişki oluşturmayı hedefleyen yazarların sayısında bir artış görülür.¹

Ekoeleştirici, ekoloji ile edebiyat arasındaki ilişkiyi irdeleyerek edebî yapıtlarda doğa öğelerinin nasıl ele alındığını, yansıtıldığını inceleyen ve bu yolla bireylerde ekolojik bilinç oluşturmayı amaçlayan disiplinler arası bir eleştirici kuramıdır. Bu kuram, ekolojik sorunlara çözüm üretmek için yeni bakış açıları geliştiren çalışmaların ürünüdür.

Ekoeleştirici, sadece edebî eserlerde doğanın yansıtılış biçimini değil aynı zamanda “doğaya yüklenen simgesel anlamları, bu anlamların oluşturduğu düşünce kalıplarını, nehirlerin, denizlerin, toprak, bitki ve hayvan türlerinin insan kültürlerini nasıl şekillendirdiğini, dilin nasıl kullanıldığını, çevre sorunlarına nasıl yaklaşıldığını, metin içindeki değer yargılarını ve benlik kavramlarını” da inceleme altına alır (Oppermann, 2012, s. 25). Ekoeleştirici anlayış, insanın doğaya karşı yıkıcı tutumundan vazgeçerek doğayla uyum içinde ve sürdürülebilir bir yaşamı benimsemesi gerektiği bilincini yerleştirmeye çalışır.

İnsanmerkezciler, "bir çıkar çatışması durumunda, insan türüne mensup olanların çıkarlarını, insan dışında kalan varlıkların çıkarlarından üstün tutar" (Özer, 2017, s. 40). Ekoeleştirici, insan ve insan olmayan tüm toplulukların birbirleriyle olan ilişkilerini “anthropocentric” (insanmerkezcisi) olmayan bir bakış açısıyla inceler (Oppermann, 2012, s. 5). Doğaya sadece insan perspektifinden bakmayı doğru bulmaz. İnsan odaklı düşünce sistemini kökünden sarsarak edebî çalışmalara yeryüzü merkezli bir yaklaşım getirir (Glotfelty, 2017, s. 37). Doğada her şey birbiriyle ilişkilidir. Ekoeleştirici anlayışa göre; doğadaki herhangi bir türün diğerine karşı üstünlüğü mümkün değildir. Ekosistemde yer alan her canlı aynı derecede öneme sahiptir. Canlılardan birindeki değişim diğerlerini derinden etkiler. Doğadaki bu dengeli uyumu bozan insanoğlu bir bakıma kendi yok oluşuna sebep olur. Edebî eserlerde doğa ile ilgili meselelerin işlenmesi, okurlarda doğa sevgisinin oluşturulması ve ekolojik farkındalık yaratılması bakımından önem taşır. Böylelikle insanın kendini doğanın bir parçası olarak görmesi ve ekosferde yer alan tüm canlıların yaşam hakkına saygı duymayı öğrenmesi hedeflenir. Doğayla insanın bütünleşmesi sağlanmak istenir. Kurgunun tesir gücünden faydalanılarak toplumun canlılara bakış açısı ve doğaya yaklaşımıyla ilgili ekolojik bilinç oluşturup tüketim alışkanlıklarını değiştirmek ve toplumu doğal kaynakları korumaya yöneltmek amaçlanır. Ekolojik sorunları merkeze alan kurmaca metinler aracılığıyla doğanın yok edilmesinin önüne geçilmek istenir. Bu tarz yapıtlar,



¹ Bu yüzyılda Aldo Leopold, Barry Lopez, Carolyn Merchant, Cary Wolfe, Edward Abbey, Henry Nash Smith, John Burroughs, Jonathan Bate, Joseph Meeker, Kate Rigby Lawrence Buell, Leo Marx, Mary Austin, Rachel Carson, Raymond Williams, Roderick Nash, Terry Tempest Williams, Timothy Morton, Ursula Heise, Wendell Berry gibi eleştirmen ve yazarlar eserlerinde doğa-insan ilişkisini kaleme alır.

insanı doğaya karşı duyarlı olmaya davet eder. Ekolojik bilinçle kaleme alınan eserler, insanı doğaya karşı olan sorumluluklarını hatırlamaya yöneltir.

DİSTOPYANIN TANIMI VE TARİHSEL GELİŞİMİ

Distopya kavramının tanımını yapabilmek ve özelliklerini daha iyi aktarabilmek için onun doğmasına zemin hazırlayan etmenlerin başında yer alan ütopya kavramına değinmek gerekir. Ütopya ve distopya kavramları birbirine uç noktalarda yer alsada bu iki kavram arasında devamlı bir ilişkinin varlığından söz etmek mümkündür.

Ütopya, Eski Yunanca'da ou - (yok) ve eu - (iyi) öntakılarından türetilen (u-), yer anlamına gelen topos'un birleştirilmesiyle oluşan ve "var olmayan iyi yer" anlamını çağrıştıran bir sözcüktür. Ütopya terimi, ilk defa 1516'da Sir Thomas More tarafından adlandırılır ve betimlenir. (Kumar, 2005, s. 9). Ütopya doğrudan uygulanabilirliği pek mümkün olmayan, gerçekleştirilmesi imkânsız tasarı ve düşüncelerden oluşur. "Fakat asla basit bir hayalden ibaret değildir. Her zaman bir ayağı gerçekliğe basmaktadır" (Kumar, 2005, s. 12). Bu tarz eserlerde geleceğin inşasında pozitif yönlü bir tutum hâkimdir. Ütopyalarda gelecek kusursuz olarak hayal edilir ve tasarlanır. Bu sayede insanlara umut aşılıyor ve toplumların değişmesine ve gelişmesine katkı sağlanmak istenir.

İlk kez John Stuart Mill tarafından 1868'de kullanılan distopya terimi, "gerçekleşmesi için fazla iyi" olan ütopya kavramının tam aksine "gerçekleşmesi için fazla kötü" olan karşı-ütopya anlamını karşılamak için kullanılır (Kumar, 2006, s. 172). Kelimenin kökeni eski Yunancaya dayanır. Distopya, "dus"= "zor" ve "topos"="yer" sözcüklerinden türetilen bir terimdir. Bu terim, "zor/zorlu-yer" anlamını karşılar (Sarcey 2003, s. 149). Distopyalar, mevcut düzenlere eleştiri niteliği taşır. Ütopyalara umut kaynağı olan bilim, demokrasi ve sosyalizm gibi unsurlar distopyalarda felakete sebep olan güçler hâline gelir. Distopyacılar göre demokrasi, despotizmi; bilim, barbarlığı ve akıl, akıl dışılığı üretir. (Kumar, 2006, s. 187-188). Geleceğe dair tüm umudun tükendiği noktada distopik eserler ortaya çıkar. İlk distopik eser Yevgeni Zamyatin'in 1920 yılında kaleme aldığı "Biz" (Mıy) adlı eseridir. Türk edebiyatında ise 1965'ten itibaren distopik nitelikte eserler görülmeye başlanır.²

Totaliter sisteme bir eleştiri olarak ortaya çıkan distopyalarda, muhtemel aksaklıkların doğurabileceği sonuçlar en ağır şekilde kurgulanır. Ütopyacıların yarınların daha güzel olacağına yönelik tezi, distopyacılar tarafından çürütülür. Ütopyalar, insana cenneti sunarken distopyalar, ona cehennemi gösterir. Distopik metinler, gelecekte olabilecek olumsuzluklar üzerine kurgulanır. Böyle yapıtlarda ütopyalardaki iyimser gelecek algısının aksine geleceğe dair kötücül bir tutum benimsenir. Çünkü insanın içinde var olan ve önlenemez bir kötülük kaynağı olduğunu

² Adam Şenel'in Teleandrogenos Ütopyasında Evlilik Hayatı (1968) ve Ozmos Kronos (1993), Gülten Dayıoğlu'nun Işın Çağı Çocukları (1984), Çetin Altan'ın 2027 Yılı'nın Anıları (1985), Buket Uzuner'in Balık İzlerinin Sesi (1992), Sabri Gürses'in Boşvermişler (1996), Zühdü Bayar'ın Sahte Uygarlık (1999), Alev Alatlının Kâbus (1999) ve Rüya (2001), Cem Akaş'ın Olgunluk Çağı Üçlemesi (2001), DR.'nin Yedi Uyuyanlar (2001) ve Uykusuzlar (2002), Müfit Özdeş'in Son Tiryaki (1996), Tahir Abacı'nın Adı Senfoni Kalsın'ı (2004), Burak Özdemir'in Yıl 2 bin yüz 2 (2002), Ayşe Şasa'nın Şebek Romanı (2004), Gülayşe Koçak'ın Topaç (2004), Tahsin Yücel'in Gökdelen (2006), Zülfü Livaneli'nin Son Ada (2009), Oya Baydar'ın Çöplüğün Generali (2009), Ayşe Kulin'in Tutsak Güneş (2015) gibi eserleri distopik eser kategorisinde yer alır.

düşünürler. Ütopycı, her zaman insanın iyi yanlarını görüp bu vesileyle insanın içinde gizli olan iyi vasıflarını ortaya çıkarmaya çalışırken; distopyacı "sürekli kibir, açgözlülük ve hırs günahlarına teslim olan zayıf insani yaratıklar görür" ve bu yolla okurda farkındalık yaratmayı amaçlar. (Kumar, 2006, s. 173). Distopya, bugünün endişe veren eğilimlerinden yola çıkarak geleceğe dair kötü kehanetlerde bulunur.

Ütopik eserlerde toplumsal sistemde aksayan işleyişlere alternatif çözümler sunulurken; distopik eserlerde düzenin bozukluğu ve bu bozuk düzenin yaratacağı sorunlar gösterilir. Ütopycılar, "mutluluk için uyum gereğini vurgularken, karşı-ütopycıya uyum ve düzen adına yol açılan korku ve acıyı" anlatır (Bezel, 1984, s. 17). Distopik eserlerde terör, zulüm, fakirlik, sefalet, savaş, doğal afetler, her türlü baskı unsuru, zorbalık ve ileri teknolojinin toplum üzerinde yapacağı olumsuz koşullar yansıtılır. Gelecek korkulacak ve içinden çıkılamayacak bir atmosferle çizilir.

Siyasî, ekonomik, teknolojik, ekolojik, biyolojik olmak üzere çeşitli distopya türleri mevcuttur. Ekolojik distopyalarda, insanın doğa ile ilişkisi konu edinilir. İnsanoğlunun doğayı sömürmesinin önlenemez yıkımlara neden olması işlenir. Doğayla bağını koparan ve doğaya yabancılaşan insanoğlunun felakete sürüklenmesi, hem kendisine hem de doğadaki canlılara verdiği zararlar kötümser bir havayla anlatılır.

EKOELEŞTİRİ BAĞLAMINDA "KÖPEKLİ ÇOCUKLAR GECESİ" ROMANI

Oya Baydar'ın 2019 yılında yayınlanan *Köpekli Çocuklar Gecesi* adlı yapıtı, ekolojik bir distopyadır. Roman, "Yarının Başlangıcı", "Tufandan sonra", "Doğa adlı bir çocuk, Adam adlı bir adam", "Köpeklere ve çocuklara dair", "Gül akan dereler, kan akan sular", "Büyük kuraklık erken başladı", "Bir insan öldürmek, bir evlat yitirmek", "Umudu yüreklerinde saklayan çocuklar", "İsa'nın konuştuğu dil", "Gerçekleri açıklamak ihanettir", "İklim Çocukları Köpekli Çocuklarla buluştuğunda...", "Ada'da Kıtırmir ile karşılaşma", "Taşların arasına azimli bir papatyacık", "Köpekli Çocuklar gecesi", "Yağmurlar gelince" başlıklarını taşıyan on beş bölüme ayrılır.



Köpekli Çocuklar Gecesi'nde yakın gelecekte meydana gelen büyük iklim felaketi konu edilir. Yenilenebilir enerji üzerine yapılan çalışmalar ve bu alandaki gelişmeler, Paris Anlaşması, Kyoto Protokolü, bitki ve hayvan çeşitliliği korumak için verilen uğraşlar yetersiz kalır. İnsanlık ekolojik krizi yönetmekte başarısız olur. Doğayı korumak için atılan adımlarda çok geç kalındığı için ekolojik çöküş önlenemez. Yazar, ekolojik felaketler aracılığıyla geleceğe dair kaygılar uyandırarak okuru doğa konusunda bilinçlendirmeye çalışır.

Dünya kuraklık, orman yangınları, hayvan ve bitki türlerinin azalması, buzulların erimesi, küresel ısınma gibi birtakım öncü ekolojik felaketlerden sonra hayatı felç eden büyük bir tufana maruz kalır. Tufandan sonra hiçbir eskisi gibi olmaz. Dünyanın başına gelen bu felaket, Kadın'a Nuh Tufanı'nı çağrıştırır. Romanda Tekvin'de, Kur'an-ı Kerim'de, İncil'de, destanlarda, söylencelerde geçen tufan hadiselerine metinlerarası göndermeler yapılır (Baydar, 2019, s. 18- 19). Tufan anlatılarının ortak özelliği, insanlığın cezalandırılması ve dünyanın

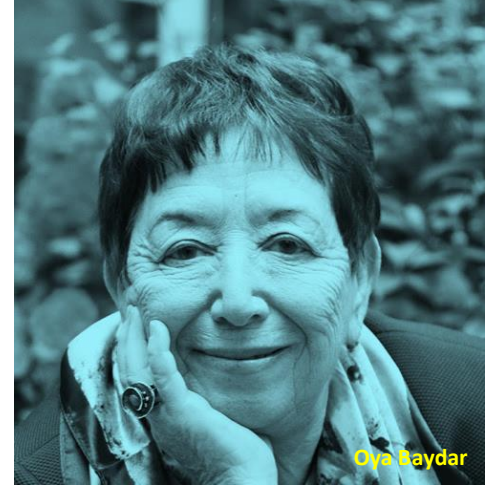
kötülüklerinden arınarak geriye sadece iyilerin kalacağı yeni bir dünya düzenine zemin hazırlamasıdır. Romanda tabiat da insanlığa adeta bir ceza verir. Doğa, insanoğlunun kaderinin kendine bağlı olduğunu hatırlatmak istercesine insanoğlunun tahribatlarına önce yakıp kavurarak sonra da dinmek bilmeyen yağmurlarla karşılık verir. Doğanın çılgınlığına kulaklarını tıkayan insanlık yok olma tehlikesiyle karşı karşıya kalır. Ekolojik yaşamı korumak için herhangi bir girişimde bulunmayan çoğunluk, doğal hayata verdiği zararların neticeleriyle yüzleşir. Dünyanın nimetlerini kötüye kullananlara; toprağı, denizi sömürenlere "günahlarının kefaretlerini " ödetmek ister (Baydar, 2019, s. 223). Tabiat, çaresiz kalan insanlığa bir ders verir. Doğaya bencilliğiyle zarar veren insan, aslında kendi yok oluşunu hazırladığını geç de olsa fark eder.

Nuh peygamber, İlahî emir doğrultusunda bir gemi inşa edip içine sığınarak tufandan korunurken putperestler tufanda yok olur. İlahî bir emri sorgusuz sualsiz yerine getirdiği için soyunu devam ettirir (Harman, 2017, s. 224- 227). Doğa dostu Kadın ve Adam da "dağın tepesinde karaya oturmuş Nuh'un Gemisi misali sığındıkları kulübede" tufandan korunup hayatta kalmayı başarır (Baydar, 2019, s. 223). Kadına göre teknolojik gelişmelerin "doğayı, insanı kemirerek akıl almaz bir hızla evreden evreye geç"mesi dünyayı yeni bir dönüşümün eşiğine sürükler (Baydar, 2019, s. 171). Yaşanan bu tufan, bir son değil yarının başlangıcı olacaktır ve yeni bir dünyanın inşasına imkân sağlayacaktır. Doğaya, bir tüketim malzemesi değil geleceğe bırakabileceğimiz en güzel hazine gözüyle bakan kişiler yok olmayacak ve yeni dünyanın inşasında görev alacaktır.

Romanda, İsveçli Greta Thunber'in başlattığı "iklim için okul grevi" protestosuna, Sınır Tanımayan Doktorlar'a, eriyen buzullarla yaşam alanlarını kaybeden kutup ayılarına, türleri yok olan hayvan türlerine, kuruyan şelalelere ve göllere, çölleşen verimli topraklara, sıra dışı iklim değişikliklerine, küresel ısınmaya, mülteci kaplarına, siber savaşlara, nükleer silah çatışmalarına gönderme yapılarak; romanın arka planı gerçekçi ve güncel bir zemine oturtulur. Böylelikle metindeki ürkütücü geleceğin gerçekleşebilme ihtimali düşündürülür.

Tufan gerçekleşmeden önce de dünyada birtakım ekolojik felaketler yaşanır. Kuzey Kutbu'nda, Himalayalar'da buzullar erimeye başlar. Güneydoğu Asya'da, Avustralya'da, Kuzeydoğu Amerika'da nedenleri çözülemeyen iklim değişiklikleri görülür (Baydar, 2019, s. 179). Ancak insanoğlu tüm bu ekolojik değişikliklere zamanla alışır. Bu öncü işaretleri göz önünde bulundurup çevresel problemlere çözüm bulmak yerine sorunları kanıksar ve neticesinde büyük tufan dünyayı yaşanamaz hâle getirir.

Baydar, iklim krizi ekseninde siyasî çıkar savaşlarını, toplumsal çatışmaları, adaletsizliği, zulmü de işler. Distopik romanlar, sistemin işleyişi ve kahraman arasındaki çatışmayı yansıtır. Bu tarz eserler, her türlü baskıya ve kısıtlamaya karşı bir başkaldırı niteliğindedir. Var olan düzenden memnun olmayan ve bunun için daha sistemli bir düzen inşa etmeyi amaçlayan ütopyaların aksine distopyalar, mevcut işleyişteki aksaklıkların ne gibi felaketler yaratacağı üzerinde durur. *Köpekli Çocuklar Gecesi* romanında da Başkan'ın ekolojik krizi dile getiren ve halkı bu konuda duyarlılığa davet eden kişileri baskılamaya



çalışmasının ve onları "hain" ilan etmesinin yol açtığı zararlar dile getirilir. İnsanlarda ekolojik bilinç uyandırmak için çalışma yapan kişiler, Başkan tarafından "ülkeye komplo kuran" "emperyalistlerin ajanı" olarak değerlendirilir. Başkan, halka seslenişlerinde "çevre felaketi senaryolarını yayan" bu kişilerin eylemlerinin cezasız kalmayacağını belirtir (Baydar, 2019, s. 191). Ancak Başkan'ın ileri sürdüğü gibi çevresel sorunlar ulusal boyutla sınırlı kalmayarak zamanla tüm dünyayı etkisi altına alır. Yazar, yönetim sistemindeki aksaklıkları ve yöneticilerin yaptığı hataların nelere yol açabileceğini yaşanan çevresel afetlerin etkileri üzerinden yansıtır. Kadın, IQ400X cihazıyla ses kaydı yaparak tüm yaşananları yarına aktarmayı ve böylelikle yöneticilerin ve halkın gelecekte bu tarz hatalara düşmelerinin önüne geçmeyi hedefler ve şu sözleri kaydeder:

"Yabancı haber ajanslarına, internet sitelerine Twitter hesaplarına, bütün özel iletişim ağlarına erişim engeli konulmuştu. (...) [M]esele sıradan vatandaşların, halk yığınlarının felaketin boyutlarının öğrenmelerini engellemektir. Bir süredir korku ve kaygı içinde suskun bekleyen kitlelerin gerçekleri öğrendiklerine sokağa dökülmesinden korkuyorlardı." (Baydar, 2019, s. 191).

Sadece Türkiye'de değil dünyadaki diğer devlet yöneticilerinin de benzer hatalara düşmelerine ve ekolojik krizi yok saymalarına değinilir: "ABD başkanı, 'Küresel ısınma diye başımın etini yiyordunuz, her yanı buz kesti' diyerek haklılığını savunuyor, bilim insanlarının hiçbir şeyden anlamadıklarını, halkı korkuya sürüklemek, anarşi çıkarmak için çalıştıklarını tekrarlayıp duruyordu." (Baydar, 2019, s. 192). Birçok devlet, sivil toplum kuruluşlarına çeşitli yasaklar koyarak, medyayı kontrol altına alarak vatandaşlarından ekolojik problemlere dair gerçekleri gizler (Baydar, 2019, s. 203). Tüm dünyayı etkisi altına alan tufan gibi bir küresel felaket gelene kadar doğanın tahribatının getirdiği işaretler konusunda halkı uyarmak ve onları bilinçlendirmek için herhangi bir çalışma yapılmaz. Kaos yaratmamak adına insanlardan gizlenen gerçekler, dünyanın ve canlıların varlığını tehdit etmeye başlar. Siyasilerin baş gösteren çevresel felaketleri dikkate almayarak dünyanın yok oluşuna zemin hazırlamaları roman boyunca eleştirel bir üslupla dile getirilir.

"KÖPEKLİ ÇOCUKLAR GECESİ" ROMANINDA EKOLOJİK BİLİNCİN ŞAHİS KADROSU EKSENİNDE DEĞERLENDİRİLMESİ

Romanın şahıs kadrosu, genel olarak çevreye duyarlı ve doğaya zarar veren kişiler olmak üzere iki gruba ayrılabilir. Doğal yaşamı korumayı savunan grupta çevreciler, bilim adamları, sosyalistler, Umut Doğa, Köpekli Çocuklar, İklim Çocukları, Kadın, Adam ve ekolojistler yer alırken; siyasiler, rantçılar, fabrika sahipleri dünyanın karanlık geleceğine hizmet eden kesimi oluşturur. Romanda çevreyi koruma çalışmalarını baltalayan kişiler sadece olumsuz eylemleri ile kurguya dâhil edilir. Doğayı korumaya ömrünü adayan kişilere ise derinlemesine yer verilir.

Köpekli Çocuklar Gecesi romanında doğanın ve insan dışındaki canlıların sadece arka plan olarak yer almadığı, insan kadar önemli unsurlar olarak karşımıza çıktığı gözlemlenir. Kutsal kitaplarda, insanın "eşref-i mahlûkat" olduğu söylene de yazara göre "doğanın kitabında hayvanların, insanların, bütün canlıların eşit olduğu" yazılıdır (Baydar, 2019, s. 103). Eser, bu yönüyle insan merkezli değil doğa merkezli bir kurgu yapısına sahiptir.

Umut Doğa

Umut Doğa, hem taşıdığı ad hem de direnişi ile ekolojik benliği sembolize eden bir roman kahramanıdır. Kadın adlı kahramanın oğlu olarak dünyaya gelir. Umut Doğa, "doğuştan iklim çocuğu, doğuştan köpekli çocuk" olduğu için yaşlılarından farklı bir çocuktur (Baydar, 2019, s. 234 - 235). Bir botanikçi olan Kadın, eşinin çok karşı çıkmasına rağmen henüz bir çocukken Umut Doğa'ya bitkilerin Latince adlarını ezberletir. Annesi tarafından doğaya duyarlı, ekolojik bilince sahip bir birey olarak yetiştirilir. Ancak bu özellikleri zamanla onun yalnızlaşmasına sebep olur. Vicdanlı, merhametli bir insan olan Umut Doğa, inandığı ilkeler uğruna çaba harcar. Bir gün savaş bölgesindeki muhtaç, savunmasız insanlara yardım etmek için evinden ayrılır. Annesi çok uğraşsa da oğlunun izini bulamaz.

Umut Doğa, her daim yeniden doğuş umudunu yüreğinde taşır (Baydar, 2019, s. 235). Bu yönüyle geleceği yeniden inşa edecek kuşağın temsilcisidir.

Köpekli Çocuklar

Köpekli Çocuklar savaşlardan, açlıktan, ölümden kaçan, annelerini babalarını kaybetmiş, kimsesiz çocuklardır. Sokaklarda bulup "kendilerini korumak için sahiplendikleri başıboş köpeklerle" hayatta kalma mücadelesi verirler (Baydar, 2019: 220). Kamçı kuyruklu, hardal sarısı veya açık sarı, kara burunlu köpeklerle gezen bu çocuklar, dünyadaki yaşamın sürdürülebilmesi adına yapılan eylemlerin gizli savaşçılarıdır.

Köpekli Çocuklar, sahipsiz, yersiz yurtsuz, fakir, zavallı çocuklar gibi görünseler de aslında "bir mucizenin işaretleri", "iyileri kurtarmak için gönderilmiş elçiler"dir (Baydar, 2019, s. 221). Köpekli Çocuklar, bir masal veya efsane kahramanı gibidirler (Baydar, 2019, s. 55). Onlar, bazı insanları kurtarıp insanlığın yeni dünyasını kuracaklardır (Baydar, 2019, s. 235). Köpekli Çocuklar, "insanın iyiye doğru evrimleşeceği, yaşamın iyilerden türeyip gelişeceği umududur" (Baydar, 2019, s. 235). Tufanda zeytin dalını Nuh'a getirerek yaşamın tükenmediğini ve tufanın bittiğini

muştulayan güvercinler gibi Köpekli Çocuklar da yaşamın son bulmayacağını ve yeniden doğuşun mümkün olduğunu insanlığa müjdeliler.

Özgürlüğün, iletişimin, eşitliğin, hukukun ve demokrasinin ortadan kalktığı bir atmosferde köpekler ve çocuklar, Gerçekleri Yayma Ağı mensuplarının birbirleriyle haberleşmesinde kilit noktada yer alır. Köpekli Çocuklar, doğa için mücadele eden insanların birbirleriyle iletişimde bulunmalarını sağlar. Doğal yaşamı koruma yolunda yürüyen bu çocuklardan kimse şüphelenmediği için onlar, çalışmalarını rahatlıkla yürütebilir. İnternet sürekli kesildiği ve erişim engeli konularak denetlendiği için iletişim sekteye uğrar. Köpekli Çocuklar, dünyanın çeşitli yerlerindeki doğa felaketlerin haberlerinin, su ve hava durumu hakkındaki bilgilerin, basılan bültenlerin, bildirimlerin, mektupların gönüllü postacılarıdır. Bu işlevleriyle Köpekli Çocuklar, sürdürülebilir yaşamın korunmasında önemli rol oynar. Köpeklerin ve çocukların iş birliği her canlının yaşamını idame ettirebilmek için birbirinin yardımına muhtaç olduğunun göstergesidir. Bu yaklaşım, ekoeleştiricilerin her canlının yaşam döngüsünde bir işlevi ve değeri olduğu görüşünü yansıtır.

İklim Çocukları

İklim Çocukları, küresel kuraklık başlamadan birkaç yıl önce ilk olarak Batı'da ve Kuzey ülkelerinde ortaya çıkar. Geleceklerini kurtarmak ve yaşanabilir bir dünya için pankartlarla sokaklara, meydanlara çıkıp seslerini duyurmaya çalışırlar. İnsanlığın doğal yaşam üzerindeki yıkıcı etkisini azaltmayı hedeflerler. Başlangıçta sayıları az olan bu çocukların eylemleri, iktidarlar tarafından hoş karşılanır. Ancak zamanla çocukların sayısında artış olması ve farklı ülkelerde de destekçilerinin görülmesi üzerine yöneticiler önlem alma ihtiyacı hisseder. Çocukların eylemlerine büyüklerin de katılmaya başlamasıyla baskı ve sansürleme devreye girer.

Ekolojik çöküşü durdurmak isteyen çocukların aynı gün ve saatte dünyanın farklı merkezlerinde planladıkları yürüyüşe, bombalı saldırı düzenlenir. İklim Çocukları'na yapılan bu saldırı, ABD, Polonya, Yeni Delhi ve İstanbul'da, yaşları on üç civarı olan on bir çocuğun hayatını kaybetmesiyle sonuçlanır (Baydar, 2019, s. 208). Saldırıdan sonra İklim Çocukları'nın sayısında ve faaliyetlerinde bir düşüş gözlenirse de onları tamamen baskılamak mümkün olmaz. İklim Çocukları büyür ve Gerçekleri Açıklama Ağı'na katılırlar. Doğayı koruma neferleri, dijital teknolojiyi çok iyi kullanarak haberleşmeyi sağlarlar. Böylelikle birbirinden uzakta, yüreğinde doğa sevgisi taşıyan insanların birbirleriyle iletişim kurmasıyla ekolojik çalışmalar daha kolay yürütülür.

İklim Çocukları, "Z sonrası kuşağı" denilen ve enternasyonalizmi geliştirecek, daha iyi bir gelecek kurmayı başaracak nesildir (Baydar, 2019, s. 104). İklim Çocukları romanda umudun, yaşamın devamlılığının, mücadelenin, iyiliğin temsilcisi olarak konumlanır. Köpekli Çocuklar ve İklim Çocukları bir bütünün parçası gibi birbirlerinin tamamlayıcısıdır.

Kadın

Adı zikredilmeyerek sadece Kadın diye anılır. Romanda, yazar- anlatıcının yanı sıra anlatıcı görevi üstlenir. Botanikçi ve akademisyendir. Umut Doğa adında bir oğlu vardır. Ekolojik bilince sahip bir kahramandır ve oğlunu da bu anlayışla büyütür. Kadın, tufandan sonra yayılmaya

başlayan ve adı konulamayan bir virüsün etkisiyle hastalanır. Kuşpalazına benzer belirtileri olan hastalık, Kadın'ı bitkin düşürür. Zaman zaman şiddetli baş ağrısına yakalanır. Bazen bilinci bulanıklaşır ve titreme nöbeti geçirir. Bir nörolog olan doktor arkadaşı, Kadın'ı evinde ziyaret ederek elinden geldiğince bu çaresiz hastalığın etkilerini bertaraf etmeye çalışır.

Kadın, küresel ekolojik felaketi önlemek için çeşitli aktivitelerde bulunur ancak korkunç doğal afetler önlenemez. Tufandan sağ çıkmayı başaran Kadın, yaşananların geleceğe aktarılması için IQ400X cihazıyla ses kaydı yapar. Böylelikle gelecek kuşakların bencillığe kapılarak doğayı tahrip etmelerinin önüne geçmeyi amaçlar.

Kıtmir adında bir köpek, Kadın'ın yardıma ihtiyacı olduğu anlarda onun imdadına yetişir. Kadın, izini kaybettiği oğlu Umut Doğa'dan haber getiren delikanlıya sadece çocuklara yardım eden köpeklerin neden kendisine yardım ettiğini sorar. Delikanlı, iyi bir insan olduğu için köpeklerin onu koruduğunu belirtir ve sözlerine şöyle devam eder: "Çiçeğin, böceğin, hayvanın, doğanın dostusunuz. Yıllarca iklimin, doğanın, insanın korunması için çalıştınız. İnsanı seviyorsunuz, diktatörleri, kötülerini, efendileri sevmiyorsunuz. Aç bir çocuk, yaralı bir hayvan, kırılmış bir dal, acı çeken bir canlı gördüğünüzde o acıyı yüreğinizde duyuyorsunuz" (Baydar, 2019, s. 248). Delikanlıya göre tüm felaketler son bulduğunda dünyanın kuruluşunda görev alabilecek bir insan olduğu için köpekler onun peşinden ayrılmaz. Kadın mesleği, duruşu, yaşantısı ve fikirleriyle kendini canlıları ve doğayı korumaya adanmış duyarlı ve bilinçli bir birey olarak karşımıza çıkar.

Adam

Adam'ın annesi o daha küçük bir çocukken savaş esnasında gözlerinin önünde öldürülür. Annesi ölmeden önce Adam'ı Grethe'in ayaklarının dibine bırakarak oğlunu kurtarması için ona yalvarır. Grethe, Adam'a bir anne şefkatiyle sahip çıkar. Tutkulu bir çevreci olan Grethe, onu inandığı değerlere uygun biçimde bir Kuzey ülkesinde büyütür. Grethe, uluslararası dev bir silah şirketinin çevreye verdiği ölümcül zararlar için açılan davada mağdurların avukatı olduğu sırada bir suikasta kurban gider. Adam, o günden sonra ekolojik konular üzerine daha çok eğilir. Bir savaş bölgesinde sivillere yardım ederken bacağından yaralanır. Savunmasız insanların, canlıların, doğanın derdine çare olmak uğruna canını bile feda etmeye hazırdır.

Kendini hiçbir yere ait hissetmeyen Adam çokdilli, çokkültürlü bir kimliktedir. Çeşitli dillerde "Âdem", "Edım" gibi söylenişleri de olan Adam, "ilk insan"ı temsil eder (Baydar, 2019, s. 150). O, daha küçük bir çocukken köpekler tarafından korunmaya başlanır. Bu yönüyle "köpekli adam" sınıfında yer alan Adam, geleceğin dünyasını yeniden inşa edecek iyi insanlardan biridir.

Kıtmir

Kıtmir, Kadın'a göz kulak olan ve o ne zaman zor durumda kalsa yardımına koşan köpektir. Yazar, Kıtmir vasıtasıyla Ashâb-ı Kehf'e gönderme yapar. Kadın'ın "Köpekler ve Köpek Adları Ansiklopedisi"nden Kıtmir maddesini okumasıyla, Yedi Uyuyanlar kıssası metinlerarasılık yöntemiyle romana dâhil edilir (Baydar, 2019, s. 227- 228). Ashâb-ı Kehf'in Kıtmir'i ile Köpekli Çocuklar'ın Kıtmir'i arasında sadece isim yönünden bir ortaklık söz konusu değildir. Yüklendikleri

misyon ve dış görünüşleri itibariyle her iki köpek arasında benzerlik bulunur. Söylencelere ve çeşitli mağaralarda bulunan tasvirlerle göre Kıtırmir'in rengi açık sarıdır. Köpekli Çocuklar'ın Kıtırmir dâhil olmak üzere birçok köpeğinin rengi de açık sarıdır (Baydar, 2019, s. 228). Ashâb-ı Kehf, yaşadıkları devirde putperestliği kabul etmedikleri için zulüm gören ve bu sebeple köpekleriyle birlikte sığındıkları mağarada uzun süre uyuyup sonra uyandıkları rivayet edilen ve Tevrat, Kur'an-ı Kerim gibi dinî kitaplarda zikredilen bir topluluktur. Ashâb-ı Kehf'in yaşadığı bu hadise, ölümden sonra yeniden dirilişin sembolüdür (Ersöz, 1991, s. 465) Bu açıdan yaklaşıldığında köpekler, büyük tufandan sonra dünyada yaşamın yeniden var olacağına göstergesidir.

Romanda, Kıtırmir dâhil olmak üzere, tüm köpeklerin Gerçekleri Açıklama Ağı'nın haberleşmesini sağlamak gibi bir işlevi de vardır. Oğlunun hayatta olup olmadığına dair herhangi bir bilgiye ulaşamayan Kadın'a da köpekler yardım eder. Umut Doğa, annesine köpekler vasıtasıyla haber yollar (Baydar, 2019, s. 247- 248). Köpeklerin eserinde diğer roman kahramanları kadar önemli bir fonksiyonu vardır. Bu perspektiften bakıldığında; insan dışındaki canlıların da ekosistemdeki gerekliliğinin ön plana çıkarılarak kurgulanması, *Köpekli Çocuklar Gecesi* romanının ekoleleştirel anlayışla örtüştüğü söylenebilir.

ÜTOPYALAR ÇAĞINDAN DİSTOPYALAR ÇAĞINA

Köpekli Çocuklar Gecesi romanı, ekolojik krizin odağında teknolojik, ekonomik, siyasi, toplumsal felaketlerin harmanladığı kötü bir yakın gelecek kurgusu etrafında şekillenir. Baydar, ekolojik meseleleri merkeze alan distopik bir roman yazmasının sebebini şu şekilde açıklar:

"Günümüzde, dünya ölçüsünde kendini dayatan en önemli soruna duyarsız kalmam mümkün değildi. Göz göre göre yaklaşan iklim/çevre felaketi karşısında, insanlığın ve doğal yaşamın ölüm kalım eşliğinde olduğu bu tarihsel kesitte, içimden gelen çığlığı paylaşmak istedim.

Neden distopya? Çünkü böyle bir dönemde ütopyalar kuracak halimiz kalmadı. İnsanlığın geleceği hiç de parlak görünmüyor. Bilim insanları, çevre aktivistleri yıllardır feryad ediyor, uyarıyorlar. Edebiyatın da bu konuda söyleyecek bir sözü olmalı diye düşündüm." (Çuhadar, 2019).

Romanın şahıs kadrosunda yer alan Kadın ve Adam'ın ütopya ve distopya kavramları üzerindeki düşüncelerine yer verilir.



Kadın, tüm yaşananları geleceğe aktarma amacıyla yaptığı ses kaydında, semavi ve dünyevi ütopyaların "peşlerinden insanlığın gelecek umudunu da sürükleyerek" çöktüğünü söyler (Baydar, 2019, s. 171). Adam ise her çağda savaşlar kötülükler, acılar, zulümler, göçler, soykırımlar, büyük yıkımlar, felaketler baş gösterdiğini belirtir. Ama hep savaşız, zulümsüz, sömürsüz bir dünya umudu ve büyük ütopyaya inanarak

kendini bu uğurda feda edenlerin de var olduğunu vurgular. Fakat bu kişilerin neticede hep yenildiğini dile getirir. (Baydar, 2019, s. 152). Buna rağmen insanoğlu hiçbir zaman yenilgiyi kabul etmez ve düştüğü noktadan ayağa kalkıp mücadeleye devam eder.

Adam, ütopyaların gerçekleşmesinin mümkün olmadığını düşünür. Ona göre, ütopyalar insanların acılarını azaltmak ve bastırmak için bir "afyon" görevi görür (Baydar, 2019, s. 153). Fakat yine de ütopyalara inanmaya devam eder. Adam, Kadın'a göre daha iyimser bir gelecek algısına sahiptir. Baydar, Adam ve Kadın'ın gelecek algısındaki farklılığı şöyle açıklar: "Kadınlar erkeklere göre daha gerçekçidirler zaten, ayaklarını toprağa daha sıkı basarlar, çünkü hayat veren ve hayatı koruyan kadın doğasıdır." (Çuhadar, 2019). Kadın'ın Adam'a göre gelecekle ilgili daha temkinli ve karamsar bir özellik göstermesi, rahminde can taşıyabilmesi ve bu sebeple daha korumacı bir yapıya haiz olmasından kaynaklanır.

Büyük kuraklığın hızla yayıldığı günlerde Namibya'da "Ekolojik Distopyalar Çağı" konferansı düzenlenir. Bu konferansa katılan Kadın ve Adam yeniden bir araya gelir. Kadının "Eskiden ütopyalar yazılırdı; daha iyi bir dünya, daha mutlu toplumlar hayal edilirdi. Romancılar artık ütopyalar değil distopyalar yazıyorlar." şeklindeki sözlerine Adam itiraz eder (Baydar, 2019, s. 175). Geçen yüzyılda da "1984, Cesur Yeni Dünya, Fahrenheit 451" gibi distopyaların yazıldığını, son yıllarda ise ekolojik distopyalar çoğaldığı için ütopyaların yazılmadığını vurgular ve sözlerine şöyle devam eder: "Ütopya daha iyi bir yer, daha iyi bir yaşam demektir; insanın umudunu tüketen o kadar kötü zamanlarda yaşıyoruz ki ütopyalar hayal edilemiyor. Ama şöyle de düşünebiliriz: Bugünün distopyası yarının ütopyası olabilir." (Baydar, 2019, s. 175). Adam'ın bu cümleleri yüreğinde geleceğe dair küçük de olsa bir umut taşıdığının göstergesidir. Adam'ın bu sözleri üzerine kafa yoran Kadın, çölleşmenin milyonlarca yıl önce felaket olarak algılanmasına rağmen günümüzde çölde farklı yaşam biçimlerinin varlığının sürdürülmesini çölün, insanlara ve çöl hayvanlara yaşam alanı olması oluşturmasını kastettiğini düşünür (Baydar, 2019: 176). Adam, geçmiş çağlarda olduğu gibi, zamanla biyolojik "zincire yeni halkalar" ekleneceğine, "yeni türler, yeni insanlar" doğacağına inanır (Baydar, 2019, s. 178). Ekolojik tahribatın yarattığı etkiler altında hayatta kalma mücadelesi verirken geleceğe dair küçük de olsa bir umudun söz konusu olabileceğini bu şekilde ifade eder. Köpekli Çocuklar ve İklim Çocukları sayesinde karanlık günler geride bırakılıp aydınlık günlere kavuşulacaktır (Baydar, 2019, s. 179). Böylelikle yazar, sadece olay örgüsü ekseninde distopik bir roman kurgulamaz aynı zamanda roman kişileri vasıtasıyla ütopya ve distopya kavramlarını irdeler.

Dünyadaki yaşam, önce büyük bir kuraklık sonra da tufanla boğuşur. Bitkiler yok olmaya yüz tutmaya başladığı için yaşamın devamlılığına ilişkin ümitler tükenir. Tüm bunlara rağmen Kadın ve Adam'ın sığındığı kulübenin kapısının önündeki taşların arasında minicik bir papatya baş verir (Baydar, 2019, s. 234). Zorluklara direnerek yeşeren bu küçücük papatya yeniden doğuş mucizesinin işareti gibidir. Baydar'a göre bu papatya, "doğanın güzelliklerine, aşkın ve umudun gücüne, daha iyi, daha yaşanabilir bir dünya için yılmadan mücadele eden gençler" in "ayakta kalmamızı sağlayan umudun" sembolüdür (Çuhadar, 2019). Romanın kurgusu, kötümser bir havada seyretse de içinde umudun tohumunu barındıran bir şekilde sona erer.

SONUÇ

İnsanın doğaya karşı yıkıcı hükmedişinin yarattığı sonuçlar, tüm canlıları etkileyerek ekolojik krize neden olur. Ekolojisti kuramı, ekolojik sorunların edebî eserler vasıtasıyla incelenmesine imkân sağlar. Toplumı yönlendirme gücüne sahip olan edebiyat sayesinde doğanın koruma altına alınması hedeflenir. Edebî eserlerden yola çıkılarak insanların ekolojik krizin büyüklüğünün farkına varmaları amaçlanır. İşlevsel bir okuma alanı oluşturan ekolojisti ile sürdürülebilir çevre anlayışını yaygınlaştırmaya yönelik adım atılır. Doğal yaşamın korunabilmesi ve ekolojik sistemdeki işleyiş düzenin bozulmaması için kurgu yoluyla mücadele edilir.

Oya Baydar'ın *Köpekli Çocuklar Gecesi* adlı eseri, ekolojik distopya roman kategorisindedir. Yazar, Nuh Tufanı'ndan, Ashâb-ı Kehf'ten, dünyanın çeşitli bölgelerindeki güncel ve gerçek doğa felaket haberlerinden beslenerek kurguladığı kötümser gelecek okurun kaygılarını gün yüzüne çıkartıp halihazırdaki ekolojik krize dikkat çeker. Doğayı korumaya yönelik önlemler alınmadığı takdirde, gelecekte yaşanabilecekleri gözler önüne serer.

Baydar, romanında insanın doğa ve çevreyle olan ilişkisini ön plana alıp ekolojik meseleleri eserinin bünyesine dâhil eder. Yazar, "insanın doğadaki tek ve en değerli varlık olduğu" fikrine karşı çıkar. Doğayla insan ilişkisine sadece insan merkezli yaklaşmaz. İnsan dışındaki varlıklar da karakter olarak kurguya dâhil edilir. Aydınlık geleceği inşası, hayvanlar ve insanların ortak çalışmasıyla kurulabilecektir. *Köpekli Çocuklar Gecesi* adlı roman, kurgusal ve dilsel açıdan incelendiğinde yazarın, insanoğlunu evrendeki varlıkların merkezine yerleştirmedeği görülür. Yazarın, bütün canlıların yaşama hakkının insanla eşit olduğunu ve insanın diğer canlılardan üstün olmadığı görüşünü savunduğu anlaşılır.

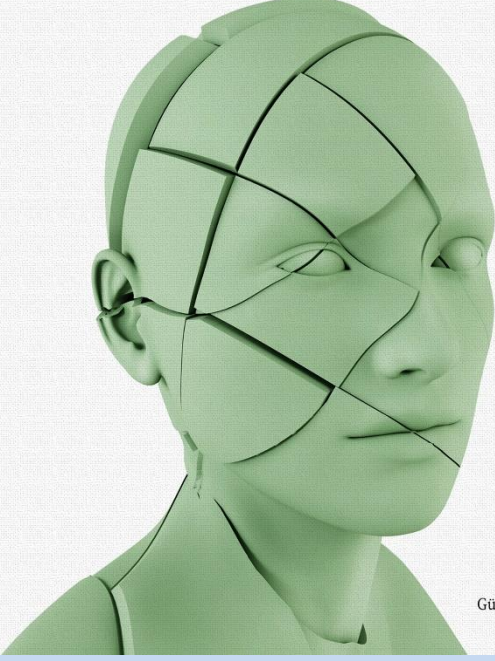
Oya Baydar'ın *Köpekli Çocuklar Gecesi* adlı eseri, çevre duyarlılığına sahip doğa sevgisi izlekli bir romandır.

KAYNAKÇA

- Apaydın, Neşe (2020). Korona Günlerinden "Köpekli Geceler Gecesi"ne Doğru Mu? *Son Baskı*.
<https://www.sonbaski.com/neseapaydin/korona-gunlerinden-kopekli-cocuklar-gecesine-dogru-mu/> (Erişim: 09. 04. 2020).
- Baydar, Oya (2019). *Köpekli Çocuklar Gecesi*. İstanbul: Can Sanat Yayınları.
- Bezel, Nail (1984). *Yeryüzü Cennetleri Kurmak*. İstanbul: Say Yayınları.
- Çuhadar, Bahar (2019). "Böyle bir dönemde ütopyalar kuracak halimiz kalmadı...". *Hürriyet Kitap-Sanat*.
<http://www.hurriyet.com.tr/kitap-sanat/boyle-bir-donemde-utopyalar-kuracak-halimiz-kalmadi-41334137> (Erişim: 13.01.2020).
- Ersöz, İsmail (1991). Ashâb-ı Kehf' maddesi. *TDV İslâm Ansiklopedisi*. C. 3. İstanbul. s. 465-467.
- Glotfelty, Cheryl (2017). "Çevre Krizi Çağında Edebi Çalışmalar". Ümran Kılınç (Çev.). *Şarkî Edebiyat Dergisi- Ekoeleştirici Özel Sayısı- 2*: 34-43.
- Harman, Ömer Faruk (2017). Nûh maddesi. *TDV İslâm Ansiklopedisi*. C. 33. İstanbul. s. 224- 227.
- Keleş, Ruşen – Hamamcı, Can (1993). *Çevrebilim*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Kumar, Krishan (2006). *Modern Zamanlarda Ütopya ve Karşı Ütopya*. Ali Galip (Çev.). İstanbul: Kalkedon Yayıncılık.
- Oppermann, Serpil (2012). *Ekoeleştirici Çevre ve Edebiyat*. Ankara: Phoenix Yayınları.
- Özdağ, Ufuk (2017). *Edebiyat ve Toprak Etiği*. Ankara: Ürün Yayınları.
- Sarcey, Michéle Riot vd. (2003). *Ütopyalar Sözlüğü*. Turhan Ilgaz (Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Toska, Sezgin (2017). *Ekokurgu Ekolojik Sorunların Çözüm Yolu Olarak Edebiyat*. İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi.
- Uyduranoğlu, Ayşe (2019). 'İklim çocukları şimdiden çok önemli iş başardı'. *Yeşil Gazete*.
<https://yesilgazete.org/blog/2019/09/28/iklim-cocuklari-simdiden-cok-onemli-is-basardi-ayse-uyduranoğlu/> (Erişim: 13.01.2020).
- Wallece, Molly (2017). "Tuhaf Bir Ekoloji: Doğasını Bozduğumuz Bir Doğanın Doğası". *Doğu Batı Düşünce Dergisi*. 83: 181-199.

TÜRK BİLİMKURGU EDEBİYATI VE ARKETİPLER

DR. VELİ UĞUR



Günce Yayınları

Oktay Yivli

Öykü Nasıl Okunur

modern öykü ve yöntem



Günce Yayınları

MAKSUT YİĞİTBAŞ

Edebiyatın Ebemkuşağı

Halit Ziya Hikâyeciliğinde

Renklerin Dili

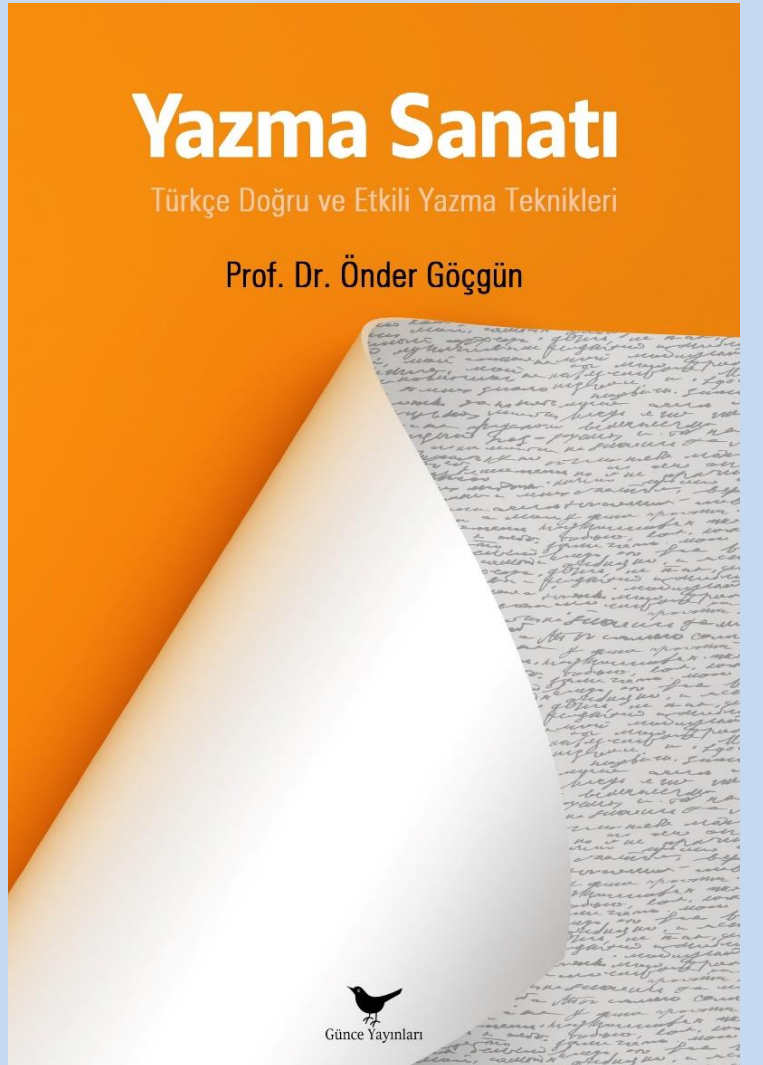


Günce Yayınları

Yazma Sanatı

Türkçe Doğru ve Etkili Yazma Teknikleri

Prof. Dr. Önder Göçgün



Günce Yayınları

Eleştirinin Eleştirisi: Tâcîzâde Cafer Çelebi'nin *Heves-nâme*'sindeki Şeyhî ve Ahmed Paşa Eleştirilerine Latîfî'nin Cevabı

DR. FAHRİ KAPLAN*

Öz

Latîfî, tezkiresindeki incelikli eleştirileri ile dikkat çeken, önemli bir edebiyat eleştirmenidir. Ele aldığı pek çok şairi edebî seviyeleri ve şiirinin niteliği açısından değerlendirmeyi ihmal etmemiş olan müellifin, kendisinden önce verilmiş bazı hükümleri de tartıştığı ve onlar hakkında değerlendirmede bulunduğu yer yer görülür. Bunlardan en belirginini, Tâcîzâde Cafer Çelebi'nin *Heves-nâme*'sinde kendinden önceki devrin iki ünlü şairi Şeyhî ve Ahmed Paşa'ya yönelik eleştirileri üzerine değerlendirmesidir. Cafer Çelebi; Şeyhî'yi sözlerinde fesahat olmayıp garip lafızlar kullanmakla, Ahmed Paşa'yı tercüme yoluyla şiir söylemekle kınayarak eleştirir. Buna karşı Latîfî bu iki şairi, onları kendi devrinin edebî seviyesi ve şartları içinde değerlendirmek gerektiğini belirterek savunur. Latîfî, bunu yaparken Şeyhî ve Ahmed Paşa'nın eksik görülen yanlarını da belirtir. Üstelik Cafer Çelebi'nin ve benzer eleştiri yapanların da söz erbabı kimseler olduğunu söyler. Böylece bir tarafı yüceltme veya yerme gayesi gütmeksizin herkese hakkını teslim eden bir yaklaşım ortaya koyar. Bu da onun dikkatli, objektif, adil bir eleştirmen olduğunu gösterir. Latîfî'nin Cafer Çelebi'nin eleştirilerini eleştirmesi onun kendinden önceki eleştiri literatürüne hakimiyetini ve bu sahadaki edebî bilgi ve birikimini gösterir. Latîfî'nin Cafer Çelebi'nin eleştirilerine yönelik değerlendirmeleriyle, tezkiresinde eleştirinin yanında "eleştirinin eleştirisi"ni de yaptığı görülür.

Anahtar sözcükler: Eleştiri, Latîfî, Tâcîzâde Cafer Çelebi, *Heves-nâme*, Tezkire, Tenkit

CRITICISM OF CRITICISM: LATÎFÎ'S RESPONSE TO TÂCÎZÂDE CAFER ÇELEBİ'S CRITICISMS
ABOUT ŞEYHÎ AND AHMED PAŞA IN *HEVES-NÂME*

Abstract

Latîfî is a significant literary critic who draws attention with sophisticated criticism in his "tezkire" (collection of biographies). It is seen that the author who doesn't ignore to evaluate lots of poets in his tezkire in terms of literary degree and poetry quality, also discusses previous assessments and makes some evaluations about them. The most apparent one is the criticism of Tâcîzâde Cafer Çelebi's criticism about Şeyhî and Ahmed Paşa, two famous poets of the previous period, in *Heves-nâme*. Cafer Çelebi condemns Şeyhî because he has not clear and fluent expression and uses strange statements. He also condemns Ahmed Paşa due to the fact that he tells poetry through translation. Nonetheless, Latîfî defends these two poets by stating that they must be

* Muğla Sıtkı Koçman Ün. Edebiyat Fak. TDE Bölümü, kaplanfahri@gmail.com, orcid.org/0000-0002-6462-6104
Gönderim tarihi: 27.04.2020 Kabul tarihi: 26.05.2020

criticized within the concept of the period's literary degree and conditions. While doing this, Latîfi states criticised inadequacies of Şeyhî and Ahmed Paşa, too. Furthermore, he says that Cafer Çelebi and the ones who makes same evaluations are the poetry masters. Hence, he embraces an approach that gives everyone's right regardless of having an aim of signification and denigration. It shows that he is a careful, objective and fair critic. Latîfi's criticism of Cafer Çelebi's criticisms denotes his knowledge in previous criticism literature and also his literary knowledge and experience in this area. It is seen that Latîfi makes "the criticism of criticism" in addition to criticism in his tezkire with his evaluations about Cafer Çelebi's criticisms.

Keywords: Criticism, Latifi, Tacizade Cafer Çelebi, Hevesname, Tezkire

GİRİŞ

Latîfi'nin *Tezkiretü's-ş-suarâ vü Tabsıratu'n-nuzamâ* adlı eseri, Türkçe şair tezkirelerinin bilinen ilk örneklerinden biri olmakla birlikte bu alanın en yetkin eserlerinden biridir. Tezkirede üç yüzden fazla şair hakkında bilgi verilmiştir. Eser, şairler hakkında biyografik bilgi veren bir edebiyat tarihi kaynağı olmasının yanında, şair ve şiir eleştirisi açısından da zengin bir mahiyettedir. Klasik Türk edebiyatında eleştiri açısından en doyurucu eserlerden biri olan *Latîfi Tezkiresi*; şiir, şair, nesir ve nâsirle ilgili incelikli değerlendirmeler içerir¹. Latîfi, bu yönüyle biyografi yazarlığı ve edebiyat tarihçiliğinin yanında donanımlı bir edebiyat eleştirmenidir. Bu yazının konusunu teşkil eden Latîfi'nin Cafer Çelebi'nin *Heves-nâme*'de kendinden önceki bazı şairlere yönelik eleştirileri üzerine yaptığı değerlendirmeler, onun devrinin eleştiri literatürünü takip ettiğini ve bunun yanında bu tür eleştiri metinlerine cevap verecek düzeyde de ele aldığı şairlerin edebî kişiliklerine vukufiyetini gösteren örneklerdendir.

Latîfi'nin konuyla ilgili yorum ve değerlendirmelerini zikretmeden önce Tâcîzâde Cafer Çelebi'nin *Heves-nâme*'sinde yer alan söz konusu eleştirileri görmek/hatırlamak yerinde olacaktır.

CAFER ÇELEBİ'NİN HEVES-NÂME'SİNDEKİ ELEŞTİRİLER

Tâcîzâde Cafer Çelebi *Heves-nâme* adlı mesnevisinde, eseri yazması için kendisini tetikleyen bir sebebi dile getirdiği "Hasb-i Hâl" başlıklı eserin XXIII. bölümünde (Tâcîzâde Cafer Çelebi, 2006, s.204-210), bir iki can dostu ile sohbet ederken konunun geçmişteki belli başlı şairlere geldiğinden bahseder. Burada anlatıldığına göre, Cafer Çelebi'yi bir mesnevi yazmaya davet eden candan dostu sohbetin bir yerinde Cafer Çelebi'ye Türkçe şiirde o gün için büyük şöhreti olan iki şair Şeyhî ve Ahmed Paşa ile ilgili görüşlerini aktarır. Şairi teşvik amacı da taşıdığı göz ardı edilmemesi gereken bu değerlendirmede müellif/anlatıcı bu "can dostu"nun kendisine şunları söylediğini belirtir:

"Kamu nazm ehlinün hod hâli bellü
Ser-âmed olanun ahvâli bellü

¹ *Latîfi Tezkiresi*'ndeki eleştirinin mahiyetine ışık tutacak çalışmalardan bazıları için bkz. Kaynakçada "Gür, 2009", "Kaplan, 2018", "Tolasa, 2002".

Şular kim Türkî dilde şöhreti var
Biri Şeyhî biri Ahmed'dür ey yâr

Eger Şeyhî'dür insâf eyle bi'llâh
Sühanverlikden olmuş gerçi âgâh

Sözün üslûb-ı nazmın anlamış ol
Kelâmın tavr u tarzın anlamış ol

Fesâhetde velîkin kârı yokdur
Kelâmınun garîb elfâzı çokdur

Ve ger Ahmed durur gerçi selâset
Bulınur sözlerinde hem fesâhat

Belâgatde velî mâhir degüldür
Kelâmın rabtına kâdir degüldür

Sözünün hüsni vardur ânı yokdur
Nukûş-ı deyre benzer cânı yokdur

Bu hâl ile yine ey merd-i üstâd
Birinün dahı yok şânında îcâd

Mu'ayyen her birinün hâli kâli
Olupdur terceme ulu kemâli

Ararsan her birinün defterini
Tetebbu' eyler isen sözlerini

Bulmazsın birinde ma'nî-i hâs
Bulursun gayrün âhengine rakkâs

Hayâl-i hâssa çün kâdir degüller
Hakikatde bular şâ'ir degüller" (Tâcîzâde Cafer Çelebi, 2006, s. 207-209)

Bu ifadeleri günümüz Türkçesi ile şöyle anlamlandırabiliriz:

Cümle şiir ehlinin hali belli; en başta gelenlerin bile ahvali nedir ortada. Şunlar ki Türkçe dilinde şiirle şöhreti var: Biri Şeyhi, biri de Ahmed'dir (Ahmed Paşa), ey dost! Şeyhî'ye insafla bakıldığında sözü güzel söylemeyi bilen bir şair. O, sözü cazip bir üslupla söylemeyi, sözün tavr ve tarzının inceliklerini anlamıştır. Fakat, fesahat mevzuunda başarısı yoktur, sözünün garip lafızları çoktur. Ahmed Paşada da akıcılık vardır, hem sözlerinde fesahat bulunur. Ancak, belagatte mahir değildir, sözü bağlamada (kelimeler/kavramlar arası irtibatı sağlamada) kudretli değildir. Sözünün güzelliği vardır, cazibesi yoktur; kilisedeki nakışlara

(tasvirlerle) benzer, canı yoktur. Ey üstad, hâlihazırda onların birinde bile icad özelliği yoktur. Her birinin hâli ve sözü ortada, en büyük maharetleri tercümeden ibaret. Her birinin defterini karıştırsan, sözlerini incelesen birinde has (özgün) mana bulamazsın. Başkalarının ahenginde dans ettiklerini görürsün. Çünkü has (özgün) hayale kadir değiller; hakikatte bunlar şair değiller.

Cafer Çelebi, 487. beyitte “bir yâr-ı cânî” (bir can dostu) olarak nitelendirdiği arkadaşının bu görüşleri dile getirdiğini söylemişse de kendisinin de bu hususta benzer bir görüşü paylaştığını düşünebiliriz. Zira hem bu söylenenlere itiraz etmemiş hem de bu görüşleri dikkat çekici bir üslupla eserine almaktan, onları dile getirmekten çekinmemiştir. Bu, aynı zamanda şairin hem kendi şairliğine güvenini hem de önceki şairlere ve özellikle Şeyhî ve Ahmed Paşa’ya yönelik eleştirilerini aktarma vesilesi olmuştur. Cafer Çelebi, bu eleştirileri doğrudan kendi sözleri değil de bir arkadaşının sözleri olarak aktarır. Üstelik bu eleştiriler, Cafer Çelebi’yi eseri yazmaya tetiklemiştir. Yani şair, bu eleştirileri bizzat yapmamışsa bile bunlardan hızını almış ve böyle bir eser yazmak gerektiğine bu tenkitlerin neticesinde ikna olduğunu ima etmiştir. Söz konusu bölümde arkadaşıyla yaptığı karşılıklı bahislerin devamını aktaran Cafer Çelebi’nin arkadaşına bazı yerlerde itiraz edip cevap verirken -az önce de belirttiğimiz gibi- böyle tanınmış şairler hakkında sert eleştirileri cevapsız bırakması ve onları çarpıcı bir söylemle aktarması bu görüşleri paylaştığını veya hiç değilse dikkate değer gördüğünü göstermektedir. Zaten Cafer Çelebi, bu eleştirileri aktardıktan birkaç beyit sonra:

“Ki kıldum sözlerine imtisâli
Kabûl itdüm ki buldukça mecâli

Dürişem nazm idem bir dâstânı
K’ola her ‘âşıkun vird-i zebânı” (536. ve 537. beyitler)

diyerek arkadaşını onaylamaktadır². Kaldı ki, Cafer Çelebi’nin başka bazı eserlerde de benzerine rastalayabildiğimiz dost teşvikiyle ilgili bu hususu bir edebî kurgu olarak eserine almış olması da ihtimal dahilindedir. Latîfî de tezkiresinde bu eleştirileri değerlendirirken onları doğrudan Cafer Çelebi’nin görüşleri olarak ele alacaktır.

HEVES-NÂME’DEKİ AHMED PAŞA ELEŞTİRİSİNE LATİFÎ’NİN ELEŞTİRİSİ

Latîfî, tezkiresinin Ahmed Paşa maddesinde Tâcîzâde Cafer Çelebi’nin *Heves-nâme*’deki eleştirilerini aktararak bunlar üzerine kendi görüşünü beyan eder. *Heves-nâme*’deki eleştirilerin temel noktalarından biri “terceme” mevzuudur. Latîfî, Ahmed Paşa’nın bu yönü ve tercüme meselesinin ayıp sayılıp sayılmayacağı konusunda mülâhazalarını aktardıktan sonra Cafer Çelebi’nin *Heves-nâme*’sinde bu konudaki eleştiriye zikretmiş ve devamında böyle bir eleştirinin yerinde olup olmadığını tartışmıştır. *Latîfî Tezkiresi*’ndeki söz konusu bölüm şöyledir:

“Nesr: Ve zebân-ı Fürsde vâki’ olan kütüb ü devâvîne **tetebbu**’-ı müstevfâsı ve tefahhus-ı müsteskâsı olup cemî’-i manzûmât-ı Fürsi mütetebbi’ ve fevâid-i ‘avâid ü sanâyi’-i bedâyi’den mütemetti’ u müteneffi’ olmagın:

Beyt: معنی نیک بود شاهد پاکیزه بدن

² Bu onaylamanın doğrudan eleştirileri onaylamaktan ziyade yeni bir mesnevi yazması hususunda arkadaşının tavsiyesine uymayı içerdiğini belirtelim.

که بهر چند در و جامه ذکر کون پوشند³

mazmûnınca ol libâs-ı 'ibârât-ı Fârisî birle mülebbes olan şâhid-i ma'nâya siyâb-ı elfâz-ı Rûmîden libâs-ı elmâs idüp şî'âr-ı cedîd ve disâr-ı mezîd geyürüp her bir ma'nâ-yı aşk-sâzı bir hûb türk-i tannâz ve mahbûb-ı işve-sâz göstermişdür. Libâs-ı sâbıkdan ahsen ve kisvet-i evvelden bihter zîb ü bahâ virmüşdür. Egerçi tarîk-ı terceme fuzalâ-yı seleden ba'zılar katında ma'kûl ü makbûldür ammâ bülegâ-yı halefden ba'zılar yanında bu cihetden mat'ûn u medhûldür. Bu ecilden icmâ' u ittifâk-ı nükte-ârâ ve nükte-dânâ budur ki eger merhûm-ı mezbûr mütercimlik töhmetiyle müttehim olmayaydı ve didüğü kasâyid ü eş'ârı tetebbu' ile dimeyeydi şu'arâ-yı vilâyet-i Rûm içre cümleden serâmed ü müselleme ve cemî'sinden eş'ar u eslem olmak mukarrer idi. Nitekim şu'arâ-yı Rûm'dan tâcü'ş-şu'arâ Tâcî-zâde Heves-nâme nâm kitâbında muşârun-ileyhe işâret idüp dimişdür.

Nazm: Serâmed didüğünün bellü hâli
Olupdur terceme ulu kemâli

Zebân-ı âharun bir nüktedânı
Muhayyel nazmidüp lafz-ı ma'ânî

Ne ki derc itdi ise anda evvel âhir
Kılasun terceme Türkîye bir bir

Bu ehl olan yanında sehdür sehl
Benüm katumda belki cehldür cehl⁴

Nesr: Elhakk u insâf budur ki ol zamânda tarîk-ı terceme medhûk ü ma'yûb degül idi belki mer'î ve mergûb idi ve elfâzdan ma'nâyı nümâyîşde hak edâsın virse bî-meslûb idi. Hâssa ki bu hâssa bunların şânında ve şân-ı letâfet-nişânına gelmişdür. Egerçi manzumât-ı fürs **tetebbu'**iden mezbûrun zâde-i tab'ı ve hâssa-i karîhası begâyet nâdir ü kem-yâb ve dîvânında mevcûd olan ma'ânînin ekseri müdevvenât-ı seleden ifrâz u intihâbdur. Lâkin kelâmınun rüsûh u metânetine tahsîn ü teslîm itmişlerdür. Bâ-vücûd ki kendülerün cevdet-i tab'ı bî-gâye ve tasarruf-ı zihni bî-nihâyedür [...]” (Latîfî, 2000, s.155-157).

Bu genişçe değerlendirmesinde Latîfî; Paşa'nın Farsça divanları, Fars şiirindeki mazmunları inceleyerek Farsça ibareleri giyinmiş olan mana güzeline Türkçe lafızlardan elmadan bir elbise hazırlayarak yeni ve öncekinden büyük/gelişmiş bir kaftan (elbise) giydirip aşkı dile getiren her bir manayı güzel ve işveli bir Türk güzeli hâline getirdiğini belirtir. Latîfî'ye göre Ahmed Paşa, bu elbiseye önceki elbiseden daha güzel bir süs vermiş, onun kıymetini arttırmıştır. Tercüme yolunun eskilerden bazı faziletli kimselerce makul ve makbul bir yol olarak görülmüşken sonraki dönemdeki belagat sahiplerinin bazılarınca bu yolun ayıplanmış olduğunu belirten tezkire

³ “Her ne kadar farklı çevreler için değişik elbiseler gerekse de temiz bedene güzel mânâ yaraşır.” (tercüme: Rıdvan Canım) (Latîfî, 2000, s.156).

⁴ Düşünceler benzer olsa da Latîfî'nin aktardığı beyitlerle Necati Sungur'un hazırladığı elimizdeki Heves-nâme metnindeki (Tâcîzâde Cafer Çelebi, 2006) beyitlerin farklı olduğu görülüyor. Nüsha farkları ile ilgili bir husus olarak değerlendirebileceğimiz bu durumun meselenin özünü değiştirmeyeceği aşikârdır.

müellifi, Ahmed Paşa eğer tercüme ithamına maruz kalmazsa ve söylediği şiirleri başka şairleri inceleme yoluyla söylemiş olmasa Osmanlı ülkesi (vilâyet-i Rûm) şairleri içinde en önde gelen ve bu konuda hakkı teslim edilmiş, herkesten daha sağlam bir şair olacağını sözden anlayan kimselerin ittifak ettiği bir husus olarak dile getirir. Ardından, Ahmed Paşa'nın tercüme gerekçesiyle eleştirilmesine de Cafer Çelebi'nin *Heves-nâme*'sinden örnek verir. Latîfî'nin aldığı kısımda Cafer Çelebi, en önde gelen şair olduğu iddia edilen şairin -yani Ahmed Paşa'nın- en büyük maharetinin tercüme olduğunu söylemektedir. Cafer Çelebi; -Ahmed Paşa'yı ima ederek- Paşa'nın şiirini başka bir dilde sözden anlayan bir şairin muhayyel bir tarzda nazmettiği şiirine yerleştirdiği mana dolu sözleri Türkçe'ye bir bir tercüme ederek oluşturduğu eleştirisini getirir. Bu tarzın sözden anlayan ehil bir kimse için gayet kolay/ucuz bir yol olduğunu, hatta kendisine göre bunun belki de bir cehalet olduğunu belirtir. Ahmed Paşa'nın tercüme tarzını veryansın edercesine eleştiren bu beyitleri aktardıktan sonra Latîfî, bu hususta kendi görüşünü de ortaya koyarak Cafer Çelebi'nin yaptığı eleştiriye eleştirecektir. Latîfî, bu değerlendirmesinde; hak ve insafla yaklaşıldığında Ahmed Paşa'nın eser verdiği devirde tercüme yoluna başvurmanın ayıp kabul edilmediğini belki aksine bunun geçerli ve rağbet bulan bir usûl olduğunu belirtir. O devrin anlayışında bu hususta sözden manayı gösterirken edanın hakkını veren şairin hatasız sayılacağını da ekler. Latîfî'ye göre, tercümede bu kusursuzluğu gösteren söz konusu özellik, Ahmed Paşa'ya has bir nitelik; gerçi, Farsça şiirleri tetebbu eden Paşa'nın tabiatından doğan ve karihasının ürünü şiirler gayet nadir olup divanında bulunan manaların çoğu eskilerin divanlarından alınıp seçilmiştir ancak sözlerinin sağlamlığı ve gücü hususunda Ahmed Paşa övülmüş ve hakkı teslim edilmiş bir şairdir.

Yukarıda belirtilen değerlendirmelerinde Latîfî'nin; Ahmed Paşa'nın tercüme yolunu benimsemesi hususunda Cafer Çelebi'nin *Heves-nâme*'sindeki sert ve keskin eleştirileri kritik ederek itidalli bir yaklaşımı tercih ettiği görülür: "Latîfî, daha önce belirttiğimiz gibi, Cafer Çelebi kadar sert değildir; Ahmed Paşa'yı İran edebiyatından tercümeyle itham etmekle beraber, üstat bir şair olduğunu ve takdir edildiğini belirtir [...]" (Sungur, 2001, s.75).

Latîfî, söz konusu yaklaşımında her şeyden önce eleştirilen hususu devrin şartları içinde düşünmek ve değerlendirmek gerektiğine dikkat çekmiştir. "Ahmet Paşa'yı bu sözlerle savunan tezkire yazarı, şairi döneminin şartları içinde değerlendirmekle birlikte tercümenin hangi durumda uygun düşüğünü de ortaya koymuştur." (Gür, 2009, s.65). Cafer Çelebi'nin eserini yazdığı döneme gelindiğinde klasik Türk şiiri belli bir seviyeyi bulup artık tercüme yolu aşılmış olabilir ve bu yolu devam ettirmek artık bir kusur kabul edilebilir; ancak Ahmed Paşa'nın üstat bir şair olarak ortaya çıktığı zaman dilimi (15. yüzyıl ortaları), üst seviye bir edebi tarzın ve klasik şiir dilinin Türkçe'de yeni yeni oluşmaya başladığı bir devirdir⁵. Böyle bir devirde, o günkü Türk şiirine göre ileri bir estetik seviyeye ulaşmış Farsça şiirlerdeki mazmun ve manaları sözdeki edanın hakkını vererek Türkçe "yeniden-yazmak" (Aktulum, 2007, s.236) ayıp olmak şöyle dursun, Türkçe şiir vadisine yeni bir anlam ve imaj dünyası armağan edip şiir vadisine taze bir soluk getirmesi de

⁵ Hevesnâme'nin yazıldığı 889/1693-94 tarihinde de (bkz. bir sonraki dipnot) Ahmed Paşa (ö.902/1496-97) hayattadır ancak bu, onun yaşlılık dönemidir. Paşa'nın şiirle şöhret bulmaya başladığı devir ise 15. yüzyılın ortalarıdır. Dolayısıyla Paşa'nın üstat bir şair olarak ortaya çıkışı ile Heves-nâme'nin telifi arasında 30-40 senelik bir zaman farkı olduğunu söylemek mümkündür.

göz önüne alındığında belki de takdir edilecek bir husustur. Heves-nâme'nin yazıldığı h.889 (m.1493-94) tarihlerine (Tâcîzâde Cafer Çelebi, 2006, s.68)⁶ geldiğinde ise muhtemelen artık bu tarz terk edilmiş ve böyle bir tercüme faaliyeti belki bir "aşırma" gibi töhmete medar olacak hâle gelmiştir. Dolayısıyla Latîfî'ye göre Cafer Çelebi'nin bu eleştirileri kendi gününün penceresinden yerindeymiş gibi görünse de Ahmed Paşa'nın ortaya çıktığı zamanda tercüme meselesi ile ilgili olan anlayışı dikkate almadan yapılacak yorum hatalı olur. İnsaflı olan, şairi bu tür eserlerle ortaya çıktığı dönemin şiir anlayışı ve estetiği içinde değerlendirmektir. Latîfî, Ahmed Paşa'nın özgün mana bulmada velut bir tabiata sahip olmadığını ancak söyleyişinin sağlam ve güçlü olduğunu da belirterek Ahmed Paşa'nın başarılı ve eksik gördüğü yönlerini titizlikle belirtir. Dolayısıyla Ahmed Paşa'nın veya Cafer Çelebi'nin savunmasını yapma yoluna gitmez; sadece insaflı bir yaklaşımla meseleyi ele alma gayreti gösterir ki bu konudaki tavrı onun ne kadar dikkatli bir edebiyat ve şiir eleştirmeni olduğunu da gösterir niteliktedir.

HEVES-NÂME'DEKİ ŞEYHÎ ELEŞTİRİSİ VE LATİFÎ'NİN BUNA CEVABI

Latîfî, Şeyhü'ş-şu'arâ olarak nitelendirdiği (2000, s.337) Şeyhî'nin mesnevi ve kasidedeki maharetini övdükten sonra ona yöneltilmiş bazı eleştirilere de değinir. Özellikle *Husrev ü Şîrîn* mesnevisi Latîfî'nin çağına göre önceki zamanda ("zamân-ı sâbık") yazıldığı için eski kavme ait "Oğuzâne" ve dağda yaşayanlara özgü ("kûhiyâne") bazı "garîb" lafızların ve "vahşî" ibarelerin eserde yer aldığını belirtir. Bazı fasih kimselerin de bunları ayıpladığını söyler ki onlardan biri de Cafer Çelebi'dir. Latîfî, Heves-nâme'deki bahsedilen eleştiriye içeren beyti de kaydederek bu husustaki değerlendirmelerini zikreder ve Şeyhî'yi savunur:

"İttifâk-ı suhanverân oldur ki üslûb-ı mesnevîde ve tarz-ı kasîde-i ma'nevîde semt-i revîşi memdûh u mashûbdur ve üslûb-ı eş'ârından sad-mertebe mergûbdur. Ammâ nazm-ı Husrevî zamân-ı sâbıkda vârid ü vâki' olmanın esnâ-i terkîb-i nazmında kavm-i kadîmün Oğuzâne ve kûhiyâne bâzı âdât u ibârâtı düşmüşdür ki her biri elfâz-ı garîbeden ve 'ibârât-ı vahşiyeden 'addolunur. Fesâhâtı mahall-i metrûk u mânde Türkî 'ibârât ve isti'mâli âhâlî-i kurâda ve kavâbil-i kûhiyânda olur. Füsehâdan ba'zı ol birkaç 'ibârâtı bâ'is-i dahl ü ta'n idinmişlerdür. Nazmında fesâhat ve elfâzında belâgat yokdur dimişler ammâ bu dâyirede nazar nazar-ı insâfdan bîründür ve nazar-ı pest ü dündür. Zîrâ erbâb-ı 'irfândan mahfî degüldür ki o zamânda zebân-ı Türkîde ol kadar zerâfet ve ol 'asr şu'arâsının ta'bîr ü edâlarında çendân fesâhat yok idi. Varaka ve Gülşah ve Hurşîd ü Feraşâd gibi Türkî terkîblerle manzum dâstânlar çok idi. Hattâ merhûm Tâc-zâde Heves-nâme nâm kitâbında mezbûr Şeyhî için:

Beyt: Fesâhatda o denlü kârı yokdur

Kelâmınun garîb elfâzı çokdur

diyü dahl itmiş ve harf atmışdur. El-hakk u insâf budur ki tarz-ı mesnevîyi ve nazm-ı rengîn-i ma'nevîyi şu'arâ-yı Rûm bundan gördiler ve züyûd-ı elfâzla 'arûs-ı nazm-ı kelâma andan sûret virdiler. Bu husûsda Rûmun mesnevî-gûyları ana mukallid ü pey-rev olmuşlardur. Fi'l-hakîka nazar olursa Kissa-i Husrev zebân-ı Türkîde andan bir üslûb-ı nevîdür. Yine şimdiki vakte dahî 'acep nazm-ı hâlet-bahş ve rûh-perver dil-keşdür. Fe-keyfe ki ol feyz-bahş u hâlet-engîz ü mev'izet-me'âl ü âteş-rîz mutasavvifâne ebyât ve

⁶ Verilen tarih, Necati Sungur'un eserin başındaki incelemesinden aktarıldı.

meşâyihane mevâ'ızât her biri âdeme gınâ ve fenâ virür kelimât ki mumâ-ileyhin kitâb-ı müstetâbindadır mesnevî-guyân-ı Rûm'dan birinün nazmında vâki' olmamışdur." (2000, 339-340).

Bu değerlendirmede Latîfî'nin Cafer Çelebi başta olmak üzere Şeyhî'nin bazı "garip lafızları" ile ilgili eleştiri yapanlara cevap vererek, bu yöndeki eleştiriye bir eleştiri getirdiği görülür. Şeyhî'nin şiirinde fasihlik ve sözlerinde belagat olmadığını söylemenin insaf nazarından uzak ve sığ (sönük/aşağı) bir bakış olduğunu belirten Latîfî, irfan erbabının bildiği üzere o devir -Şeyhî'nin devri- şairlerinin tabir ve edalarında o kadar fesahat olmayıp, eski Türkçe terkiplerle kaleme alınmış destanların yaygın olduğunu belirtir. Bugünün penceresinden Türk edebiyatı tarihine bakarak bu değerlendirme için diyebiliriz ki; Latîfî, burada Şeyhî'nin devrinde Türkçenin edebî incelikleri zarif bir şekilde anlatmada -klasik şiir estetiği hesaba katıldığında- henüz fazla işlenmemiş, klasik Türk şiirinin 15. asır sonu veya 16. asrın ilk yarısında ulaşılan estetik ve tat verici dil ve üslubuna Şeyhî'nin çağında henüz varılamamış olduğuna dikkat çeker. Dolayısıyla böyle bir durumda Şeyhî'nin sonraki dönemlerde görülen zarafeti gösteremediği için eleştirilmesi tezkire yazarı tarafından insaftan uzak bir değerlendirme olarak görülür. Bu da Latîfî'nin ele aldığı şairi eser verdiği dönemin şartları içerisinde değerlendirme gibi yüksek bir edebî eleştiri dikkatine sahip olduğunu gösterir (Kaplan, 2018, s.50-51). Burada Latîfî'nin bir şairin başarısının elindeki dil malzemesi üzerinden değerlendirilmesini savunduğu görülür. Bu hususu, Tzvetan Todorov'un *Eleştirinin Eleştirisi* adlı eserinde alıntıladığı Döblin'in: "Usta yazarda başarı her zaman dile aittir" (Todorov, 2017, s.39) sözü bağlamında da düşünmek mümkündür.

Latîfî'nin Şeyhî ile ilgili değerlendirmesinde Cafer Çelebi'nin yaklaşımını -tıpkı Ahmed Paşa eleştirisinde olduğu gibi- meseleye insafla bakmak gerektiğini belirterek tadil ettiği görülür. Latîfî'ye göre Cafer Çelebi'nin Şeyhî'ye yönelik eleştirisi şairin eserini yazdığı devrin şartlarını, edebî seviyesini hesaba katmadan yapılmıştır. Cafer Çelebi kendi yaşadığı dönemdeki bir şairi eleştirir gibi geçmişteki bir şairi eleştirmiştir. Bu son cümledeki yorumu doğrudan yapmasa da söyledikleri üzerinden bu çıkarım rahatlıkla yapılabilir. Latîfî, - Cafer Çelebi de dahil- Şeyhî'ye yönelik bu eleştiri yapan kişilerin "fuseha"dan olduklarını söyleyerek aslında onların sözü güzel söyleyen, söz erbabı kimseler olduğunu da belirtmekten geri durmamıştır. Dolayısıyla Latîfî'nin Şeyhî'yi eleştirenlere yönelik eleştirilerinde onları yerme, onlarla hesaplaşma gibi bir amacı taşımadığı; ele aldığı şairin edebî kıymetini doğru ölçülerle değerlendirme hassasiyetiyle bu sözleri söylediği açıkça görülmektedir. Bu da onun bu değerlendirmesini daha da değerli hâle getirir.

Latîfî'nin Şeyhî'yi zamanının edebî imkân ve şartları içinde değerlendirmesinde gösterdiği hassasiyet "16. Yüzyılda Edebiyat Araştırma ve Eleştirisi" adlı kitabında Harun Tolasa'nın da dikkatinden kaçmamıştır. Tolasa, Latîfî'nin bu husustaki dikkatini şu ifadelerle takdir eder:

"Mesnevî şiiri açısından yapılan tanıtma ve değerlendirmelerde, o devir edebiyatımızın genel gelişim ve değişimiyle ilgili dikkate değer bilgi ve açıklamalar da bulabilmekteyiz. Şöyle ki, bunlarda hem şairin kişiliği hem eseri ve hem de bunların zaman içerisindeki yeri bir arada belirtilmeye çalışılır. Latîfî'nin Şeyhî hakkındaki şu açıklamaları, bu konuda sadece günümüze aktardığı kıymetli bilgiler açısından değil, tenkidinin dayandığı temel düşünce ve yöntemler açısından da dikkate layıktır: (...)" (2002, s.334)

Latîfî, Şeyhî'ye dair değerlendirmesinin ilerleyen kısmında aslında Şeyhî'nin şiirinin Latîfî'nin çağı için bile değerli olduğuna dikkat çeker. Onun terk edilmiş olması -edebiyat tarihine bir bütün olarak bakmaktan uzak olan-⁷ avam kimselere göredir. Havassa göre ise kendi devrinin en büyük şairlerinden olan böyle bir isim makbul ve muteber sayılacak, onun şiir dilinin gelişimine ve bugünkü seviyeye gelmesine olan katkısı takdir edilecektir⁸: "*Tarz-ı şî'r-i Şeyhî ve ve üslûb-ı şu'arâ-yı kudamâ meslûb u metrûk olmak 'avâmü'n-nâsa göredür. 'Inde'l-havâs yine mergûb olanlar makbûl ü mu'teber ve matlûb-ı ehl-i hünerdür.*" (Latîfî 2000, s.342)

Hülasa edilecek olursa: Latîfî'nin Cafer Çelebi'nin ve bahsettiği "*füsehâdan ba'zı*" kimselerin Şeyhî'nin garip sözlerinin çokluğuna yönelik eleştirilerini insafla yaklaşarak düzeltilmesi gereken bir hüküm olarak kaydettiği görülmekte; Şeyhî'yi kendi çağı içinde değerlendirmeyi doğru bulduğu ve onu hakkının teslim edilmesi gereken önemli bir üstat şair olarak kabul ettiği anlaşılmaktadır.

SANATKÂRLIKLA ELEŞTİRMEMLİK ARASINDA

Cafer Çelebi ile Latîfî'nin eleştirilerindeki yaklaşım farkını sanatkâr ile eleştirmenin yaklaşım farkı olarak da okumak mümkündür. Cafer Çelebi, on beşinci yüzyılın sonlarında (h.889 /m.1493-94) kaleme aldığı bu eserde kendinden önceki devrin üstat kabul edilen bu iki şairinde kusur olarak gördüklerine şiddetle itiraz ederek, bir nevi böyle bir esere el atma sebebini ve üstat kabul edilen bu iki şairden daha iyi sözler söyleyebileceği iddiasını ima etmektedir. Benzer bir durum, *Heves-nâme*'den yaklaşık üç asır sonra Şeyh Gâlib'in *Hüsn ü Aşk*'ındaki Nâbî ve *Hayrâbâd*'ının eleştirisinde de görülür (Şeyh Gâlib 2006, s.76-84). Bu yüzden bu tür değerlendirmeyi sanatkârâne eleştiriler, sanatçının mevcutla yetinmeyen, onu aşmaya çalışan dikkatinden doğan mülâhazalar olarak görmek de mümkündür. Latîfî ise Şeyhî ve Ahmed Paşa'yı ve Cafer Çelebi'nin ona eleştirisini değerlendirirken bir münekkit hatta bir hakem hüviyetinde karşımıza çıkar. Durum tespitinde Cafer Çelebi'nin dikkat çektiği noktalara o da işaret eder ancak Şeyhî ve Ahmed Paşa'yı içinde bulunduğu imkânlar ve şartlar içinde değerlendirmek gerektiğini dile getirir.

Latîfî'nin, elbette eleştirmenliğinin yanında sanatkârlık yönü de vardır. En başta tezkiresi inşâ tarzının başarılı bir örneğidir ve kendisini ele aldığı "Latîfî" maddesinde de inşâdaki ustalığına dikkat çekerek övünmekten çekinmez. Hatta kendisine özenip tezkire yazdığını söylediği kimselerin eserlerini de vasat bulur:

"Ammâ bu kemîne-i kemter tarîk-ı inşâda bir tarz-ı belâgat-efşâ îcâd u ihdâs itdüm ki şu'arâ-yı Rûmdan Necâtî durûb-ı emsâle teşebbüs itdüğü gibi ben dahî lisân-ı Türkîde vâkî' olan mesel-i zîbâ-misâl ile letâyif ü ma'ârif derc ü harc idüp bu bâbda bir tarz-ı nev peydâ itdüm ki vilâyet-i Rûmda kimse ihdâs itmedi. A'ni münşiyân-ı bârgâh-ı inşâdan biri bu semte gitmedi. Lâf ü güzâf fehmi idenler cümle-i mü'ellefâtumdan Enîsü'l-Füsehâya v[e] Fusûl-i Erba'â'ya ve Risâle-i Evsâf-ı Sitanbul'a nazar itsünler. Îcâd u tasarruf kimde görsünler ve cümleden ma'dâ bu kitâb-ı tezkire basar-ı ulü'l-ebşâra

⁷ Arasöz olarak verilmiş yorum bana aittir.

⁸ Bu yargıdaki yorumların bir kısmı Latîfî'nin söylediklerinden yola çıkılarak bu satırların yazarı tarafından yapılmış, *Latîfî Tezkiresi*'ndeki yargının açılanması şeklinde değerlendirilebilecek yorumlardır. Latîfî'nin söz konusu yorumu ise devamında alıntılanan kısımdan ibarettir.

tabsıra yeter.

Mısra': Bir gülistânda bilürsün 'ârife bir gül yeter

Nesr: Ne fâyide ihvân-ı hıkd u hased bu kuvvet ü kudret kişiye dâd-ı Hak ve 'atâ-yı Cevâd-ı Mutlak idügin bilmeyüp erbâb-ı taklîd ü ta'assubdan yakîn on nefer kimesne belki ondan da ziyâdedür peyrevlük idüp zu'm-ı fâsid ve hayâl-i kâsidlerince tezkire yazdılar. Ammâ kendü nüshalarıyla kaldı. Nâdân u dânâdan ne kimse aldı ne satdı" (2000, s.487).

Görülüyor ki Latîfî'nin bu tür değerlendirmelerinde münekkitlik yönünden ziyade sanatkârlık yönü ve şahsi mülahazaları öne çıkmaktadır. Latîfî'nin buradaki tavrı Cafer Çelebi'nin Heves-nâme'deki tavrına benzemektedir. Artık burada hakîmâne eleştiriden ziyade sanatkârane bir eleştiri ve iddia öne çıkmaktadır da diyebiliriz. Şeyhî ve Ahmed Paşa maddelerinde ve daha pek çok maddede itidalli bir hakem olmayı seçen Latîfî, kendisinden bahsettiği bölümde sanatkârane iddia ve eleştirilerini sergilemekten çekinmez. Dolayısıyla, Cafer Çelebi ve Latîfî'nin Şeyhî ve Ahmed Paşa'ya yaklaşım farklarında sanatkâr tavrıyla eleştirmen bakışındaki farklılığın etkili olduğunu kaydetmek yerinde olacaktır.

NETİCE VE DEĞERLENDİRME

Tezkiretü's-şu'arâ vü Tabsıratu'n-nuzamâ adlı tezkiresinde Latîfî'nin sadece belli başlı şairleri genel hükümlerle değerlendiren ve eserlerinden örnekler veren bir müellif olmanın ötesinde çok dikkatli bir eleştirmen olduğu görülmektedir. Öyle ki Latîfî, Cafer Çelebi'nin Ahmed Paşa ve Şeyhî'ye yönelik eleştirilerine gayet yerinde ve delilleriyle cevaplar vererek *Heves-nâme*'deki sert hükümleri düzeltme, önceki devrin üstat şairlerine edebiyat tarihi içinde hak ettikleri değeri verme gibi bir hakşinaslığı ve inceliği göstermiştir. Bunu yaparken de ele aldığı şairlerin eksik bulduğu yönlerini belirtmekten de geri durmamıştır. Ancak bu tür hususiyetleri şairin eser verdiği devir ve dönemin edebî zevk ve şartları dikkate alınarak değerlendirmek gerektiğine dikkat çekmiş ve kendisi de hükmünü buna bina etmiştir. Bu da *Latîfî Tezkiresi*'nde sıkı dokunmuş, ince ölçülmüş, hakkaniyetli bir eleştiri hassasiyetinin olduğunu gösterir.

Latîfî'nin ele aldığı şairle ilgili daha önce söylenmiş sözleri, yapılmış bazı belli başlı eleştirileri de takip edip dikkate aldığı ve gerektiğinde bunları da değerlendirdiği Cafer Çelebi'nin eleştirilerine yönelik bu değerlendirmelerinde görülür. Bu da tezkirede edebî eleştirinin "eleştirinin eleştirisi" boyutuna dek uzandığını gösterir.

KAYNAKÇA

- Aktulum, Kubilay (2007). *Metinlerarası İlişkiler*. İstanbul: Öteki Yay.
- Gür, Nagihan (2009). *Latîfî'nin Eleştirel Perspektifinden Osmanlı Divan Şiirinin Poetikası*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Bilkent Üniversitesi.
- Kaplan, Fahri (2018). *Latîfî Tezkiresi'nde Edebî Eleştiri Terimleri ve Edebiyat Eleştirisi*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Muğla: Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi.
- Latîfî, (2000). *Tezkiretü'ş-Şu'arâ ve Tabsıratü'n-Nüzemâ (İnceleme-Metin)*. Hazırlayan: Rıdvan Canım. Ankara: AKM Yay.
- Sungur, Necati (2001). "Divan Şairlerinin Birbirlerine Yönelik Tenkitlerinin İlk Örneklerinden Biri Cafer Çelebi'nin Şeyhî ve Ahmed Paşa'yı Tenkidi". *Bilig*. S.17, s.71-79.
- Şeyh Gâlib (2006), *Hüsn ü Aşk*. Hazırlayanlar: Orhan Okay- Hüseyin Ayan İstanbul: Dergâh Yay.
- Tâcîzâde Cafer Çelebi (2006). *Heves-nâme (İnceleme – Tenkitli Metin)*. Hazırlayan: Necati Sungur Ankara: TDK Yay.
- Todorov, Tzvetan (2017). *Eleştirinin Eleştirisi*. Çevirenler: Mehmet Rifat-Sema Rifat. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yay.
- Tolasa, Harun (2002). *Sehî, Latîfî ve Âşık Çelebi Tezkirelerine Göre 16. Yüzyılda Edebiyat Araştırma ve Eleştirisi*. Ankara: Akçağ Yay.

BATI

EDEBİYATINDA AKIMLAR

editör
OKTAY YİVLİ

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

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



Prof. Dr. Önder Göçgün

TİYATRO DENEN HAYAT SAHNESİ



PROF. DR. ÖNDER GÖÇGÜN

Türk Tasavvuf Şiiri

AÇIKLAMALI VE YORUMLU ÖRNEKLERLE



MODERN TÜRK EDEBİYATI

editör
OKTAY YİVLİ

MUHARREM DAYANÇ
OKTAY YİVLİ
MACİT BALIK
MAHMUT BABACAN
SEVİM ŞERMET

YASEMİN MUMCU
BEDİA KOÇAKOĞLU
NİLÜFER İLHAN
MAKSUT YİĞİTBAŞ
SELAMİ ALAN



Vatan Yahut Silistre'de Yanılsama Kavramının Etkileri

TOLGA ALVER*

Öz

Tiyatroda kavram olarak yanılsama, sergilenen eserin seyircideki inandırıcılık etkisidir. Seyirci bu kavram sayesinde sahnede olup bitenleri gerçekten yaşanmış olarak düşünmekte, bunun sonucunda da kimi zaman ortaya bazı reaksiyonlar koymaktadır. Yanılsamayı sağlayan faktörler arasında oyuncuların performansı, dekorun inandırıcılığı, oyun metninin etkisi, seyircilerin psikolojik durumları gibi etkenler sayılabilir. Çalışmamızda yanılsama kavramının piyese olan etkisine odaklanılırken aynı zamanda romantizm ve klasisizm akımlarının seyirci davranışları üzerindeki tesiri irdelenmiş, romantik tiyatronun klasisizmden ayrılan yönlerinin toplumsal dönüşümle kurduğu bağ sorgulanmıştır. Böylelikle yanılsama kavramının ortaya çıkış koşulları tartışılmıştır. Ayrıca yanılsama kavramının metin merkezli destekleyicileri analiz edilirken aynı zamanda diyalog, tirat ve söylemsel hamaset unsurları örneklerle açıklanmıştır.

Anahtar sözcükler: Yanılsama, Romantik Akım, Namık Kemal, *Vatan yahut Silistre*

THE EFFECTS OF THE ILLUSION CONCEPT IN VATAN YAHUT SİLİSTRE

Abstract

The illusion as a concept in theater is the credibility effect of the work exhibited on the audience. By means of this concept, the audience thinks what is happening on the stage as something that actually happens, and as a result, they sometimes present some reactions. The performance of the players, the credibility of the decor, the effect of the play text, and the psychological condition of the audience can be cited as the factors that create illusion. In our study, while focusing on the effect of the illusion concept on the play, the effect of romanticism and classicism movements on audience behavior was also examined, and the connection between the aspects of romantic theater that separated from classicism and social transformation was questioned. Thus, the emergence conditions of the illusion concept are discussed. In addition, while analyzing the text-centered supporters of the illusion concept, the elements of dialogue, tirat and discursive heroism were also explained with examples.

Keywords: Illusion, Romantic movement, Namık Kemal, *Vatan yahut Silistre*

* An. Ün. Sosyal Bil. Ens. TDE doktora programı, tolgaalver86@gmail.com, orcid.org/0000-0002-1674-4894
Gönderim tarihi: 27.04.2020 Kabul tarihi:24.05.2020

GİRİŞ

Namık Kemal, Tanzimat aydınlanmasının oluşumunda çok önemli bir aksiyon insanıdır. O, fikirlerini romandan tiyatroya, şiirden makaleye kadar pek çok türde ortaya koymuştur (Sakaoğlu, 1988, s. 37). Halkın tiyatro vasıtasıyla bilinçlendirilebileceğine inandığından; halkı eğitmek amacıyla romantik akımın ağır bastığı tezli tiyatroyu benimsemiş ve tiyatronun insanımızı eğlendirerek eğitmesinin çok yerinde olacağını düşünmüştür (Ünsal, 2009, s. 116; Sarıçoban, 2019, s. 527). Döneminin en ses getiren oyunu *Vatan yahut Silistre*, Namık Kemal'in Magosa'ya sürgününe sebep olmuştur (Aydoğan, 2003, s. 15). Nitekim, bu çalışmada *Vatan yahut Silistre* piyesi romantik akımın en önemli özelliklerinden biri olan yanılısma kavramı açısından ele alınacaktır.

Namık Kemal'in de etkisinde kaldığı ve klasik akıma bir tepki olarak doğan romantizm, 18. yüzyılın sonlarında ortaya çıkarak, 19. yüzyılın ilk yarısında en parlak dönemini yaşamıştır. Akım 19. yüzyılın ikinci yarısında etkisini kaybetmiştir. Romantizm, doğaya ve duygulara yakınlığı ve lirik çıkışıyla bir anlamda yüzyılın ilk yarısındaki coşkulu ve tutkulu tavrın da bir yansıması olarak yorumlanmaktadır (Özer, 2017, s. 77; Korukçu, 2015, s. 27). Yanılısma ve ironi kullanarak, tiyatronun birtakım hareket alanları kazanmasına yardımcı olan romantizm, bu doğrultuda modern tiyatronun da yolunu açmıştır. (Korukçu, 2015, s. 35).

Yanılsama kavramının romantizmdeki köklerini, romantizmin ortaya çıkış sürecinde aramak gerekir. Çünkü romantizm, klasik akımın dar bir çerçeveye sığdırılmış kuralcı sanat kalıplarına ve aşırı Helenistik hayranlığın neden olduğu geçmişe dönük burjuva duygusallığına şiddetli bir karşı duruş olarak gelişmiştir (Şener, 2006, s. 138; Korukçu, 2015, s. 29).¹ Aslında bu karşı çıkış, geniş halk kitlelerinin dünyadaki egemen sistemlere yönelttiği ilk anlamlı söylemsel ve eylemsel kodları barındırmaktadır. "Nitekim romantizm, aristokrasinin kalıplarının yıkılarak Fransız İhtilali'yle kitlelerin öfke ve duygularının dışa vurulduğu bir dönemin ürünüdür." (Kara, 2010, s. 79). "Kilisenin ve kralın hâkimiyetinin sarsılmaya başlaması, hürriyet ve eşitlik fikirlerinin efendi-köle ilişkisine dayanan sistemi çökertmesi; aslında tesirleri Osmanlı'ya kadar uzanan yeni toplumsal gerçeklerin bir görüntüsüdür" (Kara, 2010, s. 79). Kilisenin kurguladığı toplumsal sistemin altında yatan paradigma, hâlihazırda var olan söylemin dinsel ve araçsal olan söz dizimiyle sınırlandırılması, böylelikle bireylere ait katıksız düşüncenin belirli kalıpların içerisine hapsedilmesidir (Kılıç, 2019, s. 105). Bu paradigmanın yıkılışı haddizatında sanatın toplumsal ve eleştirel olanla güçlü bağlar geliştirmesi sonucunu doğurmuştur. Romantizmin bu noktadaki en güçlü silahı yanılsamadır. Çünkü klasik sanatta gerçeğin olağan ve olası olması inandırıcılık sağlar, romantik sanat ise gerçekleri yanılsama yolu ile benimsetir (Şener, 2006, s. 139; Korukçu, 2015, s. 31). Romantik sanatta bu gerçekler benimsetilirken seyircilerin gözleri kendi algıladıklarının dışında bir dünyaya odaklanır ve gerçeklik algısı değişir. Yanılısma Tiyatro Terimleri Sözlüğü'nde "göz bağlama" şeklinde tanımlanır. Kuşkusuz bu göz bağlama tanımlaması seyirci odaklı yapılmıştır. (Taner vd. 1966: 118)

¹ Klasik sanat ahlakçıdır, romantik sanatta ise insanı uygarlaştırma görevi vardır. Romantizm idealist tarih anlayışını da benimser. Romantizm, sanatın tarihsel koşulları içinde evrimleştiğini kabul etmekte, bu evrimin aşamalarını, her aşamanın özelliğini tarihsel ve kültürel ortama bağlı olarak açıklamaktadır. (Şener, 2006, s. 148)

Romantik tiyatronun önemli araçlarından biri de “grotesk” kavramıdır.² “Kaba gülünçlüklerden, tuhaf ve olmayacak şakalaşmalardan yararlanan, karşıt görüntüleri, bağdaşmaz durumları şaşkırtıcı biçimde birleştiren güldürü biçimi” (Akalin vd. 2011, s. 991) olarak tanımlanan grotesk, aslında romantizmin klasik zevklere ve soylu sanatına açtığı yeni bir cephedir.

1. NAMIK KEMAL'DE TOPLUMCU SÖYLEM VE EYLEM BİRLİĞİ



Namık Kemal

Namık Kemal; ürettiği fikirleri, dinamik siyasi mücadeleleri ve edebî yazıları ile birinci kuşağın önde gelen fikir ve edebiyat adamı olarak bütün dikkatleri üzerinde toplamıştır (Sarıçoban, 2019, s. 519). Sanatçının şahsi görüşü ve edebî anlayışını Osmanlı'nın son döneminde yaşanan iç ve dış sorunlar büyük oranda etkilemiş, bu durum onun “toplum için sanat” ilkesine bağlı kalmasını temin etmiştir (Engin, 2014, s. 352). Namık Kemal aynı zamanda İslam değerlerini, Avrupalı küçümseyicilere karşı her zaman savunmuştur. Ona göre Türk toplumu kurumlarıyla birlikte modernleşirken Avrupa'yı körü körüne taklit etmemeli, kendi kanunlarını, inançlarını ve geleneklerini terk etmemelidir (Sarıçoban, 2019, s. 525).

Şinasi'nin gerçekçiliğine ve akılcılığına hayran kalan Namık Kemal, bu yolla kendi dünya görüşünü ölçülü bir pozitivizm ve rasyonalizmle beslemiştir. Sanatçı özellikle Fransa'ya gittikten sonra artık farklı bir sanat ve edebiyat anlayışı ile donanmış, söylemin toplumsal gücünü tam anlamıyla keşfetmiştir. O artık vatan, millet, hak, hukuk, hürriyet gibi kavramları işlemeye başlamış “ideolojiye dayalı” edebiyatın öncüsü olmuştur (Karabulut, 2015, s. 52; Uçman, 2014, s. 115). Namık Kemal'in söylemsel merkezi “biz” kavramı üzerine inşa edilmiş, onun eserlerinde dilin harekete geçirici sınırları zorlanmıştır (Bahçeci, 2010, s. 29). “O dilin toplum üzerindeki gücünden o denli emindir ki, Türk tiyatrosunun gelişimi için istediği ilk basamak dilin ıslah edilmesidir” (Akalin, 1999, s. 106).

“Dil ile söylemin, idrak ve akıl yürütmeye olan kuvvetli bağı; dilsel öğelerin toplumların ve bireylere ait felsefi alanın çözümlenmesinde etkin olarak kullanılmasını zorunlu kılmaktadır. Nitekim dil bilimi ve kurmaca; yaşamın kökenine giden felsefi ağın ipuçlarını belirgin kılan önemli bir var oluşsal araçtır” (Kılıç, 2019, s. 114). Toplumsal dil bilim açısından değerlendirildiğinde, *Vatan yahut Silistre* Türk aydınlanmasının, halkın idari kararlara yönelttiği eleştirinin ve dramatik yanılısamanın Türk siyasi ve edebî tarihindeki ilk bariz örneklerinden biridir.³ Namık Kemal, tiyatrodaki yanılısamanın şiirde ise metaforik söylemin toplumsal gücünü etkili bir biçimde kullanmıştır. Öyle ki mecliste okuduğu ve *iki defa tekrarlanan bir şey, üçüncü defa da tekrarlanır yani*

² Shakespeare, oyunlarında güzel ile çirkinin, yüce ile "grotesk" olanın birleştiğini belirtir. Bu doğrultuda romantizm sürecince oyun yazarları Shakespeare'e duydukları hayranlıkla ortak özellik gösterir (Şener, 2006, s. 156 ve Korukçu, 2015, s. 32).

³ Tanzimat döneminde insan hakları ve hürriyetin önemli temsilcilerinden birisi de Namık Kemal'dir. Sarıçoban(2019, s. 518). bu kişiler için şu cümleleri söyler: “Bunlar arasında yer alan Şinasi, Ziya Paşa, Namık Kemal, Ahmet Vefik Paşa ve Ali Suavi'nin başta meşrutiyet fikri olmak üzere medeniyet, hürriyet, kanun, hukuk, adalet, eşitlik, vatan gibi çok değişik ve yeni kavramların düşünce hayatına girmesinde çok büyük rolü olmuştur.”

iki padişah tahtan indirildikten sonra üçüncüsü, Sultan II. Abdülhamit de indirilir şeklinde yorumlanan "Bade arak tükendi saki müselles/ Eş'şey'ü la yüsenna illa vekad yüselles" şiiri neticesinde tutuklanmıştır (Sarıçoban, 2019, s. 523). Bu durum, onun kalemini ve söylemini toplumsal ve siyasi mecrada bir silah olarak kullandığını, artık Osmanlı'da da sisteme tahakküm gerektiren klasik sanatçı davranışlarının dönüştüğünü göstermektedir. İşte bu yüzden Namık Kemal, yanılısma kavramını önemser ve tiyatrodaki çekici bulur. Yanılısma sayesinde yapay görüntülerin bireyler üzerinde doğal izler bırakması (Korukçu, 2015, s. 34), yanılısamayı Namık Kemal'in elinde âdeta toplumsal bir silaha dönüştürür.⁴ Namık Kemal bu dönemde tesirinde kalmış olduğu romantizmin yanında klasisizmden de izler taşıyan eserler meydana getirmiştir.⁵ Bu iki zıt akımdan aynı anda yararlanmasının sebebi, 18. yüzyıldan beri defalarca güven kırıcı mağlubiyetler yaşayan bir ulusun kendi yüksek tarihine olan inancını yeniden kazanmasını temin etmektir. "Nitekim klasisizmde konuların övünülen tarihten seçilmesi; onun milleti tarih şuuru etrafında bir uyanışa yönlendirmesine katkıda bulunmuştur" (Akalin, 1999, s. 108). Namık Kemal bu amaçla yaşadığı süre içerisinde çok önemli tiyatro eserleri kaleme almıştır. Bu makalede üzerinde durulan *Vatan yahut Silistre*'nin yanı sıra "Zavallı Çocuk", "Akif Bey", "Gülnehal", "Celâleddin Harzemşah" ve "Kara Belâ" bu anlayışı yansıtan diğer oyunlardır (And, 2014, s. 96).

Namık Kemal'in tiyatroya olan ilgisinin en önemli nedenlerinden bir diğeri bu türün geniş halk tabakalarının eğitilmesi ve yönlendirilmesinde büyük bir imkân barındırıyor olmasıdır. "Namık Kemal bu hakikati şu şekilde ifade etmiştir: *Hele burada bir tiyatro var; hakikat görülecek bir şey!.. Âdeta hem ahlak, hem de lisan için en büyük mekteptir. Birtakım oyunlar oynanıyor ki, taştan yürekleri ağlatır. Hemen ekser geceler oradayım*" (Tansel, 1967, s. 119). İnsanların sıkılmadan eğitilebileceği bu edebî faaliyet, "eğlence" ile "sosyal fayda"yı birleştirmektedir. Nitekim tiyatroyu "faydalı bir eğlence" olarak tarif eden Namık Kemal'in, tiyatro hakkındaki düşüncelerini Celaleddin Harzemşah Mukaddimesi'nden öğrenmek mümkündür (Akyüz, 1979, s. 42). Namık Kemal'in Celaleddin Harzemşah Mukaddimesi'ndeki tiyatro ile ilgili görüşleri şu şekilde özetlenebilir:

Çeşitli makaleleri yanında özellikle Celâl Mukaddimesi'nde, Türk edebiyatı tarihinde ilk defa tiyatro türü üzerinde geniş bir şekilde duran Nâmık Kemal, tiyatro eserleriyle fikirlerini geniş kitlelere daha kolayca duyurmak ister. Tiyatroyu "eğlencelerin en faydalısı" olarak görür ve bu yönüyle diğer edebî türlerden daha üstün kabul eder. Nâmık Kemal'e göre duygu ve düşünce sahnede daha etkili bir şekilde tasvir edildiğinden, bir düşünceyi duyurma konusunda tiyatro diğer edebî türlerden daha önemlidir. "Tiyatro cihanın aynasıdır" derken, tiyatroyu insan hayatını iyi ve kötü bütün yönleriyle yansıtan bir ayna gibi görmüştür (Uçman, 2014, s. 121).

⁴ Tiyatro için yanılısma kavramı; *seyircinin sahnede olup bitenin gerçekten olduğunu sanması* (Şener, 2006, s. 157) şeklinde tanımlanmıştır.

⁵ Namık Kemal'in tiyatronun hedefini zevk vererek eğlendirmek şeklinde belirlemesi, klâsisizmden etkilendiğini açıkça bizlere gösterir. Fakat Namık Kemal sanatında klasik sanatçılardan daha çok romantik sanatçılardan etkilenmiştir. Namık Kemal, sanat anlayışının yansıması olarak tiyatrodaki da romantik bir edaya sahiptir (Akalin, 1999, s. 109; Şengül, 2018, s. 230). "Namık Kemal'in üç birlik prensibine, edebî eseri ortaya konduğu zaman içerisinde değerlendirerek yerine göre mantıkî gerekçelerle karşı çıkması ve klâsik eserlerden üstün tutması, romantizmden büyük ölçüde etkilendiğini gösterir" (Akalin, 1999, s. 109).

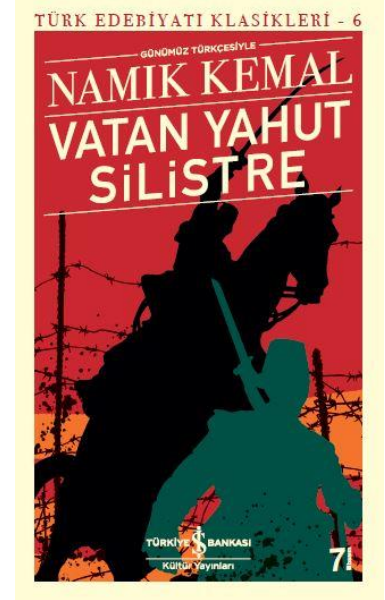
Namık Kemal'in tiyatronun toplumsal yönü hususunda önemseydiği bir diğer kavram eylem birliğidir. Nitekim Namık Kemal'in üzerinde derin bir etki bırakan Victor Hugo'ya göre eylem birliği sanatsal açıdan tek gerçek ve doğruyu ihtiva eder (Şener, 2006, s. 151).⁶ Çünkü eylem birliği yanılısma kavramına uygun olarak sahnede görüp işitilenden çok daha ayrıntılı bir yaşantı zenginliğini çağrıştıracak güçtedir (Tuncay, 2004, s. 33).

2. VATAN YAHUT SİLİSTRE'DE YANILSAMA

Göstermeye bağlı sanatlarda, seyircinin, kahramanlarla empati kurması ve onların hissettiği duyguları hissetmesi amacına ulaşabilmek için, estetik yöntem olarak seyircinin izlediklerine inanması gerektiği öngörülmüş ve bu inancı sağlama yolunda, araç olarak yanılısma (illüzyon) kullanılmıştır (Özüaydın, 2013, s. 109). "Tiyatroda yanılısma psikolojik etkenlerle tesis edilebildiği gibi duyu organları ile uyarıcılar kullanılarak fizyolojik yanılısamalar da oluşturulabilir" (Kocalan, 2018, s. 48-49). Yanılısamayı sağlayan sahneye-mekâna dayalı faktörler arasında ise oyuncuların performansı, dekorun inandırıcılığı, oyun metninin etkisi, seyircilerin psikolojik durumları gibi faktörler sayılabilir. Yıldız çalışmasında bu psikolojik durumu düşler dünyasına kadar götürür: "Yanılısma içinde olan insanların ortak özelliklerinden biri düşler dünyasında yaşamalarıdır." (2011, s. 86) Yanılısmanın en güçlü araçlarından biri oyuncu ve dekor arasındaki dengenin yönüdür. Örneğin Adolphe Appia seyirci bakışlarını sahnelemenin en önemli etkeni olan oyuncu üzerinde toplayarak güçlü yanılısamalar oluşturmayı başarmıştır (Özer, 2017, s. 71-72).

Yanılısma tekniği Avrupa tiyatrosunda derin izler bırakmış, Batı'nın toplumsal algı yönetiminin güçlü bir aracı olarak uzun süre yararlanılan entelektüel bir unsur olmuştur. Öyle ki, bu kavramın Batı'daki fert yaşamına tesiri, kurmacanın tabii bulanıklığını algılar üzerinden bazen trajik bazen rasyonel çıktılara dönüştürmüştür. Örneğin *Baltimore Tiyatrosu'nda nöbet bekleyen bir er, tam Othello Desdemona'yı öldürmek üzere iken Othello'yu oynayan oyuncuya, "Ben buradayken bir zenci bir beyaz kadını öldürdü dedirtmem", diye bağırarak ona ateş etmiş, oyuncuyu kolundan yaralamıştır* (akt. Şener, 2006, s. 158). Bu durum yanılısmanın hayal ve hakikat arasındaki dengeyi yapay algılar lehine nasıl dönüştürdüğünün açık bir delilidir. Başka bir ifadeyle kullanılmaya başlandığı andan itibaren kavramsal anlamını yitiren objeler, göz ve algıyla bulunduğu anda yanılısamaya dönüşmüştür (Uzunoğlu, 2014, s. 24).

Namık Kemal'in 1873 yılında yayımlanan *Vatan yahut Silistre* piyesi, Tanzimat Dönemi'nde başlayan Türk tiyatro edebiyatının vatan temalı ilk oyunudur ve sanatçının hayatta iken oynanan



⁶ Sanatçı Victor Hugo'dan oldukça etkilenmiştir. Aydın bu durumu makalesinde (2011, s. 199) şu cümlelerle anlatır: "Bu yıllarda Hugo'nun hâlâ yaşıyor olması, Türk matbuatında Fransız yazarıyla ilgili neredeyse günü gününe hakkında yazılar çıkması, onun açtığı romantik çığırın erişilmez bir edebi zirve olarak değerlendirilmesi ve Fransız şairinin Batı edebiyatının en kudretli yazarı gibi gösterilmesi gibi yaklaşımlar zaten Hugo'yu Türk aydınları nezdinde mitik bir kişilik haline getirmişti."

tek eseridir (Büyükarman, 2008, s. 131; Tanpınar, 1988, s. 379). Bu eser ideolojik muhtevalı bir edebî metindir (Uçman, 2014, s. 122). *Vatan yahut Silistre*'de yaratılan karakterler dönemin zihniyetiyle birlikte sosyolojik yapısından da izler taşır. "Oyun kişileri bir ölçüde hayattan alınmış yaşayan insanlar, bir ölçüde de sanatın yarattığı yapma karakterlerdir" (Ulutaş, 2012, s. 882).

Vatan yahut Silistre piyesinin oynandığı dönemde Osmanlı Devleti'nin geçtiği siyasal ve toplumsal süreç, eserdeki yanılısamanın en temel boyutunu ortaya koymaktadır. Oyunun içerisinde geçen "vatan, hürriyet, fedakârlık, şecaat" gibi kavramlar yanılısamanın fikrî tetikleyicileridir. Bu kavramlar dönemin şartları içerisinde coşkulu bir dille vurgulanmış ve böylelikle seyirci "durağan" bir unsur olmaktan kurtulmuş, piyes ise neden olduğu toplumsal hareketlilik neticesinde oynandığı salonun dışına taşarak Osmanlı siyasetini derinden sarsmıştır.

2.1. Oyun Kurgusunun, Mekân ve Dekorun Yanılısamaya Etkisi

Vatan yahut Silistre piyesi kurgusal açıdan yanılısamaya oldukça elverişli bir metindir. Ayrıca eserin icrası sırasında dekor, kostüm, aksesuar, makyaj, ışıklandırma gibi öğelerle görsel düzeyde, sahnedeki koşullara uygun ses efektleriyle işitsel düzeyde ve uygun kokuların seyirciye yayılması yoluyla kokusal düzeyde gerçeğe benzerlik gözetilmiş; tüm bu öğeler sayesinde gerçeğin tıpatıp yansıtılması amaçlanmıştır (Özüaydın, 2013, s. 109). Bu durum kuşkusuz oyun sonrasında seyircinin reaksiyonunu etkilemiştir. *Vatan yahut Silistre* piyesinde üç birlik kuralına uyulmayıp özellikle destansı söylemi ve dekor kullanımı yoluyla yanılısama hissiyatının artırıldığı görülmektedir.⁷ Burada oyun metninin inandırıcılık noktasına ilave olarak oyuncuların performansı ve dekorun inandırıcılığı da devreye girmektedir.⁸

Bu oyunda, seyircinin, bir oyun değil, gerçek bir yaşam kesiti izlediğine olan inancını sağlayan illüzyonu yaratan, sahnede gerçekleşen olayların metinsel ve duyuşsal boyuttaki gerçeğe benzerliği değil; oyuncunun bu olaylar sırasında gösterdiği tepkilerin sahiciliğidir (Özüaydın, 2013, s. 116). Bu sahicilik yalnızca oyuncuların tepkilerinde kalmamış sonrasında seyircide de inanılmaz bir tesir göstermiştir. Tanpınar (1988, s. 379) oyunun icrası esnasında ortaya çıkan tesir için şunları söyler: "Onun İstanbul'da küçük bir zümre arasında olsa bile uyandırdığı heyecan, sade şaire otuz sekiz aylık bir mahpusluk hayatına mal olmamış, Abdülaziz devrinin matbuat ve yenilik karşısındaki uzun tereddüdüne son vermesine de sebep olmuştur." Eser kurgusal olarak kusurlar barındırmaktadır ancak Tanpınar (1988, s. 381) tüm kusurlarına rağmen eser için şu sözleri kullanır: "Fakat haksızlık yapmayalım! Piyenin etrafındaki halk heyecanı da onun devrinin ne kadar üstünde olduğunu gösterir."

⁷ "Oyunun konusunun, kurgusunun, oyundaki kişilerin, kullanılan dilin gündelik gerçekliğe benzer ve gündelik yaşam gerçeği mantığına uygun olacak şekilde düzenlenmiş olmadığı oyun metinleriyle de, gerçeklik illüzyonunun yaratılabildiği görülmektedir." (Özüaydın, 2013, s. 112).

⁸ Sokullu'ya göre (1990, s. 432) bu dönemdeki tiyatrolarda rastlanan yanılısamanın biraz da çerçeve tiyatrosunun etkisiyle geliştiği iddia edilmektedir: "Saray tiyatrosunun sahne çerçevesi gerçeklik ile yanılısama kesimi arasında dar, yansız bir alan oluşturmuştu. Tıpkı barok bir resmin çerçevesi gibi, bir yalıtma ögesi değil de her doğrultuda yayılmak üzere taşıp akması gereken aksiyonun dağılmasını önleyen bir çerçevelemeydi sanki."

2.2. Diyalogların Yanılsamaya Etkileri

Piyenin içinde geçen bazı diyaloglara baktığımızda seyircinin dönemin ruh hâli sebebiyle yanılsamaya uğraması normaldir. Örneğin Sıdkı Bey gönüllülere seslenirken yediden yetmiş herkesin savaşa katılma isteği sonucunda söylediği sözler seyirciyi etkilemiştir (2004, s. 50):

“Sıdkı Bey (Sevecenlikle Zekiye'nin yüzüne bakarak) — Çocuk. (Kendi kendisine) Bıyiksızı ölmek ister, aksakallısı ölmek ister... ne diyeyim. Allah cümlesini vatana bağışlasın.”

Yine İslam Bey'in yaralı hâlde Sıdkı Bey'in emrine itaat etmesi ve ölümü göze alarak düşmanın cephanesini patlatmaya gitmeye karar vermesi seyirciye etki eden özenle kurgulanmış diyaloglardan biridir (2004, s. 70):

“Sıdkı Bey — Bu gece düşmanın ordusuna girer, cephanesini ateşleyebilir misin?

İslam Bey — Ateşleyebilirim. Hatta gerekirse, üzerine oturur öyle ateşlerim. Fakat orduya girmek mümkün olur mu? Orasını bilemem.”

Eserde yanılsamanın güçlendirilmesi için tiratlardan da yararlanılmıştır. Nitekim vatan sevgisinin tüm sevgilerden üstte olduğunu söyleyen İslam Bey bunu sevdiği kişi olan Zekiye'ye şu etkileyici tiratla anlatılır (2004, s. 76-77):

“Ah Zekiye! Zekiye! Sakın hatırında olsun, gönlümde kendi aşkınla vatan aşkını karşılaştırmaya kalkışma. Öyle bir karşılaştırma, kesinlikle beni öldürür. Ama, yine vatanım için öldürür. Teklif vatana hizmet teklifi idi, dedim a, elbet de giderdim. Ancak, üzgün giderdim. O kadar üzgün giderdim ki, görenler belki vatanını sevmiyor sanırlardı.”

Bu gibi dönemsel ve söylem etkisi yüksek diyalog ve tiratların ardından, tiyatronun son bölümü için eylem birliğini ülkü birliği hâline getiren ve uyanışa davet eden final sahnesi, seyirciyi etkisi altına almıştır. Çünkü bu bölümde seyirci tam anlamıyla oyunun içine davet edilmiş, bir ağızdan söylenen “Yaşasın vatan! Yaşasın Osmanlılar!” nidaları ortamdaki hamasi ve coşkun hissiyatı beslemiştir (2004, s. 99):

“Sıdkı Bey (Hepsine) — Kardeşler! Canımızı tehlikeye koyduk. Vatanımızın faydasını koruduk. Yine de koruruz. Her zaman da koruruz. (...) Yaşasın vatan! Yaşasın Osmanlılar.

İslam Bey — Haydi bakayım, sesiniz yok mu? Yaşasın vatan! Yaşasın Osmanlılar!

Hepsi (Bir ağızdan) — Yaşasın vatan! Yaşasın Osmanlılar!”

2.3. Seyircilerin Psikolojik Yanılsamaları

Vatan yahut Silistre piyesi, toplumsal hareketlere sebep olabileceği endişesi ile yayımlandıktan hemen sonra isim değişikliğine uğrayan bir eserdir. Nitekim oyunun gerçek adı “Vatan” olup “Silistre” ismi “Vatan” isminin sansürlendiği dönemde kullanılmıştır (Namık Kemal, 2004, s. 19). Bu hadise eserin isminin bile o günün toplumunda nasıl bir heyecan uyandırdığının açık bir kanıtıdır. Buna uygun olarak *Vatan yahut Silistre*'de işlenen vatan konusu seyircinin psikolojik yanılsamasını harekete geçirecek özelliktedir. Bu dönemde seyircinin psikolojik algısı oyundaki yanılsamanın etkisine girmek açısından oldukça elverişlidir.

“Romantik okuldaki devrim; bireysellik, coşkunluk, öznel, klasik okulun çoğu yasalarının reddi, özgürlük ile sanatın/edebiyatın objesi ve seslendiği kitledeki değişim biçiminde özetleyebilir” (Aydın, 2011, s. 199). *Vatan yahut Silistre*'de toplum psikolojisinin yönlendirilmesi

bağlamında Anadolu Türk tarihi açısından derin sonuçlar doğuracak fikrî inkılapların başlangıcını simgelemiştir. Oyunda seslenen kitle salona muhtelif ruh halleriyle gelen ve imparatorluğun geleceği hakkında ciddi kaygılar taşıyan izleyicilerdir. Nitekim bu insanların ruh hâli, tiyatronun tezine uygun olarak onların olaylara ve gördüklerine karşı bakış açılarını genişletmiş ve türlü yanılımalara sebebiyet vermektedir. Bu yanılısamanın derecesi modern zamanlar için örneklendirilmek istenirse, 1998 yapımı “The Truman Show”da, ana karakterin algı yanılısaması nedeniyle görmekte olduğu mavi geniş yüzeyi gökyüzü sanması ile eşleştirilebilir (Ülker, 2014, s. 107). “Bununla birlikte Tanzimat Dönemi’nde tiyatro yaşamın tam olarak kendisi olarak algılanmış, gerçek ve algı arasındaki ayırım bazı durumlarda tamamen ortadan kalkmıştır. Nitekim bu dönemdeki tiyatroların içerisinde oyundaki tezlerin benimsenmemesi üzerine çıkan kavgalar, atışmalar ve irade beyanları eksik olmamıştır” (And, 2014, s. 69-70). Bu durum seyircinin psikolojik olarak piyesin içerisindeki kurgunun yapaylığını keşfetmesini bırakın oyunun bir kurmaca olduğunu bile özümseyemediğini göstermektedir. Görüldüğü gibi yanılısamanın kullanılması için bu seyirci profilinden daha iyisinin bulunması mümkün değildir.



Namık Kemal

Namık Kemal’in bu eseri kaleme alırken belki de en başarılı olduğu nokta, kendisinden çok daha sonra disiplin hâline gelecek toplumsal dil bilim gerçeklerine uygun metotlarıdır. Toplum dil bilim nasıl dil ve toplum adına ortada bulunan her türlü varlığın ortak kümesini oluşturanları sebep-sonuç ilişkisine dayalı olarak inceliyorsa (Güven, 2012, s. 55), Namık Kemal de toplumun psikolojik derinliğinde oluşan psikolojik kesim kümesini en doğru

biçimde saptamıştır. O bireylerin müşteregini o kadar iyi bir şekilde analiz etmiştir ki, itiraz sesleri yükselmeyen coşkunun bir ikliminde, oyunu izleyen tüm bireyler kendini buldukları topluluğun bir parçası olarak hissetmiştir. Sonuç olarak *Vatan yahut Silistre* seyirciler açısından psikolojik bir tepe noktasını temsil etmiş; o döneme kadar ana dillerinin ve yüreklerinin heyecanını bu denli yaşamayan kitle; maruz kaldığı yanılısatici etkinin içerisinde Osmanlı toplumunda daha evvel görülmemiş bir reaksiyon ortaya koymuştur. Chomsky’nin deyişiyle, sentaks insanlığın hapishanesi gibidir (akt. Kılıç, 2018, s. 108) ve Namık Kemal de -her ne kadar bu durum kendisine yıllar sürececek bir sürgün hayatına mal olsa da- sentaksı psikolojik yanılısamaların emrine vermeyi en iyi bilen Türk aydınlarından biri olmayı başarmıştır. Kısacası halk, 1 Nisan 1873 akşamı Gedikpaşa Tiyatrosunda oynanan ve ilk defa kendileri için yazılmış, millî, vatani bir tiyatro eseri karşısında heyecana kapılmış, bir milli edebiyat kahramanını candan alkışlamıştır (Sarıçoban, 2019, s. 522-528). Gedikpaşa Tiyatrosundan ayrılan kalabalık hep birlikte marşlar söyleyerek “Yaşasın vatan, yaşasın Kemal” nidalarıyla uzun süre yürümüştür (Sarıçoban, 2019, s. 522-528).

Eserin neden olduğu başlıca siyasi ve toplumsal sonuçlar şunlardır (Sarıçoban, 2019, s. 522-528; Aydoğan, 2003, s. 17; Banarlı, 1998, s. 885):

- i) Avrupa basınında oyunun Osmanlı’da oluşturduğu etki ilgiyle izlenmiştir.
- ii) İbret gazetesi bu olayı tüm ayrıntılarıyla okuyucularına duyurduğu gerekçesiyle kapatılmıştır.

- iii) Oyunun sonrasında meydana gelen toplumsal hareketten ve bu hareketin kamuoyuna yansıtılmasından sorumlu bulunan Namık Kemal, Ebuzziya Tevfik, Nuri Bey, Bereket-zade İsmail Hakkı Bey ve Ahmet Mithat Efendi tutuklanmıştır.
- iv) Namık Kemal, halka zararlı yayın yapmak suçundan Mogosa'ya sürülmüş ve hapis cezasına çarptırılmıştır. Ancak bu durum onun halk nazarında daha iyi tanınmasını sağlamıştır.
- v) Oyun esnasında seslendirilen ve Abdülhamid'in veliahtı Murad'ın tahta geçmesi gerektiğini ima eden "Allah, muradınızı versin!", "Muradımız budur!" gibi sloganlar, hükûmetin olaylar karşısında sert bir tutum takınmasına neden olmuş, oyun rejim aleyhine bir eylem olarak nitelendirilmiştir.

SONUÇ

Vatan yahut Silistre yalnızca Türk edebiyatı için değil aynı zamanda Türk siyasi hayatı ve Türk modernleşmesi için de önemli bir eserdir. Eserin toplum ve hükûmet nazarında bu denli etkili olmasındaki en önemli sebep kuşkusuz romantik tiyatronun önemli araçlarından biri olan yanılısamadır. Bu kavram oyun metninin merkezinde âdeta söylemsel ve toplumsal bir harekete geçirici olarak kullanılmıştır. Namık Kemal'in bu bilinçli tercihi, oyunun geniş halk kitleleri tarafından sosyal bir gösterge olarak algılanmasına sebep olmuş, o güne kadar ifade edilemeyen millî ve vatani hassasiyetlerin *Vatan yahut Silistre*'de sosyal bir ikon olarak üretilmesi sonucunu doğurmuştur. Eserde yanılısamanın bu denli başarılı kullanılmış olmasının üç temel sebebi vardır. Bunlardan ilki Namık Kemal'in dilin gücüne olan inancıdır. Nitekim sanatçı, özenle seçtiği ifade ediş tarzında, harekete geçirici ibareler ve hitabet üslubuna büyük önem vermiştir. Bunu yaparken Türk tarihine yaptığı atıflar, ortamda bulunan kitlenin müşterek bir biz duygusu etrafında birleşmesini sağlamıştır. Namık Kemal'in tiyatroyu eğitici bir araç olarak görmesi de söylemin etkileyciliğini muhkem bir hâle getirmiştir. Bu başarının bir diğer faktörü, sanatçının toplumsal yapıya olan hâkimiyetidir. Aslında Namık Kemal seyircilerin düşündüklerini onlardan daha önce düşünmüş ve tüm kurguyu akıllı bir sıralamayla oluşturmuştur. Öyle ki eserdeki gerek sloganlar gerekse duygusal dışa vurumlar metinde planlı bir yanılısama sürecinin tatbik edildiğini göstermektedir. Başka bir ifadeyle, eser tüm seyircileri inanılan değerlerin ve eylemin birlikteliğine inandırmıştır. Yanılısamanın etkisini ortaya koyan son faktör ise dekorun, efektlerin ve ortamın en iyi şekilde tasarlanması; oyuncuların kahramanların kimliğini en iyi bir biçimde yansıtması ve oyun esnasındaki coşkunluğun bir an bile olsa yitirilmemesidir.

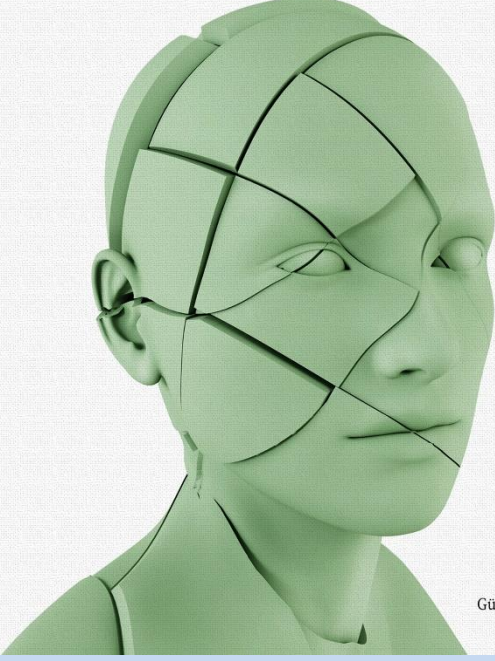
KAYNAKÇA

- Akalın, Nazir (1999). Namık Kemal'in Tiyatro Anlayışı. *Bilig*, 10, 103-113.
- Akalın, Şükrü Haluk vd. (2011). *Büyük Türkçe Sözlük*. Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Akyüz, Kenan (1979). *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 1*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- And, Metin (2014). *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aydın, Abdulhalim (2011). Namık Kemal'i Victor Hugo'ya Götüren Etkenler. *International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 6/3, 197-204.
- Aydoğan, Bedri (2003). Namık Kemal'in Magosa Sürgünlüğü. *Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırma ve Uygulama Merkezi "Hapishaneler" Sempozyumu*, 15-28.
- Bahçeci, Mehmet Özgür (2010). *Türkiye Tiyatrosu ve Garbiyatçı Fantezi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Banarlı, Nihat Sami (1998). *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi 2*. Ankara: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınevi.
- Büyükarman, Didem Ardalı (2008). Vatan Kavramının Türk Tiyatro Edebiyatındaki Seyri Üzerine Bir İnceleme. *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 37, 127-145.
- Engin, Ertan (2014). Namık Kemal'in Tiyatrolarında Kavramlar. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 7/29, 352-361.
- Güven, Ali (2012). Toplumsal Dilbilimin Kapsam Alanı. *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 13, 55 – 62.
- Kara, Ercan (2011). *Namık Kemal'de Din ve Toplum*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Kara, Ömer Tuğrul (2010). Toplumsal Olayların Etkisiyle Gelişen Üç Büyük Akımın Türk ve Dünya Edebiyatında İzleri. *Karadeniz Sosyal Bilimler Dergisi*, 2 (2) , 73-96.
- Karabulut, Mustafa (2015). Namık Kemal'in Tiyatrolarında Hece Ölçüsü ile Yazılan Şiirlere Bir Bakış. *Siirt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 4, 49-58.
- Kılıç, Ensar (2019). "Gülün Adı" Adlı Romanın Toplumsal Dil Bilimi Bağlamında İncelenmesi. *Söylem Filoloji Dergisi*, 4 (1), 105-124.
- Kocalan, Mustafa (2018). *Bir Güncel Sanat Pratiği Olarak Algı Yanılsaması*. Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi. Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Korukçu, M. Melih (2015). XIX. Yüzyıl Avrupa'sında Romantizmin Tiyatro Yaşamındaki Etkileri. *Aydın Sanat Dergisi*, 1, 27-36.
- Namık Kemal (2004). *Vatan yahut Silistre*. İstanbul: Bordo Siyah Klasik Yayınlar.
- Özer, Aytunç (2017). *Avrupa Tiyatrosunda Sahne ve Seyirci İlişkisi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Aydın Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Özüaydın, Nazım Uğur (2013). Tiyatroda Gerçeklik İllüzyonunun Yaratılmasında Oyuncunun Sahiciliğinin Önemi. *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi*, 12, 108-119.
- Sakaoğlu, Saim. (1988). Türk Halk Edebiyatının Namık Kemal'deki Akisleri. *Ölümünün 100. Yılı Münasebetiyle Namık Kemal Sempozyumu*, 37-45.

- Sarıçoban, Gülay (2019). Namık Kemal ve Hürriyet Fikri. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 23(2), 515-535.
- Sokullu, Sevinç (1990). Tiyatroda Bitmeyen Tartışma Çağdaş Sahne Biçimi Sorunu. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 33/1-2, 427-438.
- Şener, Sevda (2006). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Şengül, Mehmet Bakır (2018). Hamlet (William Shakespeare) ile Gülnihal (Namık Kemal) Adlı Tiyatro Eserleri Üzerine Karşılaştırmalı Bir İnceleme. *Bilig*, 84, 219-241.
- Taner, H., And, M. ve Nutku, Ö. (1966). *Tiyatro Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (1988). *19'uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Çağlayan Kitabevi.
- Tansel, Fevziye Abdullah (1967). *Namık Kemal'in Mektupları I*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Tuncay, Murat (2008). *Musahipzade Celal Tiyatrosu'nda Osmanlı Tavrı: Osmanlı Dil-Tavır Özellikleri Üzerine Bir Deneme*, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi.
- Uçman, Abdullah (2014). Tanzimat'tan Sonra Edebiyat ve Siyaset: Namık Kemal ve Ziya Paşa Örneği. *Türkiyat Mecmuası*, 24/1, 113-128.
- Ulutaş, Nurullah (2012). İdealist Karakterler Kurgulayan Bir Yazar Olarak Namık Kemal'in Eserlerinde 'Yeni İnsan' Tipi. *The Journal of Academic Social Science Studies International Journal of Social Science*, 5/7, 873-891.
- Uzunoğlu, Melike Nur (2014). *Obje ve Yanılsama İlgisinde Çözümlemeler*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Ülker, Derya (2014). *Mekân Yanılsamasından Resim Yüzeyine Espas*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir.
- Ünsal, Kubilay (2009). Namık Kemal: Celaleddin Harzemşah. *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 39, 113-117.
- Yıldız, Fırat (2011). *Iris Murdoch'un Yapıtlarında Yanılsama ve Gerçeklik*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Van.

TÜRK BİLİMKURGU EDEBİYATI VE ARKETİPLER

DR. VELİ UĞUR



Günce Yayınları

Oktay Yivli

Öykü Nasıl Okunur

modern öykü ve yöntem



Günce Yayınları

MAKSUT YİĞİTBAŞ

Edebiyatın Ebemkuşağı

Halit Ziya Hikâyeciliğinde

Renklerin Dili

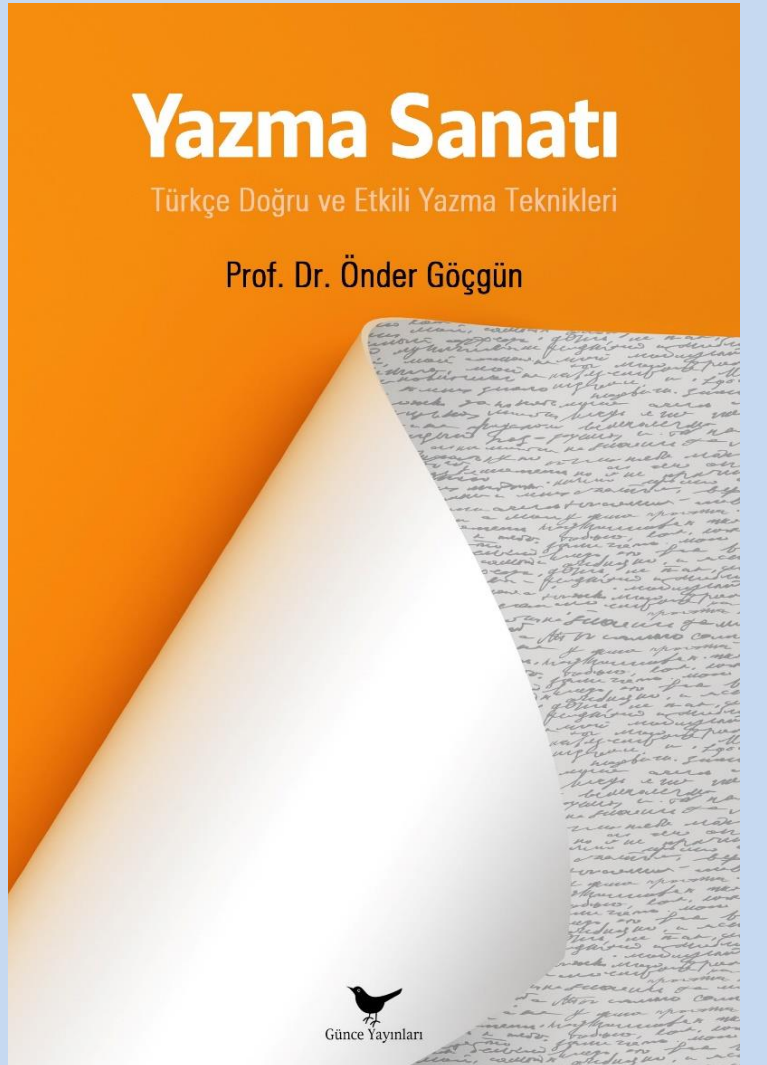


Günce Yayınları

Yazma Sanatı

Türkçe Doğru ve Etkili Yazma Teknikleri

Prof. Dr. Önder Göçgün



Günce Yayınları

Yazarlar ve Edebî Dönemler Bağlamında Cumhuriyet Öncesi Türk Hikâyelerindeki Aile ile İlgili Konulara Genel Bir Bakış*

YAVUZ SELİM UĞURLU**

Öz

Edebî eserlerin temel konusu olan insan, bir toplum içinde yaşamaktadır. Her insan doğar doğmaz bir aile sahibi olur. İşte bu noktada edebiyat ile sosyolojinin yolları kesişir. Edebiyat, insanı toplumun en küçük birimi olan aile içerisinde ele alır. Bu da gerek edebiyat-aile gerekse sosyoloji-aile arasındaki ilişkiye işaret eder. Aileyi işleyen tahkiyeli türler içerisinde hikâyeye önemli bir yer tutmaktadır. Tanzimat Dönemi'yle Cumhuriyet'in ilan edilişi arasındaki süre Türk halkı açısından değişimin, Türk edebiyatı açısından da yeni türlerin girişiyle birlikte sanat anlayışındaki farklılaşmanın meydana geldiği bir zaman dilimidir. 1870-1923 arasındaki zaman diliminde Ahmet Mithat Efendi, Samipaşazade Sezai, Halit Ziya Uşaklıgil, Ömer Seyfettin, Ahmet Rasim başta olmak üzere birçok yazar hikâyelerinde aile konusunu işler. Bu eserlerde okur, aile ile ilgili olarak ailenin kuruluşu ve gelişmesi, aile içi ilişkiler, aile ve günlük hayat, aileyi dağıtan veya derinden etkileyen olaylar başta olmak üzere birçok konuyla karşılaşır. Bu çalışmada bahsi geçen yazarların Cumhuriyet öncesi döneme ait hikâyelerinde aile ile ilgili hangi konulara yer verdikleri edebî dönemler bağlamında ele alınmıştır.

Anahtar sözcükler: Hikâyeye, Aile, Edebiyat, Cumhuriyet Öncesi Dönem, Edebî Dönemler

AN OVERVIEW OF ISSUES RELATED TO FAMILY IN PRE-REPUBLICAN TURKISH STORIES
IN THE CONTEXT OF AUTHORS AND LITERARY PERIODS

Abstract

Human, the main subject of literary works, lives in a society. Every person has a family as soon as s/he is born. At this point the paths of literature and sociology cross. The literature deals with human as a member of the family, the smallest unit of society. This indicates the relationship between both literature-family and sociology-family. The story has a significant place among the narrative genres that handle family. The period between the Tanzimat Era and the proclamation of the Republic is a time period that refers to a change for Turkish society and also that refers to the differentiation in the understanding of art with the introduction of new genres in terms of Turkish literature. In the time period between 1870-1923, many authors, including Ahmet Mithat Efendi, Samipaşazade Sezai, Halit Ziya Uşaklıgil, Ömer Seyfettin, Ahmet Rasim, deal with the family issue in their stories. In these works, the reader confronts with many topics, such as the establishment

* Bu makale, Yavuz Selim Uğurlu'nun hazırlamakta olduğu *Cumhuriyet Öncesi Türk Hikâyelerinde Aile Kurumu* adlı doktora tezinden üretilmiştir.

** Giresun Ün. Sos. Bil. Ens. TDE doktora programı, yavuzs.ugurlu52@gmail.com, orcid.org/0000-0002-5289-227X
Gönderim tarihi: 25.04.2020 Kabul tarihi:18.05.2020

and development of family, family relations, family and daily life, events that distribute or deeply affect the family. In this study, the issues related to family in mentioned authors' stories belonging to the pre-Republican period were discussed in the context of literary periods.

Keywords: Story, Family, Literature, Pre-Republic Period, Literary Periods

GİRİŞ

Türk edebiyatını dönemlere ayırma hususunda birçok farklı tasnif şekli mevcuttur. Bu tasniflerden en geçerli olanı Mehmet Fuat Köprülü'nün Türk edebiyatının devirlerini İslamiyet Öncesi, İslâmî Dönem ve Batı Etkisi Altındaki Türk Edebiyatı şeklinde isimlendirdiği tasnifidir. Edebî dönemler bağlamında Cumhuriyet Öncesi Türk Edebiyatı Dönemi'ne ait hikâyelerde ailenin nasıl ele alındığını ortaya çıkarmaya çalıştığımız bu çalışmada Batı Etkisi Altındaki Türk Edebiyatı Devri'ni Tanzimat, Servetifünun, Fecriati ve Millî Edebiyat Dönemi şeklinde ele alacağız.

Türk edebiyatında modern hikâye, Osmanlı'nın Batı'ya yönünü çevirmesinden sonra yani Tanzimat ve sonraki süreçte görülmeye başlar. Buna göre Cumhuriyet Öncesi Dönem Türk hikâyeciliği; Tanzimat Dönemi hikâyeciliği, Servetifünun Dönemi hikâyeciliği, Fecriati ve Millî Edebiyat Dönemi hikâyeciliği şeklinde dört ana dönem hâlinde ele alınabilmektedir. Ayrıca Ara Nesil hikâyecileri, Servetifünun ve Fecriati Dönemlerinde hikâye türünde eser verip bu dönemler dâhilinde sayılmayan isimler de Cumhuriyet Öncesi Dönem Türk hikâyeciliği kapsamında değerlendirmeye tâbî tutulmaktadır.

Tanzimat Dönem'inde Türk hikâyeciliğinde başlayan yenileşme kısa bir sürede tamamlanmaz. Bu değişim ilk zamanlarda sonraki dönemlere göre daha yavaş gerçekleşir Modern bir Türk hikâyeciliğinden bahsedebilmek için Samipaşazade Sezai ve Halid Ziya'yı beklemek gerekir. Bu yazarlarda bile geleneğinin etkisinin tamamen kaybolduğu söylenemez (Demir, 2006, s. 100).

Edebiyat içinde bulunduğu toplumu yansıtırken o toplumun en temel birimi olan aileye de yer verir. Türk toplumu için önemli bir kurum olan aile, Türk edebiyatının her devrinde gerek ana tema gerekse ana temayı destekleyen işlevde birçok edebî tür kullanılarak işlenmiştir. Aileye değinen bu türlerden biri de hikâyedir

1800'lü yılların son çeyreğinden itibaren ortaya çıkıp gelişmeye başlayan modern Türk hikâyeciliği, toplumu dolayısıyla onun en küçük birimi olan aileyi ele alan edebî türlerden biridir. Türk hikâye yazarları insanı, toplumu, kültürü eserlerinde konu olarak kullanır ve bunlardaki her türlü değişimi eserlerine yansıtır. Aile, geniş bir konu dağılımına sahip olan Türk hikâyeciliği içerisinde yazarların sıklıkla başvurduğu bir konudur.

TANZİMAT DÖNEMİ SANATÇILARININ HİKÂYELERİNDE AİLE

1839'da Tanzimat Fermanı'nın ilanı sonrasındaki süreçte Hazırlık Dönemi, 1. Dönem ve 2. Dönem şeklindeki evrelerle gelişim gösteren Batı Etkisi Altındaki Türk Edebiyatı Devri'nin bu ilk dönemi birçok bakımdan Türk edebiyatındaki değişimin kendisini en fazla hissettirdiği dönem olur. Bu değişim sadece edebî yaşama değil toplumsal yaşama da hâkimdir. Toplumsal yaşamın bir

parçası olan aile de bu değişimden etkilenir. Tanzimat Dönemi hikâye yazarları eserlerinde aile ve ondaki değişimi eserlerine yansıtırlar.

Bu dönemde edebiyatımıza giren birçok Batılı edebî türden biri de modern hikâye türüdür. Tanzimat Dönemi'nde modern hikâye tarifine uygun ilk telif hikâye örnekleri Samipaşazade Sezai'nin *Küçük Şeyler*'inde görülür. Bu hikâyeler bugün de okunabilirliğini devam ettiren Maupassant tarzı denilen olay hikâyeleridir. Türk edebiyatında hikâye sahasında Anadolu köyü ve çiftçisinin hayatına eğilen ilk eser olan N. Nazım'ın *Karabibik*, adlı uzun hikâyesi de aynı tarihe denk gelir (Kabaklı, 1971, s. 551).



Samipaşazade Sezai

Tanzimat Dönemi hikâyeciliğinin öncü ismi olan Ahmet Mithat Efendi'nin hikâyelerinde aile ile ilgili konulara sıklıkla rastlanır. Onun *Letaif-i Rivâyât* adlı hikâye külliyyâtındaki birçok hikâyede aileye yardımcı elemanlar, ailede eğitim, yabancı aileler, aldatma, aile içi ilişkiler gibi konuları başta olmak üzere birçok farklı konu okuyucunun karşısına çıkar.

Yazarın *Durub-ı Emsal-i Osmaniye: Şinasi Hikemiyâtının Ahkâmı -Tasvir-* adlı eseri Şinasi'nin atasözlerini derlediği sözlüğü olan *Durub-ı Emsal-i Osmaniye*'den seçtiği her bir atasözüne bir kısa hikâye yazmasıyla oluşmuş kitaptır. Hikâyelerde boşanma, aldatma, aile içi ilişkiler, aile ve miras başta olmak üzere aile ile ilgili birçok meseleye değinilir.

Hikâye türündeki eserlerinde ölüm ve aile konusunu sıklıkla işleyen Tanzimat 2. Dönem sanatçılarından Samipaşazade Sezai Batılı anlamda ilk hikâye örneklerini *Küçük Şeyler* adlı hikâye kitabıyla verir. Onun bu eserinde aileyle ilgili olarak fakir aileler, karı-koca ilişkisi, yabancı aileler, aileye yardımcı elemanlar aile ve sağlık, eş seçimi ve eşlerde aranan özellikler, aile ve ölüm konuları işlenir. Yazarın *Rumuz'ul Edep* ve *İclâl* adlı eserlerindeki aile ile ilgili olan hikâyelerde aile ve ölüm, aile ve sağlık meselelerine değinilir.

Bu dönemin diğer ismi Rezaizade Mahmut Ekrem'in *Şemsa, Muhsin Bey yahud Şâirliğin Hazin Sonu* adlı eserlerinde aile-hastalık ve aile-ölüm konuları işlenir. Emin Nihat'ın *Müsameretname* adlı eserinde; yabancı aileler, eş seçimi ve eşlerde aranan özellikler, aileye yardımcı elemanlar konuları aileyle ilgili en fazla işlenen konulardır. Manastırlı Mehmet Rıfat'ın *Gönüllü-Henüz On Altı Yaşında* adlı eserindeyse tanışma, anlaşma ve evlenmeye karar verme yanında aile ve gündelik hayat konuları işlenir.

Ara nesil, Türk edebiyatında Tanzimat sonrası ikinci kuşak olan, Rezaizade Mahmut Ekrem, Muallim Naci ve Abdülhak Hâmid'le Servetifünun edebiyatı arasında eser vermiş yazarların içinde bulunduğu devreye verilen addır. Bu devre 1876-1896 zaman dilimini kapsar. Ara nesil içerisinde hikâye türünde eser veren önemli sanatçılar: Nabizade Nâzım, Mehmet Celâl, Mustafa Reşid, Fatma Makbule Leman'dır.

Nabizade Nâzım'ın *Karabibik* adlı uzun hikâyesinde eş seçimi ve eşlerde aranan özellikler; aile ve sağlık; aldatma; süt anne, süt baba, süt kardeş-çocuk ilişkisi; fakir aileler; çiftçi aileleri; aile ve gündelik hayat konuları işlenir. Yazarın *Sevdâ* adlı eserinde evlenme nedeni, *Hâlâ Güzel*'de

mutsuz aileler, boşanma ve yeniden evlenme; *Bir Hatıra* ve *Zavallı Kız*'da aile ve ölüm konusu işlenir. Fatma Makbule Leman'ın *Makes-i Hayâl* adlı eserinde yer alan hikâyelerde aile ile ilgili meselelerden özellikle aile ve eğitim konusuna yer verilir. Ara neslin bir diğer önemli yazarı kabul edilen ve birçok eserinin hikâye mi roman mı sayılacağı konusunda bir netlik olmayan Mehmet Celâl'in Mustafa Reşit'in eserlerinde aile ve ölüm, aile ve gündelik hayatın yanı sıra aile içi ilişkiler konuları çoğunlukla işlenir. Mustafa Reşid'in *Bir Çiçek Demeti* ve *Tesâvir-i Hayat* adlı eserlerindeyse hikâye kahramanlarının ve yazarlarının aile ve aileyle ilgili meselelere bakışı, eş seçimi ve eşlerde aranan özellikler konuları ele alınır.

SERVETİFÜNUN DÖNEMİ SANATÇILARININ HİKÂYELERİNDE AİLE

Servetifünuncular ortak bir dergi etrafında toplanan akranlar kümesi hüviyetindedir. Onlar, önceki dönemlere nazaran şiir konularını genişletirler. Hikâye ve romanda psikolojiye daha çok önem verirler. Bu dönem, aslında 19. yy. ortalarından sonra başlayan Batılılaşmanın biraz daha uzmanlaşmış şeklidir. Bu kısa zaman dilimi sadece beş-altı yıllık bir dergi-kitap yayınıyla edebiyattaki boşluğu gidermeye çalışır (Mutluay, 1976, s. 48).

Bu dönem hikâyeciliğinin usta ismi Halit Ziya Uşaklıgil'in birçok hikâyesinde aile ile ilgili birçok konuya yer verilmiştir. Yazarın *Bir Yazın Tarihi* adlı hikâye kitabında aile ve ölüm, yabancı aileler, aile ve gündelik hayat, aldatma, hikâye kahramanlarının ve yazarlarının aile ve aileyle ilgili meselelere bakışı, aileye yardımcı elemanlar, aile ve sağlık, aile içi ilişkiler konuları işlenir. Halit Ziya Uşaklıgil'in *Sepette Bulunmuş* adlı hikâye kitabında ise sanatçı aileler konusu ele alınır. Yazarın *Bir Hikâye-i Sevda* adlı hikâye kitabında eşlerden birinin aileden uzaklaşması, aile içinde engelli bireyler, kız isteme, görücüye çıkma, söz kesimi, nişanlanma ve nişanlılık süreci, aile ve ekonomik çöküş, azınlık aileleri, aileye damat (iç güvey) gelişi fakir aileler konuları ele alınır. *Solgun Demet* adlı hikâye kitabında mutsuz aileler ve mutsuzluk sebepleri, zanaatkâr aileler, başlık parası, çeyiz ve mehir konuları ele alınır.

Yazarın *Bu Muydu?* adını verdiği içinde tek hikâye bulunan eserinde; tanışma, anlaşma ve evlenmeye karar verme konusu işlenirken *Bir İzdivacın Tarih-i Muaşakası* adlı içinde tek hikâye barındıran diğer bir kitabında tanışma, anlaşma ve evlenmeye karar verme yanında aile içi ilişkiler konusu işlenir. Yazarın *Bir Muhtıranın Son Yaprakları* adlı başka bir tek hikâyelik eserinde ise içi ilişkiler konusu ele alınır. Yazarın tek hikâyelik kitaplarından bir diğeri olan *Heyhat*'ta ise hikâye kahramanlarının ve yazarlarının aile ve aileyle ilgili meselelere bakışı vardır.

Halit Ziya Uşaklıgil *Bir Şi'ir-i Hayâl* adlı hikâye kitabında aileyle ilgili şu konuları ele alır: Aileye damat (iç güveyi) gelişi, zengin aileler, azınlık aileleri, fakir aileler, hikâye kahramanlarının ve yazarlarının aile ve aileyle ilgili meselelere bakışı, aile ve hastalık, aile içi ilişkiler ve balıkçı aileleri. Yazarın *Nakil* adlı hikâye kitabındaysa doğum ve çocuk sahibi olma, asker ve sanatçı aileler konuları işlenir.

Servetifünun'un bir diğer hikâyecisi Mehmet Rauf'un *Son Emel* adlı eserinde hikâye kahramanlarının ve yazarlarının aile ve aileyle ilgili meselelere bakışı ve aile ve gündelik hayat konuları işlenir. *Üç Hikâye*'de evlenme nedeni, aile içi ilişkiler, aile ve gündelik hayat, fakir aileler, eş seçimi ve eşlerde aranan özellikler; tanışma, anlaşma ve evlenmeye karar verme konuları işlenir.

Âşıkâne'de mutsuz aileler ve mutsuzluk sebepleri konusu işlenir. *Hanımlar Arasında*'da hikâye kahramanlarının ve yazarlarının aile ve aileyle ilgili meselelere bakışı, aile ve gündelik hayat, aldatma, aile içi ilişkiler; tanışma, anlaşma ve evlenmeye karar verme; kız isteme, görücüye çıkma, söz kesimi, nişanlanma ve nişanlılık süreci; eş seçimi ve eşlerde aranan özellikler, ilk evliliğin herhangi bir sebeple bitmesi sonrası evlenme, çok yaşlı bir erkekle çok genç bir kadının evlenmesi konuları işlenir. *İhtizar*'da hikâye kahramanlarının ve yazarlarının aile ve aileyle ilgili meselelere bakışı, aldatma, aile içi ilişkiler; bir erkeğin kendinden yaşça büyük bir kadınla evlenmesi, mutsuz aileler ve mutsuzluk sebepleri, aile ve hastalık, aile ve ölüm konuları işlenir. *İlk Temas İlk Zeok*'te evdeki hizmetlilerle evlenme, aile içi ilişkiler, mutsuz aileler ve mutsuzluk sebepleri, asker aileleri, yabancı aileler, aile ve eğitim, ilk evliliğin herhangi bir sebeple bitmesi sonrası evlenme, eşlerden birinin aileden uzaklaşması; kına gecesi, nikâh ve düğün; bir erkeğin kendinden yaşça büyük bir kadınla evlenmesi, boşanma konuları işlenir. *Pervaneler Gibi*'de aldatma, aile içi ilişkiler, aile ve gündelik hayat, memur aileleri; kız isteme, görücüye çıkma, söz kesimi, nişanlanma ve nişanlılık süreci; aile ve eğitim konuları işlenir. *Kadın İsterse*'de aldatma, ilk evliliğin herhangi bir sebeple bitmesi sonrası evlenme, çok yaşlı bir erkekle çok genç bir kadının evlenmesi ve aile ve gündelik hayat konuları işlenir.

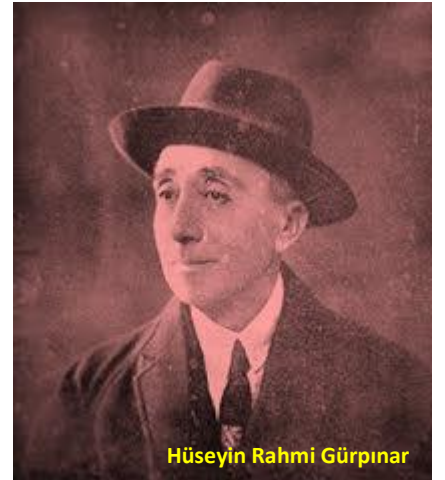
Hüseyin Câhit Yalçın'ın *Hayat-ı Muhayyel*'de mutlu aileler ve mutluluk sebepleri; kız isteme, görücüye çıkma, söz kesimi, nişanlanma ve nişanlılık süreci; kına gecesi nikâh ve düğün, aile ve ölüm, eşlerden birinin aileden uzaklaşması, aile ve hastalık, aile içi ilişkiler konuları işlenir. *Hayat-ı Hakikiye Sahneleri*'nde aile ve ölüm, fakir aileler, boşanma, aile eğitim, mutsuz aileler ve mutsuzluk sebepleri, aile ve gündelik hayat konuları yer alır. Yazarın *Niçin Aldatılmış* adlı eserindeyse aldatma konusu işlenir.

Safvetî Ziya'nın *Bir Safha-i Kalp*'te aldatma, aileye yardımcı elemanlar, aile ve gündelik hayat, hikâye kahramanlarının ve yazarlarının aile ve aileyle ilgili meselelere bakışı konuları yer alır. *Hanım Mektupları*'nda hikâye kahramanlarının ve yazarlarının aile ve aileyle ilgili meselelere bakışı, eş seçimi ve eşlerde aranan özellikler konuları işlenir. *Kadın Ruhu*'nda ise zengin aileler konusu vardır.

Ahmet İhsan Tokgöz'ün *Küçük Fıkralar* adlı eserinde fakir aileler, aile ve eğitim, aile ve hastalık konuları işlenir. Yazarın *Bahse Ne Dersiniz?* adlı eserindeyse evlenme nedeni konusu işlenir. Sanatçının *Postacı* adlı eserindeyse aldatma konusu ele alınır.

Servetifünun, Fecriati ve Millî Edebiyat anlayışlarının edebî ortama hâkim olduğu dönemlerde eser vermelerine rağmen bu gruplara katılmayan bazı yazarlar da mevcuttur. Hüseyin Rahmi, Ahmet Rasim başta olmak üzere Mehmet Vecihî ve Abdullah Zühdi gibi isimler bu grupta sayılabilir.

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Kadınlar Vaizi* adlı hikâye kitabında ilk evliliğin herhangi bir sebeple bitmesi sonrası evlenme, bir erkeğin kendinden yaşça büyük bir kadınla evlenmesi, aldatma, aileye yardımcı elemanlar, aile ve günlük hayat, aileye yardımcı elemanlar, aile içi ilişkiler ve boşanma konusu işlenir.



Hüseyin Rahmi Gürpınar

Ahmet Rasim'in *İki Güzel Günahkâr* adlı hikâye kitabında boşanma ve ölüm konuları işlenir. Yazarın *İki Güzel-Hamamcı-Ülfet* adlı hikâye kitabında evlenme nedeni; başlık parası, çeyiz ve mehir; aile bireylerinin dinî yaşamının aile içi yaşama yansımaları konuları ele alınır. Yazarın *Bir Sefilenin Evrâk-ı Metrûkesi* adlı eserindeyse aldatma konusu işlenir. Sanatçının bir diğer eseri olan *Mehâlik-i Hayat*'ta ise aileye yardımcı elemanlar, aile ve günlük hayat konuları işlenir. *Meyl-i Dil* adlı eserinde işlenen konular ise aile içi ilişkiler; yanı sıra aile ve sağlıktır. Sanatçının *İhanet-i Aşk* ismini verdiği eserinde eş seçimi ve eşlerde aranan özellikler yer alır. *Tecârib-i Hayat*'ta aileyle ilgili konu olarak okuyucunun karşısına aldatma çıkmaktadır. *Afife*'de ise kız isteme/görücüye çıkma, söz kesimi, nişanlanma ve nişanlılık süreci konuları işlenir. Yazarın *Numûne-i Hayâl* adlı hikâye kitabında eş seçimi ve eşlerde aranan özellikler yanı sıra aile ve sağlık konusu işlenir. Sanatçının *Sevdâ-yı Sermedî* adlı kitabında aileyle ilgili olarak işlenen konular aile ve ölümün yanı sıra aile ve sağlıktır. *Hevâ-yı Aşk*'ta ölüm ve kız kardeşlerle erkek kardeşler arasındaki ilişki konuları yer alır. *Endişe-i Hayat*'ta aileyle ilgili olarak aldatma, eşlerden birinin hapse girmesi veya sürgüne gönderilmesi konuları yer alır. Yazarın *İlk Sevgi* adlı eserinde aldatma ve aile içi ilişkiler konuları işlenir. *Nâkâm*'da ise aileyle ilgili işlenen konular şunlardır: aile ve ölüm, boşanma, aile içi ilişkiler, aile ve sağlık, aile ve miras.

Bu dönemin diğer bir ismi Mehmet Vecihî'nin *Nerîme* ve *Hasbihâl*'de aile ve hastalık konusu işlenir. *Netice yahud Bir Yetimin Sergüzeşti*'ndeysel evlat edinme ve aldatma konuları işlenir. *Vuslat*'ta ise aile ve gündelik hayat konusu işlenir. *Halime*'de aile ve ölüm, aldatma, eşlerden birinin aileden uzaklaşması ve fakir aileler konuları işlenir. *Hikâye-i Müntahabe Mecmuası*'nda aile-hastalık ve ölüm, evlat edinme konuları işlenir.

Abdullah Zühdi'nin *Rehgüzâr-ı Matbuatta* adlı eserindeki bazı hikâyelerde aile ile ilgili olarak başka milletten biriyle evlenme, aldatma, aile içi ilişkiler, aile ve miras, fakir aileler, aile ve ölüm, aile ve gündelik hayat ve boşanma konuları işlenir.

FECRİATİ SANATÇILARININ HİKÂYELERİNDE AİLE

1901 yılında Servetifünun Topluluğu'nun dağılmasından sonra edebiyat dünyasındaki boşluğu doldurmak için bir araya gelen sanatçıların bir beyannameyle kurdukları ve çok kısa bir süre (1909-1912) edebî faaliyetlerini sürdüren ve sonrasında dağılan Fecriati topluluğunda sanatçılar; şiir, roman gibi türler yanında hikâye türünde eserler de kaleme alırlar.

Fecriati topluluğu kısa hikâye türünde kendilerinden bir önceki dönem olan Servetifünun hikâye yazarlarından daha başarılı eserler kaleme almışlardır. Fecriati yazarlarının bu türe karşı ilgisini arttıran en önemli faktörse Alphonse Daudet ve Guy de Maupassant gibi kısa hikâyede şöhreti yakalamış yazarları yakından tanıdıklarıdır. Topluluk içerisinde Cemil Süleyman, Şahabeddin Süleyman, Refik Halid, Yakup Kadri, Ali Süha ve topluluk etrafında Halide Salih ve Ömer Seyfettin gibi isimler hikâye türünde yetkin örnekler kaleme alır (Şen, 2009, s. 1369)

Cemil Süleyman Alyanakoğlu'nun *Timsal-i Aşk* adlı eserinde aileyle ilgili olarak kız isteme/görücüye çıkma, söz kesimi, nişanlanma ve nişanlılık süreci; mutsuz aileler ve mutsuzluk sebepleri, aile ve gündelik hayat, aldatma ve aile içi ilişkiler konuları işlenir. Yazarın *Ukde* adlı hikâye kitabındaysa bir erkeğin kendinden yaşça büyük bir kadınla evlenmesi boşanma, aile içi

ilişkiler, fakir aileler, azınlık aileleri, hikâye kahramanlarının ve yazarlarının aile ve aileyle ilgili meselelere bakışı ele alınır. İzzet Melih Devrim'in *Hüzün ve Tebessüm* adlı hikâye kitabında aldatma, aile içi ilişkiler ve aileye yardımcı elemanlar konuları işlenir.

MİLLÎ EDEBİYAT DÖNEMİ SANATÇILARININ HİKÂYELERİNDE AİLE



Ömer Seyfettin

1911 yılında Selanik'te yayımlanmaya başlayan Ömer Seyfettin, Ziya Gökalp ve Ali Canip Yöntem'in çıkarttığı Genç Kalemler Dergisi etrafında filizlenen Millî Edebiyat 1923'te Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatının başlangıcı ve sonrasındaki süreçte de Türk edebiyatında etkisini devam ettirir.

Millî edebiyat Dönemi'nde Tanzimat yıllarında da var olan Türkçülük, ortak bir kabul hâline gelir. Artan millî duyarlılık zaten halkı bilinçlendirme gayretinde olan yazarları milleti ilgilendiren konulara yöneltir. Bu durum hikâye türü için de geçerlidir. Hikâyelerin dilinin sadeleşmesi, dil ve anlatımın günlük hayatta kullanıldığı şekle yaklaşması hikâyeye yeni bir

ivme kazandırır (Demir, 2006, s. 109).

Bu dönem hikâyecilerinden Ömer Seyfettin, Ebubekir Hazım Tepeyran, Ahmet Hikmet Müftüoğlu, Halide Edip Adıvar, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Refik Halit Karay, Fahri Celâl Göktulga, Reşat Nuri Güntekin, Aka Gündüz, Ercüment Ekrem Talu, Münir Süleyman, Selahattin Enis, Osman Cemâl Kaygılı, Peyami Safa, Selami İzzet Sedes, Raif Necdet Kestelli ve M. Şevket Esendal eserlerinde aile ve aile ile ilgili konulara az ya da çok yer verirler.

Bu dönem hikâyeciliğinin öncü ismi olan Ömer Seyfettin'in hikâyelerinde aile ile ilgili şu konular işlenir: aldatma, aile ve hastalık, aile ve gündelik hayat, fakir aileler, bir erkeğin evliyken tekrar evlenmesi, başka milletten biriyle evlenme, aile ve ölüm, aile bireylerinin dinî yaşamının aile içi yaşama yansımaları, yabancı aileler, evlenme nedeni, mutsuz aileler ve mutsuzluk sebepleri, aile ve eğitim, memur aileleri, aileye damat (iç güveyi) gelişi, aile ve ekonomik çöküş, eş seçimi ve eşlerde aranan özellikler; kız isteme, görücüye çıkma, söz kesimi, nişanlanma ve nişanlılık süreci; ilk evliliğin herhangi bir sebeple bitmesi sonrası evlenme, boşanma, bir erkeğin kendinden yaşça büyük bir kadınla evlenmesi, aile içi ilişkiler, aileye yardımcı elemanlar, aile ve miras, aile ve eğitim, aileye yardımcı elemanlar, hikâye kahramanlarının ve yazarlarının aile ve aileyle ilgili meselelere bakışı, boşanma, çok yaşlı bir erkekle çok genç bir kadının evlenmesi ve evlat edinme.

Ebubekir Hazım Tepeyran'ın *Eski Şeyler* adlı hikâye kitabında yer alan hikâyelerde aile ve hastalık, ilk evliliğin herhangi bir sebeple bitmesi sonrası evlenme, aile içinde fiziksel ve duygusal şiddet, aile içi ilişkiler, mutsuz aileler ve mutsuzluk sebepleri, aileye yardımcı elemanlar, aile ve hastalık; kız isteme, görücüye çıkma, söz kesimi, nişanlanma ve nişanlılık süreci; fakir aileler, aile ve ölüm konuları işlenir.

Ahmet Hikmet Müftüoğlu'nun *Çağlayanlar* adlı kitabında aileyle ilgili olarak eş seçimi ve eşlerde aranan özellikler, hikâye kahramanlarının ve yazarlarının aile ve aileyle ilgili meselelere

bakışı, kız isteme, görücüye çıkma, söz kesimi, nişanlanma ve nişanlılık süreci aile içi ilişkiler, aile bireylerinin dinî yaşamının aile içi yaşama yansıması, ölen eşin kardeşiyle evlenme, boşanma, doğum ve çocuk sahibi olma, aldatma konuları ele alınır.

Yazarın *Leyla Yahud Bir Mecnun'un İntikamı* adlı eserinde aile-savaş, yangın, doğal afet ve kazalar konusu işlenirken *Haristan ve Gülistan*'da eş seçimi ve eşlerde aranan özellikler; kız isteme, görücüye çıkma, söz kesimi, nişanlanma ve nişanlılık süreci; ölen eşin kardeşiyle evlenme, doğum ve çocuk sahibi olma aile içi ilişkiler, aile bireylerinin dinî yaşamının aile içi yaşama yansıması, hikâye kahramanlarının ve yazarlarının aile ve aileyle ilgili meselelere bakışı, boşanma ve aldatma konuları ele alınır.

Halide Edip Adivar'ın *Harap Mabetler* adlı kitabında aldatma, aile ve ölüm, aile içi ilişkiler, çok yaşlı bir erkekle çok genç bir kadının evlenmesi, mutsuz aileler ve mutsuzluk sebepleri; *Dağa Çıkan Kurt*'ta ise fakir aileler ve aldatma konuları ele alınır.

Yâkub Kadri Karaosmanoğlu'nun *Bir Serencam* adlı eserinde eşlerden birinin aileden uzaklaşması aileyle ilgili yegâne konudur.

Refik Halit Karay'ın *Memleket Hikâyeleri* adlı eserinde aileyle ilgili şu konular işlenir: aldatma, fakir aileler, aile içi ilişkiler, kuma getirme, evlenme nedeni, hikâye kahramanlarının ve yazarlarının aile ve aileyle ilgili meselelere bakışı, aile-alkol, kumar bağımlılığı ve eğlence hayatı; eş seçimi ve eşlerde aranan özellikler, kına gecesi, nikâh ve düğün, eşlerden birinin aileden uzaklaşması.

Fahri Celâl Göktulga'nın *Talak-ı Selase* adlı kitabında kına gecesi, nikâh ve düğün; aldatma, eş seçimi ve eşlerde aranan özellikler yanında aileye yardımcı elemanlar konuları işlenir.

Reşat Nuri Güntekin'in *Eski Ahbap* adlı eserinde aileyle ilgili olarak aile ve ölüm konusunun yanın sıra evliliğin herhangi bir sebeple bitmesi sonrası evlenme meselesi yer alırken *Recm-Gençlik ve Güzellik*'te aile içi ilişkiler konusu işlenir. Yazarın *Sönmüş Yıldızlar* adlı eserindeyse aldatma, eş seçimi ve eşlerde aranan özellikler, aile ve ölüm, aile ve eğitim, çok yaşlı bir erkekle çok genç bir kadının evlenmesi, boşanma, aile ve hastalık; savaş, yangın, doğal âfet ve kazalar, aile ve ölüm ve fakir aileler konuları ele alınır.

Aka Gündüz'ün *Türk Kalbi* adlı eserinde aile-savaş, yangın, doğal âfet ve kazalar konusunun yanı sıra eşlerden birinin hapse girmesi veya sürgüne gönderilmesi konusu işlenir. Yazarın *Türk'ün Kitabı* adlı eserinde aile-savaş, yangın, doğal afet ve kazalar konusu işlenirken *Zıfaf Hatırâsı*'nda tanışma, anlaşma ve evlenmeye karar verme işlenir. *Odalığın Defteri*'nde ise aileyle ilgili olarak işlenen konu aileye yardımcı elemanlardır.

Ercüment Ekrem Talu'nun *Teravihten Sahura* adlı kitabında aileyle ilgili konular şunlardır: eş seçimi ve eşlerde aranan özellikler, aile ve ölüm, aldatma, aile içi ilişkiler. Münir Süleyman'ın *Düğün Gecesi-Sağır Güveyin Muaşakası* adlı eserinde evlenme nedeni konusu aileyle ilgili bir mesele olarak okuyucunun karşısına çıkar. Selahattin Enis'in *Sara* adlı eserinde aile ve sağlık konusunun yanında aldatma konusu işlenir. Osman Cemâl Kaygılı'nın *Çuvalcı Şeyhi'nin Halefi* adlı eserinde aile ve ölüm konusu ele alınırken yazarın *Altın Babası* adlı eserinde aile içi ilişkilere yer verilir.

Peyami Safa'nın *Gençliğimiz* adlı eserinde konu evlenme nedenidir. Yazarın *Câzibeli Kız* ve *Aşağı Katın Kiracıları* adlı eserlerinde aldatma konusu işlenir. Yazarın *Ava Giden Avlanır* adlı eserindeyse evlenme nedeni, aldatma konularının yanında eş seçimi ve eşlerde aranan özellikler konusu yer alır. Sanatçının *Siyah Beyaz Hikâyeler* adını verdiği çok sayıda hikâyeyi bünyesinde barındıran eserinde boşanma, aldatma, aile içi ilişkiler, aile ve miras; savaş, yangın, doğal âfet ve kazalar; fakir aileler, aile ve ölüm, eş seçimi ve eşlerde aranan özellikler ve evlenme nedeni konuları ele alınır. Yazarın bir diğer hacimli eseri *Asrın Hikâyeleri'*nde çok yaşlı bir erkekle çok genç bir kadının evlenmesi, fakir aileler; aile-savaş, yangın, doğal âfet ve kazalar; aldatma, aileye yardımcı elemanlar; hikâye kahramanlarının ve yazarlarının aile ve aileyle ilgili meselelere bakışı; eş seçimi ve eşlerde aranan özellikler, aile içi ilişkiler, evlenme nedeni, ilk evliliğin herhangi bir sebeple bitmesi sonrası evlenme, aile ve ölüm, aile ve miras konuları işlenir.



Memduh Şevket Esendal

Selami İzzet Sedes'in *Geceye Âşık* adlı eserinde aile ve eğitim, hikâye kahramanlarının ve yazarlarının aile ve aileyle ilgili meselelere bakışı, çok yaşlı bir erkekle çok genç bir kadının evlenmesi, aldatma, boşanma, aile ve miras aile içi ilişkiler konuları yer alır. Raif Necdet Kestelli'nin *Hisler ve Fikirler* adlı eserinde aile içi ilişkiler konusu yanında aile ve gündelik hayat konusu ele alınır.

Memduh Şevket Esendal'ın *İhtiyar Çilingir* adlı eserinde eş seçimi ve eşlerde aranan özellikler konusu işlenirken *Veysel Çavuş*, taysa aile-savaş, yangın, doğal âfet ve kazalar konusu ele alınır. *Otlakçı*'da aileyle ilgili olarak işlenen konular ise aldatma, memur aileleri, mutlu aileler ve mutluluk sebepleri, aileye gelin veya damat gelişidir. *Gödeli Mehmet*'te eşlerden birinin hapse girmesi veya sürgüne gönderilmesi, aile-savaş yangın doğal afet ve kazalar, aile içi ilişkiler konusu yer alırken *Hava Parası*'nda eşlerden birinin hapse girmesi veya sürgüne gönderilmesi; aile-savaş, yangın, doğal afet ve kazalar; aile içi ilişkiler konuları ele alınır.

SONUÇ

Tanzimat Dönemi'nde aile ve aileyle ilgili konulara değinen hikâyelerde aile içindeki yardımcı hizmetlilerin aile içi yaşantıya olan etkileri çok belirgindir. Bu hizmetlilerin çoğu Kafkas, Arap veya Avrupa kökenlidir. Cârîye, kalfa, odalık, halayık gibi unvanlara sahip bu kişilerle evlenme veya bu kişiler sebebiyle karı-koca arasında meydana gelen kıskançlık, aldatma meseleleri bu dönem hikâyelerinde önemli bir yer tutar. Bu dönemde kaleme alınan hikâyelerin aileyle ilgili dikkat çeken bir diğer yanı da o günün koşullarına göre gerçekçi olmayan yapay aile tablolarının tasvir edilmesidir. Hikâyelerde ders verme amacının olması da gözden kaçmayan bir diğer husustur.

Servetifünun Dönemi'nde aile ile ilgili konuları ele alan hikâyelerde Batılılaşmış aileler mevcuttur. Salonlarda tertip edilen toplantılarda bir araya gelen aileler birbirleriyle yakın ilişki içerisindeyler. Aile bireylerinden kadınların ve kız evlatların diğer dönemlere nazaran bu

dönemde sosyal hayatın içinde daha fazla bulunduğu görülür. Bu dönem hikâyelerinde aile ile ilgili olan “aldatma”, “boşanma” ve “aile içi ilişkiler” konularına diğer dönemlere göre daha fazla yer verildiği görülür. Bu dönem hikâyelerindeki karakterlerden evlilikte aradığı mutluluğu bulamayan hayâlperver, mutsuz ve kıskanç kadınlar; hasta çocuklar ve onlara üzülen anne-babalar diğer dönemlere nazaran bu dönemde daha fazladır.

Fecriati; muhteva, üslup, dünya görüşü, sanat anlayışı başta olmak üzere birçok bakımdan Servetifünun’un devamı niteliğindedir. Bu benzerliğin izleri bu dönemde kaleme alınan aileyle ilgili hikâyelerde de görmek mümkündür. Her iki dönemde de ailenin aynı üslup ve bakış açısıyla hikâyelerde işlendiği görülür.

Millî Edebiyat Dönemi’nde aileyi konu olarak ele alan hikâyelerde o dönemde yaşanmış olan Balkan Savaşları, 1. Dünya ve Kurtuluş Savaşı’nın olumsuz etkilerinin ailelere nasıl yansıdığı anlatılır. Bu dönem hikâyelerinde yer alan parçalanmış aileler ve bunun çocuklar başta olmak üzere diğer aile üyelerine etkileri gerçekçi bir bakış açısıyla okuyucuya yansıtılır.

Cumhuriyet Öncesi Dönem’de Türk ailesinde meydana gelen bazı değişiklikler bu dönemde kaleme alınan hikâyelere yansır. Bu değişiklikler aile konusunun işlenmesi hususunda edebî dönemler arasında farklılıkların oluşmasına sebep olur. Edebî dönemler arasındaki bu farklılıklar Tanzimat Edebiyatı Dönemi’yle sonrasındaki dönemler arasında kendini daha fazla hissettirir. Bahsedilen bu farklılıkları şu şekilde özetlemek mümkündür: Tanzimat Edebiyatı Dönemi’nde kaleme alınan hikâyelerdeki Türk ailesi geniş aile yapısındayken bu dönem sonrasındaki hikâyelerde Türk ailesi giderek çekirdek aileye doğru evrilir. Aile büyüklerinin ve akrabaların aile üzerindeki etkisi azalır. Kocanın yanında eşi de ailenin geçim sorumluluğunu üstlenir. Ailenin bayan bireyleri sosyal hayat içerisinde daha fazla yer almaya başlar. Çocukların eğitiminde dadı ve mürebbiyelerin yerini resmî ve özel eğitim kurumları alır. Evdeki hizmetlilerle evdeki erkeklerin evlenmesi veya aşk yaşamaları gibi olaylar azalır.

Millî Edebiyat Dönemi’ne ait hikâyelerle öncesindeki edebî dönemlere ait hikâyeler arasında aile konusunun işleniş bağlamında birtakım farklılıklar mevcuttur. Bu farklılıkların başında köy ve kasabalarda yaşayan Anadolu ailesine diğer dönemlere nazaran bu dönemde daha fazla yer verilmesi gelir. Aldatma ve boşanma gibi aileyi sarsan olaylara önceki dönemlere göre daha fazla yer verilmesi; görücü usulü evliliklerin azalması; aile üyelerinin boş zamanlarını birlikte değerlendirme süresinin artması; ailelerin ikâmet ettiği ev tiplerinin değişmesi; ailelerin gündelik hayatı içerisinde yer alan giyim-kuşam alışkanlıkları, mobilya dizaynı, boş zamanları değerlendirme şekilleri vb. Avrupaî tarza daha fazla benzemeye başlaması göze çarpan diğer farklılıklardır.

Cumhuriyet Öncesi Dönem’de kaleme alınan hikâyeler aileyi ilgilendiren konular bağlamında genel bir değerlendirmeye tâbî tutulduğunda özellikle “boşanma, aldatma, ölüm ve savaş gibi aileyi dağıtan veya derinden etkileyen olaylar”, “ailenin kuruluşu ve gelişmesi”, “aile içi ilişkiler”, “aile ve gündelik hayat” konularının diğer konulara nazaran daha fazla işlendiği görülür.

Sonuç olarak; Cumhuriyet Öncesi Dönem’de hikâyeye türünde eser vermiş olan 37 sanatçıya ait 123 kitap -56 tanesi eski harfli- içerisinde yer alan 1043 hikâyenin -189 tanesi eski harfli- aile

kurumuyla ilişkisi bağlamında incelenmesi sonucunda hikâyecilerin aile ile ilgili konuları birçok eserde işlediği görülmüştür. İncelenen hikâyeler aracılığıyla bu zaman dilimindeki Türk ailesinin yapısı, ekonomik ve sosyal hayatı başta olmak üzere birçok yönünü görmek mümkündür.

KAYNAKÇA

- Abdullah Zühdi. (2017). *Rehgüzâr-ı Matbuâtta*. (S. Günaydın, Dü.) Ankara: Cümle Yayınları.
- Adıvar, H. E. (1981). *Dağa Çıkan Kurt*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- —. (1967). *Harap Mabetler*. İstanbul: Atlas Kitabevi.
- Ahmet Mithat Efendi. (2013). *Durub-ı Emsal-i Osmaniye: Şinasi Hikemiyatının Ahkâmı -Tasvir-* (1. b.). (İ. Enginün, Dü.) İstanbul: Degâh Yayınları.
- —. (2001). *Letaif-i Rivayat* (1. b.). (F. Gökçek, S. Çağın, Dü.) İstanbul: Çağrı Yayınları.
- Ahmet Rasim. (r. 1310). *Afife*. İstanbul: Âlem Matbaası.
- —. (r. 1316). *Bir Sefilenin Evrâk-ı Metrûkesi*. Konstantiniye: Babıali Caddesinde 38 Numaralı Matbaa.
- —. (r. 1316). *Endişe-i Hayat*. İstanbul: Bab-ı Âli Caddesinde 38 Numaralı Matbaa.
- —. (r. 1339). *İki Günahsız Sevdâ*. İstanbul: İkdâm Matbaası.
- —. (2017). *İki Güzel (Hamamcı Ülfet)*. İstanbul: Maviçatı Yayınları.
- —. (2015). *İki Güzel Günahkâr*. (H. Aydın, Dü.) İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- —. (1307). *İlk Sevgi*. İstanbul: Mekteb-i Sanayi Matbaası.
- —. (1308). *Mehâlik-i Hayat*. İstanbul: A. Asaduryan Şirket-i Mürettibiye Matbaası.
- —. (1308). *Meyl-i Dil*. Konstantiniye: Matbaa-i Ebuzziya.
- —. (1315). *Nâkâm*. Konstantiniye: Mâlûmât Matbaası.
- —. (1311). *Numûne-i Hayâl*. İstanbul: Âlem Matbaası-Ahmed İhsan ve Şürekâsı.
- —. (1308). *Tecârib-i hayat*. İstanbul: A. Asaduryan Şirket-i Mürettibiye Matbaası.
- Aka Gündüz. (1327). *Türk Kalbi*. İstanbul: Matbaa-i Hukukiye Matbaası.
- —. (1329). *Türk'ün Kitabı*. İstanbul: Selanik Matbaası.
- —. (1330/1914). *Zıfaf Hatırası*. İstanbul: Cem'i Kütüphanesi.
- —. -Enes Avni müstearıyla-. (r. 1330). *Odalığın Defteri*. İstanbul: Cem'i Kütüphanesi.
- Cemil Süleyman. (2014). *Bütün Hikayeler*. (A. Akın, Dü.) İstanbul: Papersense Yayınları.
- Demir, A. (2006). Başlangıcından Cumhuriyet'e Kadar Ana Çizgileriyle Türki Hikâyesi. *Başlangıcından Cumhuriyet'e Kadar Ana Çizgileriyle Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, IV (7), 99-128.
- Emin Nihad Bey. (1978-1981). *Müsâmeretname Gece Hikâyeleri* (1. b.). (M. İ. Uzun, Dü.) İstanbul: Tercüman Gazetesi.
- Ercümend Ekrem. (r. 1341). *Teravihten Sahura*. İstanbul: Orhaniye Matbaası.
- Fahri Celâl. (2017). *Kedinin Kerameti*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Fatma Makbûle Leman. (r. 1331). *Ma'kes-i Hayal*. İstanbul: Matbaa-i Ahmet İhsan ve Şürekâsı.
- Güntekin, R. N. (Yıl Belirtilmemiş). *Eski Ahbâb*. Basım Yeri Belirtilmemiş: Ahmed İhsan ve Şürekâsı Matbaacılık Osmanlı Şirketi.

- — . (r. 1335). *Recm-Gençlik ve Güzellik*. İstanbul: Ahmed İhsan ve Şürekâsı Matbaacılık Osmanlı Şirketi.
- — . (1993). *Sönmüş Yıldızlar* (11. Baskı b.). İstanbul: İnkılâp Yayınevi.
- Gürpınar, H. R. (1966). *Kadınlar Vaizi*. İstanbul: Atlas Kitabevi.
- Halide Edip ; Yakup Kadri; Falih Rıfkı ; Mehmed Âsım. (r. 1338). *İzmir'den Bursa'ya, Hikâyeler, Mektuplar ve Yunan Ordusunun Mes'uliyetine Dair Bir Tetkik*. İstanbul: Akşam-Teşebbüs Matbaası.
- İzzet Melih. (1922). *Hüzün ve Tebessüm* (2. b.). İstanbul: Sabah Matbaası.
- Kabaklı, A. (1971). *Türk Edebiyatı* (3. b., c. I). İstanbul: Türk Edebiyatı Yayınları.
- Karaosmanoğlu, Y. K. (2006). *Bir Serencam* (5. b.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Karay, R. H. (1995). *Memleket Hikâyeleri*. (E. Karay, Dü.) İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Mehmet Celâl. (b. 1318). *İsmete Taarruz*. İstanbul: A. Asaduryan Şirket-i Mürettibiye Matbaası.
- — . (2014). *Mehmed Celâl'in Hikâye ve Romanları*. (N. Şen, Dü.) Ankara: Kurgan Edebiyat Yayınları.
- — . (r. 1318). *Piyano*. İstanbul: Şirket-i Mürettibiye Matbaası.
- — . (1317). *Solgun Yadiğârlar*. İstanbul: A. Asaduryan Şirket-i Mürettibiye Matbaası.
- — . (r. 1324). *Zindan Kapısında*. İstanbul: Matbaa-i Ahmet Kâmil.
- Mehmet Rauf. (r. 1325). *Âşıkâne*. İstanbul: Hilal Matbaası.
- — . (r. 1330). *Hanımlar Arasında*. Dersaadet: Kanaat Matbaası.
- — . (r. 1325). *İhtizar*. İstanbul: Hilal Matbaası.
- — . (r. 1338). *İlk Temas İlk Zevk*. İstanbul: Kütüphanesi-i Sûdî.
- — . (r. 1330). *Kadın İsterse*. İstanbul: Melâl Matbaası.
- — . (2007). *Mehmed Rauf Seçme Hikâyeler*. (R. Tarım, Dü.) İstanbul: 2007.
- — . (1920). *Pervaneler Gibi*. İstanbul: Orhaniye Matbaası.
- — . (2017). *Son Emel*. İstanbul: Mühür Kitaplığı Yayınları.
- — . (2011). *Üç Hikâye*. (R. Tarım, Dü.) İstanbul: Özgür Yayınları.
- Mehmet Vecihî. (1314/1898). *Halime*. Dersaadet: İkdâm Matbaası.
- — . (r. 1315). *Hasbihâl*. İstanbul: Şirket-i Mürettibiye Matbaası.
- — . (r. 1314). *Hikâye-i Muntehabe Mecmûası*. Dersaadet: İkdâm Matbaası.
- — . (r. 1314). *Nerîme*. İstanbul: Malumat Matbaası.
- — . (r. 1315). *Netîce yahud Bir Yetimin Sergüzeşti*. İstanbul: Asır Matbaası.
- — . (r. 1315). *Vuslat*. İstanbul: Asır Matbaası.
- Mehmet Rifat. (r. 1326). *Gönüllü/Henüz On Altı Yaşında*. İstanbul: Artin Asaduryan Matbaası.
- Mustafâ Reşit. (r. 1312). *Tesâvir-i Hayat*. İstanbul: İstevan Matbaası.
- — . (r. 1304). *Hanım Mektupları* (2. Baskı b.). İstanbul: Matbaa-i Ebuzyyâ.
- Mutluay, R. (1976). *50 Yılım Türk Edebiyatı* (3. b.). İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Müftüoğlu, A. H. (1971). *Çağlayanlar*. İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.
- — . (1969). *Haristan ve Gülistan* (3. b.). İstanbul: Ötüken Yayınevi.

- —. (1308/). *Leyla yahud Bir Mecnun'un İntikamı*. İstanbul: Asır Kütüphanesi.
- Münir Süleyman. (r. 1330). *Düğün Gecesi Sağır Güveyin Muaşakası*. İstanbul: Mesâi Matbaası.
- Nâbizâde Nâzım. (2015). *Karabibik ve Diğer Hikâyeler* (1. b.). (S. Çağan, N. Kurudere, Dü.) İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Osman Cemâl. (r. 1339-1341). *Altın Babası*. İstanbul: Cihan Biraderler Matbaası.
- —. (r. 1339-1341). *Çuvalcı Şeyhinin Halefi*. İstanbul: Sabah Matbaası.
- Ömer Seyfettin. (2017). *Ömer Seyfettin Bütün Eserleri Hikâyeler 1* (5. b.). (H. Argunşah, Dü.) İstanbul: Dergâh Yayınları.
- —. (2017). *Ömer Seyfettin Bütün Eserleri Hikâyeler 2* (4. b.). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- —. (2017). *Ömer Seyfettin Bütün Eserleri Hikâyeler 3* (4. b.). (H. Argunşah, Dü.) İstanbul: Dergâh Yayınları.
- —. (2014). *Ömer Seyfettin Bütün Eserleri Hikâyeler 4* (3. b.). (H. Argunşah, Dü.) İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Peyami Safa. (r. 1335). *Aşağı Katın Kiracıları*. İstanbul: Necm-i İstikbâl Matbaası.
- —. (r. 1338). *Ava Giden Avlanır*. İstanbul: Necm-i İstikbâl Matbaası.
- —. (r. 1336). *Cazibeli Kız*. İstanbul: Necm-i İstikbal Matbaası.
- —. (r. 1338). *Gençliğimiz*. İstanbul: Orhaniye Matbaası.
- —. (1980). *Hikâyeler*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Râif Necdet. (r. 1317-1326). *Hisler ve Fikirler*. İstanbul: Matbaa-i Hayriye ve Şürekâsı.
- Recaizade Mahmut Ekrem. (2014). *Muhsin Bey Yahut Şâirliğin Hazin Bir Neticesi*. (A. M. Kot, S. Yalçın, Dü, B. Ülger, Çev.) İstanbul: Papersense Yayınları.
- —. (r. 1313). *Şemsa*. İstanbul: Âlem Matbaası.
- Safvetî Ziya. (2017). *Bir Safha-i Kalb*. (M. Balık, Dü.) Ankara: Gece Kitaplığı Yayınları.
- —. (2016). *Hanım Mektupları*. (M. K. Özgül, Dü.) Ankara: Cümle Yayınları.
- —. (r. 1330). *Kadın Ruhu*. İstanbul: Tanin Matbaası.
- Samipaşazade Sezai. (2003). *Samipaşazade Sezai Bütün Eserleri* (1.Baskı b., Cilt 1). (Z. Kerman, Dü.) Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Sedes, S. İ. (2015). *Geceye Âşık & Gönül Sarmaşıkları*. (M. Aydemir, Dü.) Erzurum: Salkımsöğüt Yayınları.
- Selahaddin Enis. (r. 1339-1342). *Sara*. İstanbul: Orhaniye Matbaası.
- Şen, C. (2009). Fecriati Encümeni Edebiyatı. *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 4/1-II, 1333-1426.
- Tepeyran, E. H. (2017). *Eski Şeyler*. (İ. Özen, T. Özen, Dü.) İstanbul: Dün Bugün Yarın Yayınları.
- Tokgöz, A. İ. (r. 1308). *Bahse Ne Dersiniz*. Konstantiniye: Âlem Matbaası.
- —. (r. 1307). *Küçük Fıkralar*. İstanbul: Âlem Matbaası.
- —. (r. 1308). *Postacı*. Konstantiniye: Âlem Matbaası.
- Uşaklıgil, H. Z. (1987). *Bir Hikâye-i Sevda*. (Ş. Kutlu, Dü.) İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- —. (r. 1306). *Bir İzdivacın Tarih-i Muaşakası*. İstanbul: Mihran Matbaası.
- —. (r. 1330). *Bir Şi'r-i Hayal*. İstanbul: Matbaa-i Hayriye ve Şürekâsı.

- — . (2005). *Bir Yazın Tarihi*. (K. Andı, Dü.) İstanbul: Özgür Yayınları.
- — . (2016). *Bu muydu?* (M. Çevikdoğan, Dü.) İstanbul: Can Yayınları.
- — . (r. 1316). *Heyhat*. Konstantiniyye: Ahmet İhsan ve Şürekası Âlem Matbaası.
- — . (2004). *Küçük Fıkralar*. (F. Aslan, Dü.) İstanbul: Özgür Yayınları.
- — . (r. 1312). *Nâkil*. Konstantiniyye: Matbaa-i Ebuzziya.
- — . (2010). *Sepette Bulunmuş/Hepsinden Acı*. (D. Soğanoğlu, Dü.) İstanbul: Özgür Yayınları.
- — . (1987). *Solgun Demet*. (Ş. Kutlu, Dü.) İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Yalçın, H. C. (2013). *Hayat-ı Hakîkiye Sahneleri*. (F. Arslan, Dü.) Konya: Salkımsöğüt Yayınları.
- — . (r. 1326). *Hayât-ı Muhayyel* (3. Baskı b.). İstanbul: İkdâm Matbaası.
- — . (1943). *Niçin Aldatırlarmış?* İstanbul: Ahmet Halit Kitabevi.

BATI

EDEBİYATINDA AKIMLAR

editör
OKTAY YİVLİ

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

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



Günce Yayınları

Prof. Dr. Önder Göçgün

TİYATRO DENEN HAYAT SAHNESİ



Günce Yayınları



PROF. DR. ÖNDER GÖÇGÜN

Türk Tasavvuf Şiiri

AÇIKLAMALI VE YORUMLU ÖRNEKLERLE



Günce Yayınları

MODERN TÜRK EDEBİYATI

editör
OKTAY YİVLİ

MUHARREM DAYANÇ
OKTAY YİVLİ
MACİT BALIK
MAHMUT BABACAN
SEVİM ŞERMET

YASEMİN MUMCU
BEDİA KOÇAKOĞLU
NİLÜFER İLHAN
MAKSUT YİĞİTBAŞ
SELAMİ ALAN



Günce Yayınları

Dil: Araştırma Makaleleri
Research Articles
on Linguistics

Kırgız Türkçesinde Ölüm ile İlgili Örtmece ve Tabu Sözler

DR. ÖĞR. ÜYESİ GÜLSİNE UZUN*

Öz

Dilde yaygın olarak kullanılan türlerden sayılan örtmece ve tabu sözler, toplumların sosyo-kültürel yapısıyla ilgili olarak değişim gösteren bir kullanıma sahiplerdir. Farklı sebeplere bağlı olarak kişide korku ve üzüntü uyandıran bir sözün veya kavramın adının yasaklanması olarak nitelendirilen tabu ile doğrudan söylenmesi ayıp veya uygunsuz karşılanan ve kişide utanma duygusu uyandıran bir sözün veya ifadenin daha uygun ve kibar bir ifade ile değiştirilmesi olarak nitelendirilen örtmece kavramları, dilin kullanım alanına çeşitlilik ve zenginlik katması açısından farklı bir önem arz etmektedir. Bu yazıda kuramsal açıdan tabu kaynaklı olduğu düşünülen örtmeceler, Kırgız toplumundaki “ölüm” kavramı ile ilgili kullanılan örtmece sözler çerçevesinde izah edilmeye çalışılmıştır.

Anahtar sözcükler: Örtmece, Tabu, Kötü Adlandırma, Etnolinguistik, Kırgız Türkçesi, Söz Varlığı

EUPHEMISTIC AND TABOO WORDS ABOUT DEATH IN KYRGYZ TURKISH

Abstract

The euphemistic and taboo words, which are considered to be widely used in the language, have a changing usage in relation to the socio-cultural structure of societies. The taboo, which is described as the prohibition of the name of a word or concept that causes fear and sadness, and the euphemism concepts, which are described as replacing a word or phrase that is considered as shame or inconvenient and which gives a sense of shame, with a more appropriate and polite expression, have a different importance in terms of adding diversity and richness to the usage area of language. In this article the euphemistic words, that are thought to be originated from taboo in theory, were tried to be explained within the context of euphemistic words used in the Kyrgyz society about the concept of “death”.

Keywords: Euphemism, Taboo, Dysphemism, Ethnolinguistics, Kyrgyz Turkish, Vocabulary

GİRİŞ

Yunanca “*euphemismus*” kelimesinden gelen örtmece, diğer birçok dilde Fr. *euphémisme*, İng. *euphemism*, Alm. *euphmeismus* veya *verhüllung*, İsp. *eufemismo*, Rusça *evfemizm* vb. kelimelerine karşılık gelmekte ve “güzel söz söyleme, iyi uğurlu söz söyleme” anlamını taşımaktadır. Doğan Aksan örtmeceyi “güzel adlandırma” terimiyle

* Muğla S. K. Ün. Edebiyat Fak. ÇTL Böl. gulsineuzun@hotmail.com, orcid.org/0000-0003-2653-7650
Gönderim tarihi: 23.04.2020 Kabul tarihi:18.05.2020

tanımlamış ve “kimi varlıklardan, nesnelere söz edildiğinde doğacak korkma, ürkme, iğrenme gibi duyguların, kötü izlenim ve çağrışımların önlenmesi amacıyla yönelen ve dünyanın her dilinde rastlanan bir değiştirme olayı şeklinde” izah etmiştir (1990, s. 100). Terbiyelilik çabasının da örtmece yoluyla söz varlığında değişimlere yol açtığını belirten Aksan, bu tür örtmecelerin, söylenmesi ayıp sayılan sözcüğün söylenmesiyle; dinleyende uyanacak kötü tasarım, izlenim ve duyguların giderilmesi amacıyla dayandığını ifade eder (1990, s. 101).

Philip Howard’a göre örtmece, uygunsuz, sert, patavatsız ifadelerin daha müphem, yumuşak ve dolambaçlı olanlarıyla değiştirilmesi olayıdır (Howard’dan aktaran Demirci, 2008, s. 22). Fromkin ve Rodman örtmeceyi, korku veren ve hoş olmayan konulardan kaçınmak için kullanılan veya tabu sayılan kelimelerin yerine kullanılan kelime veya kelime grupları şeklinde tanımlar (Fromkin and Rodman’dan aktaran Demirci, 2008, s. 22). Abrams örtmeceyi, utandırıcı veya zor durumda bırakıcı olacağı düşünülen ifadelerin yerine kullanılan zararsız ifade şeklinde adlandırır (Abrams’dan aktaran Demirci, 2008, s. 22). Demirci ise örtmece için, “anlam değişmediği halde algılamayı değiştirmeye yönelik bir anlatım tarzıdır, buna bir tür üslup demek yanlış olmasa gerektir” ifadesini kullanmıştır (2008, s. 22). Vardar örtmeceyi “dolaysız biçimde söylenmesi uygun görülmeyen bir olguyu örterek dolaylı yoldan anlatma” (1998, s. 163) şeklinde açıklarken; Çağatay “daha mülayim tabir” (1974, s. 65); Üstüner ise “kabullenilebilir sözcük veya sözler” (2008, s. 4) olarak tanımlamıştır.

Bazı çalışmalar örtmece teriminin kapsamı içerisinde yalnız iyi adlandırma değil, kötü adlandırma kavramının da olması gerektiği üzerinde durur. Örtülü ifadelerde kullanılan sözlerin anlamı her zaman güzel olmadığı için batıdaki *dysphemism* karşılığı olarak Türkçede bu ifade kullanılmaktadır (Çabuk, 2015, s. 137). Demirci, dilde iyi adlandırmanın zıttı olarak *dysphemism* ve *cacophemism* “kötü adlandırma” kavramlarının da olduğundan bahsederek, disfemizmin kasti olarak kötü adlandırma olmasının yanında alaycı bir yanının da olabileceğini, kakofemizmde ise genellikle saldırgan bir özelliğin olduğunu ifade eder. Kötü adlandırmanın da örtmece olarak kabul edilmesi gerektiğini belirten araştırmacı, birinde adlandırmanın yönünün ‘pozitif, müspet, iyi’ iken, diğerinin ‘negatif, menfi, kötü’ olduğunu belirtir (Demirci, 2008, s. 29). Üstüner, insanın algısını olumsuz yönde etkilemek için oluşturulan örtmece için kötü adlandırma yerine “gizli örtmece” ifadesini tercih eder ve bu tür örtmecelerde amacın karşı tarafı yanıltmak olduğunu belirtir (2009, s. 169). Karabulut ve Ospanova güzel adlandırma ve kötü adlandırma sınırını çizmenin zor olduğunu, bu nedenle bazı araştırmacıların ikisini birden *x-phemism* şeklinde adlandırdıklarını belirtmişlerdir (2013, s. 134).

Örtmece kavramı incelenirken araştırmacıların en çok kullandığı kavramlardan biri de “tabu” dur. Bu da bize örtmece sözlerin oluşumunun kaynağında tabunun olduğunu düşündürür. Polinezya dillerinden Batı dillerine, bu yolla da bizim dilimize yerleşmiş olan tabu (*tapu* < *ta*: işaretlemek, nişan koymak ve *pu*: olağanüstü dikkat çekici) insanlığın yazılmamış en eski yasası olarak yasaklarla ortaya çıkan, bu yasakların ihlali ile aynı ceza sistemlerini doğuran, bu içerikten çıkan yasağın türünü, yasağın çiğnenmesi sonucu ortaya çıkan kutsallığı ya da kirliliği anlatır (Güngör, 2006, s. 69-70). Birtakım nedenlerle bu kavramın adlandırılması, alenen kullanımı mümkün olmadığı zaman o sözün (gösterge) tabuya dönüştüğünü belirten Güngör, onu

değiştirmenin, başka sözle adlandırmanın kısacası örtmece sözle (euphemizm) tanımlamanın insanın da dilin de yetisinde olduğunu belirtir (2006, s. 71).

Bu alanda ilk çalışmaları, bütün dünya halklarının kültürlerinde yer alan tabu ve örtmece sözleri inceleyen James Frazer ile Doğu Avrupa ve Kuzey Asya bölgelerinde yaşayan halkların tabu ve örtmece sözlerini araştıran Rus bilim adamı D. K. Zelenin'in yaptığı belirten Güngör; İ. L. Sirtautas, N. A. Baskakov, N. Drenkova, Ş. Ç. Sat, E. E. Reçitskaya vb. bilim adamlarının Türk haklarındaki insan, hayvan adları ve kadın dilinde kullanılan örtmece sözlerle ilgili yaptıkları çalışmalardan da bahsetmektedir (2006, s. 72). Türkiye'de de Türkiye Türkçesinde ve Türk lehçelerinde konuyla ilgili birçok çalışma ve lisansüstü tez yapılmış, bu çalışmalarda tabu ve örtmece sözlerin anlamları, ortaya çıkış yolları ve sınıflandırılmaları hakkında araştırmacılar önemli bilgiler vererek alana katkı sağlamışlardır.¹

Tabuları ve örtmeceleri bir madalyonun iki yüzü olarak değerlendiren Demirci, tabuların varlığının insanları bunlardan kaçınmaya zorladığı için örtmece kelimeler ve ifadelerin dilde kullanılmaya başladığını belirterek, bu yüzden kötü olarak karşılanan durumlardan bahsetmek zorunda kaldığımızda onu en zararsız kelimelerle ifade yoluna gittiğimizi, buna da bir tür sansürleme denilebileceğini ifade eder (2008, s. 23).

Allan ve Burridge, örtmecenin konuşanın tehlikeye veya tasvip edilmeyen olgulara karşı koruyucu kalkan olarak bir kaçınma dili ve kaçamaklı ifadeler kullanması şeklinde karakterize edildiğini ifade eder (Allan, Burridge'den aktaran Killi, 2006, s. 52).

Pek çok örtmece mecazi anlam içerir. Örtmeceler dolambaçlı söz ya da deyimler ya da kısaltmalar olarak karşımıza çıkabilir. Sözcükler kısaltılabilir veya tabu sözcüklerin bütününe ya da özel bir bölümünün yerine başka sözcükler kullanılabilir. Bir kavram başka bir kavramla ifade edilebilir ya da bir şey belirli bir özelliği ile adlandırılır, abartmalar yapılır. Bazı genel sözcüklerin yerine anlaşılması güç teknik terimler kullanılır. Standart dile ait sözcüklerin yerine konuşma diline özgü sözcükler kullanılır. Teknik terim tarzındaki anlaşılması güç olan sözcüklerin birçoğu ya başka dillerden alınarak ya da yeniden üretilerek oluşturulur. Pek çok dilde başka dillerden sözcükler örtmece olarak kullanılır (Allan, Burridge'den aktaran Killi, 2006, s. 52)

Örtmece sözlerin oluşumu kültürel değişim göstermektedir. Toplumun geçmiş yaşantısı, inanışları, korkuları, üzüntüleri, ayıp sayılan kavramlar, ölüm veya doğum karşısında takındıkları davranış biçimleri, o kültürün örtmece ile ilgili söz varlığının oluşumunda önemli unsurlardır. Ayrıca bir toplumun kutsal veya tabu olarak nitelendirdiği bir kavram, başka bir toplumda aynı şekilde karşılanmayabilir. Fakat ortaklık gösteren birçok kavramın da varlığı göz ardı edilemez.

¹ Örtmece ve tabu sözler ile ilgili Türkiye'de yapılan başlıca çalışmalar için bakınız: Saadet Çağatay, "Türk Halklarında Tabu ve Örtmece (Euphemism) Sözler" ve "Türklerde Batıl İnançlar Arasında Tabu"; Ahat Üstüner, "Örtmece Sözlerle İlgili Terimler" ve "Örtmecelere Bağlı Alıntılar"; Turgut Akpınar, "Dünyada ve Türklerde Ağza Alınması Yasak (Tabu) Kelimeler"; Işıl İnce Özyıldırım, "Türkçede Örtmece Sözcükler Üzerine"; Ahmet Güngör, "Tabu-Örtmece (Euphemism) Sözler Üzerine"; Hayriye Bilginer, "Batı Dillerinde ve Türkçede Güzel Adlandırmalar"; Arzu Oyarkılıçgil Ateş, "Dilde Tabu ve Örtmecenin Yeri Üzerine"; Seyfullah Türkmen, "Türkçedeki Örtmece Sözler"; Gülsüm Killi, "Hakas Türkçesinde Tabu Sözler ve Örtmece"; Kerim Demirci, "Örtmece (Euphemism) Kavramı Üzerine"; Adem Aydemir, "Divanü Lûgati't- Türk'te Örtmece Sözcükler Üzerine"; Arzu Çiftoğlu Çabuk, "Örtmece Kavramı ve Hayvan Adlarından Örtmece Oluşumu" ve "Türkçedeki Örtmece Sözlerin Oluşum Yolları"; Ferhat Karabulut ve Gulmira Ospanova, "Örtmece Sözlerin Mantiği: Kazak Türkçesi ile Türkiye Türkçesinde Karşılaştırmalı Model Analizi"; Hülya Arslan Erol, "Tabu (Taboo) ve Kelimelerin Anlam Alanlarına Etkisi".

Sonuç olarak korkulan veya kaçınılan varlıklar, üzüntüye sebep olan hastalıklar, ölüm, doğum, cinsellikle ilgili kavramlar, nezaket ve ahlaki değerlerin zoruyla dilde ortaya çıkan veya başka kültürlerden ödünçlenen birçok örtmece söz, bir dilde birçok kavramın kullanılmasına ve dilin zenginleşmesine katkı sağlamaktadır.

Türk halkları içerisinde sözlü geleneklerini uzun yıllar yaşatan Kırgızların geleneksel yaşantısı içerisinde tabu ve örtmece sözlere çok fazla önem verdiği görülmektedir. Bu yüzden Kırgız Türkçesinde tabu ve örtmece sözlerle ilgili birçok çalışmanın varlığından söz etmek mümkündür. Kırgız araştırmacıların bu konuyla ilgili olarak yapmış oldukları çalışmalarda farklı görüşler dikkati çekmektedir. Bazı araştırmacılar ortaya çıkış sebeplerinin aynı olmasından yola çıkarak tabu ve örtmecenin eş anlamlı kelimeler olduğunu düşünürken, bazı araştırmacılar da tabunun yasaklamadan, örtmece sözlerin ise ahlaki değer yargularından ötürü, sözün kibar ve uygun bir sözle yer değiştirmesinden, örtülü bir şekilde söyleme çabasından ortaya çıktıklarını ifade ederler.

Kırgız Türkçesinde örtmeceye karşılık olarak *tergöö* terimi kullanılmaktadır. *terge-* “eski adetlere göre saygısından dolayı ismini söylememek; örtmece kullanmak” (Arıkoğlu vd., 2017, s. 2011) fiil kökünden türeyen kelime, daha çok genç bir kızın evlendiğinde eşinin ve akrabalarının saygıdan dolayı kendisine ismiyle hitap etmemesi anlamında kullanılır.

Dıykanov örtmeceyi (efemizm), “birtakım inançlar yüzünden bazı kavramları kendi adıyla söylemeyip, onu uygun bir dille başka sözlerle söylemek” şeklinde açıklar ve **öldü** cümlesi yerine kullanılan *kaytış boldu* “vefat etti”, *çarçadı* “yoruldu, küçük çocuklar için vefat etti”, *ketti* “gitti”; **törödü (doğdu)** cümlesi yerine kullanılan *köz cardı* “göz açtı, dünyaya geldi”, *boyunan boşodu* “doğum yaptı”; **çeçek (çiçek hastalığı)** kelimesi yerine kullanılan *uluu tumoo* “büyük nezle”, *çoñ kesel* “büyük hastalık”; **bezgek (sıtma)** kelimesi yerine kullanılan *kaltıratma* “nöbet, titreme”, *ısıtma*; **sızdook (çıban)** kelimesi yerine kullanılan *çıykan* “çıban” *kötü boş* “yem için kullanılan bir ot” gibi bazı kelimeleri örtmecelere örnek olarak verir (1971, s. 186).

C. Mamıtov ve Z. Kulumbayeva örtmeceyi, “Söylenmesi uygun olmayan nahoş, nezaket kuralları dışındaki kaba, çirkin sözlerin yerine başka sözcükler kullanmak” olarak tanımlar (1971, s. 25). S. Davletov, C. Mukambayev ve S. Turusbekov ise “Dilde herhangi bir adın (göstergenin) yerine başka bir sözcük/söz kullanmaya tabu ve örtmece denir” şeklinde tanımlar (1982, 1 bölüm). Her iki grup da tabu ve örtmece sözü eş değer olarak kabul etmiş, birini diğerinden ayıran özellikler üzerinde durmamışlardır. Yine T. Akmatov, S. Ömüraliyeva tabu sözle örtmece sözü eş anlamlı (sinonim) sözcükler/sözler olarak değerlendirmişlerdir (1990, s. 166).

Beyşebay Usubaliyev ise örtmece sözler için;

“Tabu sözlerle örtmece sözler, çıkış sebeplerinin aynı olmasından hareketle eş anlamlı kavramlar olarak algılanmaktadır. Bu da örtmece sözü, tabu sözler gibi doğrudan söylenmesi uygun olmayan eş değer adlandırmalar olarak ortaya çıktığı yanılığına götürmektedir. Oysa örtmece sözlerin, tabu kaynaklı olabildiği gibi ahlaki değer ve nezaket kurallarına dayalı sakınmaların neticesi olarak ortaya çıktığını da gözden kaçırmamak gerekir”

ifadelerini kullanarak tabu sözlerle örtmece sözler arasında bazı farklar olduğuna dikkat çekmektedir (Beyşebay Usubaliyev’den aktaran Caparov, Sıdıkova, 2013, s. 169).

Tabu sözleri tarihi-etnografik ve psikolojik (parapsikolojik) dil kategorileri içerisinde değerlendirilen Caparov ve Sıdıkova bu sözlerin, mitolojik inanışla ilgili bir nesneyi kendi adıyla söylememek ve kaba konuşmaktan uzak durmak için yasaklanan şeyleri söylememek çabasıyla ortaya çıktığını ifade etmişlerdir. Eskiden Türklerin ve bunların içinde Kırgızların kelimelerin gücüne ve sihirli anlamına çok inandıklarını, bu yüzden 'kurt'u *karışkır*; 'ayı'yı *ötögön*; 'çiçek hastalığını' *uluu tumoo*; 'kızamık hastalığını' *gül* veya *kızılgül, kızılça*; 'kör'ü veya 'yılanı' *aziz* diye adlandırdıklarını belirtirler. Bu durumda tabuyu "yasaklanan söz" anlamında kullanan araştırmacılar tabu sözlerin ortaya çıkışını; genelde kişinin hayatında tehlike oluşturacağını düşündükleri durumlara ve hastalıklara, korktukları hayvanların ismini söylemekten kaçınmaya, bunun yanında çocuğa ad verirken, ava çıkarken veya tabu olarak kabul ettikleri kişi adlarını söylerken duydukları sakınmaya bağlamaktadırlar (Caparov, Sıdıkova, 2013, s. 46).

Tabunun yaratılışına sebep olan faktörlerin birinin de animizm olduğunu belirten Saalayeva, eski insanların düşüncelerinin gelişme basamağında sadece çevre şartlarının değil, kendi vücutlarındaki değişimleri de bilme arzusunun geliştiğinden bahseder. Fakat eski insanlar "vücut niçin hastalanır veya hastalık nasıl oluşur" gibi soruları bulmaya alışık değildir. Tabiatın değişimlerinin, dış çevrenin insana olan tesirinin başka bir kerametli güç vasıtasıyla oluştuğunu, insan ve hayvanın vücudunda onu harekete geçiren bir gücün varlığını kabul ederek, bu güçleri "cin" diye adlandırır. "Cin çarpar" cümlesi bunun açık bir delilidir. Bu sebepten dolayı hastalık isimlerini anmaya yasak getirerek onları örtmecelerle vermeye çalışmışlardır. Eğer adını söylerlerse kendi vücudunda da ortaya çıkacağına dair bir inanış mevcuttur (Saalayeva, 2013, s. 222).

Tabu sözlerden farklı olarak ele aldıkları örtmece sözleri toplum içerisindeki etik normları, kibar, medeni şekilde söylemek olarak ifade eden Kırgız araştırmacılar, Kırgız Türkçesindeki örtmeceleri kullanım durumuna ve günümüzdeki oluşum şekillerine göre tek başına hakiki, gerçek (orijinal) örtmeceler veya bağlamsal örtmeceler olarak ikiye ayırmaktadırlar. Gerçek (orijinal) örtmeceler herhangi bir metin olmadan anlamı anlaşılabilir, her zaman aynı şekilde kullanılan kibar sözlerdir. Örneğin "yeni evlenen kızlara" *turmuş kurdu "evlendi", turmuşka çıktı "kocaya vardı", baş koştı "baş göz oldu", küyöögö çıktı "kocaya vardı", küyöögö tiydi "kocaya gitti", küyöölüü boldu "evlendi", tagdırı birikti "kaderi birleşti", kolomtusunan tütün bulattı "ocağı tütü", turmuş saparın ulanttı "hayat yolculuğuna başladı", erge tiydi "kocaya gitti", erdüü boldu "evlendi"* gibi sözler söylenir. Fakat tek başına olduğunda örtmece olarak kullanılmayan, sadece cümle bütünlüğü içerisinde bir kibarlık vasfına sahip olan örtmece sözler de vardır. Bunlar genellikle ferdi (bazı yazarların eserlerinde rastlanan) bir görünüşe sahiptir. Örneğin şair Barpı Alıkulov'un "Mölmölüm" adlı şiirindeki; *Eki ilebiñ açılğan kızıl güldöy, Mölmölüm "İki dudağı açılmış kızıl gül gibi, Dilberim"* mısraında olduğu gibi aynı zamanda karşılaştırma yapmak, anlamı güçlendirmek için de örtmece sözlerden faydalanılır (Caparov, Sıdıkova 2013, s. 48).

Ahmatov ve Mukambayev tabu ve örtmece olarak adlandırılan sözlerin çoğunun eski zamanlardan gelen bir kullanım olduğunu, halkın ekonomik ve kültürel durumunun, sosyal yapısının oturmadığı dönemde tabiat olaylarını anlayamadıkları, bir yanılısma olarak kabul ettikleri zamana kadar dayandığını belirtirler (1978, s. 149). Kırgız Türkçesindeki tabu ve örtmece

sözler avcılığa, hastalığa, insan isimlerine, ölüm korkusuna bağlı isimlendirmelerden oluşur. Sadece isimlendirmelerde değil, olayları, hareketleri ve durumu sezdirmede de karşımıza çıkar. Tabunun özünde inançsal, ibadetsel özellikler görülür. Ağızlardaki söz varlığı, başka dillerden ödünçlenen kelimeler veya eski sözleri ses, hece bakımından geliştirip değiştirerek söyleme yolları, tabu veya örtmece sözlerin kaynağı olarak sayılır. Şimdiki sosyal hayata uygun olmayan gerçekler kısaltılıp sadeleştirilir. Yeni neslin temsilcileri tarafından kullanılmazsa veya sözlü gelenekte karşılaşılmazsa edebi dilde onlara yer verilmez. Örtmece sözlerin insanların hayatındaki toplumsal etik normlardan, kibar söyleme çabalarından ortaya çıktığı görülür. Bunlar tabuya nazaran daha sonraki zamanlarda ortaya çıkmış ve daha geniş bir kullanım alanına sahip olmuştur (Ahmatov, Mukambayev, 1978, s. 150). Örneğin *ayal* "kadın" anlamında kullanılan *zayıp, koluktu, baybiçe, kelinçek, tügöy, car, coldoş* vb. şekilde kullanılan örtmece kelimeler bu kavramın daha kibar bir şekilde söylenme gayretini gösterir.

Caparov ve Sıdikova, tabu ile örtmece sözler arasındaki benzerlik ve farklılıkları ortaya koyarak, bildirdikleri anlam ve kelimelerin birleşmesi yönünden deyimlere benzer ve eş anlamlı kullanılmaları açısından bunların benzerlik ifade ettiğini belirtirler. Örneğin "öldü" cümlesi için o *düynö* (veya a *düynö*) *ketti* "öteki dünyaya gitti", *kelbes saparga attandı* "dönülmez yolculuğa çıktı", *kaytpas saparga uzadı* "dönülmez sefere gitti", *köz cumdu* "vefat etti", *kaza taptı* "vefat etti", *can* (veya *canı*) *taslim boldu* "canını teslim etti", *düynödön öttü* (veya *kayttı*) "dünyadan göçtü", *içer suusu körör künü tügöndü* (veya *büttü*) "içecek suyu, görececek günü tükendi (veya bitti)". "Savaşta ölen askerler için" *kara kağaz keldi* "kara kağıt geldi", *okko uçtu* "kurşun yedi, vuruldu", *cazdim boldu* "öldü", *tuulgan cerdin topurağı buyurbadı* "doğduğu yerin toprağı nasip olmadı", *kindik kanı tamgan cerge kaytıp kelbedi* "doğduğu yere geri dönmedi" gibi birleşik kelimeler ve deyimler kullanılır. Bu açıdan tabu söz ile örtmece sözler yapısal benzerlik göstermektedirler. "Ortaya çıkış bakımından tabu sözlerin önce, örtmece sözlerin daha sonraki dönemlerde ortaya çıkmış olması ihtimalini bir farklılık olarak nitelendiren araştırmacılar, bunun sebebinin de eski insanların sözün sihirli bir anlamı olduğunu, kelimenin kendisine özel bir muamele yaparak, o kelimeyi bir yemin kabul ettiklerini, örtmece sözlerin ise insanların duygularını ön sıraya koyup, etik formların gelişmeye başladığı dönemlerde ortaya çıktığını belirtirler. Bir diğer farklılık ise tabu sözler yavaşta yok olmaya başlayan, örtmeceler ise aksine hızla gelişmeye başlayan sözlere (2013, s. 49).

Caparov ve Sıdikova gibi, Ahmatov ve Mukambayev de Kırgız Türkçesindeki örtmece kelimeleri kullanım alanlarına göre ikiye ayırmaktadırlar: 1. Dizimsiz (Metne bağlı olmayan) tek başına kullanılan örtmeceler; 2. Dizimli (Metne bağlı) örtmeceler (1978, s. 150).

Her zaman örtmece olarak kullanılan ve nezaket bildiren sözler, metne bağlı olmayan, tek başına kullanılan örtmeceler olarak adlandırılır. Örneğin *booz* "hamile kadın" için *boyunda bar* "hamile", *koş boyluu* "iki canlı", *koş kabat* "çift katlı", *cügü bar* "yükü", *cüktüü* "yükü", *eki kat* "iki kat", *oordop kaldı* "ağırlaştı"; *balasız* "çocuksuz, çocuğu olmayan kadın" için *tuyaksız* "oğulsuz, evlatsız", *sogonçoğu kanabagan* "doğuramayan", *bala ünün ukpagan* "çocuk sesi duyamayan", *bagarı* (körörü) *cok* "bakacak kimsesi olmayan"; "evlenen kadın veya erkek" için *ayal aldı* "kadın aldı", *küyöögö çıktı* "kocaya vardı", *üylönüü* "evlendi", *turmuş kurdu* "yeni hayat kurdu", *turmuşka çıktı* "evlendi", *oy tabıştı* "fikirleri uyuştı", *baş koştı* "baş göz oldu", *tagdırı birikti* "kaderleri birleşti"

gibi örtmece sözler metne bağlı olmayan tek başına kullanılan örtmecelerdir. Bunun yanı sıra daha özellikli yaklaşıldığında örtmece şeklinde yayılmayan, bir metin içinde sadece nezaket bildiren sözler olarak kabul edilen kelimeler de dizimsel (metne bağlı) örtmeceler olarak adlandırılır. Örneğin;

<i>Uga berse bir sonun,</i>	İşitse bir güzel
<i>Ulana beret miñ sonun</i>	Devam eder bin güzel
<i>Ubalı bar közün da</i>	Vebali var gözün de
<i>Uyku degen bir sonun</i>	Uyku denen bir güzel

dörtlüğünde Toktogul halkın nazarında “yeter artık, şiir söylemeyeceğim, uyumam gerek” diye doğrudan söylemek yerine, şiirlerini dinleyen halkın şevkini kırmamak için düşüncelerini yumuşatıp, “vebali var gözün de” diyerek örtmece yolunu kullanmıştır (Ahmatov, Mukambayev, 1978, s. 150).

Kırgız araştırmacılar örtmeceleri tematik açıdan sınıflandırırken genellikle kullanım alanlarına göre değerlendirmişlerdir. A.A. Maksutova örtmeceleri; 1. Ayrımcılık (ırki, dini, cinsiyet); 2. Kötü ve hoş olmayan olaylarla ilgili (ölüm, hastalık, doğal ihtiyaç); 3. İnsanın yaşı ve dış görünüşüyle ilgili (kilo, yaş, dış görünüş, boy); 4. Diplomatik değişiklikler; 5. Reklamlar vb. gibi ortaya çıkış sebeplerine göre sınıflandırmıştır (2014, s. 232).

Caparov ve Sıdıkova örtmeceleri; 1. İnsanın karakterine göre *caydarı* “mutlu, neşeli” *kiçi peyil* “alçak gönüllü, mütevazı”, *ak cürök* “iyi niyetli, temiz kalpli”; 2. İnsanın dış görünüşüne göre *boluk*, *etkel*, *tolmoç* “şişman” (*boçka*, *bıltıgıy*, *çanaç*, *meş* “fıçı, tulum”); 3. İnsanın vasfına göre *cıldızduu* “merhametli” *kulağı katuu*, *kanırış* “ağır işiten” *boygo cetüü* “yetişkin, ergen”; 4. İnsanın özelliğini bildirmeye yönelik *mañdayı carık* “güleryüzlü”, *içken aşın cerge koygon* “saygı duyulan”; 5. İnsanın psikolojisine, duygusal durumuna göre *tabı cok* “neşesiz”, *közü tüştü* “gönlü düştü”, *cıldızı öçtü* “üzüntülü, kederli”, *nuru ketti* “yüzünün ışığı soldu”, *sınman acıradı* “kırılgan, kırgın”, *caşkşı körüp kaldı* “hoşlanan, seven”, *cürögünö tüyüp (saktap) cüröm* vb. şeklinde sınıflandırmışlardır (2013, s. 49).

Ahmatov ve Mukambayev, Kırgız Türkçesinde doğaçlama örtmecelerin de, metne bağlı örtmecelerin de olduğundan bahsederek, halkın örf, adet, gelenek, görenek ve yaşam tarzına bağlı olarak örtmeceleri; 1. İnsanın kişiliğine, karakterine, görünüşüne, vasfına, değerine göre *kulağı katuu*, *kanırış*, *sakoo*, *keren* “sağır, ağır işiten”, *boluk*, *toluk*, *eti oor* “şişman”; 2. Şartlara göre süreç, hareket vb. psikolojik durumu öne çıkaran *caşkşı körüp kaldı*, *cıldızı tüştü*, *köñülü oodu*, *közü tüştü* “sevdi, âşık oldu”, *sırkoolodu*, *tabı tüştü*, *tabı cok* “hastalandı” vb. tematik açıdan sınıflandırmışlardır (1978, s. 151).

Kırgız Tilinin Cazma Grammatikası adlı çalışmada örtmeceler edebi eserlerde eş anlamsal çiftler yoluyla oluşturulan abartı sözler olarak tanımlanmıştır. Edebi bir sanat olarak nitelendirilen örtmeceler yapısal açıdan deyim türüne benzetilmiş ve anlamının ancak kontekt aracılığıyla belirlenebileceğine işaret edilmiştir (2015, s. 105).

Kısacası örtmece sözler konuşma nezaketinin, inceliğin, duygusallığın estetik derecesini artırır. Diğer taraftan dilin söz varlığına eş anlamlı kelimelerin ve deyimlerin çoğalması açısından katkıda bulunur.

ÖLÜM İLE İLGİLİ ÖRTMECE SÖZLER

Türklerin ölüm algısı veya anlayışı ile ilgili ülkemizde yapılmış birçok önemli çalışma bulunmaktadır, biz bu çalışmamızda Kırgız Türkçesindeki ölümle ilgili örtmece sözlerin kullanım alanlarına değinmeye çalıştık. Bütün diğer toplumlarda olduğu gibi Türk toplumunda da ölüm soğuk ve acı olduğundan, dile getirmemeye, anmamaya veya kendisine ve yakınlarına da uğrayacağı endişesiyle, bu kavramla ilgili sözler, birtakım semboller, örtmeceler veya başka dillerden alıntı kelimeler yoluyla saklanmaya çalışılmıştır.

Her toplumun kendi dilindeki ayıplı, acılı kelimeleri örtme; uluorta söylememe eğiliminde olduğunu belirten Ergun, bu tür kelimeleri söyleme zorunluluğu varsa o zaman başka dillerden alıntılama veya sembollerle ifade etmenin tercih edildiğini, Türk kültüründe de ölüm ile ilgili olarak “mevta”, “cenaze”, “defin” gibi kelimelerin tercih edilmesinin bu sebeple olduğunu belirtir (2013, s. 135).

Eski Türkçede “öl-” fiilinin karşılığı olarak *adrıl-, alkın-, arıl-, arta-, boguzlan-, kaç-, kal-, kamul-, kergek bol-, öl-, tın-, sıra-, tor-, tüş-, uç-, üzül-, yit-, yitlin-, yod-, yok bol-*; “öldür-” fiilinin karşılığı olarak da *balbal yap-, çok-, kinşür-, kiter-, sanç-, sı-, tarık-, üz-, yabrit-, yokad-, yok kıl-* kullanılmıştır. Daha sonraki dönemlerde *al-, bar-, büt-, ıçgın-, keç-, köç-, kurt-* fiilleri de “ölmek” ve “öldürmek” anlamları kazanmıştır (Arslan Erol, 2012, s. 387).

Ergun eski Türklerin “ölü ve gömmek” sözlerini, yakınlarını kaybettiklerinde değil, daha çok düşmanları için kullandıklarını belirtir. Çünkü yakınları “ölmüyordu”, “uçmağa varıyordu”; “cennete gidiyordu”, ebedî hayatında yaşamaya gidiyordu; mekân değiştiriyordu. Kutlu kişilerin vefatı “kergek bolduğu” için, yani Tanrı istediği için gerçekleşiyordu. Sözlü dilde daha dikkatli kullanıldığı halde yazı dilinde yaygın bir şekilde kullanılan *öl-* ve *göm-* fiillerinin insanlar için incitici olabileceğinden bahseden araştırmacı, bu yüzden terimlerin daha dikkatli seçilmesi gerektiğini ifade eder (Ergun, 2013, s. 136).

Türklerin, ölümü tip ve biçimine göre farklı kelimeler kullanarak anlatmaya çalıştıklarını ifade eden Ersoy, saygı duyulan şahsiyetlerin ölümünü “vefat etmek” anlamında saygılı bir biçimde anlatmak için “kergek bolmak”, “uçabarmak” veya “adrılmak”; düşman ya da avamdan olanların ölümünü ifade etmek için ise “ölti”, bazen de “adrılmak” kelimelerinin kullanıldığını belirtmiştir (2002, s. 87).

Ergun ölüm ile ilgili gelenek, töre, inanç ve uygulamaların yoğunluğu ile Türkçede oldukça zengin bir kavram yumağı oluştuğunu, bu terimlerin zaman içinde yeni anlamlar kazanmasının, farklılaşmasının, kullanımdan düşmesinin, anlam değişmelerine ve kaymalarına uğramasının dilin canlılığının bir gereği olduğunu ifade etmiştir (2013, s. 134).

Ölüm kavramının yaratacağı etkiyi azaltmak için *ölmek* sözü yerine Türkçede bu anlama gelen birçok ifadenin kullanıldığını belirten Türkmen, *emrihak vaki olmak, ahiret yolcusu olmak, ecel şerbetini içmek, günü dolmak, ömrü vefa etmemek, ömür defterini kapatmak, vadesi dolmak, adres değiştirmek, ahrete intikal etmek, dünyasını değiştirmek, dar-ı bekaya irtihal etmek, dünyaya veda etmek, ebediyete geçmek, can borcunu ödemek, ruhunu teslim etmek, dünyaya gözlerini kapamak, toprak olmak, Hakka yürümek, rahmet-i rahmana kavuşmak, sonsuzluğa intikal etmek, ruhunu teslim eylemek, son*

nefesini vermek, vefat etmek, yaşamını yitirmek/kaybetmek gibi deyimleri veya kalıplaşmış ifadeleri örnek olarak vermiştir (2009, s. 134).

Türkçenin ölme ifadeleri bakımından oldukça zengin olduğunu belirten Demirci, kullanılan örtmecelerin çoğunun ölümün korkulacak bir şey olmadığını göstermeye yönelik olduğunu, dilin üzüntü veren ölüm olayını en güzel kelimeler vasıtasıyla kabullenmeye yardımcı olduğunu belirtir (2008, s. 27).

“Örneğin, “beka âlemine göçmek”, “ebedî istirahatgâhına uğurlanmak”, “hakkin rahmetine kavuşmak”, “rahmet-i rahmana vasil olmak” vb. ifadeler ölen kişinin ölünce kötü bir yere gitmediğini göstermeye yönelik kullanımlardır. Bunun yanında, “vadesi bitmek”, “vakti gelmek”, “son nefesini vermek” bir doğallığı gösterirken; “duvağına doymamak”, “ömrü vefa etmemek”, “kurban gitmek” vb. kullanımlarla geride kalanların acıma duyguları harekete geçirilir” (Demirci, 2008: s. 28).

Kırgız halkında ölüm kavramıyla ilgili yasaklamaların temelinde daha çok korkunun olduğunu görmekteyiz; yakınlarını kaybetme korkusu, öteki dünyaya karşı duyulan korku, belirsizlikten doğan korku, Azrail veya kötü ruhlardan korku, bununla birlikte ölüm veya ölümle ilgili kelimeleri söylediklerinde ölümü çağırdıklarını düşünerek duydukları psikolojik bir korku. Daha çok halk ağzında kullanılan örtmecelerin, edebi eserlerde kullanılmasıyla birlikte ölümle ilgili örtmecelerin de Kırgız edebi dilinde daha geniş bir yer aldığı ve dili zenginleştirdiği görülmektedir.

Kırgız Türkçesinde ölüm ve taziye ile ilgili en çok kullanılan kavramlar şunlardır: *ölüm* “ölüm”, *öldü* “öldü”, *kör* “mezar”, *mürzö* “mezar”, *ölük* “naaş”, *cuu-* “ölü yıkamak”, *uguzuu* “kötü haberi duyurma”, *kömüü* “ölüyü gömmek”, *köñül aytuu* “taziye, başsağlığı”. Ölüm kelimesinin yerine Kırgız Türkçesinde genellikle *acal* “ecel” kelimesi kullanılmaktadır, daha kibar bir söyleyişle değiştirilmekle birlikte ölüm sözünden üslup açısından ayrılır: *Cetip turgan acaldan Otryad kelip korgodu* “Gelmekte olan ecelden asker gelip korudu”. Konuşma dilinde de edebi eserlerde de ölüm kelimesi bazen *birdeme* “bir şey”, *bir balee* “bela”, *caman iş* “kötü olay”, *çoñ kırsık* “büyük felaket” vb. örtmecelerle değiştirilebilir ama üslup açısından sınırlıdır: *-Emne, Abike, aylıñarda bir kırsık boldu deybi?- dedi atasına kayrılıp.-Caş ketken eken. Artı kayrılıuu bolsun!..* “-Hey Abike, Köyünüzde bir felaket oldu değil mi? -Genç gitmiş. Allah rahmet eylesin!..” (Maksutova, 2014, s. 232).

Kırgız Türkçesinde ölen birisinden bahsedilirken kullanılan *kaza tabuu* “ölmek”, *can berüü* “can vermek”, *düynödön kaytuu* “dünyadan gitmek”, *kaytış boluu* “dönmek”, *köz cumuu* “göz yummak”, *künü bütüü* “günü bitmek”, *acal cetüü* “eceli gelmek”, *akka moyun sunuu* “hakka buyun sunmak”, *akıretke ketüü* “ahirete gitmek”, *atı oçüü* “unutulmak”, *başı cerge kirüü* “başı toprağa girmek”, *can taslim boluu* “canını teslim etmek”, *cürüp ketüü* “gitmek”, *közü ötüü* “gözü kapanmak”, *suusu tügönüü* “içecek suyu tükenmek” *cazdım bol-* “ölmek”, *mayıp bol-* “ölmek” gibi birçok örtmece söze rastlanmaktadır.

Kırgız Türkçesinde “öldü” cümlesini karşılayan ve örtmece olarak kullanılan yaklaşık 200 kelimenin varlığına işaret eden Maksutova, örnek olarak *düynödön kayttı*, *düynö saldı*, *kaza taptı*, *kurman boldu*, *köz cumdu*, *tili buuldu*, *kaytış boldu* gibi örtmeceleri verdikten sonra, bunların içinden *düynödön kayttı*, *kaza taptı*, *kurman boldu* gibi örtmecelerin üslup olarak bütün kurallara cevap verdiğini belirtir. Bu örtmeceler gazete taziyelerinde, matem sözlerinde, ağıtlarda kullanılırken,

diğerleri konuşma dilinde ve edebi eserlerde kullanılır (2014, s. 232). *Totoydun küyöösü Baydalı Stalingradda kurman boldu dep kagaz kelgen* "Totoy'un kocası Baydalı Stalingrad'da vefat etti diye haber geldi" (Aytmatov, Betme Bet). *Düüşön kardıkan, müdürülgön ün menen: - Bizdin Lenin atabız düynödön kaytıptır, baldar- dep uguzdu* "Düüşön, üzgün bir sesle: -Bizim Lenin babamız dünyadan göçtü, çocuklar, diyerek kötü haberi verdi" (Aytmatov, Birinçi Mugalim). Fakat *uçup ketti, çarçadı* gibi örtmeceler sadece yeni doğmuş bir çocuk öldüğünde kullanılmaktadır: *Kükügüm uçtu elimden, Külpögüm ketti cerimden* "Guguk kuşum uçtu elimden, Külpögüm gitti dünyamdan". *Satılğan cöölüyt, çarçagan baldarının atın aytat* "Satılğan sayıklar, ölen çocuklarının adını söyler" (Maksutova, 2014, s. 233).

Kırgız Türkçesinde *öldür-* fiili için de kullanılan *tındım kıl-, tınçıt-, kim kördü kılıu, cayla-* vb. örtmeceler bulunmaktadır: *Aşıma uu salbasın, tındım kılıp salbasın* "Aşıma zehir koymasın, gizlice beni yok etmesin". *Baatırlığı oşondoy kim sayışsa caylagan* "Kahramanlığı böyleyse kimi yenerse öldürür" (Maksutova, 2014, s. 233).

Kırgız Türkçesinde *ölük* "ölü" kelimesinin yanında belli durumlarda ya da edebi eserlerde anlamı kuvvetlendirmek için insan ve hayvanların öldükten sonraki bedeni yerine *dene, söök, meyit, mayt, ıramatılık* gibi örtmecelerin de kullanıldığı görülmektedir: *-Çabdardın söögün kay cerge çaşırgansıñ, ata?! "Doru atımın ölüsünü nereye gömeceksin, baba?!"*. Genellikle ölen insana saygı göstermek amacıyla *markum* "merhum" sözü kullanılır, *ölük* "ölü" sözünün yerine örtmece olarak çoğunlukla *söök* "kemik", *cansız dene* "cansız beden", *dene* "beden", nadiren de *mayt* "meyit, ceset" kelimeleri kullanılır. *Markumdun söögü Ala-Arça körustönünö konolat* "Merhumun naaşı Ala-Arça mezarlığına konuldu". *Bayağı eke bala "apakelep" enesinin cansız denesin kuçaktap cıgılıştı* "Önceki iki çocuk "anne, anne!" diyerek annesinin cansız bedenini kucaklayarak yere yığıldı". *Erteñ menenki saat segizder çamasında çaş kızdın mayti tabıldı* "Sabah saat sekiz sularında genç kızın cesedi bulundu". *Bul bala ıramatılıktan kalğan calgız muras* "Bu çocuk rahmetliden kalan tek yadigâr" (Maksutova, 2014, s. 233).

Kırgız Türkçesinde genellikle "ölü konulan yer" anlamında *kör, mürzö, beyit, kabır, cay* kelimeleri kullanılmakta fakat bu kelimeler kullanım alanlarına göre farklılık göstermektedir. Örneğin *mürzö*, sadece ölü konulan yer, çukur anlamında değil; ölü konulduktan sonra oluşturulan tepeciğe de denir fakat *kör* sözü çoğunlukla kazılan çukur anlamını verir. Kırgız Türkçesinde *kör* sözüyle oluşturulan ve kötü adlandırma olarak kullanılan birçok kalıba şahit olmaktayız. Örneğin "çok azarlamak, rezil etmek" anlamında *kördön alıp cerge uruu*; insanı korkutacak bir fiziğe sahip olanlar için *kördön çıga kalganday*; çok eziyet çeken, kötü günler geçirenler için *körböğönü kör boluu*; birine kötülük yapmak isteyenler için *kör kazuu* vb. adlandırmalar ve *köründö ökürüp kal, köründö ökürüp kalgır, köründön taş çıkır* gibi beddualar bunlardan bazılarıdır. *Kör* sözü bu şekilde kötü adlandırma olarak nitelendirildiğinden bu sözün yerine örtmece olarak daha çok *mürzö, beyit* sözlerinin kullanıldığı görülmektedir. Örneğin halk arasında "mezarını kim kazacak" demek için *kör kazganga kimder barat?* yerine *mürzösün kimder kazat eken?* ifadesi daha kibar ve yumuşak olarak kabul edilir. Yine *körünö barıp kuran okudu* ya da *anın körünö gül koyuştı* şeklinde söylemek ise kaba bir tabir olarak kabul edildiğinden *mürzösünö barıp kuran okuştı* "mezarına gidip Kuran okudu" ya da *mürzösünö gül koyuştı* "mezarına çiçek

bıraktı” gibi daha yumuşak ifade edilen örtmeceler tercih edilmektedir (Maksutova, 2014, s. 233). *Kabır* “kabir” sözü de çok sık olmasa da edebi eserlerde anlamı güçlendirmek için kullanılan örtmece sözlerden biri olarak Kırgız Türkçesinde karşımıza çıkmaktadır. Günümüzde ise ölü konulan yer anlamına gelen *kör, mürzö, beyit ve kabır* sözlerinin dışında Kırgız Türkçesinde “yer, mekân; durum, hal; yaz mevsimi; yatak, yatmak için yer; rahat, uygun” (Arıkoğlu vd., s. 538) anlamlarına gelen *cay* ve bazen *kör* yerine kullanılan *cer* “yer” sözlerine günlük konuşmada ve edebi eserlerde rastlamak mümkündür. *İsmayıl cañı kazılğan kabırdın çetine kelip, üñüröygön çuñkurdu tiktep kaldı* “İsmail, yeni kazılan kabrin kenarına gelip, kazılan çukura uzun uzun baktı”. *Kalıñ beyitti bet alğan calgız ayak col menen üç ayal kele catıştı* “Mezara yönelen dar yoldan üç kadın geldi”. *Cayı öz ordunan kazıldı, Küke* “Mezarı kendi yerinde kazıldı, Küke”.

Kırgız Türkçesinde “ölen kişilerin yakınlarına taziyede bulunmak” anlamlarına gelen *kayrat* ve *köñül aytuu* da ölüm ile ilgili kullanılan önemli kavramlardır. Yakınlarını kaybeden ve acı çeken birine destek olmak ve baş sağlığı dilemek için Kırgız Türkçesinde çoğunlukla *kayrat kıl* “sabırlı ol”, *artı kayrılıu bolsun* “geride kalanlar sağ olsun” gibi bazı kalıp sözler kullanılmaktadır. *Kayrat kıl, Tolgonay, Subankul menen Kasımdan ayrıldık* “Başın sağ olsun Tolgonay, Subangul ile Kasımdan ayrıldık” (Maksutova, 2014, s. 234). Bunun dışında halk arasında, günlük hayatta taziye ve baş sağlığı için kullanılan *artı kayrılıu bolsun* “Allah rahmet eylesin, geride kalanlar sağ olsun”, *sabır kıl* “Allah sabır versin”, *kayrat kıl* “Allah sabır versin”, *başındı kötör* “başını dik tut”, *beliñdi bek buu* “cesur ol”, *booru bütün adam cok* “herkesin başına gelecek”, *tagdırdın cazmuşı* “Allah’ın takdiri”, *düynögö türküük bolgon eç kim cok* “kimse dünyaya kazık çakmıyor”, *ölgöndün artıman ölüp mına albaysın* “ölenle ölünmez”, *ıymanı coldoş bolsun* “imanı yoldaşı olsun”, *catkan ceri cayluu* “yattığı yer nur olsun”, *topurağı torko bolsun* “toprağı bol olsun” gibi örtmece sözlere sıklıkla rastlanmaktadır.

SONUÇ

Toplumların ahlaki yapıları, dinî inançları, yaşamı algılama şekilleri ve ahlak, edep, nezaket kuralları temelinde biçimlenen tabu ve örtmece sözler, genel anlamda dil vasıtasıyla oluşturulan toplumsal kontrolün bir neticesi olarak ortaya çıkmış sözlerdir. Hemen hemen bütün toplumlarda tabu olarak görülen, bu yüzden isimleri açıkça ifade edilemeyen, istenmeyen, korkulan kavramların kulağa hoş gelen, daha kibar veya örtülü bir ifadeyle kullanılması insan düşüncesinin sınırsızlığını gösterirken, dil vasıtasıyla, dilin etkin kullanımıyla bu düşüncenin açıklanması ve yorumlanmasındaki yöntemler de sözün bir o kadar büyümlü bir yapıya sahip olduğunu göstermektedir.

Örtmece sözlerin oluşum nedenleri kültürden kültüre farklılık gösterebilir. Bir toplum için uygunsuz ve kaba olan bir kavram başka bir toplum için önemsiz sayılabilir. Bu durum tamamen ait olduğu toplumun değer yargılarıyla ilişkilidir. Toplumun ne tür bir davranışı uygun sayabileceğini bu değer yargıları ve ahlaki normları belirler. Birçok halkta olduğu gibi genelde Türk halklarının, özelde Kırgız halkının yasaklamalarının da başlangıçta dinî inançlar temelinde, korkuya dayalı ölüm, doğum, hastalık, üzüntü, utanma, felaket ve ahlaki değerler kaynaklı olduğu görülmektedir.

Tabu ve örtmece sözler dilin sözlüğüne katkıda bulunan, sözcükleri anlamsal açıdan zenginleştiren en önemli unsurlardan biridir. Genelde kendi anlamını kaybedip başka bir anlam yüklenen örtmece sözler bu özellikleriyle şekilden çok anlama dayalı olarak oluşturulmuş ve yapılırken daha çok deyim aktarması yöntemine başvurulmuştur. Dili kontrollü kullanarak konuşanı ve dinleyeni rahatsız edici durumlara düşmekten kurtarmasıyla birlikte, örtmece sözler yazın alanında da estetizmin en önemli yardımcısı olmuştur.

Kültür ve dil kaynaklı etnolengüistik kavramlar olan tabu ve örtmece sözlerin dilde eş anlamlı sözcüklerin çoğalması veya çok anlamlı özelliğe sahip olması açısından söz varlığına katkısı oldukça fazladır. Sonuç olarak korkulan veya kaçınılan varlıklar, üzüntüye sebep olan hastalıklar, ölüm, doğum, cinsellikle ilgili kavramlar, nezaket ve ahlaki değerlerin zoruyla dilde ortaya çıkan veya başka kültürlerden ödünçlenen birçok örtmece söz, bir dilde birçok kavramın kullanılmasına ve dilin zenginleşmesine katkı sağlamaktadır.

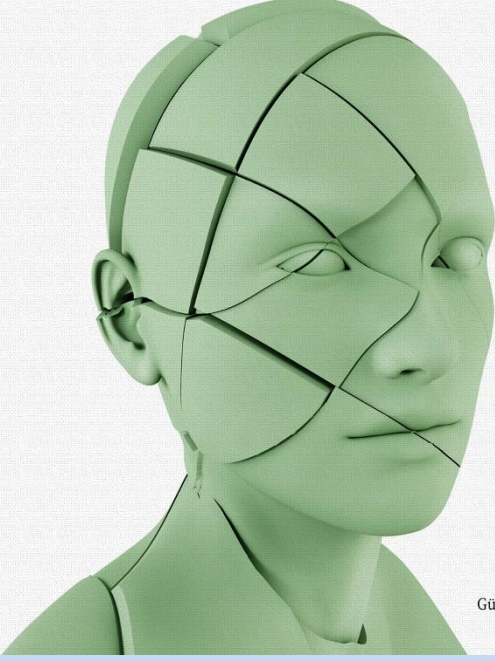
KAYNAKÇA

- Abduldayev E. vd. (2015). *Kırgız Tilinin Cazma Grammatikası Azırkı Kırgız Adabiy Tili*, Avrasiya Press, Bişkek.
- Ahmatov, T., Mukambayev, C. (1978). *Azırkı Kırgız Tili, Fonetika, Leksika*, Frunze: Mektep Basması.
- Ahmatov, T. Ömüraliyeva S. (1990). *Kırgız Tili*, Frunze: Mektep Basması.
- Aksan, Doğan (1990). *Her Yönüyle Dil: Ana Çizgileriyle Dilbilim, 3*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Arıkoğlu, Ekrem vd. (2017). *Kırgızca-Türkçe Sözlük I-II*, Kırgız-Türk Manas Üniversitesi Yayınları, Bişkek.
- Arslan Erol, Hülya (2012). "Eski Türkçede Ölüm İçin Kullanılan Sözler". *Defin* (Editör: Emine Gürsoy Naskali). İstanbul: Tarihçi Kitabevi.
- Caparov, Şerali, Sıdıkova, Tolgonay (2013). *Azırkı Kırgız Tilinin Leksikologiyası cana Leksikografiyası*, Bişkek: "Teknik"BB.
- Çağatay, Saadet (1974). "Türklerde Batıl İnançlar Arasında Tabu", *I. Uluslararası Türk Folklor Semineri Bildirileri (8-14 Ekim 1973)*, Ankara: Başbakanlık Basımevi.
- Çiftioğlu Çabuk, Arzu (2015). "Türkçedeki Örtmece Sözlerin Oluşum Yolları", *Manas Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 4/ 5, 136-160.
- Davletov, S., Mukambayev C., Turusbekov S. (1982). *Kırgız Tilinin Grammatikası, I Bölük*, Frunze.
- Demirci, Kerim (2008). "Örtmece (Euphemism) Kavramı Üzerine". *Milli Folklor*, 77, 21-35.
- Dıykanov, Karboz (1971). *Kırgız Tilinin Tablitsaları*, Frunze: Mektep Basması.
- Ergun, Pervin (2013). "Türk Kültüründe Ölümle İlgili Bazı Terimler". *Milli Folklor*, 100, 134-148.
- Ersoy, Ruhi (2002). "Türklerde Ölüm ve Ölü İle İlgili Rit ve Ritüeller". *Milli Folklor*, 54, 86-101.
- Güngör, Ahmet (2006). "Tabu-Örtmece (Euphemism) Sözler Üzerine", *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi, Prof. Dr. Zeki Başar Özel Sayısı*, 29, 69-93.
- Karabulut, Ferhat ve Gülmira Ospanova (2013). "Örtmece Sözlerin Mantığı: Kazak Türkçesi ile Türkiye Türkçesinde Karşılaştırmalı Model Analizi". *Teke Dergisi*, 2/2, 122-146.

- Killi, Gülsüm (2006). "Hakas Türkçesinde Tabu Sözcükler ve Örtmece". *Modern Türklük Araştırmaları Dergisi*, 3/3, 50-65.
- Maksutova, A.A. (2014). "Kırgız Tilindeki Ölümgö Cana Köñül Aytuuga Baylanıştuu Tergöölördün Obektleri", *İzvestia Vuzov*, No 1, Bişkek.
- Mamıtov, C., Kulumbayeva Z. (1971). *Azırkı Kırgız Tili*, Frunze: Mektep Basması.
- Saalayeva N.A. (2013). "Mifologiya, Tabu Cana Evfemizm", *Vestnik*, 4, 218-223.
- Türkmen, Seyfullah (2009). "Türkçedeki Örtmece Sözcükler". *Karadeniz Araştırmaları*, 6/ 23, 131-140.
- Üstüner, Ahat (20- 25 Ekim 2008), "Örtmecelere Bağlı Alıntılar", *Ankara. VI. Uluslararası Türk Dili Kurultayı*.
- Üstüner, Ahat (2009). "Örtmece Sözcüklerle İlgili Terimler", *Turkish Studies, International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*. 4/8 Fall, 166-177.
- Vardar, Berke, (1998), *Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: ABC Kitabevi.

TÜRK BİLİMKURGU EDEBİYATI VE ARKETİPLER

DR. VELİ UĞUR



Günce Yayınları

Oktay Yivli

Öykü Nasıl Okunur

modern öykü ve yöntem



Günce Yayınları

MAKSUT YİĞİTBAŞ

Edebiyatın Ebemkuşağı

Halit Ziya Hikâyeciliğinde

Renklerin Dili

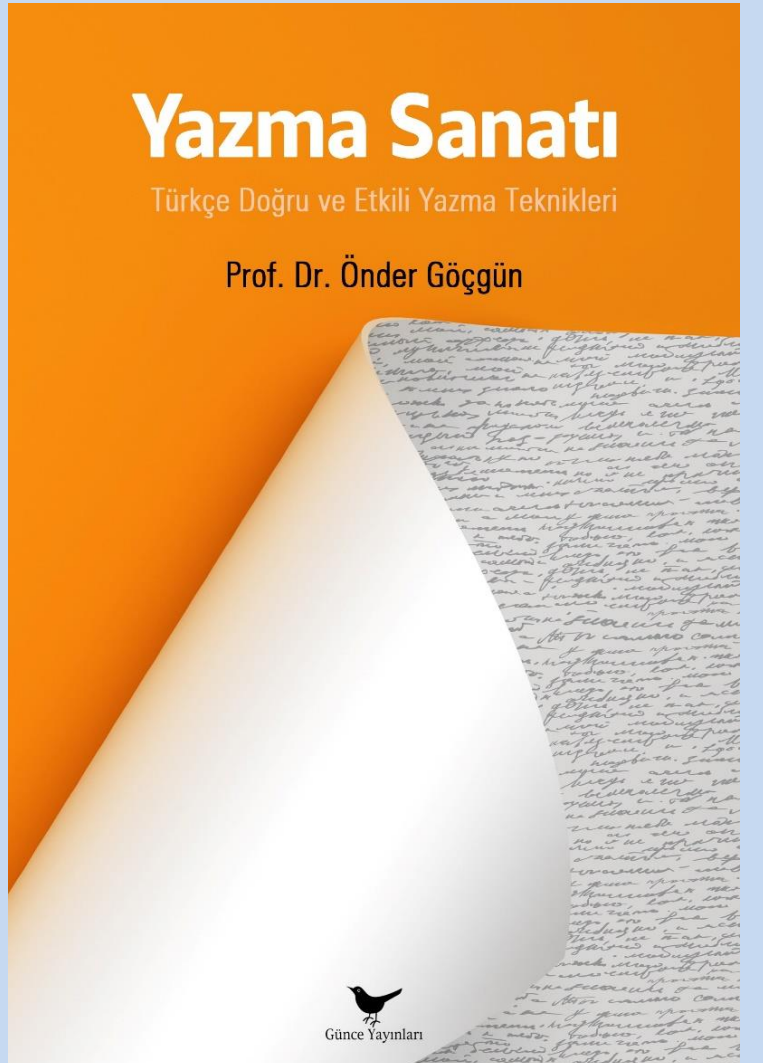


Günce Yayınları

Yazma Sanatı

Türkçe Doğru ve Etkili Yazma Teknikleri

Prof. Dr. Önder Göçgün



Günce Yayınları

Ulusal Akademik Ağ ve Bilgi Merkezi TR Dizinde Taranan Çeviribilim Araştırmalarının İncelenmesi

DR. SEVGİ ÇALIŞIR ZENCİ*

Öz

Bu çalışmada, Ulusal Akademik Ağ ve Bilgi Merkezi (ULAKBİM) TR dizinde taranan çeviribilim ile ilgili bilimsel dergilerde yayımlanan çalışmalar yıl, konu alanı, kurum, belge türü, yayımlandığı dergi, yazar, dil ve atıf bakımından incelenmiş ve erişime açık olan çalışmalarda kullanılan anahtar sözcükler tespit edilmiştir. Çalışmanın veri tabanını, ULAKBİM TR dizinde “çeviribilim” anahtar sözcüğüyle taranan 212 çalışma oluşturmaktadır. Taranan çalışmalar yılı, konu alanına, kuruma, belge türüne, dergiye, yazara, dile ve atıf durumlarına göre tablolastırılarak sunulmuştur. Çalışma, çeviribilim alanındaki araştırmacılara konu ve dergi seçiminde fikir sunmayı amaçlamaktadır.

Anahtar sözcükler: Çeviribilim, ULAKBİM TR, Dizin, Bilimsel Yayın

THE EXAMINATION OF TRANSLATION STUDIES INDEXED IN NATIONAL ACADEMIC NETWORK AND INFORMATION CENTER TR INDEX

Abstract

In this study, the studies published in the scientific journals, related to translation studies indexed in National Academic Network and Information Center (ULAKBİM) TR Index were examined in terms of year, subject area, institution, document type, journal, author, language and citation and also the keywords used in the studies that are open to access were determined. The database of the study consists of 212 studies indexed in the ULAKBİM TR with the keyword “translation studies”. The indexed studies were presented in the tables according to the year, subject area, institution, document type, journal, author, language and citation status. The study aims to present researchers in the field of translation studies an idea about the selection of topic and journal.

Keywords: Translation Studies, ULAKBİM TR, Index, Scientific Publication

GİRİŞ

Son zamanlarda bilimsel yayınlara ulaşımı kolaylaştıran hem uluslararası hem de ulusal dizinler aracılığıyla dergilerin, araştırmaların incelendiği pek çok çalışma görülmektedir. Erdem, Gün, Şengül ve Özkan (2015) çalışmalarında yabancı dil olarak Türkçe öğretimi alanyazında çalışılmış bilimsel makalelerde geçen anahtar sözcüklerin kullanım sıklığını ortaya koymayı amaçlamışlardır. Bu doğrultuda alan yazınında hangi konulara

* Anadolu Üniversitesi, sevgicalisir@anadolu.edu.tr, orcid.org/0000-0002-7942-5452

Gönderim tarihi: 08.01.2020

Kabul tarihi:25.03.2020

yoğunlaştığını belirlemeye çalışmışlardır. Çalışmanın örnekleme 2000-2014 yılları arasında 56 ulusal ve uluslararası dergide yayımlanmış 160 bilimsel makaleden oluşmaktadır. Tekin-Dede (2018) "Matematik Eğitimi Alanındaki Ortaklaşa Argümantasyon Çalışmalarının İncelenmesi" adlı araştırmanın kapsamında SSCI, ERIC, Australian Education Index ve British Education Index adlı dizinlerde taranan dergilerde yayımlanan makaleler, ICME, PME, PME-NA, CERME ve MERGA gibi kongre ve konferanslarda sunulmuş ve tam metnine ulaşılan bildirimler ile matematik eğitimi alanına ilişkin uluslararası kitap bölümleri incelenmiştir. Alemdağ (2018) ULAKBİM TR dizinde ve TÜBİTAK ULAKBİM'in DergiPark hizmetinde taranan spor bilimleri ile ilgili bilimsel dergilerde, son 5 yılda yayımlanan makalelerin, yıllara ve alanlara göre dağılımını incelemeyi amaçlamıştır. Bu amaç doğrultusunda, ULAKBİM TR Dizin ve DergiPark bünyesindeki spor bilimleri alanıyla ilgili 27 bilimsel dergi incelenmiştir. Doğan, Anwar ve Al (2018) tarafından yapılan çalışmanın veri setini 2005-2015 yılları arasında WoS'a girip çıkmış Türkiye adresli dergiler oluşturmuştur. Çöpgeven ve Fırat (2019) tarafından yapılan araştırmanın amacı, 2007-2019 yılları arasında uzaktan eğitimde algoritma kullanımını çalışan dergi makalelerini sistematik alanyazın taraması ile incelemek ve hangi algoritmaların uzaktan eğitimde ne amaçla kullanıldığını ortaya çıkarmaktır. Araştırma sistematik alanyazın taraması olarak desenlenmiştir. Şeref ve Karagöz (2019), Mevlâna Celâleddin Rumî ile ilgili akademik yayınları bibliyometrik göstergeler açısından incelemişlerdir. Araştırmada, nitel araştırma desenlerinden durum çalışması tercih edilmiştir. Çalışmanın verileri, Elsevier Scopus bibliyometrik veri tabanı aracılığıyla toplanmıştır. Araştırmada veriler bibliyometrik analiz tekniği ile çözümlenmiştir. Gökçen ve Arslan (2019) WoS tarafından taranan bilimsel dergilerde Türkçe eğitimi alanında yapılan yayımlanmış çalışmaları incelemişlerdir.

Alanyazında spor, eğitim, dil, matematik gibi alanlarda yayımlanan genel çalışmalara rastlanmasına rağmen çeviribilim alanına yönelik yalnızca Aslan (2014) tarafından yapılan "Türkiye'de Akademik Açık Erişim Dergi Yayıncılığı ve Çeviribilim Alanındaki Açık Erişim Dergiler" adlı çalışmaya rastlanmıştır. Söz konusu çalışmada ulusal ve uluslararası açık erişim veritabanları incelenmiş ve değerlendirilmiştir. Çalışmada hem dergi hem makale sayısı açısından Türkiye'de ve dünyada hızlı bir ilerlemenin olduğu, Türkiye'deki dergi sayısının arttığı, ancak makale sayısında geride olduğu sonucuna varılmıştır. Aslan (2014) dergi sayısının artmasının yanı sıra yayın sayısının da buna paralel olarak artması gerektiğini belirtmiştir.

Uluslararası dizinlerin yanı sıra ulusal dizinlerde taranan dergilerde çalışma yayımlamak akademik açıdan oldukça önemlidir. Bu çalışmada ULAKBİM TR Dizinde taranan çalışmalar incelenmiştir. TÜBİTAK ULAKBİM, Türkiye'deki bilimsel bilgiyi yansıtacak ürünler ortaya koymakta ve geliştirmektedir. Araştırmacıların ulusal ve bilimsel içeriğe elektronik ortamda erişimlerini sağlamak amacıyla uluslararası standartlara uygun olarak geliştirilen TR Dizin, ULAKBİM tarafından yapılan çalışmaların arasında önemli bir yere sahiptir. TÜBİTAK ULAKBİM tarafından geliştirilen TR Dizin, Fen Bilimleri ve Sosyal Bilimler alanlarında makaleler içeren bibliyografik / tam metin bir veri tabanıdır. Türkiye adresli bilimsel dergilerin uluslararası standartlara uygun hâle getirilmesi ve bu dergilerdeki içeriğe erişimin sağlanmasını amaçlamaktadır. Fen Bilimleri ve Sosyal Bilimler temel konularında, Diş Hekimliği, Eczacılık,

Mühendislik, Temel Bilimler, Sağlık Bilimleri, Veterinerlik, Sosyal ve Beşeri Bilimler alt konu alanlarında dergilerden oluşmaktadır. TR Dizin, 2000 yılı Ağustos ayından itibaren web sayfası üzerinden taranabilmektedir. Dizinde yer alan dergilerin makalelerine ait bibliyografik bilgilerin (makale adı, yazar, öz vs.) yanı sıra, makale tam metinlerine de erişilebilmektedir. Dergiler, her yıla ait ilk sayının TR Dizin'e iletilmesi sonrasında dergilerin geçmişi değerlendirilerek listeye eklenmektedir (Ayrıntılı bilgi için bkz. <https://trdizin.gov.tr>).

Bu çalışmanın amacı, ULAKBİM TR dizinde taranan çeviribilim ile ilgili bilimsel dergilerde yayımlanan çalışmaları yıl, konu alanı, kurum, belge türü, yayımlandığı dergi, yazar, dil ve atıf bakımından incelemek ve erişime açık olan araştırmalarda en fazla kullanılan anahtar sözcükleri tespit etmektir. Çalışmanın çeviribilim alanında araştırma yapacak olan araştırmacılara fikir vererek katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

YÖNTEM

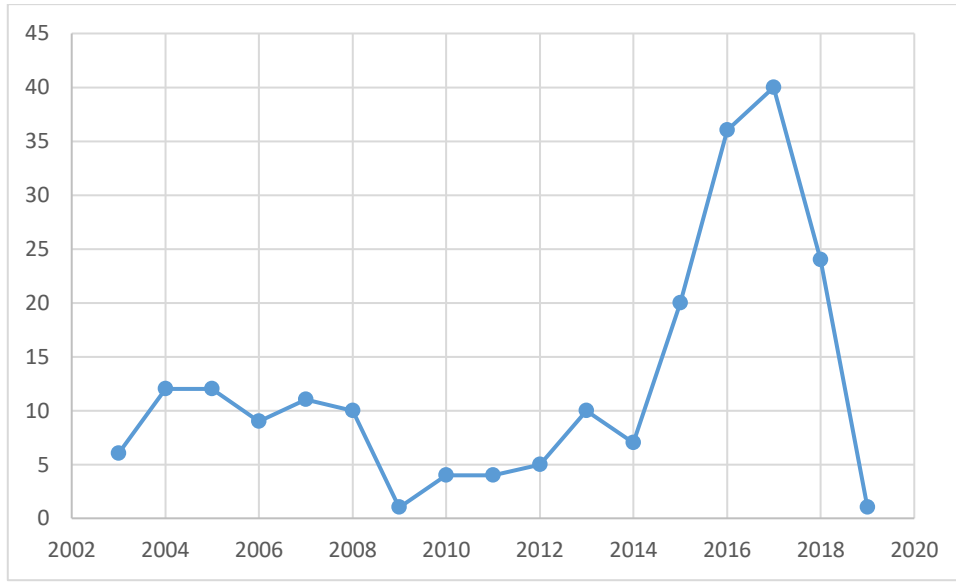
Verilerin Toplanması ve Çözümlemesi

2 Ocak 2020 tarihinde ULAKBİM TR dizinde "çeviribilim" anahtar sözcüğü kullanılarak yapılan tarama sonucunda toplam 212 çalışmaya ulaşılmıştır. TR Dizin haftalık olarak güncellenmekte ve her hafta yaklaşık 500 makale eklenmektedir. Çalışma ULAKBİM TR dizin kapsamında sınırlandırılmıştır. Çeviribilim alanında uzun yıllar hizmet vermiş ancak son yıllarda faaliyetlerini durdurmuş olan dergiler dizinde yer almadığı için söz konusu dergiler taranamamıştır. Taramada tüm alanlar seçilmiş, yıl bakımından herhangi bir sınırlandırma yapılmamıştır. Ulaşılan çalışmalar yıla, konu alanına, kuruma, belge türüne, yayımlandığı dergiye, yazara, dile ve en fazla atıf alma durumuna göre sınıflandırılmış ve dağılımları şekil ve tablolar hâlinde sunulmuştur.

BULGULAR

Bu bölümde öncelikle çeviribilim alanındaki araştırmaların yıllara göre dağılımı ardından sırasıyla konu alanına, kuruma, belge türüne, yayımlandığı dergiye, yazara, dile ve en fazla atıf alma durumuna göre dağılımları sunulmuştur. Son olarak erişim durumu açık olan araştırmalarda geçen anahtar sözcüklerin dağılımı sunulmuştur.

Çalışmaların Yıllara Göre Dağılımı



Şekil 1. ULAKBİM TR Dizine göre çeviribilim alanındaki çalışmaların yıllara göre dağılımı

Çalışmada herhangi bir yıl sınırlaması yapılmamıştır. Şekil 1’de çeviribilim alanındaki çalışmaların yıllara göre dağılımları sunulmuştur: 2003 (6), 2004 ve 2005 (12), 2006 (9), 2007 (11), 2008 ve 2013 (10), 2009 ve 2019 (1), 2010 ve 2011 (4), 2012 (5), 2014 (7), 2015 (20), 2016 (36), 2017 (40), 2018 (24). Ayrıca içindeki sayılar yayın sayılarını göstermektedir. Buna göre en fazla yayın yapılan yılın 2017 (40) en az yayın yapılan yılın ise 2009 ve 2019 (1) olduğu dikkat çekmektedir. 2019 yılına ait bazı çalışmaların veri tabanına giriş işlemlerinin devam etmesinden kaynaklı olduğu düşünülmektedir. Şekil 1’e göre, çeviribilim araştırmalarının en verimli olduğu dönemin 2015-2018 yılları arası olduğu anlaşılmaktadır. 2009-2012 yılları arasında yayın sayısında bir düşme görülmektedir.

Çalışmaların Konu Alanına Göre Dağılımı

Tablo 1. Çeviribilim alanındaki araştırmaların konu alanına göre dağılımı

Konu alanı	Yayın sayısı
Dil ve dilbilim	141
Tarih	19
Edebiyat; Antropoloji	9
Eğitim ve Eğitim araştırmaları	6
Beşeri bilimler	5
Kültürel çalışmalar; Sanat	3
Aile Çalışmaları; Arkeoloji; Asya Çalışmaları; Bilgi, Belge Yönetimi Çevre Çalışmaları; Davranış Bilimleri; Din Bilimi; Edebi Teori ve Eleştiri; Eğitim, Özel; Etik; Etnik Çalışmalar; Felsefe; Film, Radyo, Televizyon; Halkla İlişkiler; Bilim Felsefesi ve Tarihi; Coğrafya; Folklor; Hukuk; İşletme;	2

Kamu Yönetimi; Kentsel Çalışmalar; Müzik; Nüfus İstatistikleri Bilimi; Ortaçağ ve Rönesans Çalışmaları; Psikoloji; Siyasi Bilimler; Sosyal Çalışma; Sosyoloji; Uluslararası İlişkiler	
Mantık; Kadın Araştırmaları; Otelcilik, Konaklama, Spor ve Turizm; Tiyatro	1

Tarama sonucunda toplam 41 konu alanı tespit edilmiştir. Tablo 1'e göre, çeviribilim alanındaki araştırmalarda ilk sırayı 141 yayın ile dil ve dilbilim konu alanının aldığı görülmektedir. Bunu çok büyük bir farkla Tarih izlemektedir. Üçüncü sırada Edebiyat ve Antropoloji takip etmektedir. Dil ve dilbilim konu alanının ilk sırada yer almasının nedeni Aslan (2014)'ın da belirttiği gibi çeviribilime ayrı bir bilim olarak yer verilmemesi ve dilbilim alanında dizinlenmesidir.

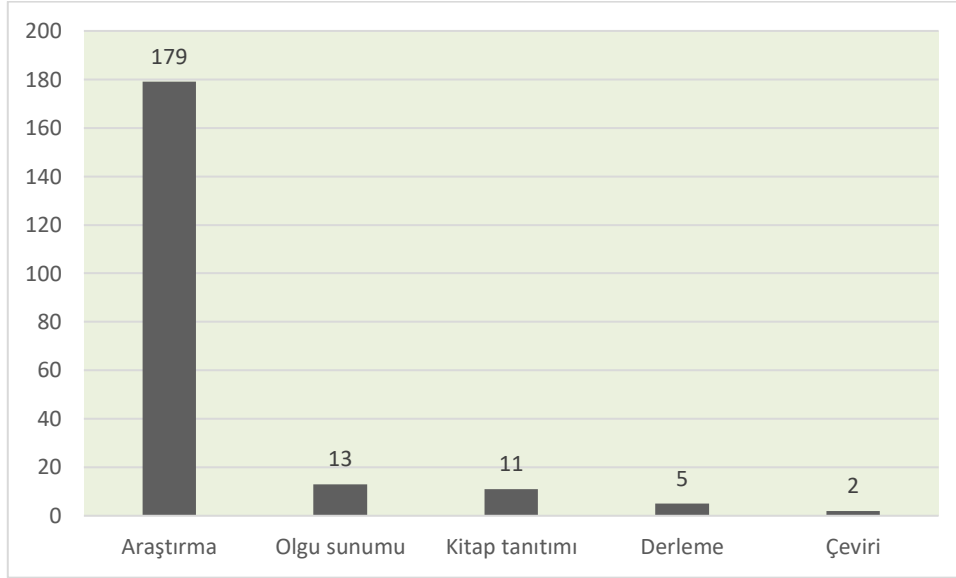
Çalışmaların Kurumlara Göre Dağılımı

Tablo 2. Çeviribilim alanındaki araştırmaların kurumlara göre dağılımı

Kurum adı	Yayın sayısı
Hacettepe Üniversitesi	42
Yıldız Teknik Üniversitesi	20
Diğer	18
İstanbul Üniversitesi	13
Sakarya Üniversitesi	12
İzmir Ekonomi Üniversitesi	11
Marmara Üniversitesi	10
Mersin Üniversitesi	9
Boğaziçi Üniversitesi; Trakya Üniversitesi; Dokuz Eylül Üniversitesi	8
Atılım Üniversitesi; Gazi Üniversitesi; İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi; İstanbul Okan Üniversitesi; Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi	5
Yaşar Üniversitesi; Yozgat Bozok Üniversitesi	3
Anadolu Üniversitesi; Ankara Üniversitesi; Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi; Ege Üniversitesi; Eskişehir Osmangazi Üniversitesi; İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi; Kırıkkale Üniversitesi; Kırklareli Üniversitesi	2
Adana Bilim ve Teknoloji Üniversitesi; Akdeniz Üniversitesi; Aydın Adnan Menderes Üniversitesi; Bartın Üniversitesi; Batman Üniversitesi; Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi; Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi; İstanbul Gelişim Üniversitesi; İstanbul Şehir Üniversitesi; Kadir Has Üniversitesi; Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi; Ondokuz Mayıs Üniversitesi; Orta Doğu Teknik Üniversitesi; Sabancı Üniversitesi; Ufuk Üniversitesi; Yeditepe Üniversitesi; Yeni Yüzyıl Üniversitesi	1

Tarama sonuçlarına göre toplam 43 kurum tespit edilmiştir. Çeviribilim alanındaki araştırmaların kurumlara göre dağılımı Tablo 2’de sunulmuştur. Bu dağılımda ilk sırayı 42 yayın ile Hacettepe Üniversitesi almaktadır. İkinci sırada 20 yayın ile Yıldız Teknik Üniversitesi, ardından İstanbul Üniversitesi yer almaktadır. Araştırmacılar arasında bazılarında (18) kurum bilgisi yer almadığı için tabloda “Diğer” şeklinde görülmektedir. Tablolardaki sayılar her bir kurumun yaptığı yayın sayısını göstermektedir.

Çalışmaların Belge Türüne Göre Dağılımı



Şekil 2. Çeviribilim alanındaki çalışmaların belge türüne göre dağılımı

Çeviribilim alanındaki çalışmalarda toplam 5 belge türü tespit edilmiştir. Buna göre birinci sırayı 179 yayın ile araştırma makaleleri oluşturmaktadır. İkinci sırada 13 yayın ile olgu sunumları, üçüncü sırada ise 11 yayın ile kitap tanıtımı yer almaktadır. Derleme türünde 5, çeviri türünde ise 2 çalışma bulunmaktadır.

Çalışmaların Yayımlandığı Dergiye Göre Dağılımı

Tablo 3. Çeviribilim alanındaki araştırmaların dergilere göre dağılımı

Dergi adı	Yayın sayısı
<i>Çeviribilim ve Uygulamaları</i>	125
<i>Turkish Studies (Elektronik)</i>	22
<i>Tarih Okulu Dergisi</i>	9
<i>DİYALOG. Interkulturelle Zeitschrift für Germanistik</i>	7
<i>Folklor/Edebiyat</i>	5
<i>Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi</i>	4
<i>Akademik İncelemeler Dergisi; Dil Dergisi</i>	3
<i>Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi; Dilbilim Araştırmaları Dergisi; Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi;</i>	2

Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi; RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi; Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi; Türkiyat Araştırmaları Dergisi

Akademik Araştırmalar Dergisi; Akdeniz İnsani Bilimler Dergisi; Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi; Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi; Çukurova Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi; Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi; EKEV Akademi Dergisi; Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi (elektronik); Frankofoni; Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi; International Journal of Social Inquiry; Kafkas Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi; Kebikeç İnsan Bilimleri İçin Kaynak Araştırmaları Dergisi; Mersin Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi; Osmanlı Araştırmaları; Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi; Tarih Dergisi; Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi; Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi

Tablo 3'e göre, çeviribilim alanındaki araştırmaların dergilere göre dağılımında ilk sırayı 125 yayın ile *Çeviribilim ve Uygulamaları* dergisi almaktadır. İkinci sırada 22 yayın ile *Turkish Studies* (Elektronik) dergisi yer almaktadır. Tabloda 34 farklı dergi yer almaktadır.

Çalışmaların Yazarlara Göre Dağılımı

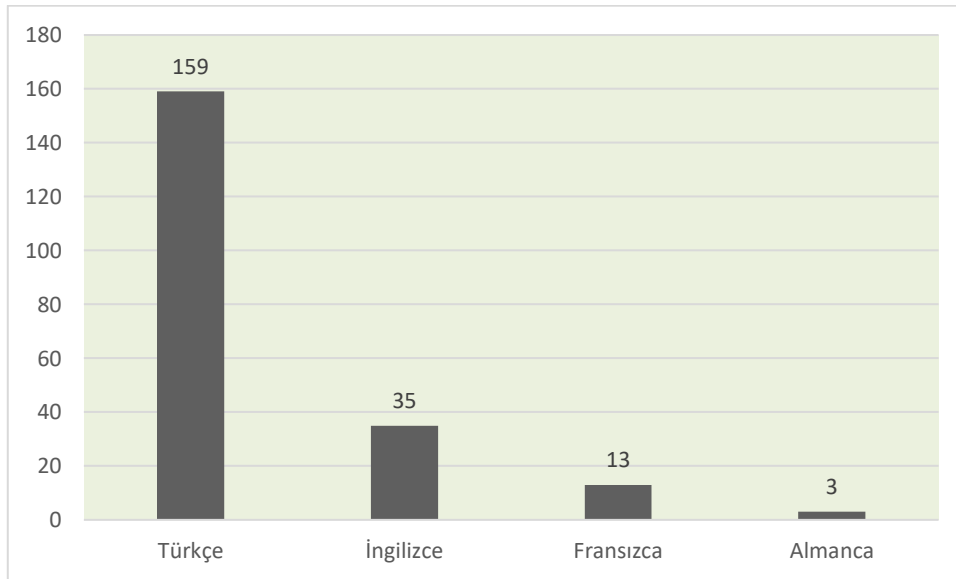
Tablo 4. Çeviribilim alanındaki araştırmaların yazarlara göre dağılımı

Yazar adı	Yayın sayısı
Asalet ERTEN	7
Hüseyin ERSOY	6
Ayşe Banu KARADAĞ; Şaban KÖKTÜRK	5
Ertuğrul EFEÖĞLU; Mehmet Cem ODACIOĞLU	4
Ayfer ALTAY; Aymil DOĞAN; Mehmet ERGUVAN; Mine YAZICI; Rahman AKALIN; Emine BOGENÇ DEMİREL	3
A. Deniz BOZER; Alev BULUT; Ayşe Şirin OKYAYUZ; Cem ODACIOĞLU; Ceyda ÖZMEN; Cihan ALAN; Deniz KURMEL; Derya DUMAN; Derya OĞUZ; Didem TUNA; Duygu SEYMEN; Ebru DİRİKER; Evren BARUT; Füsun ATASEVEN; Giray FİDAN; Gülfidan AYTAŞ; Hans J. VERMEER; Hilal ERKAZANCI DURMUŞ; Mehmet ŞAHİN; Meltem ÇELİKTAŞ; Merve AVŞAROĞLU; Nazik GÖKTAŞ; Neslihan YETKİNER KANSU; Nihal YETKİN KARAKOÇ; Nurhan BAŞ; Oğuz BAYKARA; Selim YILMAZ; Sündüz ÖZTÜRK KASAR; Ümmügülüm ALBİZ TELCİ; Volga YILMAZ GÜMÜŞ; Yeşim DİNÇKAN SÖNMEZ; Yeşim SÖNMEZ DİNÇKAN; Zeynep GÖRGÜLER	2
A Nursen DURDAĞI; Alper KUMCU; Arev BABAHAN; Arife ERAY; Arslan ÖZCAN; Arzu MERİÇ; Aslı ARABOĞLU; Aslı POLAT; Aslı Selcen	1

ASLAN; Aşkın ÇOKÖVÜN TURUNÇ; Ataol BEHRAMOĞLU; Ayalp Talun İNCE; Aykut HALDAN; Ayşe ECE; Ayşegül ANGI; Ayşegül UYSAL GLİNIECKİ; Ayşenaz POSTACIOĞLU CENGİZ; Aytakin KESKİN; Banu KARADAĞ; Berrin AKSOY; Burcu TÜRKMEN; Burçak FAKIOĞLU YAKICI; Büşra YAMAN; Celal POSTACI; Cemal DEMİRCİOĞLU; Charles Rennie MACKINTOSH; Charles SABATOS; Dilber ZEYTİNKAYA; Dilek TURAN; Dolunay KUMLU; Duygu DALASLAN; Duygu TEKGÜL; Elif ERTAN; Elif KERÇ; Elvin ABBASBEYLİ; Emine ÖZTÜRK; Emra DURUKAN; Ensa FİLAZİ; Erdiñ ASLAN; Eshâbil BOZKURT; Esra Nur ACAR; Esra ÖZKAYA; F. Jale Gül ÇORUK; Fadime ÇOBAN; Fatma AKSOY ŞARKIŞ; Foued LAROUSSI; Gökçen HASTÜRKOĞLU; Göksenin ABDAL; Medine SİVRİ; Muazzez USLU; Özlem BERK; Müge IŞIKLAR KOÇAK; Jasmin Esin DURANER

Tabloda toplam 97 yazar yer almaktadır. Asalet Erten 7 yayın ile bu alanda en çok yayın yapan yazardır. İkinci sırada 6 yayın ile Hüseyin Ersoy, üçüncü sırada ise Ayşe Banu Karadağ ile Şaban Köktürk (5) yer almaktadır.

Çalışmaların Yayın Diline Göre Dağılımı



Şekil 3. Çeviribilim alanındaki araştırmaların dillere göre dağılımı

Türkçe, İngilizce, Fransızca ve Almanca olmak üzere toplam 4 dil tespit edilmiştir. Şekil 3'te en fazla yayın yapılan dilin Türkçe (159) olduğu görülmektedir.

Çalışmaların Atıf Alma Durumuna Göre Dağılımları

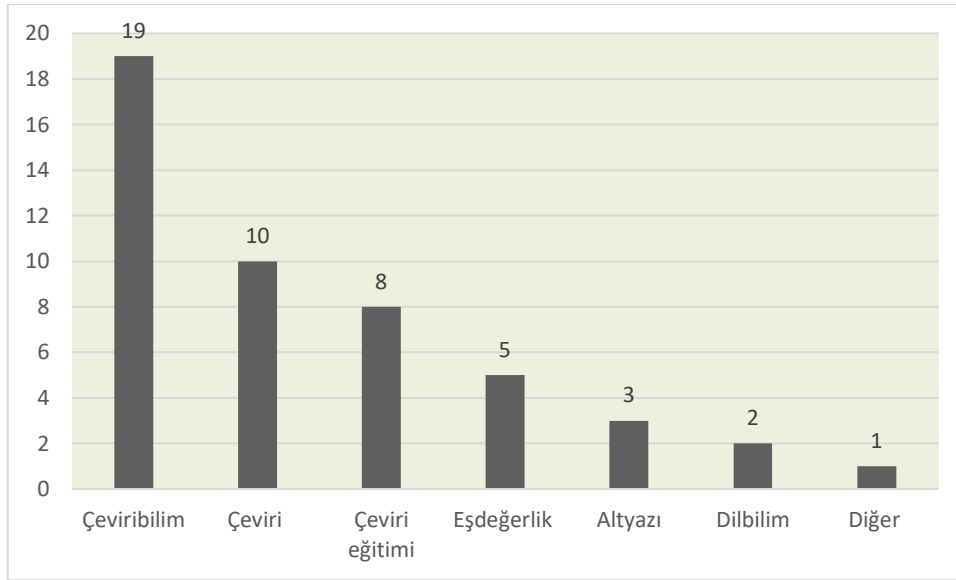
Tablo 5. Çeviribilim alanındaki araştırmalarda atıf alan çalışmalar

Başlık	Yazar	Kaynak	Yıl	Atıf
Yaşam, Yazın ve Yazın Çevirisi İçin Gösterge Okuma	Sündüz ÖZTÜRK KASAR, Didem TUNA	<i>Frankofoni</i>	2015	6
Altyazı Çevirisi (A. Şirin Okyayuz'un kitabı)	Yeşim SÖNMEZ DİNÇKAN	<i>Çeviribilim ve Uygulamaları</i>	2016	4
Mevlana Çevirilerinde Sembollerin Önemi: Ney ve Gel Örneğinde Mesnevinin Evrensel Hoşgörü Çağrısı	Muharrem TOSUN, Şule ERDOĞDU	<i>Akademik İncelemeler Dergisi</i>	2013	2
Terimbilim ve Çeviri Çalışmalarında Farklı Yönelimler	Aşkın ÇOKÖVÜN TURUNÇ	<i>Turkish Studies (Elektronik)</i>	2013	2
Yazınsal Çeviride Biçem Aktarımı Sorunu	Ayalp Talun İNCE	<i>Folklor/Edebiyat</i>	2011	2
La Notion du Sens Dans la Theorie Interpretative et Dans L'Approche Communicative: Ses Reflets Sur "La Traduction Pedagogique"	Suna AĞILDERE TİMUR	<i>Dil Dergisi</i>	2004	1
Andaç Çeviride Görsel Malzemenin Edimbilimsel ve Metindilbilimsel Çözümlemesi	Aymil DOĞAN	<i>Çeviribilim ve Uygulamaları</i>	2008	1
Venutian Scale in the Realm of Subtitling in Turkey A Comparative Analysis of the Fansubs and the Official Subtitles of	Mehmet ERGUVAN	<i>Çeviribilim ve Uygulamaları</i>	2016	1
Community Interpreting in Turkey	Şehnaz GÜRÇAĞLAR TAHİR, Ebru DİRİKER	<i>Çeviribilim ve Uygulamaları</i>	2004	1
Technology in Translator Training: The Case of Turkey	Mehmet ŞAHİN	<i>Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi</i>	2013	1
Teknolojik Gelişmelerin Çevirmen ve Çeviri Mesleği Açısından Olumlu ve	Hüseyin ERSOY, İbrahim BALKUL	<i>Akademik İncelemeler Dergisi</i>	2012	1

Olumsuz Etkileri: Çeviri Alanında Yeni Yaklaşımlar				
"Kültür" ve "İdeoloji" Kavramlarına Çeviribilim Bağlamında Farklı Bir Yaklaşım	Banu KARADAĞ	<i>Çeviribilim ve Uygulamaları</i>	2004	1
Fransa'da Yazınsal Çeviri Yaklaşımları (Bir Tarihçelendirme Denemesi)	Nazik GÖKTAŞ	<i>Çukurova Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi</i>	2005	1
Çeviribilim ve Dilbilim Bağlamında Türkiye'de Sesli Betimlemenin Yeri ve Önemi	Nilgün POLAT TANIŞ	<i>Dilbilim Araştırmaları Dergisi</i>	2009	1
Yorumlayıcı Çeviri Kuramından Çeviri Eğitimine: Yorumlayıcı Çeviri Yöntemi	Nazik GÖKTAŞ	<i>DİYALOG. Interkulturelle Zeitschrift für Germanistik</i>	2014	1
Doğrudan Çeviri Yöntemleri ve Reddetme Söz Edimi Uygunlaştırıcıları	Yusuf POLAT	<i>Çeviribilim ve Uygulamaları</i>	2015	1
Türkiye'de Serbest Çevirmenlerin Karşılaştıkları Sorunlar, Bu Sorunların Etkileri ve Öneriler	Hüseyin ERSOY, Mehmet Cem ODACIOĞLU	<i>Turkish Studies (Elektronik)</i>	2014	1
Pour une étude Comparative des Champs Lexicaux dans les deux Traductions en Turc de Turquie des Inscriptions d'Orkhon	Ertuğrul EFEOĞLU	<i>Çeviribilim ve Uygulamaları</i>	2008	1
La Traduction Audiovisuelle et ses Connotations Sociales en Turquie	Emine DEMİREL, Füsun ATASEVEN	<i>Çeviribilim ve Uygulamaları</i>	2006	1
Türkiyede Akademik Açık Erişim Dergi Yayıncılığı ve Çeviribilim Alanındaki Açık Erişim Dergiler	Erdoğan ASLAN	<i>DİYALOG. Interkulturelle Zeitschrift für Germanistik</i>	2014	1

Tablo 5'te atıf alan çalışmalara yer verilmiştir. Toplam 20 çalışma atıf almıştır. İlk sırada 6 atıf ile Sündüz ÖZTÜRK KASAR ve Didem TUNA tarafından 2015 yılında *Frankofoni* dergisinde yayımlanan "Yaşam, Yazın Ve Yazın Çevirisi İçin Gösterge Okuma" adlı çalışma yer almaktadır.

Çalışmalardaki Anahtar Sözcüklerin Dağılımı



Şekil 4. Çeviribilim alanındaki araştırmaların anahtar sözcüklerine göre dağılımı

İncelenen 212 çalışmadan 147'sinin erişim durumu kapalı, 65'i ise erişime açıktır. 4 çalışmada (2 makale, 2 kitap tanıtımı) anahtar sözcükler olmadığı için 61 araştırmada geçen 650 anahtar sözcük incelenmiştir. Çeviribilim alanında en sık kullanılan anahtar sözcükler Şekil 4'te gösterilmiştir. Buna göre ilk üç sırada çeviribilim, çeviri ve çeviri eğitimi yer almaktadır. Şekil 4'e göre çeviribilim (19), çeviri (10), çeviri eğitimi (8), eşdeğerlik (5), görsel -işitsel çeviri, Fransızca, özdönüşüm, yabancılaştırma, yerelleştirme, altyazı (3), dilbilim, yazınsal çeviri, kültür, Çeviri Kuramı, senkron, söylem çözümlemesi, çeviri sorunları, yerilleştirme, "Skopos" Kuramı, çevirmen eğitimi, roman, yazın çevirisi, çeviri yaklaşımları, çeviri mesleği, çeviri mesleği sorunları, çevirmen (2) anahtar sözcükleri çeviribilim alanındaki araştırmalarda en fazla kullanılan sözcüklerdir. Diğer başlığında ise çeviri türleri (diplomatik çeviri), eser adları (Çalığışu), yazar adları (Yaşar Kemal), devlet adları (Osmanlı İmparatorluğu), dil adları (Türkçe), çeviribilim kuramları (Yorumlayıcı Çeviri Kuramı), çeviri metinler (Kafka çevirileri) çevirmenle ilişkili (çevirmenin kılıcı rolü) gibi alt başlıklar oluşturulan anahtar sözcükler birer kez geçmektedir.

SONUÇ

ULAKBİM TR dizinde taranan çeviribilim ile ilgili yayımlanan çalışmalar yıl, konu alanı, kurum, belge türü, dergi, yazar, dil, atıf ve anahtar sözcükler açısından incelenmiş ve şu sonuçlara ulaşılmıştır:

1. Çeviribilim alanındaki araştırmalarda en fazla yayının yapıldığı yıl 2017, en az yayının yapıldığı yıl ise 2009'dur. Son yıllarda çeviribilime olan ilginin arttığı söylenebilir. Çalışmada 2019'da bir yayına ulaşılmıştır. Bu durumun 2018 ve 2019 yıllarına ait veri girişinin hâlen devam etmesinden kaynaklı olduğu düşünülmektedir.

2. Çeviribilim alanındaki araştırmalarda "dil ve dilbilim" konu alanı birinci sıradadır. Günümüzde gerek devlet üniversitelerinde gerekse vakıf üniversitelerinde yabancı dil seçenekleri

ile faaliyet gösteren çeviri bölümleri bulunmaktadır. Çeviribilim her ne kadar bağımsız bir disiplin olmasına rağmen, çeviribilimin dil eğitimi, dilbilim ve edebiyat alanlarının etkisinde kaldığı söylenebilir.

3. Çeviribilim alanındaki araştırmaların kurumlara göre dağılımında ilk sırada “Hacettepe Üniversitesi” yer almıştır. Türkiye’de çeviri eğitimi akademik anlamda 1980’li yılların ortasında Hacettepe ve Boğaziçi üniversitelerinde İngilizce mütercim-tercümanlık bölümlerinin açılmasıyla başlamıştır. Hacettepe Üniversitesinin ilk sırada yer alması olağan bir durumdur.

4. Çeviribilim alanındaki araştırmalarda belge türüne göre birinci sırayı 179 yayın ile “araştırma makaleleri” oluşturmuştur. Araştırmacıların diğer belge türlerine göre özgün makale yazma ihtiyaçlarından kaynaklı olduğu düşünülmektedir.

5. “Çeviribilim ve Uygulamaları” dergisi, çeviribilim alanındaki araştırmaların en fazla yayımlandığı dergidir. *Çeviribilim ve Uygulamaları* dergisi Hacettepe Üniversitesi Mütercim-Tercümanlık Bölümünün yayın organı olup hakemli ve akademik bir dergidir. Türkiye’de çeviribilim alanında yayın hayatını sürdüren sayılı yayından biri olan *Çeviribilim ve Uygulamaları* dergisi yirmi beş yıldır hizmet vermektedir. Bunun doğal sonucu olarak en fazla yayımlanan dergi kategorisinde ilk sırada yer almaktadır.

6. 7 yayın ile “Asalet Erten” çeviribilim alanında en çok yayın yapan yazardır.

7. Çeviribilim alanında yayımlanan araştırmalarda en fazla kullanılan dil, “Türkçe”dir. Ulusal dizin olmasından kaynaklı dergilerin büyük çoğunluğu dil olarak Türkçeyi tercih etmektedir.

8. Atıf alan çalışmalarda ilk sırada 6 atıf ile Sündüz ÖZTÜRK KASAR ve Didem TUNA tarafından 2015 yılında *Frankofoni* dergisinde yayımlanan “Yaşam, Yazın Ve Yazın Çevirisi İçin Gösterge Okuma” adlı çalışma yer almıştır.

9. Erişime açık olan 61 araştırmada en fazla geçen anahtar sözcükler; “çeviribilim”, “çeviri” ve “çeviri eğitimi”dir.

KAYNAKÇA

- Alemdağ, S. (2018). "Spor Bilimleri Alanıyla İlgili Bilimsel Dergilerde Yayınlanan Makalelerin İncelenmesi". *Beden Eğitimi Ve Spor Bilimleri Dergisi*, 20(3), 24-31.
- Aslan, E. (2014). "Türkiye'de Akademik Açık Erişim Dergi Yayıncılığı Ve Çeviribilim Alanındaki Açık Erişim Dergiler". *Diyalog Interkulturelle Zeitschrift Für Germanistik*, 2(1), 144-155.
- Çöpgeven, N. S., ve Fırat, M. (2019). "Uzaktan Eğitimde Algoritmalar: 2007-2019 Sistemik Alanyazın Taraması". *AUAd*, 5(4), 65-91.
- Doğan, G., Anwar, S.M.M. ve Al, U. (2018). "Web of Science'tan Çıkarılan Türkiye Adresli Dergiler Üzerine Bir Araştırma". *Türk Kütüphaneciliği*, 32(4), 312-318.
- Erdem, M. D., Gün, M., Şengül, M., ve Özkan, E. (2015). "Yabancı Dil Olarak Türkçe Öğretimi Alanında Yazılmış Bilimsel Makalelerde Geçen Anahtar Sözcüklere İlişkin Bir İçerik Analizi". *Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 34(1), 213-237.
- Gökçen, D., ve Arslan, M. (2019). "Türkçe Eğitimi Araştırmalarına Genel Bir Bakış: Bibliyometri Çalışması". *Journal Of Research In Turkic Languages*. 39-56.
- Şeref, İ. ve Karagöz, B. (2019). "Scopus Veri Tabanına Dayalı Bibliyometrik Değerlendirme: Mevlâna Celâleddin Rumî Üzerine Yapılan Araştırmalar". *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (14), 298-313.
- Tekin-Dede, A. (2018). "Matematik Eğitimi Alanındaki Ortaklaşa Argümantasyon Çalışmalarının İncelenmesi". *Türk Bilgisayar ve Matematik Eğitimi Dergisi*, 9(3), 636-661.

BATI

EDEBİYATINDA AKIMLAR

editör
OKTAY YİVLİ

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

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



Günce Yayınları

Prof. Dr. Önder Göçgün

TİYATRO DENEN HAYAT SAHNESİ



Günce Yayınları



PROF. DR. ÖNDER GÖÇGÜN

Türk Tasavvuf Şiiri

AÇIKLAMALI VE YORUMLU ÖRNEKLERLE



Günce Yayınları

MODERN TÜRK EDEBİYATI

editör
OKTAY YİVLİ

MUHARREM DAYANÇ
OKTAY YİVLİ
MACİT BALIK
MAHMUT BABACAN
SEVİM ŞERMET

YASEMİN MUMCU
BEDİA KOÇAKOĞLU
NİLÜFER İLHAN
MAKSUT YİĞİTBAŞ
SELAMİ ALAN



Günce Yayınları

Subliminal Bir Güç Göstergesi: Yabancı Dil Olarak Türkçe Öğretiminde Ders Kitapları*

ÖĞR. GÖR. DR. RAMAZAN ŞİMŞEK** - PROF. DR. İLHAN ERDEM***

Öz

İçinde bulunduğumuz yüzyılda kullanılan iletişim araçlarından, eğitim materyallerine kadar her kaynakta alıcıya yönlendirilen örtük ya da açık mesajlar bulunmaktadır. Yazılı ya da sözlü metinlerin ana gövdesini oluşturan bu mesajlar eğitim sürecinde de çeşitli materyaller aracılığıyla kendine oldukça geniş yer bulmaktadır. Bu kapsamda özellikle son 10 yılda kayda değer bir ivme kazanan Türkçenin yabancı dil olarak öğretimi süreci ile birlikte çeşitli ders materyalleri geliştirilmiştir. Bu çalışma ders kitaplarının sadece mekanik gramer bilgisiyle donatılmış aktörler olmadığı gözetilerek yürütülmüştür. Ders kitaplarında kullanılan metinler sayısallaştırılmış, bilgisayar yazılımı ile analiz edilmiş, her üniteye öne çıkan ilk 3 içerik kelimesinin eşdizimlilik analizi yapılmıştır. Bu aşamanın ardından Fairclough'nun (2001) eleştirel söylem analizi yöntemi ile ders kitaplarında yer alan metinler analiz edilmiştir. Nye'in (2005) "Yumuşak Güç" teorisi etrafında Türkçe öğrenen yabancıların davranış ve tutumlarının şekillendirilmeye çalışıldığı; Batı medeniyetiyle müsemma olan kapitalizm, tüketim kültürü, popüler kültür, modernite kavramlarının ders kitabı söyleminde örtük olarak eleştirildiği tespit edilmiştir

Anahtar sözcükler: Ders kitabı, Söylem, Eleştirel Söylem Analizi, Batı

A SUBLIMINAL POWER INDICATOR: COURSE BOOKS IN TURKISH TEACHING AS A FOREIGN LANGUAGE

Abstract

All There are implicit or explicit messages directed to the receivers in every resource, from the communication tools used in the the last century to educational materials. These messages, which constitute the main body of written or spoken texts, find themselves quite wide in the education process through various materials. In this context, especially with the process of teaching Turkish as a foreign language, which has gained considerable momentum in the last 10 years, various course materials have been developed. This study was carried out considering that the textbooks are not only actors equipped with mechanical grammar knowledge. The texts used in the textbooks are digitized, analyzed with computer software, and collocation analysis of the first 3 content words that stand out in each unit is made. After this stage, the texts in the textbooks

* Bu Çalışma, *Subliminal Bir Güç Göstergesi: Yabancı Dil Olarak Türkçe Öğretiminde Ders Kitapları* isimli doktora tezinden üretilmiştir.

** Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, ramazansimsek@nevehir.edu.tr, orcid.org/0000-0002-8295-8903

*** İnönü Üniversitesi, ilhan.erdem@inonu.edu.tr, orcid.org/0000-0002-4244-6225

Gönderim tarihi: 29.04.2020

Kabul tarihi:26.05.2020

were analyzed by Fairclough's (2001) critical discourse analysis method. It has been determined that as part of Nye's (2005) theory of "Soft Power", the books attempt to shape the behaviors and attitudes of foreigners learning Turkish, and the concepts of capitalism, consumer culture, popular culture and modernity belonging to Western civilization are implicitly criticized in the textbook discourse.

Keywords: Textbook, Discourse, Critical Discourse Analysis, Western Civilization

1. GİRİŞ

Dil, insanlar tarafından kullanılan, sınırlı miktarda seslerle, sınırsız sayıda cümleler üretmeye imkân sağlayan bir düzenektir (Ungan, 2013). İnsanların duygu ve düşüncelerini ifade etmelerini sağlayarak toplumların oluşması ve medeniyet kurmasında önemli bir rol üstlenen dil (Banguoğlu, 2015: 10) temel iletişim aracı olarak öne çıkmaktadır.

Bir toplumu gelişigüzel bir insan yığını olmaktan çıkarıp uluslaşmasını sağlayan ana dili (Özdemir, 1983: 21), "İnsanın doğup büyüdüğü aile ve soyca bağlı bulunduğu toplum çevresinden öğrendiği, bilinçaltına inen ve kişilerle toplum arasındaki ilişkilerde en güçlü bağı oluşturan dil" (Korkmaz, 1992: 8) iletişim ve bildirişim sürecine devingen bir özellik kazandırmaktadır.

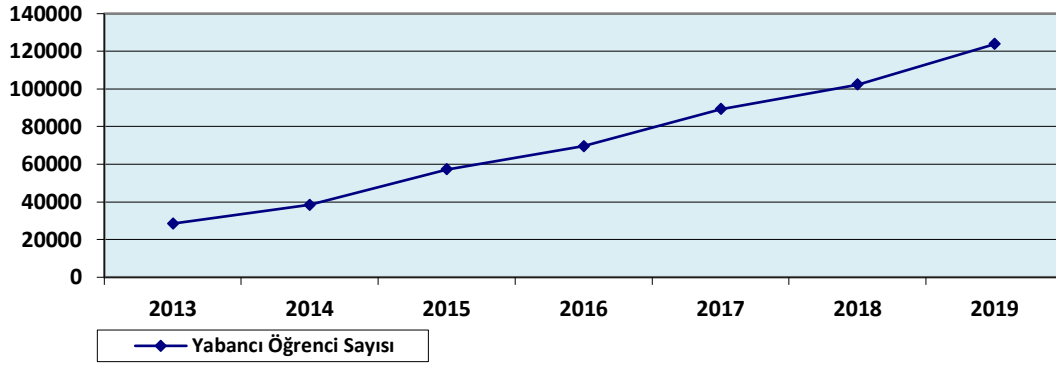
Bireyin çevresiyle sağlıklı bir iletişim kurmasında şüphesiz ana dilini doğru, güzel ve etkili kullanması önemli bir durumdur. Bununla birlikte bireyler ve toplumlar arası ilişkilerin yoğunlaştığı, teknolojinin hızla yayıldığı bu çağda, insanların ortak bir paydada buluşma isteği yabancı bir dili ya da dilleri öğrenme ihtiyacını ortaya çıkarmıştır. Bu bağlamda küreselleşen ve küçük bir şehir haline gelen günümüz dünyasının gelişimine paralel olarak yabancı dil öğrenme ihtiyacının da arttığı söylenebilir.

Yabancı dil, "belirli bir ülkedeki veya bölgedeki halkın büyük bölümünün ana dili olmayan, okullarda eğitim aracı olarak kullanılmayan ve yönetimde, medyada iletişim işleri ile geniş bir biçimde yer almayan dildir" (Richards vd 2002: 206; Akt. Durmuş, 2013: 16). Barın (1992, s.6), yabancı dil öğrenme sebeplerini "iyi bir eğitim almak, dil politikasındaki evrensellik, değişik kültürleri tanımak, göçler, ticaret, turizm" başlıkları altında toplamıştır. Yabancı dil öğrenmenin avantajları genel olarak kültürel ve entelektüel birikim, ekonomi ve iletişim olarak ifade edilebilir.

Yabancı dil olarak Türkçe öğretimi (YDTÖ) 11. asra kadar uzanmakta olup (Erdem, 2009) resmi belgeler ışığında bu süreç Kaşgarlı Mahmut'un Divanü Lugati't-Türk isimli eseriyle başladığı kabul edilmektedir. 20. Yüzyılın son çeyreği itibarı ile ivmelenen bu süreç 21. yüzyılın başlarında Ortadoğu'daki demografik hareketler ve göç dalgaları ile zirveyi görmüştür. Bu ivme ile birlikte Türkçenin yabancı dil olarak öğretimi için geliştirilen materyallerin sayısı da önemli oranda artmıştır.

Türkiye'nin üzerinde bulunduğu coğrafya siyasal ve toplumsal anlamda aktif dinamikleri bünyesinde barındırmaktadır. Bu dinamiklerle beraber içinde bulunduğumuz coğrafyada demografik ve sosyopolitik fay hatlarındaki hareketlenmeler ülkemize gelen yabancı sayısını ciddi miktarlarda artırmıştır. Ayrıca Şekil 1'de de görüldüğü üzere Yurtdışı Türkler ve Akraba

Topluluklar Başkanlığı ve bireysel başvurular aracılığıyla son yıllarda ülkemizde yükseköğretim kurumlarına kayıt yaptıran öğrenci sayısında ciddi artış vardır.



Şekil 1: Yıllara Göre Türkiye'deki Üniversitelere Kayıt Yaptıran Yabancı Öğrenci Sayısı

Kaynak: <https://istatistik.yok.gov.tr/>

Tüm bu faktörlerin bileşkesi olarak hitap edilen kitlenin milyonları aşmasıyla eğitim, öğrenim, adaptasyon ihtiyacı açığa çıkmış; yabancı dil olarak Türkçe öğretimi sürecin lokomotifi haline gelmiştir. Bu bağlamda açığa çıkan ihtiyacı giderme maksadıyla üniversiteler bünyesinde hizmet veren Türkçe Öğretim Merkezleri (TÖMER) kurulmuştur. Bu kurumlarda dört temel dil becerisi ile birlikte gramer bilgisi Yabancı dil olarak Türkçe öğretimi sürecinin ana bileşenlerini oluşturmaktadır. Her TÖMER süreç içinde bir ders kitabı ve ders kitabı muhtevasında yer alan bir öğretim programı kullanmaktadır. Bu çalışmada da Türkçenin yabancı dil olarak öğretiminde kullanılan ders kitapları incelenecektir.

1.1. Söylem

Söylem kavramı tarihsel süreç içinde genellikle sosyoloji alanı ile ilişkilendirilmiş olup içinde bulunduğumuz yüzyılda ise disiplinler arası bir araştırma alanı olarak öne çıkmaktadır.

Söylem, Latince "discurrere" (oraya buraya koşuşturma, gidiş gelişler) kelimesinden ve:/veya "uzaklaşma", "eritme", "yayıma" ile "discursus" kelimesinin muhtelif versiyonlarına karşılık gelir; mecazî anlamında da "özne hakkında uzun uzadıya konuşma", "bir şey hakkında iletişim" anlamına gelir (Sözen, 1999: 9). Günay'a (2018) göre söylem; "uzamsal, zamansal ve kişiye bağlı değişkenler açısından oluşturulmuş dil yapılarıdır." Parker ise (1992) söylemi; "birbirleri ile ilişkili metinlerden oluşan, onların üretimi, anlamlandırılması ve yayılması ile bir nesne haline gelen dilsel yapı" olarak tanımlamıştır. Maingueneau'ya göre söylem; "tümcelerden oluşan değil, tümcelerle oluşan ya da tümcelerle gerçekleşen bir dilsel yapı" (akt. Günay, 2018: 22) şeklinde tanımlamıştır.

Sosyal bir kurum olarak kabul gören dilin bireysel kullanımı, düşünme, değerlendirme, yorumlama, eylem ve etkileşimlerin uygun zamanda, uygun bağlamda ve uygun araçlarla ifade edilmesi ile söylem oluşturulur. Birey, söylemleriyle kendini; bir sosyal gruba ya da ağa üyelik, ilgililik, yakınlık ya da karşıtlık gibi şekillerde konumlandırır (Gee 2005: 32-33). Söylemin en küçük birimi –üzerinde tartışmalar olsa da- cümledir. Cümle, dilbilgisi bakımından tamamlanmış ve bir düşünce ya da oluşu tam olarak ifade eden dilbirimi ya da anlatımdır (Gee, 2005)

Söylem kelimesi alan yazın ve günlük hayatta çok farklı anlamlarda kullanılmaktadır. Bunlardan başlıcaları; görüş ve bakış açısı, anlatım şekli, kişi ya da topluluğa ait karakteristik özellik taşıyan öğretiler, ideoloji, sözlü ya da yazılı metinler, biçem, dil, sav ve görüşler olarak sayılabilir (Kocaman, 2009: 5). Genellikle tematik bir yapı etrafında oluşan söylem cümlelerin içerdiği anlam yelpazesinden daha geniş ve derin mefhumları bünyesinde bulundurmaktadır. Bu yönü ile "söylem" derin yapıdan aşkın, cümleler ötesi bir yapıyı içermektedir. Söylem, en kapsayıcı tanımı ile yazılı, sözlü, görsel anlam yüklerinin bir araya gelmesiyle meydana gelen ifadeler bütünü olarak tanımlanabilir. Bu süreçte ilgili göstergelere dil kullanıcısının yüklediği özgün ya da derin anlam katmanları söylemin temel yapı taşı oluşturmakta olup bu içeriği irdeleyen araştırmacılara göre farklı yorumlanabilmektedir. Bu yorumlama faaliyeti akademik literatürde "Söylem Analizi" olarak tanımlanmaktadır.

1.2. Söylem Analizi ve Eleştirel Söylem Analizi (ESA)

Söylem analizi, genellikle konuşmalar ve metinler üzerinden gerçekleştirilen bir çözümleme tekniğidir (Arkonaç, 2012: 105). Bu teknik, analiz sürecinde söylemi merkeze alarak gündelik konuşmaları ve metinleri de kendi bağlamları içinde inceleme esasına dayanır (Baş vd, 2008: 24). Söylem analizi; "metinler aracılığıyla oluşan anlam ürünleri ile ilgilenen geniş kapsamlı sosyal ve kültürel araştırmalar içinde kullanılan bir araştırma yöntemidir." (Çelik vd 2008: 99). Söylemi temel alan bu çözümleme yapısalılık, postyapısalcılık, postmodernizm, hermenötik vb. akımlardan beslenir (Sözen, 1999).

20. yüzyılın son çeyreğinde Eleştirel Söylem Analizi (ESA), diğer formlardaki söylem çalışmalarından farklı yaklaşımlarla Avrupa'da ortaya çıkmıştır. Geçmiş, Habermas'ın öncülük ettiği Frankfurt Okulu'nun Eleştirel Teorisi'ne ve Foucault'nun söylem için geliştirdiği postmodern yaklaşıma kadar gider. Habermas "dil, aynı zamanda baskının ve toplumsal gücün vasıtası olduğunu" iddia etmiştir.

Michael Foucault'nun söyleme yaklaşımı ESA analistleri için yeni bir başlangıç noktası olmuştur. Foucault'ya (2003) göre söylem, güç ile ilişkilidir. Bireyin ya da söylem içeriğinin çıkış noktası içinde bulunduğu duruma, tabii olduğu otoriteye göre söylemi şekillendirmektedir. Söylem, ast-üst ilişkisi yani hiyerarşi, eleştiride bulunma ya da destek verme gibi durumlardan etkilenmektedir.

ESA'nın ayırt edici özelliği Fairclough'un söylem algısında yatmaktadır ve onun analizi "toplumsal pratik biçimi olarak görülen dil kullanımı ve Söylem Analizi, metinlerin sosyokültürel pratikte nasıl işlendiğinin analizi," (Fairclough, 1995: 7) şeklinde ifade edilebilir. Fairclough çalışmalarının çoğunda dil ve toplumsal yapılar arasındaki ilişkiye ve dilde gizli olan toplumsal ve politik mesajların nasıl açığa çıkartılacağına dikkat çekmiştir. ESA alanındaki diğer meşhur akademisyenler, söylemi farklı ideolojilerin, eşitsizliklerin ve güç istismarının bir yansıması olarak görmüşlerdir. Örneğin, Van Dijk ESA tanımında şunu vurgular: Eleştirel Söylem Analizi, öncelikle toplumsal güç istismarının, hâkimiyetin ve eşitsizliğin; toplumsal ve politik bağlamda metinler ve konuşmalar ile ortaya çıkmasının, yeniden üretilmesinin ve karşı konulmasının yolunu inceleyen analiz tabanlı bir araştırmadır. ESA'nın amacı; hâkimiyet, ayrımcılık, güç ve kontrol arasındaki gizli ve şeffaf yapısal ilişkileri analiz etmek olarak tanımlanmaktadır (Wodak, 1995). Tüm

tanımlarda olduğu gibi ESA'nın amacı sadece metinlerde kullanılan dili analiz etmek değil aynı zamanda toplumsal pratikler ile bağlantılar da oluşturmaktır.

"Eleştirel söylemin, a) dil ve toplum arasındaki ilişkiye ve b) analiz ile analiz edilen uygulamalar arasındaki ilişkiye bakış açısıyla diğerlerinden ayrıştığı" iddia edilmektedir (Wodak, 1997: 173). Kress ve Hodge (1979), aralarındaki güçlü ve etkili bağlantılar nedeniyle dilbilimsel yapı ile toplumsal yapının birbirinden ayrılamayacağı fikrini desteklemektedir. Söylemin toplumsal anlamlar olmadan var olamayacağını da iddia edilmektedir. ESA hakkındaki tüm bu bakış açıları ESA'nın disiplinler arası birçok hedefe sahip geniş bir alan olduğunu ileri sürmektedir. Neticede, ESA'nın temel ilkeleri Wodak ve Fairclough (1997: 271-280) tarafından şöyle özetlenmiştir:

- 1- ESA toplumsal sorunları ele alır
- 2- Güç ilişkileri söylemseldir.
- 3- Söylem, toplumu ve kültürü oluşturur.
- 4- Söylemin ideolojik bir işlevi vardır.
- 5- Söylem tarihseldir
- 6- Metin ve toplum arasındaki bağa aracılık eder.
- 7- Söylem analizi yorumlayıcı ve açıklayıcıdır.
- 8- Söylem, bir toplumsal eylem şeklidir (Van Dijk, 1998: 53)

Eleştirel Söylem Analizi (ESA) bu ilkelere çerçevesinde araştırmalarda disiplinler arası bir yörünge ile hareket etmektedir. Toplum ve dil ilişkisi; metin, söylem ve toplum ilişkisi; iktidar(güç) ve söylem ilişkisi ESA'nın temel araştırma alanları olarak öne çıktığı söylenebilir. Zira Eleştirel Söylem Analizi, araştırma sürecinde elde edilen veri setinin sistemli ve ayrıntılı bir şekilde tetkik edilmesini esas alır (Baş ve Akturan, 2008: 24). Anlatıların anlamlarını, onları "yer, zaman ve bağlama oturtmadan" ortaya çıkarmaya çalışmak yanlış sonuçlara kapı aralar. Punch (2014: 214), Van Dijk (2011: 31) ve Sözen (1999: 13) de aynı alana değinerek belgelerde kullanılan dilin, sosyal ve politik bağlamla olan ilişkisine ve metin bütünlüğüne dikkat çekerler. Ancak burada temel amaç hiçbir zaman mutlak gerçeğe ulaşmak değildir. Zira söylem analizinin temelini "değişkenlik", "hermenötik" oluşturmaktadır. Dolayısıyla verilerden elde edilen çıktılar görecelidir. Onu sistematik bir şekilde değişken kılan parametre ise bağlamın kendisidir (Baş vd, 2008: 26). Çünkü çözümleme sürecinde amaç metnin yüzey yapısında yer alan unsurlardan ziyade derin yapıdaki gönderimleri ortaya çıkarmaktır. Bir başka ifade ile "söylem analizi satır aralarını okuma sanatıdır." (Baş vd. 2008: 29). Söylem analizinde gaye, ifadelerle bir anlam üretmektir (Nixon vd. 2007: 75). Metinlerde ortaya çıkan sorulara kesin cevaplar vermek yerine onları var eden bağlamla birlikte düşünsel bir aktivite gerçekleştirmektir (Güllüoğlu, 2012: 232-233).

1.3. Söylem ve İdeoloji

İdeoloji, belirli bir grubun, kitlenin ya da toplumun eylemlerinin dayandırıldığı bir dizi değer, inanç, ilke ve tutum olarak tanımlanabilir. Türk Dil Kurumu'na göre ideoloji siyasal veya toplumsal bir öğreti oluşturan, bir hükûmetin, bir partinin, bir grubun davranışlarına yön veren politik, hukuki, bilimsel, felsefi, dinî, moral, estetik düşünceler bütünü" olarak değerlendirilmektedir (TDK, 2017). Eagleton, ideoloji kelimesini; "farklı kavramsal liflerle bir doku halinde örülmüş bir metin" (2011: 17) olarak tanımlar.

Düşünce ve ideolojinin bileşkesi olarak değerlendirilebilecek “İdeolojik söylem” mevcut gerçekliğin bir düşünce ekseninde yapılandırılarak dilsel göstergelerle karşı tarafa aktarılmasıdır. Foucault da bu süreci “söylemlerin üretici yapısı vardır, yani söylemler açık şekilde tanımladıkları nesnelere sistematik olarak üreten uygulamalardır” (Foucault, 1972: 74) diyerek açıklamıştır. Günlük dil, resmî dil, yazılı ve sözlü dil söylemin oluşumunda oldukça büyük öneme sahiptir. Bu öneme istinaden söylemin ve ideolojinin ifade aracı olarak dil önemli bir mihenk taşıdır.

Fairclough’a (1992) göre ideolojiler, söylemsel pratiklerin (fiziksel dünya, sosyal ilişkiler, sosyal kimlikler), çeşitli anlam boyutlarının içine inşa edilmiş ve hâkimiyet ilişkilerinin üretimine, çoğaltılmasına veya dönüştürülmesine katkıda bulunan gerçekliğin yansımaları olarak anlamlandırılmaktadır. Ayrıca (Fairclough, 1992) ideolojiler; sınıflar, cinsiyetler, kültürel gruplar gibi ögeler üzerinden baskı oluşturulan toplumlarda meydana gelirler. Bu kapsamda Fairclough (1992) ideolojileri makro düzeyde tespit etmenin en iyi yolunun, ideolojilerin yeniden üretildiği, dağıtıldığı, basit günlük konuşmalar/metinler aracılığıyla takviye edildiği mikro seviye söylemleri/etkileşimlerini incelemek olduğunu ileri sürmektedir.

Van Dijk (2000) ideolojilerin fikir sistemleriyle; özellikle de toplumsal gruplar ve hareketler tarafından paylaşılan sosyal, siyasal ya da dini fikirlerle ilişkili olduğunu ifade etmektedir. Van Dijk ideolojinin dil kullanımıyla nasıl ilişkili olduğunu şöyle açıklamıştır: “İdeolojilerden etkilenen en hayati toplumsal pratiklerden biri dil kullanımı ve söylemdir, ki bunlar ideolojileri nasıl edindiğimizi, öğrendiğimizi ya da değiştirdiğimizi de etkiler. Bizim söylemlerimizin çoğu, özellikle de bir grubun üyesi olarak konuştuğumuzda ideoloji temelli fikirler içerir” (Van Dijk, 2000). Van Dijk (2000), ideolojileri tanımlamadaki ilk adımın; ideolojilerin bir grubun kimliği, toplumdaki konumu, diğer gruplarla ilişkileri gibi özelliklerine dayanan sosyal inançlarımızdan oluştuğunu bilmek olduğunu ifade etmiştir.

İdeolojiye sosyo-bilişsel açıdan yaklaşan Van Dijk toplum içinde yer alan sosyal grupların fikir sistemleri ideolojiyi ilişkilendirmektedir. Bu bağlamda dil kullanımı ve ideoloji doğrudan ilişkilendirilmiştir. Hatta bireylerin grup içinde kullandıkları dilin doğrudan ideolojik bir yansıma olarak değerlendirilebileceğini ifade etmiştir.

İdeolojilerin toplumdaki insanlara metinler aracılığıyla doğrudan ve dolaylı olarak aktarıldığı düşünüldüğünde, eleştirel söylem analistleri bunları ortaya çıkarmanın farklı yollarını oluşturmuşlardır.

1.4. Güç

Kavramsal olarak birçok tanıma sahip olan güç kavramı genellikle uluslararası ilişkiler ve siyaset bilimi uzmanları arasında tartışılmakta, belirli yönleri öne çıkarılmaktadır. Nye’a (2004:2) göre güç, başkalarının davranışlarını, istediğimiz sonuç doğrultusunda etkileyebilme kapasitesidir. Morgenthau (1985), gücü; hem bir ilişki türü, hem uluslararası politikanın en temel amacı hem de amacın gerçekleştirilmesi için bir araç olarak tanımlamış; Holsti (1964) ise bir ülkenin sahip olduğu imkân ve hareket kabiliyetini ödül, ceza, ikna ve zorlama gibi yöntemler kullanarak karşı tarafın davranışlarını kendi çıkarları doğrultusunda değiştirebilmesi olarak kullanmıştır.

Yapılan tanımlar ve değerlendirmeler kapsamında çok boyutlu karmaşık içerikleri

bünyesinde barındıran güç kavramı ekonomi, sanat, eğitim gibi kavramları bünyesinde bulundurmakta ve farklı başlıklar altına incelenmektedir. Nye (2005) çalışmasında sert güç ve yumuşak güç kavramları üzerinde durmaktadır.

Sert güç: Genellikle hedef alınan ülkenin ekonomik ve askeri güç unsurlarını hedef alarak söz konusu ülkeyi zorla ikna etme gibi amaçlar doğrultusunda uygulanır. Joseph Nye, sert gücü betimlerken ağırlık olarak askeri unsurun üzerinde durmuştur ve ekonomik unsura çok değinmemiştir. (Nye, 2005: 54)

Yumuşak Güç: Joseph Nye tarafından 1990 yılında “yumuşak güç” olarak adlandırılan bu kavrama göre; uluslararası sistemin geçirdiği değişim, medya ve iletişim araçlarının etkinliğinin artması uluslararası alanda “sert/kaba güç”ün önemini azaltmıştır. Zorbalık yerine iş birliğini öneren Nye (2017), yumuşak gücü; “Eğer istediğim şeyi istemeni sağlayabilirsem, o zaman yapmak istediğin şeyi yapmaya seni zorlamama gerek yoktur.” diyerek tanımlamıştır. Kalın’a (2012) göre yumuşak gücün kullanımında birçok unsur karşımıza çıkmaktadır. Bunlar asker sayısından yahut ekonomik yaptırım gücünden çok bir ülkenin kültürü, sanatı, sineması, mimarisi, müziği, eğitim sistemi, rekabet ortamı, özgürlükleri, demokrasisi, yaratıcı düşüncesi, insan kalitesi ve sosyal sermayesi, tarihi birikimi, kültürel zenginliği, bilim ve teknoloji altyapısı, inovasyon kapasitesi, diplomatik becerisi ve kendini anlatabilme yeteneğinin toplamıdır. Bu unsurları bir araya getiren bir ülke, bir cazibe merkezi haline gelir. Takip edilen, konuşulan, “hikâyesine kulak kabartılan” bir ülke haline gelir.

Nye (2008: 97) yumuşak gücü şu unsurlara bağlar:

- a. Başkalarına çekici geldiği takdirde kültürü,
- b. Yurtiçi ve yurtdışında uyumlu hareket ederek sadık kaldığı siyasi değerleri,
- c. Meşru ve ahlaki olarak otoriter görülen dış politikaları (Nye, 2008: 97),

Çok yönlü bu faktörlerin toplamını oluşturan yumuşak güç kavramı eğitim, dil politikalarını ve bu politikaları yöneten kamu kurumlarını da doğrudan ilgilendirmekte olup; “hâkim otorite”, “güç” başka bir deyişle devlet kavramının işleyişini açık ve örtük hedeflerini şekillendirmektedir.

20. asrın ortalarına kadar eğitim ve diplomaside lingua franca konumunda olan Fransızca; 20. asrın ortalarından itibaren yerini İngilizceye bırakmıştır. Bu değişim sadece teknik gelişim düzeyi ya da siyasal hegemonya ile alakalı olmayıp eğitim, kültür faaliyetleriyle de doğrudan ilgilidir. Fransa Hükümeti 1883 yılında kurulan “Alliance Française” aracılığıyla ülkenin zedelenen itibarını düzeltmek için hatırı sayılır bir çaba ve bütçe ayırmıştır (Nye, 2017: 144). Bu değerlendirmeler çevresinde kendi ana dilini başka toplumlara resmi mecralar aracılığıyla öğretmeyi planlayan ya da öğreten otoriteler açık ve örtük hedeflerini gerçekleştirmek için eğitim kurumları ve materyallerinden, insan gücünden faydalanarak potansiyel yumuşak gücünü aksiyona dökmektedir. Ayrıca planlanan öğretim programı ile ana dili hedef dil olarak öğretilen ülkenin orta ve uzun vadeli toplumsal, siyasal ve ideolojik hedeflerinin gerçekleştirilmesi mümkün kılınmakta olup sert güç kullanmanın insanî ve malî faturası düşünülüğünde yumuşak güç kullanımının avantajlı olduğu düşünülmektedir.

YÖNTEM

Yabancı dil olarak Türkçe öğretiminde kullanılan C1 düzeyi ders kitaplarının incelendiği bu çalışmada nitel yöntem benimsenmiştir. Nitel araştırmayı, “gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama tekniklerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırma” olarak tanımlamak mümkündür (Yıldırım ve Şimşek, 2008: 39). Çalışmanın verileri “Doküman İncelemesi” yöntemi ile toplanmıştır. Doküman incelemesi, bir araştırma problemi hakkında belirli zaman dilimi içerisinde üretilen dokümanlar ya da ilgili konuda birden fazla kaynak tarafından ve değişik aralıklarla üretilmiş dokümanların geniş bir zaman dilimine dayalı analizini olanaklı kılmaktadır (Yıldırım vd. 2002). Verilerin analizinde ise Eleştirel Söylem Analizi yöntemi benimsenmiştir. Söylem analizi, metni sözdizimsel ve semantik sınırların ötesine giderek bir yapı-söküme uğratma ve onu kuran niyetin ne olduğunu anlama çabasıdır (Solak, 2011: 3). Söylem analizi; “metinler aracılığıyla oluşan anlam ürünleri ile ilgilenen geniş kapsamlı sosyal ve kültürel araştırmalar içinde kullanılan bir araştırma yöntemidir.” (Çelik vd. 2008: 99).

Fairclough'un Eleştirel Söylem Analizi Metodu

Ders kitabında yer alan metinlerdeki ideolojik etkilerin tanımlanması, alt metinlerin çözümlenmesi amacıyla, incelenen ünitelerin söylemi, Eleştirel Söylem Çözümlemesi (Fairclough, 2001) yöntemi kullanılmıştır. Eleştirel Söylem Analizi yaklaşımlarının en önemlilerinden biri Fairclough'nun “10 Soru” modelidir.

Bu çalışmada bizim odaklandığımız alan kelime bilgisi bölümüdür. Çalışmanın amacına uygun olacak şekilde Fairclough'nun analiz çerçevesinde yer alan aşağıdaki sorular ve alt sorular kullanılmıştır:

1. Kelimeler hangi deneyimsel değerlere sahiptir?
 - a. Hangi sınıflandırma şemalarından yararlanılmıştır?
 - b. Başka kelime ile ifade etme ya da gereğinden fazla kelime ile ifade etme söz konusu mu?
2. Kelimelerin ne gibi anlamsal(açımlayıcı) değerleri vardır?
 - a. Olumlu ya da olumsuz yönde bir değer değişimi var mı?
 - b. Sık kullanılan eşdizimlilikler nelerdir?

Bu çalışmada söylem çözümlemesi, içerik analizi ile ortaya konulan yapılandırılmış verilerin derinlemesine anlamlandırılmasında önemli bir rol üstlenmiştir.

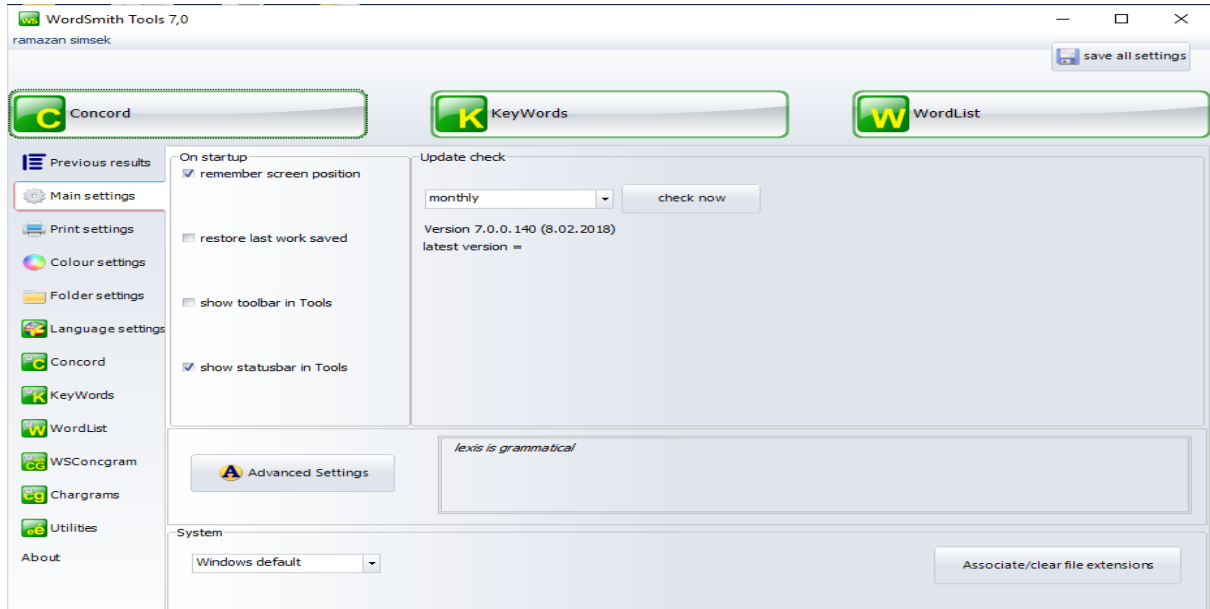
Evren ve Örneklem

Araştırmanın evrenini Maarif Vakfı ve TÖMER kurumları bünyesinde yaygın olarak kullanılan Türkçeye Yolculuk YDTÖ ders kitapları oluşturmaktadır. Evren ise Türkçeye Yolculuk YDTÖ C1 düzeyi ders kitabıdır. Veri setinde ideolojik ve fikrîsel anlamda öne çıkan ünite içerikleri eleştirel söylem analiziyle değerlendirilmiştir. Belirtilen kaynaklar edisyonlu olup uzman ekiplerce düzenlenmiştir. C1 düzeyi ders kitaplarının özellikle araştırma kapsamına alınmasında eleştirel söylem analizi için bu ders kitaplarının zengin nitelikte veri barındırdığına yönelik beklentidir.

Verilerin Analizi

Araştırma kapsamında incelenen yabancı dil olarak Türkçe öğretiminde kullanılan C1 düzeyi ders kitapları bilgisayar ortamına aktarılmış ve kitaplarda yer alan metinler UTF-8 kod dönüşümünden geçirilip sayısallaştırılarak veri seti oluşturulmuştur. Elde edilen veri seti Wordsmith Tools 7.0 yazılımı ile analize hazır hale getirilmiştir. Her üniteye tema içeriği ile doğrudan ilgili olup frekans değeri en yüksek olan kelimeler ve bu kelimelerin en sık karşılaşılan eşdizimlilikleri Wordsmith Tools 7.0 yazılımı ile tespit edilmiştir.

Wordsmith Tools 7.0 yazılımının kelime sayımı modülü (wordlist) ile ünitelerdeki metinlerin frekans analizi gerçekleştirilmiş ve ünitelerde içerikle ilgili frekans değeri en yüksek olan 3 kelime tespit edilmiştir. Ünitelerdeki en sık üç içerik kelimesinin saptanmasından sonra bu kelimelerin sık karşılaşılan eşdizimlilik temaları Wordsmith Concordance (bağlam analizi) modülü ile analiz edilmiştir. Böylece ünitelerde en sık karşılaşılan 3 kelimenin bağlam(concordance) analizi yapılmıştır. Akabinde ise bu içerik kelimelerinin eşdizimlilik analizi gerçekleştirilmiştir. Ünitelerde en sık karşılaşılan bu kelimelerin eşdizimlilik taraması genellikle +/- 1 açıklıkla yapılmış olsa da bağlama göre +/- 5 açıklığı da kullanılmıştır. Öne çıkan içerik kelimelerinin eşdizimlilik ve bağlam analizi üzerinden eleştirel söylem analizi gerçekleştirilmiştir.



Şekil 2.. WordSmith Tools Programının Arayüzü

4. BULGULAR

4.1. Türkçeye Yolculuk C1 Düzeyi Yabancılar Dil Olarak Türkçe Öğretimi Ders Kitabında Öne Çıkan Kavramlar ve Eşdizimlilikleri

Bu bölümde ünitelerde yer alan metinlerin öne çıkan kavramları ve içerik kelimelerinin analizi yapılmıştır. Türkçeye Yolculuk C1 düzeyi yabancılar dil olarak Türkçe öğretimi ders kitabında incelenen ilk bölüm1.ünite olup, ünitenin öne çıkan kelimeleri ve frekans değerleri tablolarla gösterilmiştir.

Tablo1.Türkçeye Yolculuk C1 düzeyi YDTÖ Ders Kitabı 1.Ünite En Sık İçerik Kelimeleri

Öne Çıkan Kavram	f	T=1140
Alışveriş	14	
Kredi kartı	12	
Venezüella	10	

T: Analiz edilen ünite de toplam kelime sayısı

Türkçeye Yolculuk C1 düzeyi yabancılar dil olarak Türkçe öğretimi ders kitabının 1.ünitesinde ekonomi odaklı içerikler gözlemlenmiştir. Ünite metinleri ekonomi, finans ve tüketim kültürü ile ilgili içeriklere sahiptir. Bu bağlamda ünite de öne çıkan alışveriş kelimesinin f(14), kredi kartı söz grubu f(12), Venezüella kelimesi f(10), frekans değerine sahiptir.

Ünite metinlerinin söyleminde modern insanın tüketim kültürü, kapitalizme yönelik tutumu ve israf edilen kaynaklar üzerinden yoğun bir eleştiri vardır. Bu kapsamda metin yazarları, kredi kartının getirdiği ekonomik gerçeklik ve tüketim kültürü üzerinden öğrencileri uyarmış ve öğrencilerde kapitalizme karşı bir tutum oluşturmaya teşvik edici metin söylemi kullanmışlardır. Ayrıca Venezüella'nın ekonomik sıkıntılarında bahsedilmiş, enflasyon durumu, ekonominin petrol endeksli olması, insanların yaşadıkları problemler metin söylemine yansımış; tek tip üretime sahip ülkelerin ekonomik açıdan sıkıntılarla karşılaşabileceği metin söyleminde ima edilmiştir. Genel değerlendirmeler çerçevesinde metin yazarlarının zihninde hâkim iktidar algısının Batı olmadığı gözlemlenirken; Batı medeniyeti ile müsemma olan kapitalizm, tüketim kültürü metin söyleminde örtük olarak eleştirilmiştir. Öğrencileri tüketim kültürü, kapitalizm konusunda bilinçlendirme ve bu kavramların empoze ettiği davranış biçimlerinin yanlışlığına ikna etme amaçlı söylemler geliştirilmiştir. Ünite kapsamında öne çıkan ilk kelimenin "alışveriş" olduğu gözlemlenmiş olup eşdizimlilik temaları aşağıda gösterilmiştir.

Tablo 2.Alışveriş Kelimesinin Eşdizimlilik Temaları

Öne Çıkan Kavram	Sıra	Eşdizimlilik temaları	f
Alışveriş	1	Araç (araba, sepet vb.)	7
	2	Yap	4
	3	-	-

Ünite metinleri içinde öne çıkan ilk kelimenin "alışveriş" kelimesi olduğu tespit edilmiştir. "Alışveriş" kelimesi genellikle araba, sepet vb. araçlar ve "yapmak" fiili ile yüksek değer de eşdizimlilik sahiptir. Ünite metinlerinde insanları tüketime yönelten taktiklerden bahsedilip okurların bu taktiklere karşı bilinçlendirmeyi gaye edinen bir söylem tercih edilmiştir. Bu çerçevede metin yazarları kapitalizm ve tüketim kültürüne yönelik eleştirel bir metin söylemi tercih etmişlerdir. Metin söyleminde kapitalizm içinde tüketimin bir zinciri olan süpermarketlerin

tüketicilere tuzak kuran ve bu yönleri ile hiç de masum olmayan mekânlar olarak tasvir edilmiş; ayrıca okurları, örtük olarak tüketim çılgınlığından, kapitalizmin dışlisi olmaktan korumaya çalışan bir söylem inşa edildiği gözlemlenmiştir. Bu bağlamda kapitalizm ve kapitalizmin tüketim ahlakı dolayısıyla Batının tüketim kültürü eleştirilirken okurun bu yapılara karşı davranış, tutum ve savunma mekanizmaları geliştirmelerini teşvik edici söylemler bulunmaktadır. “Alışveriş” kelimesinin eşdizimlilik temaları ile ilgili verilerden elde edilen cümleler aşağıda gösterilmiştir:

Eşdizimlilik

Verilerden alıntılar

Teması

1. Araç (araba, sepet vb.) Aşırı büyük *alışveriş* arabaları marketten çıkarabileceğiniz ve bir arabanın içine sığdırabileceğiniz kadar çok ürünü alacak büyüklükte tasarlanmıştır.
2. Yap Daha fazla *alışveriş* yapmanıza neden olan süpermarket tuzağı süpermarketlerdeki her türlü raf düzeni, cüzdanınız hedef alınarak planlanmıştır. Düşük tempolu müzikler ise insanları daha yavaş gezmeye ve daha çok *alışveriş* yapmaya teşvik eder. Klasik müzikler ise insanları daha pahalı ürünler almaya yönlendirir.

Ünite bünyesinde öne çıkan diğer ifadenin “kredi kartı” söz grubu olduğu gözlemlenmiş olup eşdizimlilik temaları aşağıda gösterilmiştir.

Tablo 3. Kredi kartı Kelimesinin Eşdizimlilik Temaları

Öne Çıkan Kavram	Sıra	Eşdizimlilik temaları	f
Kredi Kartı	1	Kullanmak	5
	2	İhtiyaç	4
	3	Sayı (birinci, ikinci vb.)	3

Ünite metinleri içinde tema ile uyumlu olarak ön plana diğer ifadenin “Kredi kartı” söz grubu olduğu tespit edilmiştir. “Kredi kartı” söz grubu genellikle ihtiyaç ve sayısal nitelikler bildiren ifadeler ve “kullanmak” fiili ile yüksek değerde eşdizimliliğe sahiptir. Metin yazarlarının kredi kartına odakladıkları metin söyleminde kapitalizm eleştirisi dikkat çekmektedir. Metinlerde, uzmanlar tarafından bir kişinin sadece bir kredi kartına sahip olması gerektiği ifade edilmiş; ayrıca bireylerin gerçekten ikinci bir kredi kartına ihtiyacının olup olmadığını sorgulamaları talep edilmiştir. İkinci bir kredi kartı alan bireylerin içine gireceği borç yükü eleştirel bir çerçevede ele alınmıştır. Bu değerlendirmeler ekseninde metin yazarları modern insanın tüketim ahlakını eleştirirken, kapitalizmle olan ilişkisini de gözden geçirmesi gerektiğini metin söyleminde ima etmişlerdir. “Kredi kartı” söz grubunun eşdizimlilik temaları ile ilgili verilerden elde edilen cümleler aşağıda gösterilmiştir:

Eşdizimlilik	Verilerden alıntılar
Teması	
1. Kullanmak	Uzmanlar, kişilerin kredi kartı kullanımını tek kart ile sınırlandırması gerektiğini vurguluyor. Ama maalesef durum hiç de bu şekilde değil.
2.İhtiyaç	Siz de her beş insandan üçü gibi ikinci bir kredi kartına ihtiyaç duyuyorsanız tekrar düşünün derim.
3. Sayı(birinci, ikinci vb.)	Otuz günlük dönem sonunda gelecek hesap dökümünüze göre ödeyeceğiniz ikinci bir kredi kartı borcuyla baş etmeye hazır mısınız? Ne dersiniz hâlâ yeni bir kredi kartı istiyor musunuz?

Ünite bünyesinde öne çıkan diğer ifadenin “Venezüella” kelimesi olduğu gözlemlenmiş olup eşdizimlilik temaları aşağıda gösterilmiştir.

Tablo 4.Venezüella Kelimesinin Eşdizimlilik Temaları

Öne Çıkan Kavram	Sıra	Eşdizimlilik temaları	f
Venezüella	1	Ekonomik problemler (açlık, enflasyon, borç vb.)	7
	2	Petrol	3
	3	-	-

Ünite metinleri içinde öne çıkan diğer kelimenin “Venezüella” olduğu tespit edilmiştir. “Venezüella” kelimesi genellikle ekonomik problemleri içeren ifadeler ve petrol ile yüksek değerde eşdizimliliğe sahiptir. Venezüella’nın ekonomik durumuna odaklanan metin söyleminde ekonomik göstergeler üzerinden geliştirilen eleştirel ifadeler dikkat çekmektedir. İşsizlik, enflasyon, açlık vb. durumlar petrol odaklı ülke ekonomisiyle ilişkilendirilmiş; okurlara da örtük olarak üretime dayalı ekonomi modelini benimsemeyen ülkelerde sosyal ekonomik problemlerin ortaya çıkacağı ima edilmiştir. “Venezüella” kelimesinin eşdizimlilik temaları ile ilgili verilerden elde edilen cümleler aşağıda gösterilmiştir:

Eşdizimlilik	Verilerden alıntılar
Teması	
1. Ekonomik problemler (açlık, enflasyon, borç vb.)	Düşen petrol fiyatları nedeniyle ekonomik krize giren <i>Venezuela’da</i> halk zor günler geçiriyor. Her beş kişiden birinin işsiz olduğu ülkede, elektrik kesintileri günde 18 saati bulurken çoğu kasabaya su da verilemiyor.
2.Petrol	İş yatırım uluslararası piyasalar müdürü, <i>Venezüella’nın</i> ekonomik durumunu değerlendirdi ve şunları söyledi: “ <i>Venezüella’da</i> tamamen petrol gelirlerine dayanan bir ekonomik model var. Zamanında gerekli gelir çeşitlendirmesi yapılmadığından bu model artık işlemiyor.

Çalışmada incelenen bir diğer ünite Türkçeye Yolculuk C1 düzeyi yabancı dil olarak Türkçe öğretimi ders kitabının 2.ünitesidir. Ünitenin öne çıkan kelimeleri ve frekans değerleri tablolarla gösterilmiştir.

Tablo 5.Türkçeye Yolculuk C1 düzeyi YDTÖ Ders Kitabı 2.Ünite En Sık İçerik Kelimeleri

Öne Çıkan Kavram	f	T=1587
Moda	28	
Alışveriş	12	
-	-	

T: Analiz edilen üniteye toplam kelime sayısı

Türkçeye Yolculuk C1 düzeyi yabancılar dil olarak Türkçe öğretimi ders kitabının 2.ünitesinde moda odaklı içerikler gözlemlenmiştir. Ünite metinleri moda, giyim tarzları, alışveriş ile ilgili içeriklere sahiptir. Bu bağlamda üniteye öne çıkan moda kelimesi f(28), alışveriş kelimesi f(12) frekans değerine sahiptir. Metin yazarları, moda ve tüketim ahlakını metin söyleminde birbiriyle ilişkilendirerek ele almış, ihtiyaç çerçevesinde yapılmayan tüketimler metin söylemine eleştirel olarak yansımıştır. Metinlerde ihtiyaç kavramı ve moda algısının kime, neye göre belirlendiği sorgulanarak okurun bilinçlenmesi öncelenmiştir. Bu bağlamda yapılan eleştirilerden hareketle metin yazarlarının zihninde hâkim iktidar algısı olarak Batı'nın yer almadığı söylenebilir. Ünite kapsamında öne çıkan ilk kelimenin “moda” olduğu gözlemlenmiş olup eşdizimlilik temaları aşağıda gösterilmiştir.

Tablo 6.Modu Kelimesinin Eşdizimlilik Temaları

Öne Çıkan Kavram	Sıra	Eşdizimlilik temaları	f
Modu	1	Uyma (sezona uygun elbise alma, yeni sezon ürünü alma vb.)	12
	2	Tüketim (alma, satın alma)	7
	3	Etik	5

Ünite metinleri içinde öne çıkan ilk kelimenin “modu” olduğu tespit edilmiştir. “Modu” kelimesi genellikle yeni ürünler alıp modaya uyma, satın alma, tüketim gibi ifadelerle yüksek değerde eşdizimliliğe sahiptir. Ünite bünyesinde yer alan metinlerin söyleminde moda ve tüketim kavramları birbiriyle ilişkilendirilmiş ve yoğun bir eleştirel söylem kullanılmıştır. Bu kapsamda metin yazarları, moda kavramını tüketimin artması için oluşturulduğunu, insanların giysilerini kendilerini seçmeyip “modu” kavramını yöneten bir aklın seçtiğini ifade ederek tüketim alışkanlıklarının manipüle edildiği ima edilmiştir. Tüketim, tüketim çılgınlığı ve moda ilişkisi popüler kültür ile ilişkilendirilmiş ve metin söylemine de eleştirel olarak yansıtılmıştır.

Çağın en önemli sorunlarından tüketim kültürü, tüketim çılgınlığı için moda etiği kavramı metin söylemlerine yansıyan önemli eşdizimlilik temalarından biridir. Diğer eşdizimlilik

temalarında bariz şekilde hissedilen eleştirel söylemle birlikte bu duruma alternatifler, çözüm önerileri sunulmuştur. Ayrıca moda kavramı; küresel ısınma, kaynak israfı, türlerin yok olması gibi durumların müsebbibi olarak metin söylemine yansımıştır.

Metin yazarları, okurların popüler kültür ve moda algısı ile tüketim refleksi geliştirme davranışını önlemeye yönelik söylemler geliştirmişlerdir. Metin yazarlarının ayrıca kapitalizm ve Batı medeniyeti eleştirisi de modayı yöneten bir akıl ve tüketimi artırıp, kitleleri yönetmeye çalışan çabalar üzerinden eleştirilmiş ve okurlar bu faktörlere karşı bilinçlendirilmeye çalışılmıştır. “Moda” kelimesinin eşdizimlilik temaları ile ilgili verilerden elde edilen cümleler aşağıda gösterilmiştir:

Eşdizimlilik Teması	Verilerden alıntılar
1. Uyma (sezona uygun elbise alma, yeni sezon ürünü alma vb.)	<i>Modanın</i> tüketime etkisi birçoğumuz gelecekte neyin moda olacağını öğrenerek kendimizi ona göre hazırlamayı çok isteriz. Neden kendimizi ona göre ayarlamak isteriz, neden modanın adını sık sık duyarız, neden gazete ve dergilerin onlarca sayfasını moda haberleri kaplar? <i>Moda</i> olmasaydı daha mı özgür olunurdu, diye düşünüyorum.
2. Tüketim (alma, satın alma)	Bir kalıbın içerisindeyiz. Biz seçmiyoruz aslında moda seçiyor giysilerimizi ve mesaj şu aslında “tüketin!”, tüketelim diye var <i>moda</i> . Olmasaydı tüketmeyecek miydik? Tabii ki tüketecektik ama belki de bu kadar hızlı olmayacaktı.
3. Etik	Böylece etik <i>moda</i> anlayışı gelişti. Peki, nedir "etik <i>moda</i> "? Etik <i>moda</i> ; yerel zanaatları, adil ticareti, çok işlevli tasarım ürünlerini, çevre dostu malzemelerin kullanımını ve geri dönüşümle değer kazandırılan tasarımları yücelten bir yapıdır. Etik tasarım anlayışının gündeme gelmesi tasarımın hangi koşullarda yaratıldığı, üretildiği ve tüketildiğinin sorgulanmasıyla ilgilidir.

Ünite bünyesinde öne çıkan diğer ifadenin “alışveriş” kelimesi olduğu gözlemlenmiş olup eşdizimlilik temaları aşağıda gösterilmiştir.

Tablo 7. Alışveriş Kelimesinin Eşdizimlilik Temaları

Öne Çıkan Kavram	Sıra	Eşdizimlilik temaları	f
Alışveriş	1	Yap	12
	2	-	-
	3	-	-

Ünite metinlerinde ön plana çıkan diğer kelimenin “alışveriş” kelimesi olduğu tespit edilmiştir. “Alışveriş” kelimesi “yapmak” fiili ile yüksek değerde eşdizimliliğe sahiptir. Metin

yazarları, alışveriş yapma eylemini metin söylemlerinde hem olumlu hem de olumsuz yönleri ile ele almışlardır. Olumlu açıdan alışveriş yapmanın ömrü uzattığı, zihinsel fonksiyonlar açısından faydalı olduğu ifade edilerek okurlar alışveriş yapmaya teşvik edilmiştir. Olumsuz açıdan ele alınan alışveriş eylemi ise tüketim çılgınlığı, israf ile ilişkilendirilmiş olup yoğun kapitalizm eleştirisi ile metin söylemlerine yansıtılmıştır. "Alışveriş" kelimesinin eşdizimlilik temaları ile ilgili verilerden elde edilen cümleler aşağıda gösterilmiştir:

Eşdizimlilik Teması Verilerden alıntılar

1. Yap

Alışveriş yapmak ömrü uzatıyor Tayvan'da **alışveriş** ve sağlık üzerine yapılan bir araştırmaya göre **alışveriş** yapan insanlar, yapmayanlara göre daha uzun ömürlü oluyorlar. **Alışveriş** yaparken seçme, beğenme ve hesap yapma zorunluluğundan dolayı beynimiz de zinde kalıyor. Tüketim çılgınlığı *alışveriş* yapmak için her zaman geçerli bir bahane bulabilirsin. "Önemli bir görüşmem var ama giyecek hiçbir şeyim yok.", "İndirim sezonunu kaçırmamalıyım." gibi pek çok neden sıralanabilir.

Çalışmada incelenen bir diğer ünite Türkçeye Yolculuk C1 düzeyi yabancı dil olarak Türkçe öğretimi ders kitabının 3.ünitesidir. Ünitenin öne çıkan kelimeleri ve frekans değerleri tablolarla gösterilmiştir.

Tablo 8. Türkçeye Yolculuk C1 düzeyi YDTÖ Ders Kitabı 3. Ünite En Sık İçerik Kelimeleri

Öne Çıkan Kavram	<i>f</i>	T=1530
İletişim	23	
Bayram	21	
Aile	19	

T: Analiz edilen üniteye toplam kelime sayısı

Türkçeye Yolculuk C1 düzeyi yabancılar dil olarak Türkçe öğretimi ders kitabının 3.ünitesinde iletişim ve yabancılaşma(iletişimsizlik) ile ilgili içerikler gözlemlenmiştir. Ünite metinleri iletişim engelleri, aile, evlilik Türk toplumu ile ilgili içeriklere sahiptir. Bu bağlamda üniteye öne çıkan iletişim kelimesinin *f*(23), bayram kelimesi *f*(21), aile kelimesi *f*(19), frekans değerine sahiptir.

Ünite içeriğinde Türk toplum yapısı ile İslam'ın bileşkesi olarak bayramlardan, bayram geleneklerinden bahsedilmiş; modernizm ile bayram kültürü, Türk toplumsal yapısındaki değişimler, yabancılaşmalar metin söyleminde konu edinilmiştir. Aile içi iletişim kopuklukları ve teknolojinin getirdiği yalnızlığın sonuçları modernizme bağlanmış, örtük olarak eleştirilmiş, okurların aile içi iletişimlerini sıkı tutmaları metin söyleminde teşvik edilmiştir. Ünite kapsamında

öne çıkan ilk kelimenin “İletişim” olduğu gözlemlenmiş olup eşdizimlilik temaları aşağıda gösterilmiştir.

Tablo 9.İletişim Kelimesinin Eşdizimlilik Temaları

Öne Çıkan Kavram	Sıra	Eşdizimlilik temaları	f
İletişim	1	Kur	8
	2	Aile	7
	3	Çocuk	6

Ünite metinlerinde öne çıkan ilk kelimenin “iletişim” olduğu tespit edilmiştir. “İletişim” kelimesi “kurmak” fiili , “aile” , “çocuk” kelimeleri ile yüksek değerde eşdizimliliğe sahiptir. Aile içi iletişim problemlerine odaklanan metin yazarları güncel olarak karşılaşılan iletişim problemlerinin toplumda bağların çözülmesinde, aileden başlayıp toplumu yönlendiren değerlerin aşınmasında temel faktör olarak değerlendirmiş ve bu durumu metin söyleminde örtük olarak ifade etmiştir. Ayrıca çalışan anne, baba modelinden hareketle metin söyleminde çocuklarını teknolojinin kucağına itildiği ve bu sürecin çocuğu yalnızlaştırdığı, içine kapanık bir birey haline getirdiği, toplumdaki ve toplumsal değerlerden çocuğu soyutladığı ifade edilmiştir. Bu kapsamda teknoloji ve yoğun iş hayatı iletişim sorunlarının, toplumsal yapının bozulmasının sebebi olarak okurlara aktarılmış; dolayısıyla modernizmin aile ve toplum hayatı için tehdit olduğu okurlara örtük olarak ifade edilmiş; metin söylemi, okurun yoğun çalışma hayatı, teknoloji yabancılaşma ve aile içi iletişimsizlik durumlarından kaçınması için yapılandırılmış olup okurun davranış ve tutumlarını şekillendirmeye yönelik olduğu tespit edilmiştir. “İletişim” kelimesinin eşdizimlilik temaları ile ilgili verilerden elde edilen cümleler aşağıda gösterilmiştir:

Eşdizimlilik Teması

Verilerden alıntılar

1. Kur

İletişim kurma şeklini veya kuramamayı bebek yaştan itibaren aile öğretmiştir. Çocuklar da bu davranışın dönütünü büyüdükçe aileye vermektedir.

2. Aile

Günümüzde çok sık rastlanan bir örnek; anne babanın yoğun iş hayatı veya stresli dönemlerinden dolayı, başta çocuğun bilgisayarla vakit geçirmesi ebeveyn tarafından bir avantaj olarak görülür. Ancak uzun vadede aile, bilgisayar bağımlısı, içine kapanık bir çocuk edinmiş olur. Olması gereken aile içi *iletişimin* yerini bilgisayar, zararlı alışkanlıkları olan bir arkadaş, öfke veya uyuşturucu alabilmektedir.

3. Çocuk

Onları dinlerken içinde buldukları duygusal durumu anlayarak, empati kurarak dinlemek için çaba harcamalıyız. Dinlenmediğini, anlaşılmadığını düşünen çocuklar *iletişim* kurmak yerine kaçmayı tercih eder.

Ünite kapsamında öne çıkan diğer kelimenin “bayram” olduğu gözlemlenmiş olup eşdizimlilik temaları aşağıda gösterilmiştir.

Tablo 10. Bayram Kelimesinin Eşdizimlilik Temaları

Öne Çıkan Kavram	Sıra	Eşdizimlilik temaları	f
Bayram	1	Modernizm etkisi (teknoloji, değerlerin değişmesi, kültürün değişmesi vb.)	15
	2	Eski	6
	3	-	-

Ünite metinleri içinde öne çıkan diğer kelimenin “bayram” olduğu tespit edilmiştir. “bayram” kelimesi topluma, değerlere modernizmin etkilerini aktaran ifadeler ve eski kelimesi ile yüksek değerde eşdizimliliğe sahiptir. Ünite bünyesinde yer alan metinlerde Türk toplum yapısı ve İslam kültürü ile olan bileşkesi değerlendirilirken bayram günlerine odaklanılmıştır.

Metin söyleminde değişen ve dönüşen dünyanın sonucu olarak ortaya çıkan teknolojinin bayram kültürünü ve toplumsal değerleri doğrudan etkilediği ifade edilmiş, aile büyüklerinin bugünlerde teknoloji kavramına ve içeriğine yönelik tepkili olduğu okura aktarılmıştır. Eskiden bayram kavramının köklü geleneklerle büyük bir heyecanla karşılanırken bugünlerde bu geleneklerin kalmadığı, aile hayatından ticarete kadar teknoloji ve modernizm etkisinde erozyona uğradığı metin söylemine yansımıştır. Ayrıca geçmişte küçük şeylerle mutlu olan çocukların şimdilerde teknoloji ve modernizm ürünü oyuncak, eğlence araçları ile mutlu olamadığı ifade edilmiş; örtük olarak teknolojinin insanları mutsuz ettiği metin söyleminde vurgulanmıştır. Metin yazarları Batı’nın bir bakiyesi olarak teknolojiyi, tüketim kültürünü bayram geleneklerinin yozlaşmasında temel faktörler olarak okura göstermiş; metin söyleminde okurları bu kavram ve değer dünyasının etki alanı dışında davranış geliştirmeye örtük olarak teşvik etmiştir. Metin yazarlarının zihninde hâkim iktidar algısı olarak Batı’nın olmadığı gözlemlenirken Batı ve değerlerinin Türk toplumu ve gelenekleri özelinde toplumsal yapı ve değerleri erozyona uğrattığı metin söylemine yansımaktadır. “Bayram” kelimesinin eşdizimlilik temaları ile ilgili verilerden elde edilen cümleler aşağıda gösterilmiştir:

Eşdizimlilik Teması

1. Modernizm etkisi (teknoloji, değerlerin değişmesi, kültürün değişmesi vb.)

Verilerden alıntılar

Aile büyüklerinin özellikle *bayram* günlerinde, teknolojiye karşı büyük bir düşmanlığı belirliyor. Özellikle bu günlerde, bir telefon görmeye dâhi tahammül edemiyorlar. İlerleyen teknoloji ve değişen toplum yapısıyla geleneksel *bayram* kültürü de farklı bir boyut kazanmış durumda. Eskiden *bayramdı*, şimdi sadece tatil; belki de bu yüzden doğuyor bu fark. Siz de ah çekip eski geleneksel *bayramları* özleyenlerseniz, nerede o eski *bayramlar* dedirtecek detaylar sizin de yüzünüzü gülümsetmeye yetecek.

2. Eski

Eskiden *bayram* telaşı olurdu bayram gelmeden hazırlıklar başlar, arife günü **bayram** gibi karşılanırdı. Günler öncesinden temizlik yapılır, tatlılar hazırlanırdı. Şimdilerde **bayramlar**,

sıradan bir gün bekler gibi karşılanıyor. Herkes evinde misafir beklerdi şimdilerde fırsat bulan tatile kaçıyorken eski bayramlarda herkes evde misafir beklerdi. *Bayramda* ekmek çıkmaz; fırınlar çalışmazdı. Tek bir *bayram* gazetesi çıktığından gazeteciler de bayram tatili yapardı.

Çocuklar için mutlu olmak daha kolaydı eskiden çocuklar için "mutlu olmak" kavramı çok daha büyük anlam taşıyordu; şimdilerde hiçbir şey onları mutlu edemiyor. Oysa eskiden onlar için en büyük mutluluk konsol oyunları, bilgisayarlar, akıllı telefonlar değil; mahalleye gelen salıncaklara binmekti.

Ünite kapsamında öne çıkan diğer kelimenin "aile" olduğu gözlemlenmiş olup eşdizimlilik temaları aşağıda gösterilmiştir.

Tablo 11. Aile Kelimesinin Eşdizimlilik Temaları

Öne Çıkan Kavram	Sıra	Eşdizimlilik temaları	f
Aile	1	Çocuk	9
	2	İletişim	7
	3	Çok	3

Ünite metinleri içinde ön plana diğer kelimenin "aile" olduğu tespit edilmiştir. "Aile" kelimesi "çocuk", "iletişim" ve "çok" kelimeleri ile yüksek değerde eşdizimliliğe sahiptir. Ünite metinlerinde aile kurumunun sahip olduğu değerlerin zaman içinde bozulması, teknoloji etkisiyle oluşan iletişim engelleri gibi konular öne çıkmaktadır. Bu kapsamda ön plana çıkan "iletişim", "bayram" kelimelerinin söylem analizi ile "aile" kelimesinin söylem analizi benzerlik göstermektedir. "Aile" kelimesinin eşdizimlilik temaları ile ilgili verilerden elde edilen cümleler aşağıda gösterilmiştir:

Eşdizimlilik Teması Verilerden alıntılar

1. Çocuk

İleriki dönemlerle bununla bir sorun olarak yüzleşir çünkü çocuk *aile* ile iletişim kurmaktan kaçarak tepki verir. Tabii ki iletişim tek taraflı olmaz. Çocuğumuzu dinlemeyi de bilmeliyiz. Çoğu ebeveyn istediği cevapları almaya odaklanarak çocuklarının ne hissettiklerini ne anlatmaya çalıştıklarını fark etmezler. Onları dinlerken içinde buldukları duygusal durumu anlayarak, empati kurarak dinlemek için çaba harcamalıyız.

2. İletişim

Çocuk, bunu ifade edemese bile hissi yaşar ve tanır. Bu arada ebeveyn iletişim kurduğunu düşünerek kendini kandırır. İleriki dönemlerle bununla bir sorun olarak yüzleşir çünkü çocuk *aile* ile iletişim kurmaktan kaçarak tepki verir. Tabii ki iletişim tek taraflı olmaz. Çocuğumuzu dinlemeyi de bilmeliyiz.

3. Çok Günümüzde pek çok *aile*, çocukları ergen yaşa geldiklerinde aralarında bir iletişim eksikliği olduğunu fark ederler. Ancak çoğu *aile* bunun çocuktan ya da dış faktörlerden kaynaklandığını düşünerek çözümü yanlış yerde arar.

Çalışmada incelenen bir diğer ünite Türkçeye Yolculuk C1 düzeyi yabancı dil olarak Türkçe öğretimi ders kitabının 5.ünitesidir. Ünitenin öne çıkan kelimeleri ve frekans değerleri tablolarla gösterilmiştir.

Tablo 12. Türkçeye Yolculuk C1 düzeyi YDTÖ Ders Kitabı 5.Ünite En Sık İçerik Kelimeleri

Öne Çıkan Kavram	<i>f</i>	T=1718
Anne	44	
Çocuk	40	
Mektup	36	

T: Analiz edilen ünite de toplam kelime sayısı

Türkçeye Yolculuk C1 düzeyi yabancılar dil olarak Türkçe öğretimi ders kitabının 5.ünitesinde *aile* içi iletişim, çocuklara yeterli zaman ayrılmaması ile ilgili içerikler gözlemlenmiştir. Bu bağlamda ünite de öne çıkan *anne* kelimesinin *f*(44), *çocuk* kelimesi *f*(40), *mektup* kelimesi *f*(36), frekans değerine sahiptir.

Ünite metinlerinde temel olarak *anne* ve *çocuk* ilişkisi ile ilgili içerikler metin söyleminde gözlemlenmiştir. İçinde bulunduğumuz çağda gelişen ve değişen dünya modernleşme, kapitalist dünya düzeni etkisi ile okura sunulmuş; bu kapsamda iş hayatına katılan annelerin çocuklarına yeteri kadar ilgi gösteremediği ve bu durumun çocuklar üzerindeki fiziksel ve ruhsal etkileri eleştirel bir dil ile değerlendirilmiştir. Metin yazarları, kapitalizm, konformizm, etkisi ve daha fazla kazanma maksadıyla çalışma hayatına katılan annelerin çocuklarını ihmal ettiğini ima edip örtük olarak eleştirmiş; bayan okurların çalışma davranış ve tutumları metin söylemiyle manipüle edilmeye çalışılmıştır. Metin yazarlarının çalışan bayanlara yönelik bu tutumu cinsiyetçi olarak değerlendirilebilir. Ayrıca okurların da çalışma hayatına katılırken önceliklerini belirleme esnasında maddi kaygıları ötelemeleri için ikna edici, mukayeseli bir dil metin söyleminde dikkat çekmektedir. Ünite kapsamında öne çıkan ilk kelimenin “*anne*” olduğu gözlemlenmiş olup eşdizimlilik temaları aşağıda gösterilmiştir.

Tablo 13. Anne Kelimesinin Eşdizimlilik Temaları

Öne Çıkan Kavram	Sıra	Eşdizimlilik temaları	<i>f</i>
Anne	1	Çocuk	18
	2	Çalışmak (bir yerde çalışan, işe giden, para kazanan vb.)	13
	3	İlgi (çocukla ilgilenme, zaman geçirme)	10

Ünite metinleri içinde öne çıkan ilk kelimenin “anne” olduğu tespit edilmiştir. “Anne” kelimesi çocuk, çalışmak, çocuklara ilgi gösterme ilgili ifadelerle yüksek değerde eşdizimliliğe sahiptir. Metin yazarları değişen ve gelişen dünyanın kapitalizm etkisi ile anne çocuk ilişkisinde oluşturduğu erozyona dikkat çekmektedir.

Genel değerlendirme ile metin söyleminde çalışma hayatına dâhil olan annelerin kreşlere ve bakıcılara bıraktıkları çocukların fiziksel ve ruhsal ihtiyaçlarını karşılayamadıkları ifade edilip bu tavır örtük olarak eleştirilmiştir. Bu durum artan ihtiyaçlar ve değişen şartlara bağlanmış arka planda kapitalizmin olduğu işaret edilmiştir. Bayan okurların çalışma tercihleri metin söylemiyle manipüle edilmeye çalışılmıştır. Ayrıca metin yazarlarının bu eleştiriler çerçevesinde zihinlerindeki hâkim iktidar algısı olarak Batı'nın olmadığı söylenebilir. “Anne” kelimesinin eşdizimlilik temaları ile ilgili verilerden elde edilen cümleler aşağıda gösterilmiştir:

Eşdizimlilik Teması	Verilerden alıntılar
1. Çocuk	Çalışan bir <i>annenin</i> çocuğu olmak çocuğun psikolojini olumsuz etkileyebilir
2. Çalışmak (bir yerde çalışan, işe giden, para kazanan vb.)	<i>Annem</i> , “bak, biz babanla işe gideceğiz.” der. iş... Bilmem ki ben iş nedir? Ben yastığı bilirim, yorganı bilirim. Oh ne tatlı olur o zaman uyumak... <i>Annem</i> de işe gitmezse geçinememiştiz. Sonra ev sahibi bizi kolumuzdan tutar atarmış. O ev bizim ki orada benim yatağım var, yorganım var, yastığım var. Ev sahibi kim? Hayat pahalı! O hani saçı kabarık hayat teyze mi?..
3. İlgi (çocukla ilgilenme, zaman geçirme)	Üşüdün mü yavrucuğum?” üşümüyorum. Uykum var... Bağırarak istiyorum ama bağırıyorum ki... Bir bağırısam, uykum vaaar!” “yoruldun gel kucağıma.” oh... Yatak <i>annem</i> , yastık <i>annem</i> , yorgan <i>annem</i> ...

Ünite kapsamında öne çıkan diğer kelimenin “çocuk” olduğu gözlemlenmiş olup eşdizimlilik temaları aşağıda gösterilmiştir.

Tablo 14. Çocuk Kelimesinin Eşdizimlilik Temaları

Öne Çıkan Kavram	Sıra	Eşdizimlilik temaları	f
Çocuk	1	Anne	2
	2	Gelişim (gelişime etki eden faktörler)	1
	3	-	5
	3	-	-

Ünite metinleri içinde öne çıkan diğer kelimenin “çocuk” olduğu tespit edilmiştir. “Çocuk” kelimesi anne ve çocuğun fiziksel ve ruhsal gelişimine etki eden durumlarla ilgili ifadelerle yüksek değerde eşdizimliliğe sahiptir. Metin söylemlerinde çalışma hayatına dâhil olan annelerin çocuklarının yaşadıkları problemler öne çıkmaktadır. Bakıcıya ya da başka birine bırakılan çocuğun sabah erken kaldırılması, bırakıldığı kreş ya da diğer yerlerde ilgi ve merhametten uzak kalması gibi durumlara ayrıntılı şekilde yer verilmiştir. Bu bağlamda metin yazarları çocukların

ruhsal ve fiziksel gelişimi için anne ilgisinin önemli olduğunu metin söylemlerine yansıtmuş; çalışma hayatına dâhil olup işten geldikten sonra çocukları ile yeteri kadar ilgilenmeyen anneler ise metin söyleminde örtük olarak eleştirilmiştir. Genel olarak içinde bulunduğumuz zaman dilimi, kapitalizm ve artan ihtiyaçlar ekseninde çalışma hayatına dâhil olmanın çocuğun ihmali anlamına geldiği metin söyleminde örtük olarak ifade edildiği gözlemlenmiş; bayan okurların çocuklarıyla doğrudan ilgilenmelerine yönelik metin söylemi manipüle edilmiştir. “Çocuk” kelimesinin eşdizimlilik temaları ile ilgili verilerden elde edilen cümleler aşağıda gösterilmiştir:

Eşdizimlilik Teması	Verilerden alıntılar
1. Anne	Çalışan bir annenin <i>çocuğu</i> olmak çocuğun psikolojini olumsuz etkileyebilir mi? uzman Pedagog Zehra Yılmaz: <i>çocuğun</i> doğumundan itibaren çalışmayı bırakan anneler ve bir süre sonra işine tekrar dönen annelerin çocukları arasında psikolojik açıdan farklılık olabilir de olmayabilir de. Hiçbir şey vermez ki anneannem... "koltuğun üstüne çıkma!" der. "pencereden bakma!" der. "balkona adımını atma!" der. En sonunda da, "akşamüzeri annen seni almaya gelsin, yaptıklarını bir bir söyleyeceğim." der.
2. Gelişim (gelişime etki eden faktörler)	Çalışsın ya da çalışmasın agresif, sürekli yorgun, bezgin, mutsuz bir anne tabii ki çocuğu olumsuz yönde etkileyecektir. Bu nedenle, annenin, çocuğuyla birlikte geçirdiği dakikalara, işindeki, evindeki sorunları ve kişisel problemleri taşıyamaması gerekir. <i>Çocuğa</i> yüz ifadesi, hareketler ve sesinin tonuna kadar, sevecen, anlayışlı, sabırlı bir anne tavrı ile yaklaşmalıdır.

Ünite kapsamında öne çıkan diğer kelimenin “mektup” olduğu gözlemlenmiş olup eşdizimlilik temaları aşağıda gösterilmiştir.

Tablo 15. Mektup Kelimesinin Eşdizimlilik Temaları

Öne Çıkan Kavram	Sıra	Eşdizimlilik temaları	f
Mektup	1	Tür (iş, resmi, özel mektup vb.)	23
	2	İçerik (İçerik özellikleri)	13
	3	-	-

Ünite metinleri içinde ön plana diğer kelimenin “Mektup” olduğu tespit edilmiştir. “Mektup” kelimesi mektup türleri ve içerik özellikleriyle ilgili ifadelerle yüksek değerde eşdizimliliğe sahiptir. “Mektup” kelimesinin eşdizimlilik temaları ile ilgili verilerden elde edilen cümleler aşağıda gösterilmiştir:

Eşdizimlilik Teması	Verilerden alıntılar
1. Tür (iş, resmi, özel mektup vb.)	Özel, edebî, resmî ve iş ile açık <i>mektuplar</i> olmak üzere dört grupta sınıflanmaktadır.
2. İçerik (İçerik özellikleri)	Özel mektuplar akraba ve dost gibi yakın çevredeki insanlara yazılan mektup çeşididir. Bu tür mektuplarda doğal ve samimi

anlatım vardır. Edebî *mektuplar* edebî mektuplar; yazarları, içerikleri ve ifade şekilleri ile özel mektuplar içinde ayrı yer tutar ve ayrı şekilde ele alınırlar. Edebî mektuplarda, mektubun yazıldığı dönemin edebiyat ve düşünce olayları yer alır. Yazar, karşısındakine öğüt verir, yol gösterir.

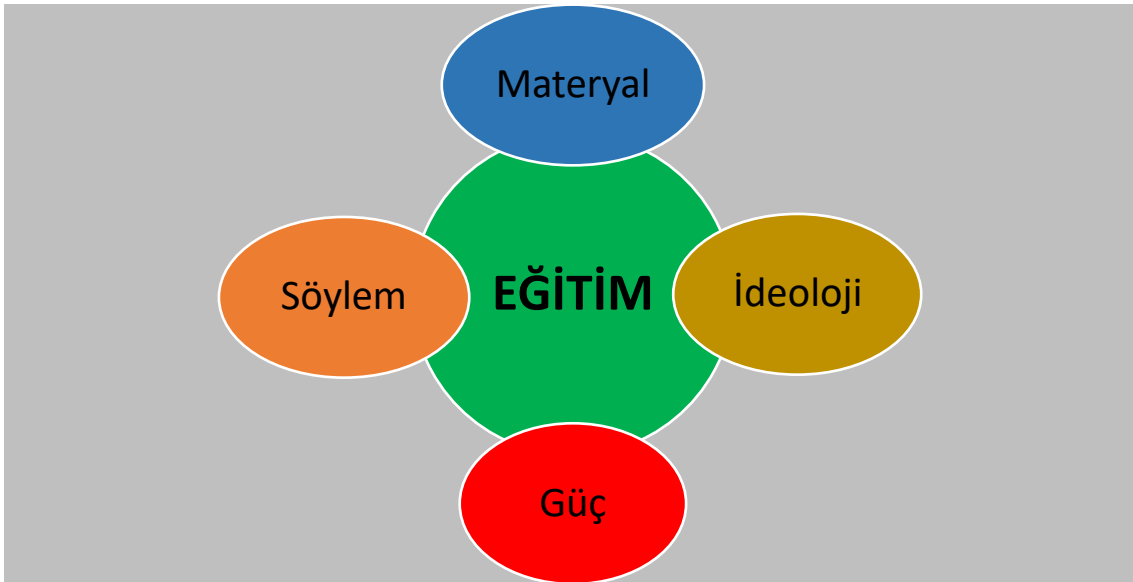
SONUÇ

Yabancı dil eğitimi içinde bulunduğumuz zaman dilimi özelinde öğretme ve öğrenme süreçlerinin çok ötesinde anlamlar taşımaktadır. Bu anlam ve değerler dünyası birleşerek öğrenilen hedef dilin kültürü, o dili ana dili olarak konuşan kitlenin toplumsal refleksleri öğrenme materyalleri içine dâhil edilmektedir. Bu çalışmada da Türkçeye Yolcuk C1 düzeyi ders kitabında ünitelerde öne çıkan içerik kelimeleri bilgisayar yazılımları ve eleştirel söylem analizi yöntemi ile incelenmiştir.

Araştırmada ilk olarak Türkçeye Yolcuk YDTÖ ders kitabı ekonomi, finans ve tüketim kültürü ile ilgili içeriklere sahiptir. Ünite metinlerinin söyleminde modern insanın tüketim kültürü, kapitalizme yönelik tutumu ve israf edilen kaynaklar üzerinden yoğun bir eleştiri vardır. Bu kapsamda metin yazarları, kredi kartının getirdiği ekonomik gerçeklik ve tüketim kültürü üzerinden öğrencileri uyarılmış ve öğrencilerde kapitalizme karşı bir tutum oluşturmaya teşvik edici metin söylemi kullanmışlardır. Metin yazarlarının kredi kartına odakladıkları metinlerde kapitalizm eleştirisi dikkat çekmektedir. Okurların kredi kartı kullanma davranışı metin söyleminde manipüle edilmeye çalışılmıştır. Metin yazarları, moda ve tüketim ahlakını metin söyleminde birbiriyle ilişkilendirerek ele almış, ihtiyaç çerçevesinde yapılmayan tüketimler metin söylemine eleştirel olarak yansımıştır. Örtük olarak kapitalizm eleştirisinin yapıldığı metinlerde ihtiyaç kavramı ve moda algısının kime, neye göre belirlendiği sorgulanarak metin okurunun davranış ve tutumları metin söylemiyle şekillendirilmeye çalışılmıştır. Diğer bir ünite içeriğinde ise Türk toplum yapısı ve İslam kültürü ile olan bileşkesi değerlendirilirken bayram günlerine odaklanılmıştır. Metin söyleminde değişen ve dönüşen dünyanın sonucu olarak ortaya çıkan teknoloji ve modernizm bileşkesinin bayram kültürünü ve toplumsal değerleri doğrudan etkilediği ifade edilmiştir. Ayrıca metin söylemiyle okur davranışları teknolojinin bir çıktısı olarak yabancılaşma kavramından arındırılmaya çalışılmıştır.

Türkçeye Yolculuk YDTÖ ders kitabında anne ve çocuk ilişkisi ile ilgili içerikler metin söyleminde gözlemlenmiştir. İçinde bulunduğumuz çağda gelişen ve değişen dünya modernleşme, kapitalist dünya düzeni etkisi ile okura sunulmuş; bu kapsamda iş hayatına katılan annelerin çocuklarına yeteri kadar ilgi gösteremediği ve bu durumun çocuklar üzerindeki fiziksel ve ruhsal etkileri eleştirel bir dil ile değerlendirilmiştir. Metin yazarları, kapitalizm, konformizm, etkisi ve daha fazla kazanma maksadıyla çalışma hayatına katılan annelerin çocuklarını ihmal ettiğini ima edip örtük olarak eleştirirken okurun tavır ve tutumu da manipüle edilmeye çalışılmıştır. Ayrıca ters açıdan bu durum değerlendirildiğinde metin yazarlarının kadınlara çalışma hayatı ile ilgili cinsiyetçi bir tavırla yaklaştıkları görülmektedir.

Apple & King'in (1977) göre okul bilgisi genellikle ideolojik bir amaca hizmet eder. Eleştirel bir açıdan bakıldığında, bu çalışmanın veri seti olarak kullanılan metinlerin dilinin, belirli temaların öğrencilerin zihinsel modelleri (Van Dijk, 2001) ve dünya görüşleri üzerinde etkili olabilecek örtük veya açık sınıflandırmalar taşıdığı sonucuna varılabilir. Hedge (2000:83), örtük müfredatı_ "öğretmenin öğrettiği şeylerin dışında gizli yoldan devam eden öğrenme olarak tanımlar. Örtük müfredat; öğrencilerin öğrenme konusundaki algılarının şekillendirilmesini, süreç içerisindeki rollerini, çalıştıkları konunun niteliğini, öğretmenlerini vb. ve bunlara yönelik tutumlarını kapsar. Wallace (1998) da müfredat ve hazırlanan ders materyallerinin kültürel ve ideolojik varsayımlar içerdiğini belirtir. Bu bağlamda Türkçenin yabancı dil olarak öğretimi çok değişkenli bir süreci ihtiva ettiği, diğer yabancı diller gibi sadece öğretim sürecinden ibaret olmadığı derin bir örtük müfredat içeriğine sahip olduğu görülmektedir. Müfredat kavramı bu ekseninde değerlendirildiğinde ilgili eğitim kurumlarının bağlı olduğu kurum, kuruluşların ideoloji ve dünya görüşleri etrafında şekillendirilmekte ve belirli bir amaca hizmet etmektedir. İfade edilen işleyişin en önemli materyali konumunda bulunan ders kitapları yazarların ve kitapları düzenleyen uzmanların fikir, ideoloji, dünya görüşü ekseninde şekillenmektedir. Dil öğrenen bireyler de belirtilen ideoloji, fikir, dünya görüşleri ekseninde örtük olarak şekillendirilmektedir.



Şekil 3. Eğitim, Söylem, İdeoloji, Güç, Materyal İlişkisi

Nye'a (2005) göre "popüler kültür" önemli bir yumuşak güç kaynağıdır ancak tek biçimli bir kaynak değildir. Bundan dolayıdır ki, bir toplumun belli kesimleri üzerinde olumlu bir tepkiye neden olabilirken, aynı toplumun başka bir kesiminde olumsuz tepkilere neden olabilmektedir. Nye'ın(2005) ifade ettiği üzere eğitim ve kültür faaliyetleri devlet mekanizmalarının kitleleri tanzim etmede kullandıkları en büyük araç olarak bilinmektedir. Bu bağlamda Maarif Vakfı'nın Asya, Afrika ve diğer kıtalardaki eğitim faaliyetleri Türkiye'nin «yumuşak güç» çıktısı olarak değerlendirilmektedir. Türkçeye Yolculuk YDTÖ ders kitabının Asya ve Afrika coğrafyasında Maarif Vakfı Okulları bünyesinde birçok ülkede kullanıldığı düşünülürse; Batı medeniyeti, kapitalizm, tüketim kültürü ile ilgili okurlara açık ve örtük mesajlar verildiği; metin söylemi ve dil

eğitimi aracılığıyla okur davranış ve tutumlarının manipüle edilmeye çalışıldığı, okurların zihin ve dünya görüşlerinin şekillendirilmeye çalışıldığı görülmektedir.

Türkçenin yabancı dil olarak ğretiminde kullanılan ders kitaplarının içerikleri ve eleştirel söylem analizi neticesinde ortaya çıkarılan bulgular, örtük müfredat öğeleri ğretim sürecinde Nye'ın (2017: 32) ifade ettiği gibi "yumuşak güç" kavramı çatısı altında harmanlanmış, Türkiye'nin orta vadede konumlanacağı düşünsel ve siyasal çizgi açısından bir temel oluşturduğu düşünülmektedir. Bu temel Türkiye'nin uluslararası alandaki okullarında kullanılan ders kitapları ile bina edilmiş; hitap edilen kitlenin düşünsel ve ideolojik şemaları şekillendirilerek davranış ve tutumlarının manipüle edilmek istendiği tespit edilmiştir.

neriler

- YDT süreci Türkiye'nin uluslararası yüzünün önemli bir parçasıdır. Bu bağlamda Uluslararası standartlar açısından «yumuşak güç» analizi yapılarak örtük müfredatın ve materyallerin planlanmaya tabi tutulması gerekmektedir.
- Uluslararası standartlar açısından "Ders Kitabı Enstitüsü" kurularak YDT ders kitaplarının içerik ve dizaynı, alanında uzman ekiplerle gözden geçirilerek daha başarılı çıktılar elde edilebilir.
- Metin yazarları ya da editöryal ekiplerin belli bir fikir, dünya görüşünü benimsemesi, kısmi olarak bu görüşlerin metinlere yansımaları normal olarak değerlendirilebilir. Ancak bu görüşlerin ünite ya da kitap geneline baskın şekilde yansımaları sürecin amaç ve araç yapısını birbirine karıştıracağı için düzey iyi ayarlanmalı; bu iletiler örtük ve hedef kitlenin muhakeme sistemini çalıştıracak şekilde sunulmalıdır.
- Öğretim elemanlarına eleştirel okuyucular olma anlayışını sağlamak önemlidir ve eleştirel söylem analizi, dil öğretmenlerine, öğrencilere metinlerdeki gizli ideolojileri ortaya çıkarma yeteneği kazandırmak için bir fırsat verebilir.

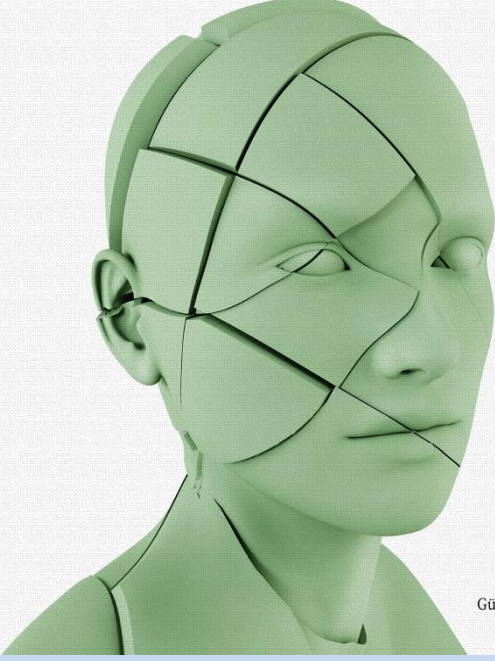
KAYNAKÇA

- Apple, Michael. W. & King, Nancy (1977). *What Do Schools Teach?* Curriculum Inquiry, 6(4), 341-358.
- Arkonaç, Sibel A. (2012). *Söylem Çalışmaları*. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık
- Banguoğlu, Tahsin (2015). *Türkçenin Grameri*. 10. Baskı. TDK Yayınları, (528).
- Barın, Erol (1992). *Yabancılarla Türkçenin Öğretiminde Bir Metod Denemesi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi,
- Baş, Türker, Akturan, Ulun. (2008). *Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayınları.
- Çelik, Hilal, Ekşi, Halil (2008). *Söylem Analizi*. Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Dergisi, (27)27, 99-117.
- Durmuş, Mustafa (2013). İkinci/Yabancı Dil Öğretiminde Sadeleştirilmiş Metin Sorunları Üzerine. *Bilig*, 65, 135-150.
- Erdem, İlhan (2009). Yabancılarla Türkçe Öğretimiyle İlgili Bir Kaynakça Denemesi [A bibliography essay on the teaching Turkish to the foreigners]. *Turkish Studies: International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 4 (3), 888-937.
- Fairclough, Norman (1992). *Discourse and Social Change*. London: Polity.
- Fairclough, Norman (1995) *Media Discourse*, London: Edward Arnold
- Fairclough, Norman, Wodak, Ruth (1997). Critical Discourse Analysis. *Discourse studies: A multidisciplinary introduction*, 2, 258-284.
- Fairclough, Norman (2001).) *Language and Power* (2nd edition), London: Longman.
- Foucault, Michel (1972). *Discipline and Punish*. New York: Routledge
- Foucault, Michel (2003). *Society Must Be Defended*. New York: Picador
- Gee, James P.(2005). *An Introduction to Discourse Analysis: Theory And Method* (2nded.). New York: Routledge.
- Güllüoğlu, Özlem (2012). "Söylen(Mey)Enin" Analizi: Bellona Markasına Yönelik Tüketici Algısı Üzerine Bir Söylem Çözümlemesi. Ö. Güllüoğlu (Ed.), İletişim bilimlerinde araştırma yöntemleri: Yazılı metin çözümleme (s. 225-276). Ankara: Ütopya Yayınları
- Günay, Doğan (2018). *Söylem Çözümlemesi*. İstanbul: Papatya.
- HOLSTI, Kalevi J. (1964). "The Concept Of Power In The Study Of International Relations," Background, 7/4: 179-194.
- Kalın, İbrahim (2012). Türk Dış Politikası Ve Kamu Diplomasisi. *Kamu Diplomasisi*, 44-56.
- Kocaman, Ahmet (2009). *Söylem Üzerine*. Ankara. ODTÜ Yayıncılık
- Korkmaz, Zeynep (1992). *Grammer Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Kress, Gunter. Hodge, Robert. (1979). *Language As İdeology*. London: Routledge and Kegan Paul.
- Morgenthau, Hans J. (1985). *Politics Among Nations*, rev. Kenneth W. Thompson.
- Nixon, Anne, Power, Charmaine (2007). Towards A Framework For Establishing Rigour In A Discourse Analysis of Midwifery Professionalisation. *Nursing Inquiry*, 14(1), 71-79.
- Nye, Joseph, (2005). Soft Power and Higher Education. Forum for the Future of Higher Education, s.11.

- Nye, Joseph, (2008). Public Diplomacy and Soft Power. *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, 616(1), 94-109.
- Nye, Joseph (2017). *Yumuşak Güç* (Çev. R. İnan Aydın). Ankara: BB101 Yayınları.
- Parker, Ian (1992). *Discourse Dynamics: Critical Analysis for Social and Individual Psychology*. London, Routledge
- Punch, K. F. (2014). *Sosyal Araştırmalara Giriş: Nicel ve Nitel Yaklaşımlar*. D. Bayrak, H. B. Arslan ve Z. Akyüz (Çev.), Ankara: Siyasal Kitapevi.
- Sözen, Edibe (1999). *Söylem*. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Özdemir, Emin (1983). Ana Dili Öğretimi. *Türk Dili (Dil Öğretim Özel Sayısı)*. Ankara: Türk Dil Kurumu
- Türk Dil Kurumu Yayınları (2017) *Türkçe Sözlük*, (Ankara: TDK Yayınları)
- Van Dijk, Teun. A. (1988). Semantics of a Press Panic: The TamillInvasion'. *European journal of communication*, 3(2), 167-187.
- Van Dijk, Teun A. (2000). *Ideology and discourse*. www.discourses.org 02.12.2019
- Van Dijk, Teun A. (2011). *Discourse, Knowledge, Power and Politics: Towards Critical Epistemic Discourse Analysis*. C. Hart (Ed.), *Critical discourse studies in context and cognition* (pp. 27-64). Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- Wallace, Catherine (1998). *Critical Language Awareness İn The Foreign Language Classroom*. Unpublished PhD dissertation. London: University of London.
- Wodak, Ruth (1995). Critical Linguistics And Critical Discourse Analysis. *Discursive pragmatics*, 50-70.
- Wodak, Ruth (1997). *Critical Discourse Analysis And The Study Of Doctor-Patient İnteraction*. In Gunnarsson et al (1997), 173-200.
- Yıldırım, Ali, Şimşek, Hasan. (2008). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri* (6. Baskı). Ankara: Seçkin Yayıncılık.

TÜRK BİLİMKURGU EDEBİYATI VE ARKETİPLER

DR. VELİ UĞUR



Günce Yayınları

Oktay Yivli

Öykü Nasıl Okunur

modern öykü ve yöntem



Günce Yayınları

MAKSUT YİĞİTBAŞ

Edebiyatın Ebemkuşağı

Halit Ziya Hikâyeciliğinde

Renklerin Dili

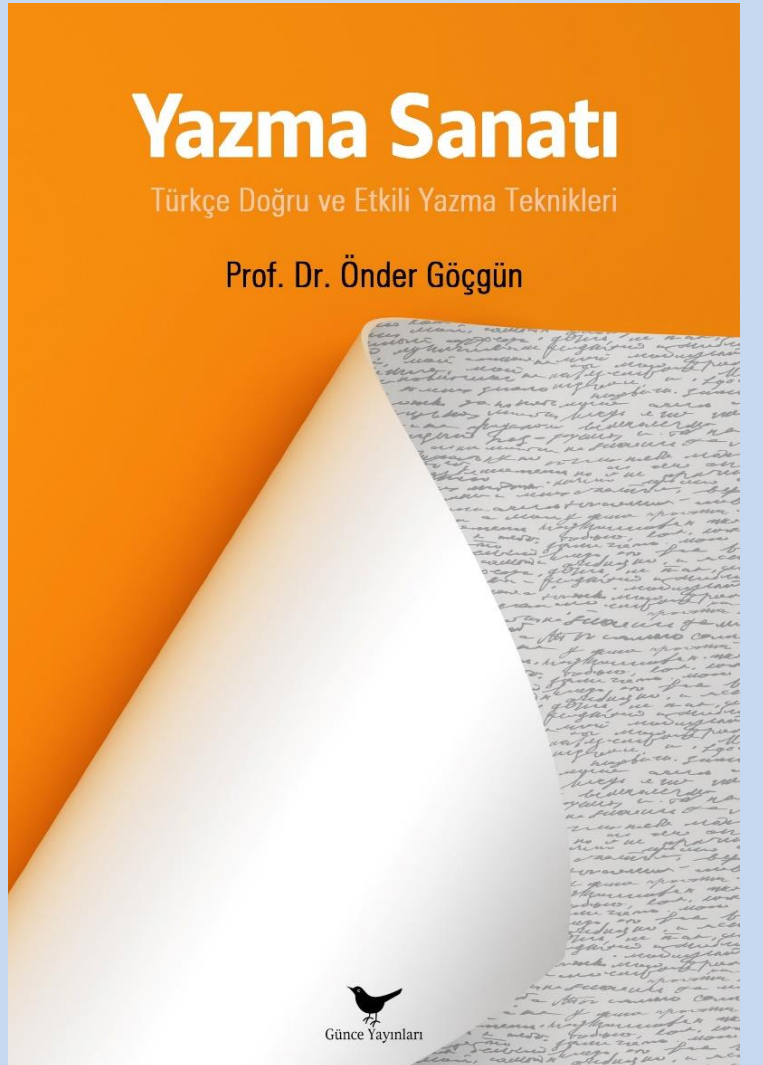


Günce Yayınları

Yazma Sanatı

Türkçe Doğru ve Etkili Yazma Teknikleri

Prof. Dr. Önder Göçgün



Günce Yayınları

Türkiye'deki Üniversite Öğrencilerinin Kitap Okuma Profilleri

DR. ÖĞR. ÜYESİ YAKUP ALAN*

Öz

Çağdaş ve gelişmiş bir toplum olmanın önemli ölçütlerinden biri toplumların okuma alışkanlığına sahip bireylere sahip olmasıdır. Üniversite öğrencilerinden de okuma alışkanlığı yüksek bireyler olmaları beklenmektedir. Bu araştırmanın amacı, Türkiye'deki devlet üniversitelerinde lisans eğitimi alan öğrencilerin okuyucu profillerini ortaya çıkarmaktır. Araştırmada nicel araştırma yöntemlerinden tarama araştırması kullanılmıştır. Araştırmanın örneklemini Türkiye'nin yedi bölgesinde ve farklı illerinde bulunan 19 devlet üniversitesinin 17 farklı fakültesinde eğitim alan 1580 lisans öğrencisi oluşturmaktadır. Araştırmada, verileri elde etmek amacıyla araştırmacı tarafından hazırlanan Kitap Okuma Profilleri Anketi kullanılmıştır. Verilerin çözümlenmesinde betimsel istatistiksel analiz yöntemleri kullanılmış ve elde edilen verilerin yüzde (%) ve frekans (f) değerleri hesaplanmıştır. Yapılan analizler sonucunda; üniversite öğrencilerinin genel olarak düzenli kitap okuyucusu olduğu, kitap okuma alışkanlığı kazanmada en önemli faktörün aile olduğu, öğrencilerin daha çok yerli eserleri tercih ettikleri, elektronik aletleri ve interneti genel anlamda kitap okuma amacıyla kullanmadıkları, daha çok macera ve bilim kurgu konulu eserleri tercih ettikleri, telefonun en büyük kitap okuma engeli olduğu, öğrencilerin kitaplarını genel olarak satın alarak temin ettikleri, kitap seçiminde en büyük faktörün kitabın konusu olduğu, öğrencilerin zengin bir kitaplığa sahip olmadıkları ve öğrencilerinin çoğunun orta düzey veya zayıf okuyucu profillerine uygun olduğu tespit edilmiştir.

Anahtar sözcükler: Kitap, okuma, okuma profili, üniversite öğrencileri, anket

READING PROFILES OF UNIVERSITY STUDENTS IN TURKEY

Abstract

One of the important criteria of being a modern and developed society is that societies have individuals with reading habits. University students are also expected to be individuals with high reading habits. The purpose of this research is to reveal the reading profiles of undergraduate students at public universities in Turkey. Survey research, one of the quantitative research methods was used in the study. 1580 undergraduate students studying in 17 different faculties of 19 public universities, located in seven regions and different provinces of Turkey, constitutes the sample of research. In the study, the Book Reading Profiles Questionnaire prepared by the researcher was used to obtain the data. Descriptive statistical analysis methods were used to

* Kilis 7 Aralık Üniversitesi, alanyakup@gmail.com, orcid.org/0000-0002-9888-1357

Gönderim tarihi: 15.04.2020

Kabul tarihi: 29.04.2020

analyze the data and the percentage (%) and frequency (f) values of the obtained data were calculated. It was found as a result of the analyses that: university students read books regularly, that the most important factor in gaining the habit of reading books is the family, that students prefer mostly domestic works, that they do not generally use electronic devices and internet for reading purposes, that they prefer adventure and science fiction books, that mobile phones are the biggest obstacle to reading, that students usually obtain their books by buying, that the most important factor in choosing the books is the theme, that students do not have a rich library and most students are suitable for intermediate or weak reader profiles.

Keywords: Book, reading, reading profile, university students, survey

GİRİŞ

Eğitimin başlangıcından beri kaliteli insan yetiştirmek, gerçekleştirilen eğitim faaliyetlerinin en önemli amaçlarından biri olmuştur (Karatay, 2011, s. 1399). Çünkü bir toplumun kalite düzeyi ile o toplumda yaşayan insanların kalite düzeyleri arasında oldukça sıkı bir ilişki vardır. Eğitim çalışmaları da bu sıkı ilişki dikkate alınarak yürütülmekte ve daha kaliteli bir toplum için daha nitelikli insanlar yetiştirilmeye çalışılmaktadır.

Nitelikli insan yetiştirmenin bazı ölçütleri vardır. Bu ölçütler; sorgulayan, düşünen, araştıran, üreten, problemleri çözen, topluma ve kendisine faydalı, değerleri benimseyen ve aktaran bireyler ortaya çıkarmak olarak sıralanabilir. Günümüz eğitim anlayışları da bilgiyi sadece alan/ezberleyen değil o bilgiye nasıl ulaşacağını bilen ve o bilgiyi anlayarak hayatında uygulayan bireylerin yetiştirilmesi gerektiğini savunmaktadır. Yine günümüz eğitim dünyasında önemli bir yer tutan yaşam boyu öğrenme kavramı da üst düzey zihinsel becerilerini kullanabilen, bilgiyi tüketen ve üreten, öğrenmeyi öğrenmiş bireyler üzerine yoğunlaşmaktadır. Dünyanın yaşadığı hızlı değişim ve gelişime ayak uydurabilmek ve yaşam boyu öğrenmenin sağlıklı devam ettirilebilmek için gerekli şartlardan biri de bireylere okuma alışkanlığı kazandırmaktır (Yıldız vd., 2015, s. 144).

Bir yazıyı meydana getiren harf ve işaretlere bakıp bunları çözümlmek veya seslendirmek (*Türkçe Sözlük*, 2011, s. 1793) olarak tanımlanabilen okuma; dil merkezli anlama süreçlerinden biridir ve alıcının metin karşısında yaptığı düşünsel bir etkinliktir (Onan, 2013, s. 179). Akyol da okumayı bir amaç doğrultusunda gerçekleştirilen anlama süreci olarak tanımlamaktadır (2005, s. 1). Başka bir tanıma göre ise okuma; bir metnin harflerini, kelimelerini tanımak ve bunların anlamlarını kavramaktır ve bu süreç çok boyutludur. Fizyolojik ve ruhsal boyutun işe katılması gerekmektedir (Göğüş, 1978, s. 60).

Okuma süreci ailede başlar ve bu eylem oldukça uzun bir zamanı alır (Camp, 2007, s. 257). Ailede okuma etkinlikleri gören ve bu etkinliklere katılan çocuk her yerde bu tür etkinlikleri arar. Eğitim sürecinin başlamasıyla birlikte de okulların da bu sürece katkı sağlaması gerekmektedir (Applegate vd., 2014, s. 200). Hem ailede hem çevresinde hem de okulda okuma etkinliklerine katılan çocuklarda okuma alışkanlığı kazandırılmış olur. Burada ailelerin ve çevrenin okuma bilinci kazandırılmasında ne kadar etkili olduğu ön plana çıkmaktadır. Janes (2008, s. 99) tarafından yapılan araştırma da bunu destekler niteliktedir. Zira yaptığı araştırmada, okuma

konusunda bilgilendirilmiş ailelerin çocuklarının kitaba karşı ilgi gösterdikleri ortaya çıkmıştır. Hem ailelerin bilinçlendirilebilmesi hem de çocukların okuma alışkanlığının kazanabilmesi için bireylerin öncelikle okumanın önemini kavraması ve okumanın hayatına sunduğu katkılara inanması gerekmektedir (Bamberger, 1990, s. 39). İnsanın doğuştan getirdiği ilgi ve ihtiyaçları ile başlayan bu süreç, okuma eyleminin sağladığı yararları kavrama ile devam eder ve okuma alışkanlığına dönüşür (Bamberger, 1990, s. 44).

Toplumların çağdaş olabilmesinin temel unsurlarından biri okuyan bireylere sahip olmasıdır. Çünkü üretken, sorgulayan, yapıcı, eleştirel düşünme becerisine sahip ve özgürlükçü bireylerin bir toplumda yer alabilmesi o toplumun okuma alışkanlığını kazanabilmesine bağlıdır (Gömleksiz, 2004, s. 2). Phillip (2020, s. 7-8) okumanın yararlarını ikiye ayırmıştır. Bunlardan ilki okumanın insanlara mantıksal bir gelişim kazandırması; ikincisi ise okuma alışkanlığı edinmiş toplum üyelerinin yaşadıkları topluma kazandıracakları ekonomik gelişmedir. Mantıksal gelişim kazanmış ve sisteme katkıda bulunan bireyler de çağdaş toplumların ortaya çıkmasını sağlayacaktır. Bamberger (1990, s. 18) de işlevsel okuryazarlık seviyesine ulaşmış bireylerin kendilerine ve topluma yararları olacağından bahsetmektedir.

Okumanın tanımlarına bakıldığında belli bir amaç doğrultusunda gerçekleştirilen eylem olarak nitelendirildiği görülebilmektedir. Toplumların kültürel, sosyal, ekonomik özelliklerine göre şekil alabilen okuma amaçları, bireyler tarafından benimsenirse ve bireyler kendilerine bir amaç edinirlerse okuma alışkanlığının kazanılması ve devam ettirilmesi çok daha mümkün hâle gelebilecektir. Okumanın amaçları şu başlıklarla ele alınabilir:

- Boş zamanları değerlendirmek, keyif almak için okuma,
- Bilgi edinmek için okuma,
- Mesleki gelişimi sağlamak için okuma,
- Sayılan üç okuma amacıyla farklı kombinasyonlar oluşturularak yapılan okuma

(Ogunrombi ve Adio, 1995, s. 50). Örneğin; keyif alarak bilgi edinmek için okuma *vb.*

Bireylerin okuma amaçlarını belirlemeleri, onların okumaya karşı itici güçleri olacaktır. Amacı belli olan birey o amacını gerçekleştirmek için çaba harcar, zaman ayırır ve emeline ulaşır. Okuma amacı belli olan birey de hedeflerine ulaşabilmek için bir çaba içine girecektir.

Okuma alışkanlığı kazanmış ve düzenli olarak okuyan bireylere okuma, çeşitli yararlar sağlamaktadır. Yapılan birçok araştırmada okumanın bireylere sağladığı katkılar belirlenmeye çalışılmıştır (Adalı, 2010; Akçamete, 1991; Güneş, 1999; Kartal ve Çağlar Özteke, 2010; Kolers, 1973; Sever, 2004). Bu yararlardan bazılarını ise şöyle sıralamak mümkündür: kişinin iç dünyasını zenginleştirme, olaylara bakış açısını genişletme, hoşgörülü olmayı sağlama, önyargıların yıkılmasını sağlama, beğeni düzeyini artırma, düşünme becerisi kazandırma, yaratıcılığı ve değerlendirme becerisini geliştirme (Koç ve Müftüoğlu 2008, s. 62).

İnsanların okuma alışkanlığını kazanmasıyla birlikte çeşitli okuyucu tipleri de ortaya çıkmaktadır. Okuyucu tiplerinin sınıflandırılmasında en yaygın kabul edilen ölçüt, Amerikan Kütüphane Derneği (American Library Association-ALA) tarafından yapılan sınıflandırmadır. Bu sınıflandırma şu şekilde verilebilir:

- Zayıf okuyucu: Yılda 1-5 arası kitap okuyan

- Orta düzey okuyucu: Yılda 6-11 arası kitap okuyan
- Güçlü okuyucu: Yılda 12 ve daha fazla kitap okuyan (Yılmaz, 2004, s. 116).

Yapılan sınıflandırmadan hareketle Türkiye'nin okuyucu tiplerini de ortaya çıkarmak mümkündür. Türkiye Okuma Kültürü Haritası Projesi (2011) verileri incelendiğinde Türkiye'deki 7-14 yaş arası bireylerin yılda ortalama 12 kitap, kadınların ortalama 7.3 kitap, erkeklerin ortalama 7.1 kitap, öğrencilerin yılda ortalama 11.1 kitap, seçici ve düzenli okuyanların ise yılda ortalama 14.5 kitap okuduğu görülecektir. Bu verilerden hareketle Türkiye'de sadece çocukların ve düzenli okuyanların güçlü okuyucu tipinde oldukları yorumunu yapmak mümkün olacaktır.

Araştırmanın Amacı ve Önemi

Üniversite öğrencilerinin okuma alışkanlıkları ve okur profillerini ortaya çıkarmaya yönelik alanyazında birçok araştırma mevcuttur. Ancak bu araştırmalar genellikle bölüm, fakülte veya sınırlı sayıda üniversite dikkate alınarak yapılmıştır (Demir, 2015; Gömleksiz, 2004; Keklik ve Çakmakçı, 2013; Kolaç, 2007; Kurulgan ve Çekerol, 2008; Kuş ve Türkyılmaz, 2010; Odabaş vd., 2008; Saracaloğlu vd., 2009; Şengül Bircan, 2017; Yalman vd., 2015; Yıldız vd., 2015; Yılmaz vd., 2009).

Araştırmada ise çok sayıda üniversitenin ve fakültenin öğrencileri kapsama dâhil edilmiştir. Geniş kapsamlı bu araştırmayla üniversite öğrencilerinin kitap okuma profillerinin ortaya çıkarılmasının bundan sonra yapılacak faaliyetlere yol gösterici bir niteliğe sahip olacağı düşünülmektedir. Üniversite öğrencilerinin kitap tercihleri, konu tercihleri, yılda kaç kitap okudukları, kitaplarını nasıl temin ettikleri gibi hususların bilinmesi, onlara doğru kitapları sunma ve onları kitap okumaya yönlendirmede önemli noktalar olarak görülmektedir. Ayrıca farklı bölgeler, farklı üniversiteler ve farklı fakültelerde eğitim alan öğrencilerin okuyucu profillerini çıkarmaya yönelik araştırmaların olmaması yönüyle araştırmanın alanyazına katkı sunacağı da düşünülmektedir.

Bu araştırmanın amacı; Türkiye'de üniversite okuyan öğrencilerin okuyucu profillerini ortaya çıkarmaktır. Araştırmanın bu genel amacı doğrultusunda aşağıdaki sorulara cevap aranmıştır:

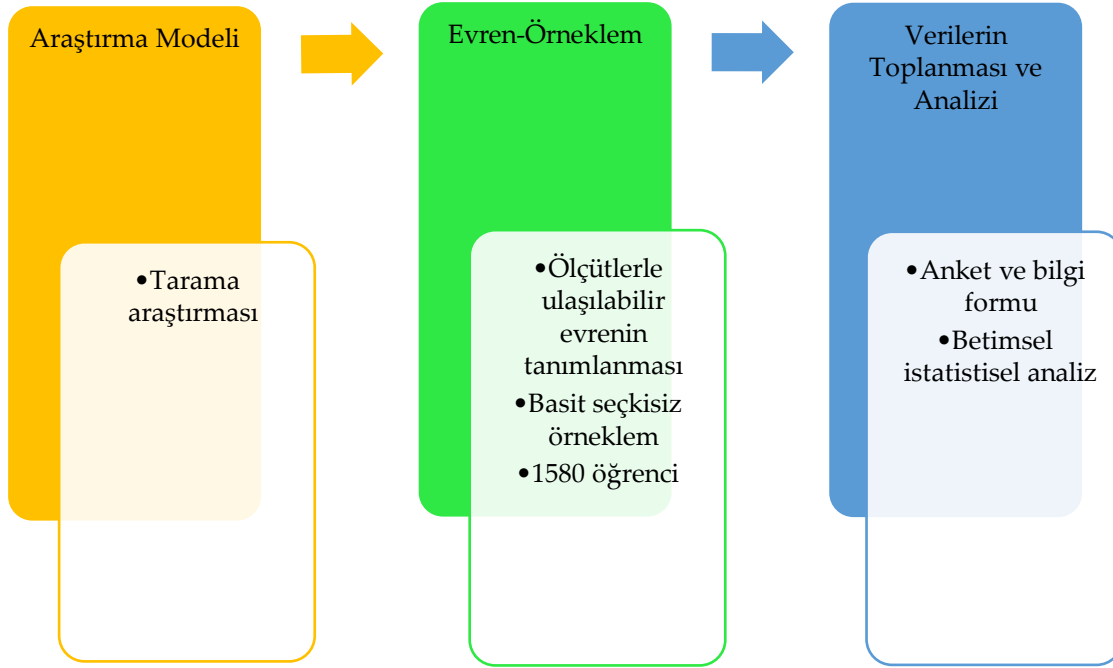
- Üniversite öğrencilerinin düzenli olarak kitap okuma durumu nasıldır?
- Üniversite öğrencileri yerli eserleri mi yoksa yabancı eserleri mi daha çok tercih etmektedir?
- Üniversite öğrencilerinin tercih ettiği kitap türleri nelerdir?
- Üniversite öğrencilerinin okudukları kitapların konusu nedir?
- Kitap seçimini etkileyen unsurlar nelerdir?
- Üniversite öğrencilerinin sahip olduğu kitap sayısı kaçtır?
- Üniversite öğrencilerinin son bir yılda okuduğu kitap sayısı kaçtır?

YÖNTEM

Araştırma Modeli

Üniversite öğrencilerinin kitap okuma profillerinin belirlenmesine yönelik hazırlanan araştırma, nicel araştırma yöntemlerinden biri olan tarama araştırması olarak modellenmiştir.

Tarama araştırmaları; geniş kitlelerin görüşlerini, ilgi, beceri, yetenek veya tutum gibi özelliklerini ortaya çıkarmak amacıyla yapılan araştırmalardır ve sosyal bilimlerde en çok tercih edilen araştırma tasarımlarından biridir (Büyüköztürk, vd., 2018, s. 184; Kelley vd., 2003, s. 261). Tarama araştırmalarında genellikle “ne, ne kadar, ne zaman, nasıl, hangi sıklıkta, nerede” gibi sorulara cevap aranır (Wellington, 2006, s. 31-32). Araştırmada da üniversite öğrencilerinin kitap okuma profillerini ortaya çıkarabilmek adına; “ne kadar kitap okudukları, hangi türleri okudukları, kitaplarını nasıl temin ettikleri, kaç kitaba sahip oldukları, hangi konuları içeren kitapları tercih ettikleri” gibi sorulara cevap aranmıştır. Araştırma süreci Şekil 1’deki gibi gerçekleşmiştir:



Şekil 1. Araştırma Süreci Diyagramı

Evren ve Örneklem

Bu araştırmanın evreninin sınırlarını çizmek ve ulaşılabilir evreni tanımlamak için belirli ölçütler kullanılmıştır. Bu bağlamda devlet üniversitelerinde lisans düzeyinde örgün eğitim alan öğrencilerin tamamı bu araştırmanın ulaşılabilir evrenini oluşturmaktadır. Buna göre araştırmanın evreninin 1.969.844 (YÖK, 2020) olduğu tespit edilmiştir. Araştırmanın örnekleminde ise basit seçkisiz örneklem alma tekniği kullanılmıştır. Örneklemin temsil derecesinin geçerliğini sağlayabilmek için Krejcie ve Morgan (1970, s. 607) tarafından ortaya konulan formül kullanılmıştır. Bu formüle göre %95’lik güven düzeyi için 1.969.844 kişilik evrende 384 kişilik örneklemin yeterli olacağı ortaya çıkmıştır. Fakat araştırmada gönüllülük esasının olması ve anketin eksik, fazla veya yanlış doldurulabileceği gibi ihtimallerden dolayı örneklem büyüklüğü yüksek tutulmuştur. Bu bağlamda araştırmada uygulanabilirlik ve ekonomiklik ilkesi göz önüne alınarak seçkisiz olarak 37 devlet üniversitesi belirlenmiştir. Ancak uygulama izni alınabilen ve izin alınsa da araştırmaya katılmaya gönüllü olan 19 üniversitenin 17 farklı fakültesinde eğitim alan 1706 öğrenciden bu araştırma için veriler toplanmıştır. Toplanan formların 126’sı fazla işaretleme, eksik işaretleme, kişisel bilgi formunu doldurmama gibi nedenlerden dolayı çıkarılmış ve sonuç olarak 1580 öğrenci bu araştırmanın örneklemini oluşturmuştur. Örnekleimde yer alan

üniversite öğrencilerinin demografik özelliklerine ilişkin veriler Tablo 1, Tablo 2 ve Tablo 3'te verilmiştir:

Tablo 1. Araştırma Grubunun Cinsiyet, Yaş ve Sınıf Düzeylerine Göre Dağılımı

		<i>f</i>	%
Cinsiyet	Erkek	539	34.1
	Kadın	1041	65.9
	Toplam	1580	100
Yaş	18-20	1037	65.6
	21-23	391	24.7
	24-26	100	6.3
	26 ve üstü	52	3.3
	Toplam	1580	100
Sınıf	1. sınıf	700	44.3
	2. sınıf	469	29.7
	3. sınıf	215	13.6
	4. sınıf	176	11.1
	5. sınıf	20	1.3
	Toplam	1580	100

Tablo 2. Araştırma Grubunun Eğitim Aldığı Fakülteler

Fakülte	<i>f</i>	%
Gemi İnşaatı ve Deniz Bilimleri Fakültesi	52	3.3
Diş Hekimliği Fakültesi	90	5.7
Eczacılık Fakültesi	46	2.9
Eğitim Fakültesi	274	17.3
Fen Edebiyat Fakültesi	177	11.2
Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi	84	5.3
Hukuk Fakültesi	73	4.6
İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi	68	4.3
İlahiyat Fakültesi	104	6.6
İletişim Fakültesi	89	5.6
Mühendislik-Mimarlık Fakültesi	96	6.1
Sağlık Bilimleri Fakültesi	87	5.5
Spor Bilimleri Fakültesi/BESYO	35	2.2
Teknoloji Fakültesi	79	5
Tıp Fakültesi	62	3.9
Turizm Fakültesi	100	6.3
Ziraat Fakültesi	64	4.1
Toplam	1580	100

Tablo 3. Araştırma Grubunun Eğitim Aldığı Üniversiteler ve Yaşadıkları Bölgeler

Bölge	Üniversite	f	%
Marmara	Marmara Üniversitesi	20	1.3
	İstanbul Medeniyet Üniversitesi	60	3.8
	Yıldız Teknik Üniversitesi	91	5.8
	Toplam	171	10.9
Ege	İzmir Demokrasi Üniversitesi	69	4.4
	Uşak Üniversitesi	85	5.4
	Toplam	154	9.8
Akdeniz	Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi	97	6.1
	Isparta Uygulamalı Bilimler Üniversitesi	25	1.6
	Toplam	122	7.7
	İç Anadolu	Hacettepe Üniversitesi	78
Hacı Bektaş Veli Üniversitesi		94	5.9
Toplam		172	10.8
Güney Doğu Anadolu	Adıyaman Üniversitesi	53	3.4
	Kilis 7 Aralık Üniversitesi	161	10.2
	Toplam	214	13.6
Doğu Anadolu	Bingöl Üniversitesi	98	6.2
	Fırat Üniversitesi	123	7.8
	İnönü Üniversitesi	97	6.1
	Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi	68	4.3
	Toplam	386	24.4
Karadeniz	Abant İzzet Baysal Üniversitesi	132	8.3
	Amasya Üniversitesi	101	6.4
	Karadeniz Teknik Üniversitesi	92	5.8
	Trabzon Teknik Üniversitesi	36	2.3
	Toplam	361	22.8
Toplam	1580	100	

Veri Toplama Araçları

Üniversite öğrencilerinin kitap okuma profillerini belirlemek amacıyla hazırlanan araştırmada, öğrencilerin kişisel bilgilerini toplayabilmek amacıyla araştırmacı tarafından oluşturulan Kişisel Bilgi Formu kullanılmıştır. Bu form öğrencilerin cinsiyeti, yaşı, üniversitesi, fakültesi, yaşadığı bölge ve sınıf düzeyi gibi bilgileri içermektedir.

Öğrencilerin kitap okuma profillerini belirleyebilmek için de yine araştırmacı tarafından oluşturulmuş Kitap Okuma Profilleri Anketi kullanılmıştır. Anketler; insanların hayat tarzlarını,

davranış biçimlerini, inanç veya tutumlarını betimleyebilmek amacıyla hazırlanmış materyallerdir (Thomas, 1998, s. 98). Diğer veri toplama araçlarına göre farklı bölgelerden çok daha büyük gruplara ulaşma imkânı sağlaması ve daha az maliyetli olması gibi durumlardan dolayı anketler tercih edilir (Büyüköztürk vd., 2018, s. 129). Araştırmada kullanılmak üzere 23 maddelik bir anket hazırlanmış ve uzman görüşü alınması amacıyla 8 akademisyene (1 ölçme değerlendirme uzmanı, 4 Türkçe eğitimi uzmanı, 3 yeni Türk edebiyatı uzmanı) gönderilmiştir. Uzmanlardan alınan dönütler neticesinde anketteki maddelerin kapsam geçerlik oranları hesaplanmıştır. Kapsam geçerlik oranlarının istatistiksel olarak anlamlılığını test etmek için hesaplama kolaylığı açısından $\alpha=.05$ anlamlılık düzeyinde minimum değerleri tablo hâline getirilmiştir (Vneziano ve Hooper 1997'den akt. Yurdugül, 2005, s. 2). Bu bağlamda uzman sayısına ilişkin minimum değerler Tablo 4'te, Kitap Okuma Profilleri Anketi için elde edilen kapsam geçerlik oranları ise Tablo 5'te sunulmuştur:

Tablo 4. Kapsam Geçerlik Oranları İçin Minimum Değerler ($\alpha=.05$)

Uzman Sayısı	Minimum Değer	Uzman Sayısı	Minimum Değer
5	.99	13	0.54
6	.99	14	0.51
7	.99	15	0.49
8	.78	16	0.42
9	.75	17	0.37
10	.62	18	0.33
11	.59	19	0.31
12	.56	20	0.29

Tablo 4'te uzman sayılarına göre maddelerin kapsam geçerlik oranlarının belirlenebilmesi için sahip olmaları gereken minimum değerler gösterilmiştir. Bu araştırmada değerlendirme amacıyla 8 uzmana başvurulduğu için maddelerin sahip olması gereken minimum değer .78'dir.

Tablo 5. Kitap Okuma Profilleri anketi ve Kapsam Geçerlik Değerleri

Madde No	Gerekli	Düzeltilmeli	Çıkarılmalı	KGO
Madde 1	8	0	0	1
Madde 2	8	0	0	1
Madde 3	6	2	0	.5
Madde 4	6	2	0	.5
Madde 5	8	0	0	1
Madde 6	8	0	0	1
Madde 7	8	0	0	1
Madde 8	8	0	0	1
Madde 9	8	0	0	1
Madde 10	8	0	0	1
Madde 11	8	0	0	1
Madde 12	7	1	0	.75

Madde 13	8	0	0	1
Madde 14	5	3	0	.25
Madde 15	8	0	0	1
Madde 16	8	0	0	1
Madde 17	8	0	0	1
Madde 18	1	3	4	-.75
Madde 19	6	2	0	.5
Madde 20	6	2	0	.5
Madde 21	6	2	0	.5
Madde 22	1	4	3	-.75
Madde 23	4	2	2	0

KGO değerleri hesaplandıktan sonra Kapsam Geçerlik İndeksi (KGİ) de hesaplanmıştır. KGİ, $\alpha = .05$ düzeyinde anlamlı olan ve nihai forma alınacak maddelerin toplam KGO ortalamaları üzerinden elde edilir. KGİ değerleri alt boyutlar için geçerli olup, her bir alt boyut için, alt boyutta yer alan maddeler dikkate alınarak elde edilmektedir (Yurdugül, 2005, s. 2). Araştırmada kullanılan anketin kapsam geçerlik indeksi 1.00 olarak hesaplanmıştır.

23 madde olarak tasarlanan anketten uzman görüşleri doğrultusunda kapsam geçerlikleri yeterli değeri taşımayan 10 madde çıkarılmış ve 13 madde olarak belirlenen ankete son hâli verilmiştir.

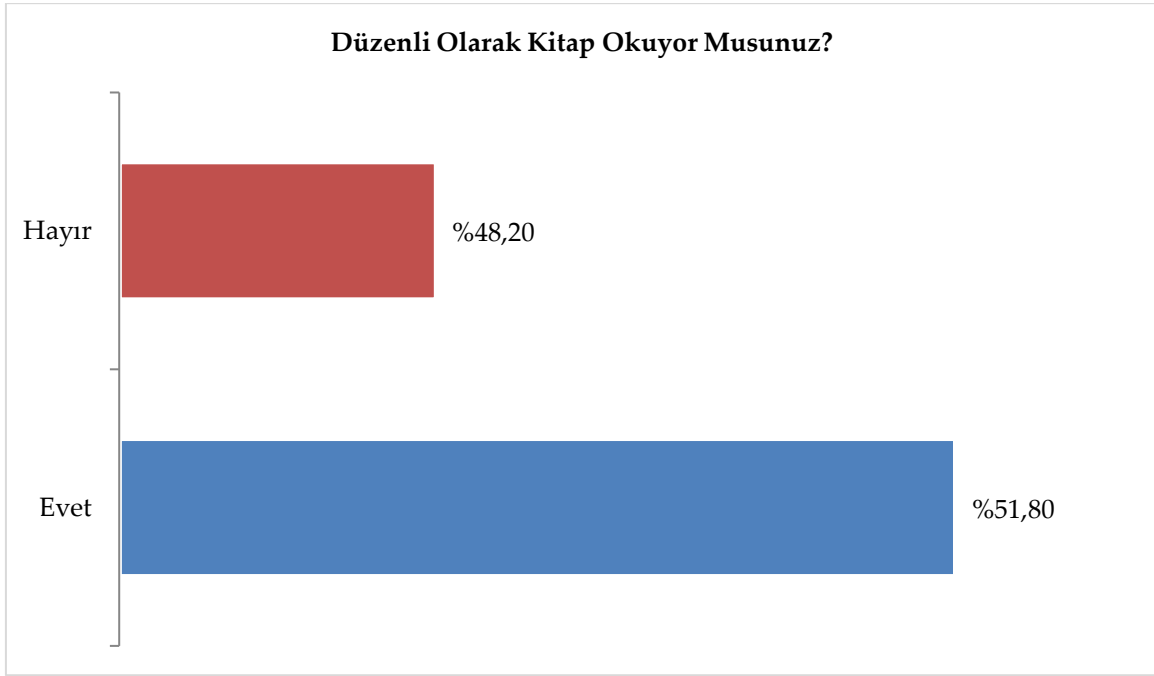
Verilerin Analizi

Araştırmada, Kitap Okuma Profilleri Anketi ile elde edilen verilerin çözümlenmesinde betimsel istatistiksel analiz yöntemleri kullanılmış ve elde edilen verilerin yüzde (%) ve frekans (f) değerleri verilmiştir. SPSS paket programı aracılığıyla yapılan analizlerle öğrencilerin kitap okuma profilleri ortaya çıkarılmıştır. Tüm bulgular, cinsiyet ve fakülte değişkenine göre değerlendirilmiş ve diğer bulguları desteklemek amacıyla yorum kısmında bunların da frekans ve yüzdeleri verilmiştir. Böylece öğrencilerin kitap okuma profilleri, cinsiyet ve fakültele göre de yorumlanmıştır.

BULGULAR

Araştırmanın bu bölümünde, katılımcıların kitap okuma profillerini ortaya çıkarmaya yönelik uygulanan anket verileri paylaşılmıştır. Verilerin frekans ve yüzde değerleri verilmiş ve bunların yorumları yapılmıştır.

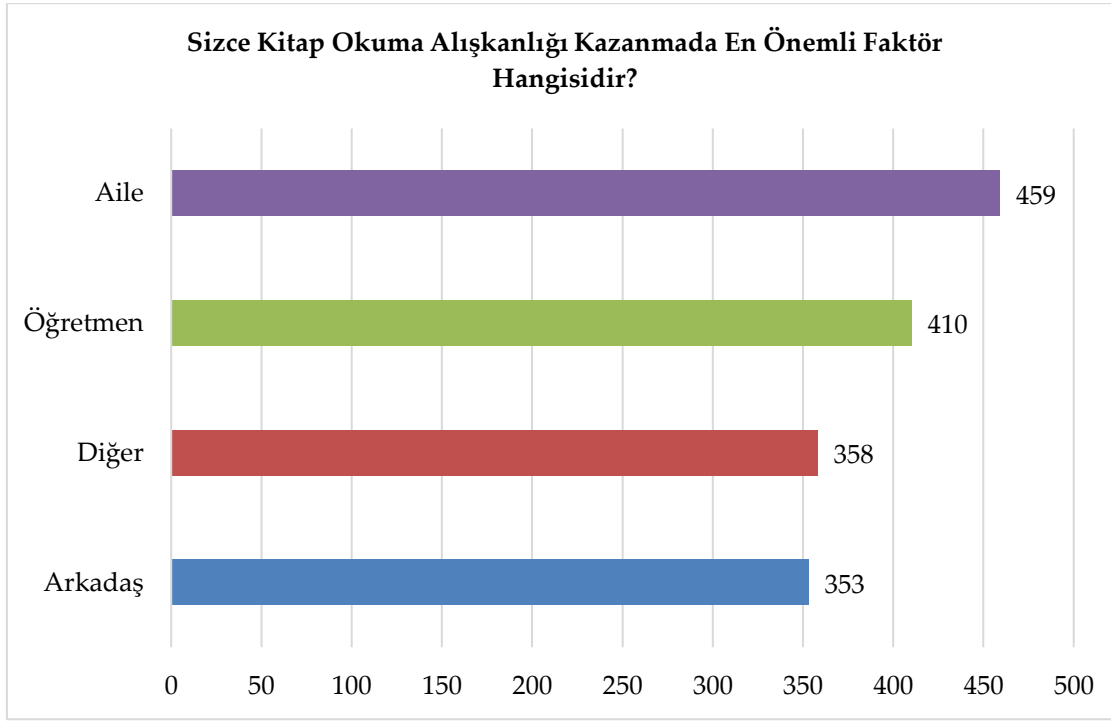
Katılımcıların düzenli kitap okuyup okumadıklarına dair bulgular Şekil 2’de verilmiştir:



Şekil 2. Katılımcıların Düzenli Kitap Okuyup Okumadıklarına Dair Bulgular

Şekil 2’de öğrencilerin düzenli olarak kitap okuyup okumadıklarına dair veriler sunulmuştur. Buna göre öğrencilerin 819’u (%51.8) düzenli olarak kitap okuduklarını belirtirken 761’i (48.2) düzenli olarak kitap okumadıklarını bildirmişlerdir. Veriler üzerinde yapılan karşılaştırma analizi sonucunda erkek ve kadınların karşılaştırması da yapılmıştır. Bu analize göre erkeklerin %41.6’sı düzenli olarak kitap okuduklarını, %58.4’ü ise okumadıklarını belirtmişlerdir. Kadınlarda ise bu durum düzenli olarak okuyorum diyenlerin daha fazla olduğunu göstermektedir. Düzenli olarak kitap okuduğunu düşünen kadın oranı %57.2 iken okumadıklarını düşünen kadın oranı ise 42.8’dir. Benzer bir karşılaştırma fakülteler arasında da yapılmıştır. Elde edilen verilere göre hukuk fakültesinde okuyan öğrencilerin %69.9’u düzenli olarak kitap okuduklarını belirtmişlerdir. Bunu tıp fakültesi öğrencileri (%64.5) takip etmektedir. Düzenli olarak kitap okuduğunu bildiren en az öğrenci ise deniz bilimleri/gemi inşaatı ve deniz bilimleri fakültesinde (%28.8) eğitim almaktadır. Bu sonuçlara göre üniversite öğrencilerimizin çoğu, kadınlarda daha fazla olmakla beraber, düzenli olarak kitap okuduklarını düşünmektedir.

Kitap okuma alışkanlığını kazanmada etkili olan unsurların neler olduğuna dair öğrenci görüşlerine Şekil 3’te yer verilmiştir:

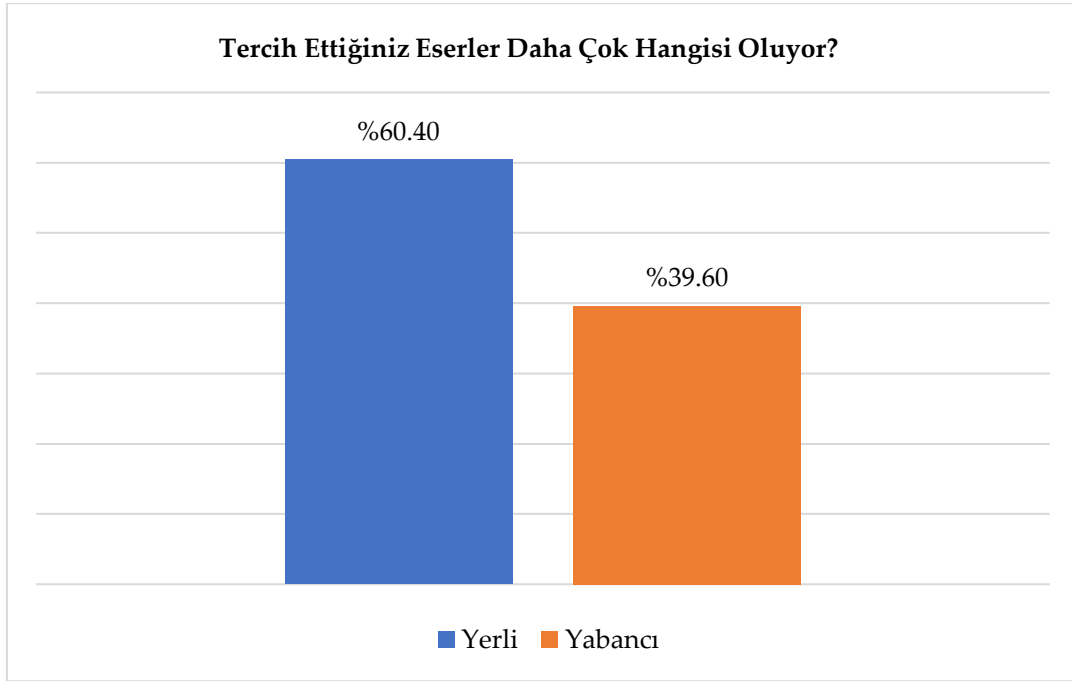


Şekil 3. Okuma Alışkanlığını Kazanmada Etkili Olan Unsurlara İlişkin Veriler

Şekil 3'te öğrencilerin kitap okuma alışkanlığını kazanmada en önemli faktörün kim/neye olduğuna yönelik görüşlerine yer verilmiştir. Buna göre öğrencilerin 459'u (%29.1) aile cevabını vermiştir. Bunu sırasıyla öğretmen (%25.9), diğer (%22.7) ve arkadaş (%22.3) takip etmektedir. Diğer cevabını verenlerin büyük kısmı ise (f=254) kitap okuma alışkanlığı kazanmada kişinin kendisinin etkili olduğunu belirtmişlerdir. Bu öğrenciler, merak ve ilgi gibi sebeplerle bireylerin kitap okumaya yöneldiğini ve bunun sonucunda da alışkanlık kazanıldığını bildirmişlerdir. Geri kalan kısım ise okul ve çevre gibi faktörlerin bu alışkanlığın kazanılmasında daha etkili olduğunu düşünmektedir.

Elde edilen bulgular kitap okuma alışkanlığında ailenin ve sonrasında da öğretmenin ne kadar önemli olduğunu göstermektedir. Burada özellikle ailelere büyük bir görevin düştüğü görülmektedir. Bu durumda, ailelerin bu konuda bilinçlendirilmesi ve çocuklara okuma alışkanlığının kazandırılmasında görevlerini yapmalarının sağlanması gerektiği yorumunu yapmak mümkün olacaktır.

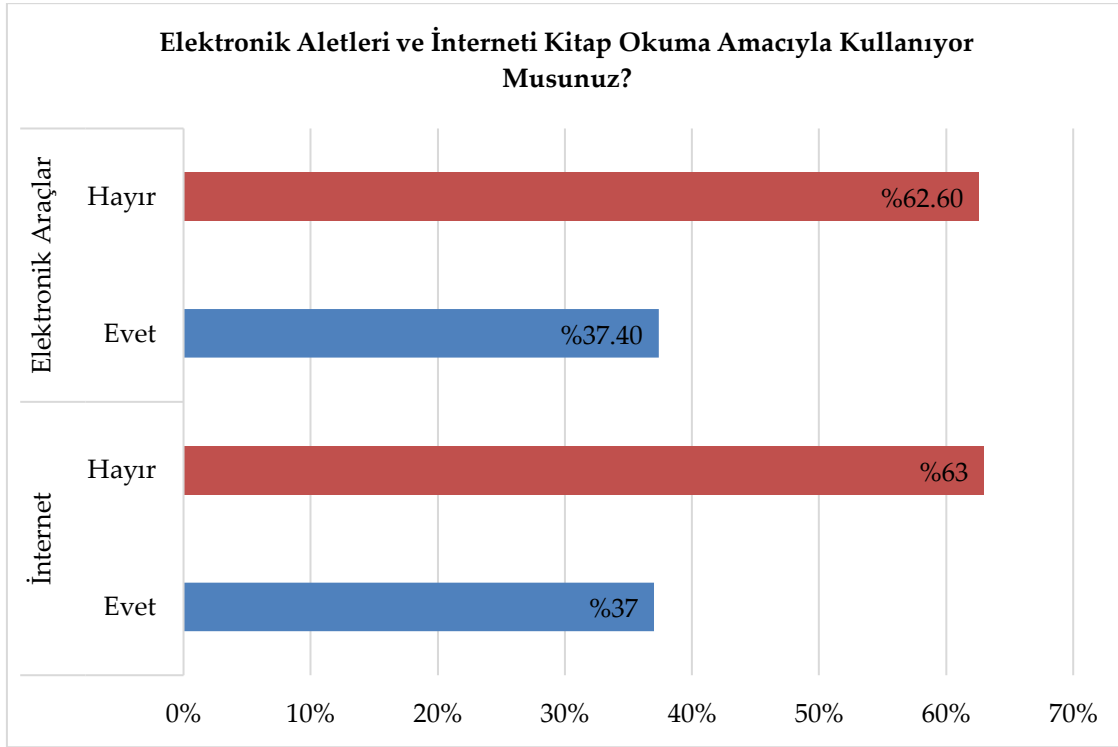
Tercih edilen eserlerin yerli veya yabancı olmasına ilişkin bulgular Şekil 4'te verilmiştir:



Şekil 4. Tercih Edilen Eserlerin Yerli veya Yabancı Olmasına İlişkin Bulgular

Şekil 4'te öğrencilerin tercih ettiği eserlerin yerli ya da yabancı olmasına ilişkin görüşlerine yer verilmiştir. Buna göre üniversite öğrencilerinin 954'ü (%60.4) yerli eserleri daha çok tercih ettiklerini, 626'sı (%39.6) ise yabancı eserleri tercih ettiklerini belirtmişlerdir. Erkek ve kadınların karşılaştırılmasında da benzer bir durum görülmektedir. Buna göre erkeklerin %56.8'i yerli eserleri, kadınların ise %62.2'si yine yerli eserleri tercih etmektedirler. Fakülteler arası karşılaştırmada ise yerli eserleri en fazla tercih edenlerin ilahiyat fakültelerinde okuyan öğrenciler (%76) olduğu, yabancı eserleri en fazla tercih edenlerin de tıp fakültelerinde okuyan öğrenciler (%62.9) olduğu tespit edilmiştir. Elde edilen bulgulara göre üniversite öğrencilerinin büyük kısmı yerli eserleri tercih etmektedir.

Elektronik aletler ve internetin kitap okuma amacıyla kullanımına ilişkin veriler Şekil 5'te sunulmuştur:

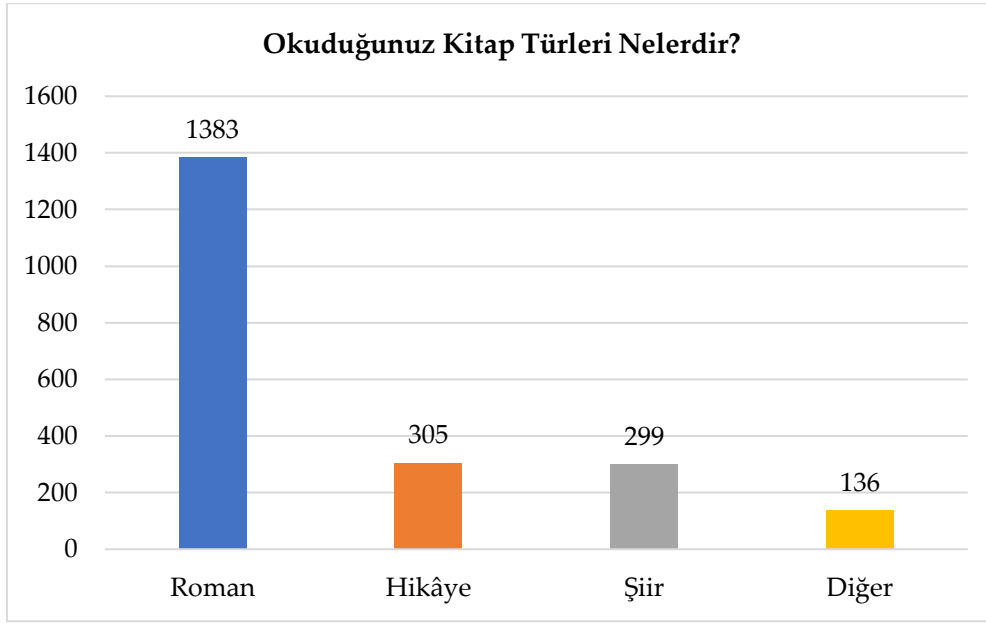


Şekil 5. Elektronik Aletler ve İnternetin Kitap Okuma Amacıyla Kullanımına İlişkin Veriler

Şekil 5'te öğrencilerin, elektronik araçları ve interneti kitap okuma amacıyla kullanıp kullanmadıklarına yönelik bulgular sunulmuştur. Elde edilen bulgulara göre öğrencilerin 591'i (%37.40) elektronik araçları kitap okuma amacıyla kullandıklarını, 989'u (%62.60) ise kullanmadıklarını belirtmişlerdir. Benzer durum internetin kullanımı için de geçerlidir. Buna göre öğrencilerin 584'ü (%37) interneti kitap okuma amacıyla kullanırken 989'u (%63) kullanmamaktadır. Hem cinsiyet hem de fakülteler için yapılan karşılaştırma sonucu da oldukça benzer bir sonuç vermektedir. Elektronik araçların ve internetin kitap okuma amacıyla kullanımı bu değişkenler için de genel bulgulara oldukça yakın çıkmaktadır.

Öğrencilerin derslerden arta kalan zamanlarında neler yaptıklarına ilişkin veriler incelendiğinde; 1144'ünün (%72.5) vaktini internette geçirdiği görülmektedir. Bu durum öğrencilerin interneti yoğun olarak kullandığını fakat bunu kitap okuma amacıyla kullanmadıklarını göstermektedir.

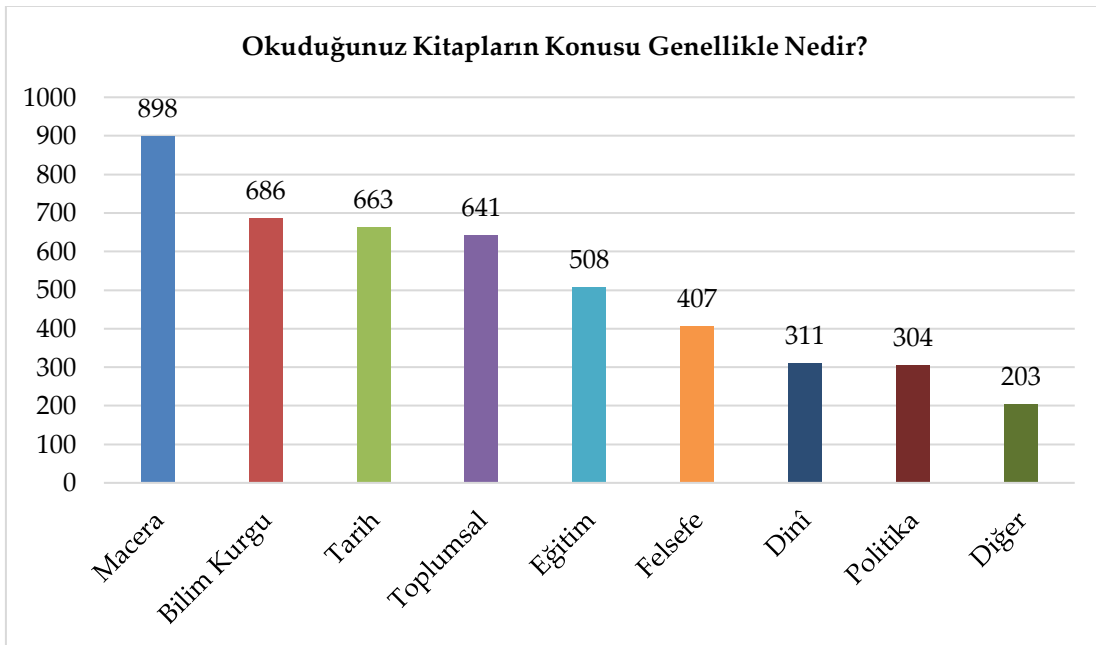
Araştırma grubunun okuduğu kitap türüne ilişkin bulgular Şekil 6'da verilmiştir:



Şekil 6. Tercih Edilen Kitap Türüne İlişkin Veriler

Şekil 6’da öğrencilerin tercih ettikleri kitap türlerine yönelik veriler sunulmuştur. Madde çoklu yanıt olduğu için f sayısı örneklem hacmini geçmektedir (Toplam $f=2123$). Bulgulara göre öğrenciler daha çok (%65.1) roman okuduklarını bildirmişlerdir. Hikâye (%14.4) ve şiir (%14.1) kitaplarının okunma oranları ise birbirine oldukça yakındır. Diğer kitap türlerinin tercih oranı da %6,4’tür. Diğer türlerde öğrenciler genellikle; biyografi/otobiyografi, deneme, günlük, çizgi roman, Kur’an-ı Kerim gibi kitapları okuduklarını belirtmişlerdir. Yapılan karşılaştırma analizi sonucunda erkeklerin %80.3’ünün, kadınların ise %91.3’ünün romanı tercih ettiği görülmüştür. Fakülteler arasında yapılan karşılaştırmada da benzer bir sonuç ortaya çıkmıştır. Tüm fakültelerde en fazla tercih edilen tür romandır.

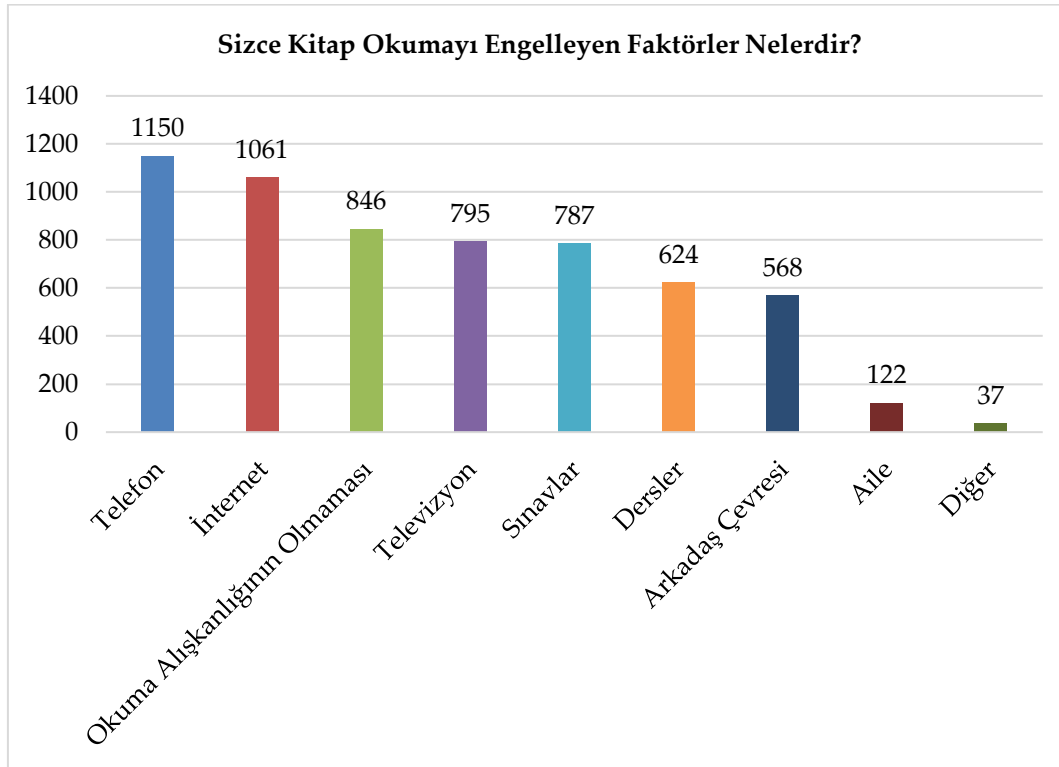
Araştırma grubunun okuduğu kitapların konusuna ilişkin bulgular Şekil 7’de verilmiştir:



Şekil 7. Okunan Kitapların Konusuna İlişkin Veriler

Şekil 7’de öğrencilerin okumayı tercih ettikleri konulara ilişkin veriler sunulmuştur. Madde çoklu yanıt olduğu için f sayısı örneklem hacmini geçmektedir (Toplam $f=4621$). Bu verilere göre en fazla tercih edilen konu macera (%19.4) en az tercih edilen ise aşk ve psikoloji gibi konuların bulunduğu diğer (%4.4) kategorisidir. Cinsiyetler arasında yapılan karşılaştırma analizine göre de kadınların macera, bilim kurgu, eğitim, toplumsal ve diğer konuları erkeklere oranla; erkeklerin ise tarih, felsefe, din ve politika konularını kadınlara oranla daha fazla tercih ettikleri görülmektedir. Fakülteler arası karşılaştırmada ise deniz bilimleri ve ilahiyat fakültelerinde okuyan öğrencilerin daha çok toplumsal konulu eserleri; sağlık bilimleri ve tıp fakültelerinde okuyan öğrencilerin daha çok bilim kurgu konulu eserleri; diğer fakültelerde okuyan öğrencilerin ise macera konulu eserleri daha çok tercih ettikleri görülmüştür.

Kitap okumayı engelleyen faktörlere ilişkin veriler Şekil 8’de verilmiştir:



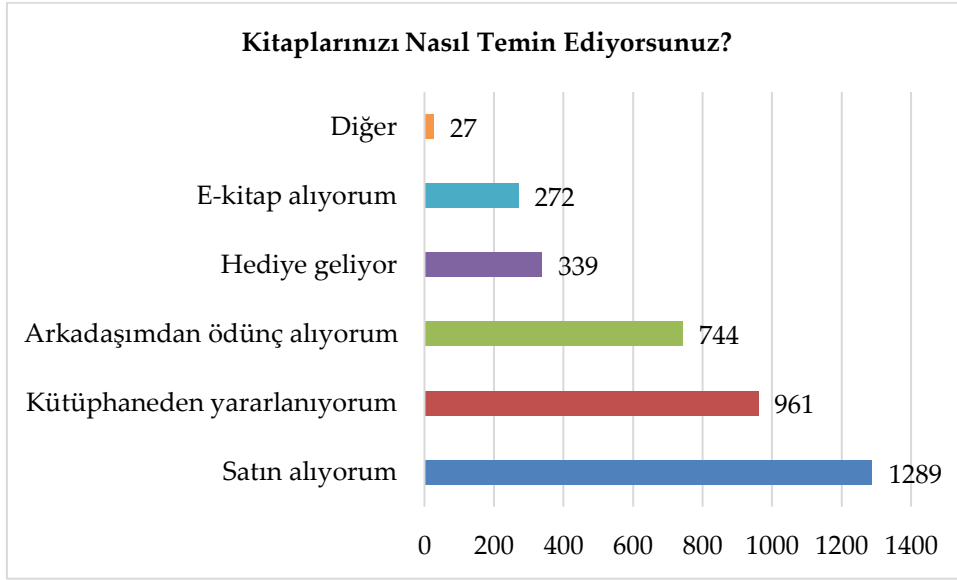
Şekil 8. Kitap Okumayı Engelleyen Faktörlere İlişkin Veriler

Şekil 8’de kitap okumayı engelleyen faktörlerin neler olduğuna dair veriler sunulmuştur. Madde çoklu yanıt olduğu için f sayısı örneklem hacmini geçmektedir (Toplam $f=5990$). Buna göre öğrenciler, kitap okumayı engelleyen en büyük faktörün telefon (%19.2) olduğunu düşünmektedirler. Kitap okumayı en az engelleyenler ise aile (%2) ve diğer (%0.6) faktörlerdir. Diğer faktörler olarak bildiren öğrenciler ekonomik sebeplerden dolayı çalışmak zorunda kaldıklarından veya yorgunluktan/yoğunluktan dolayı kitap okuyamadıklarını belirtmişlerdir.

Cinsiyetler arasında yapılan karşılaştırma analizi sonucunda da genel duruma yakın bir tablo ortaya çıkmaktadır. Hem erkekler hem de kadınlar telefon ve internetin kitap okumayı engelleyen önemli faktörler olduğunu düşünmektedir. Buna göre telefonun engel olarak düşünülme oranı erkeklerde %70.7; kadınlarda ise %73.9’dur. İnternetin oranı da erkeklerde %68.6; kadınlarda %66.4’tür. Fakülteler arasında yapılan karşılaştırmada da oldukça benzer

sonuçlar ortaya çıkmıştır. Araştırma grubunda yer alan tüm fakültelerde eğitim alan öğrencilere göre, kitap okumada en büyük engeller telefon ve internettir.

Kitap temin şekline ilişkin veriler Şekil 9'da verilmiştir:

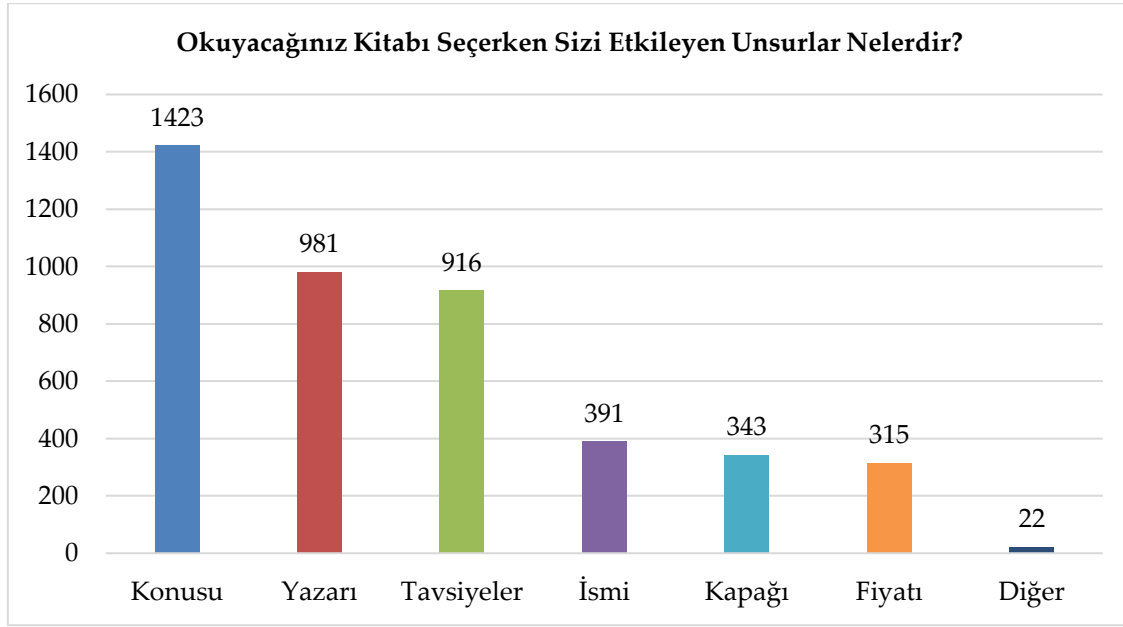


Şekil 9. Kitap Temin Şekline İlişkin Veriler

Şekil 9'da öğrencilerin okudukları kitapları temin etme şekillerine ilişkin veriler sunulmuştur. Madde çoklu yanıt olduğu için f sayısı örneklem hacmini geçmektedir (Toplam $f=3632$). Bu bulgulara göre öğrencilerin en önemli kitap temin etme şekli satın almadır (%35.5). Bunu kütüphaneden yararlanma (%26.5) ve arkadaşından ödünç alma (%20.5) takip etmektedir. Bu bulgular bizi öğrencilerin kütüphaneleri kullandıkları bilgisine de ulaştırmaktadır. Öğrencilerin yarısından çoğu (%60.8) kütüphanelerden yararlanmaktadır. Hem kütüphanelerden yararlanma hem de arkadaştan ödün alma; kitap satış sayısına göre kişi başı kitap okuma oranlarının belirlenmesi yöntemlerinde eksiklik olabileceğini de ortaya çıkarmaktadır. Kitap temin etme yolları olarak diğer seçeneğini işaretleyen öğrenciler ise aile kitaplığından yararlandıklarını veya kitap okumadıkları için temin etmediklerini bildirmişlerdir.

Cinsiyetler arasında yapılan karşılaştırma analizine göre kadınların %85.5'i, erkeklerin ise %74'ü kitaplarını satın alarak temin etmektedir. Yine analize göre kadınların 64.2'si ve erkeklerin %54.4'ü kütüphaneleri kullanmaktadır. Buna göre kadınların kütüphaneleri erkeklere göre daha fazla kullandıkları söylenebilir. Fakülteler arasında yapılan karşılaştırmada yine satın alma ve kütüphaneden yararlanmanın ön plana çıktığı görülmektedir. Bu iki yöntemi kullanmada eğitim fakültelerinin daha baskın olduğunu söylemek mümkündür. Zira satın aldığını bildiren 1289 öğrencinin 246'sı (%19.1) eğitim fakültelerinde eğitim almaktadır. Kütüphaneyi kullandığını bildiren 961 öğrencinin 212'si (%21.1) yine eğitim fakültelerinde eğitim alan öğrencilerdir. Kütüphaneden en az yararlanan öğrenciler ise spor bilimleri fakültesi/BESYO (%2.5) öğrencileridir.

Kitap seçimini etkileyen faktörlere ilişkin veriler Şekil 10'da verilmiştir:

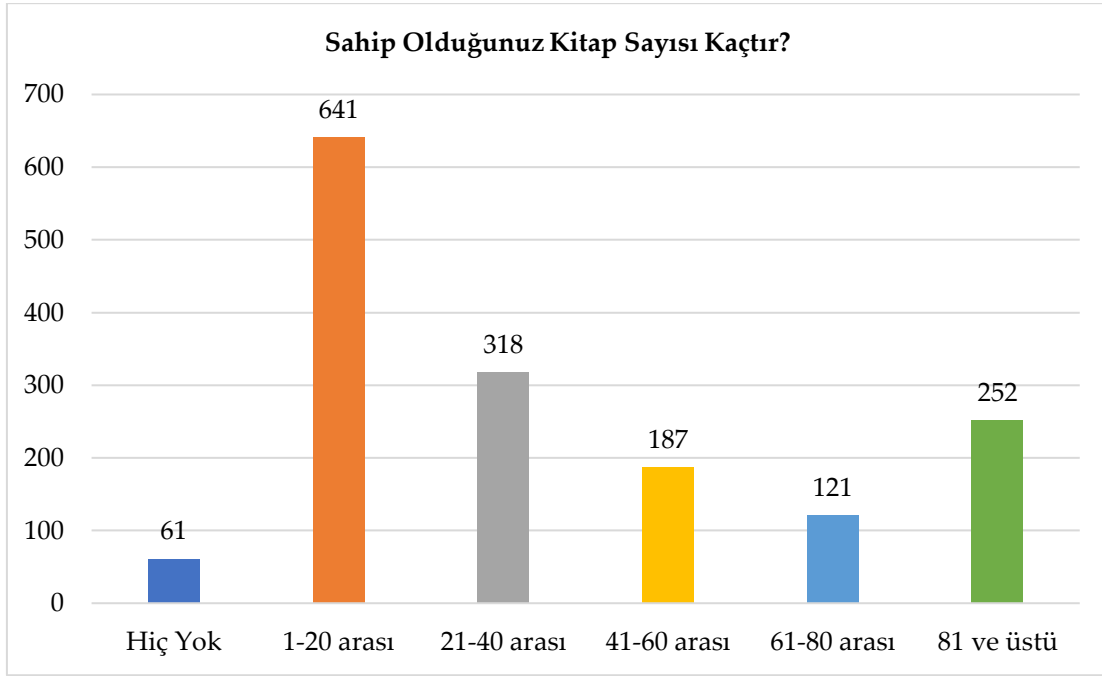


Şekil 10. Kitap Seçimini Etkileyen Faktörlere İlişkin Veriler

Şekil 10'da öğrencilerin kitap seçimini etkileyen unsurların neler olduğuna ilişkin veriler sunulmuştur. Madde çoklu yanıt olduğu için f sayısı örneklem hacmini geçmektedir (Toplam $f=4391$). Buna göre kitap seçiminde en önemli faktör kitabın konusu (%32.4) olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunu sırasıyla yazarı (%22.3), tavsiyeler (%20.9), kitabın ismi (%8.9), kitabın kapağı (%7.8), fiyatı (%7.2) ve diğer unsurlar (%0.5) takip etmektedir. Diğer seçeneğini işaretleyen öğrenciler kitap seçiminde eserin popüler olmasının, sayfa sayısının, yayınevinin, türünün ve dil/üslup özelliklerinin de etkili olduğunu belirtmişlerdir.

Cinsiyetler arasında yapılan karşılaştırma analizi sonucunda, kadınların kitap seçiminde etkili olan faktörlerin aynı sıralamayı takip ettiği (konusu, yazarı, tavsiyeler, ismi, kapağı, fiyatı, diğer); erkeklerde ise benzer sıralama olmakla birlikte kitabın fiyatının kapağından daha etkili olduğu görülmektedir (konusu, yazarı, tavsiyeler, ismi, fiyatı, kapağı, diğer). Fakülteler arasında yapılan karşılaştırma analizi sonucunda da tüm fakültelerde eğitim alan öğrenciler için kitap seçiminde en önemli üç faktörün; konusu, yazarı ve tavsiyeler olduğu tespit edilmiştir.

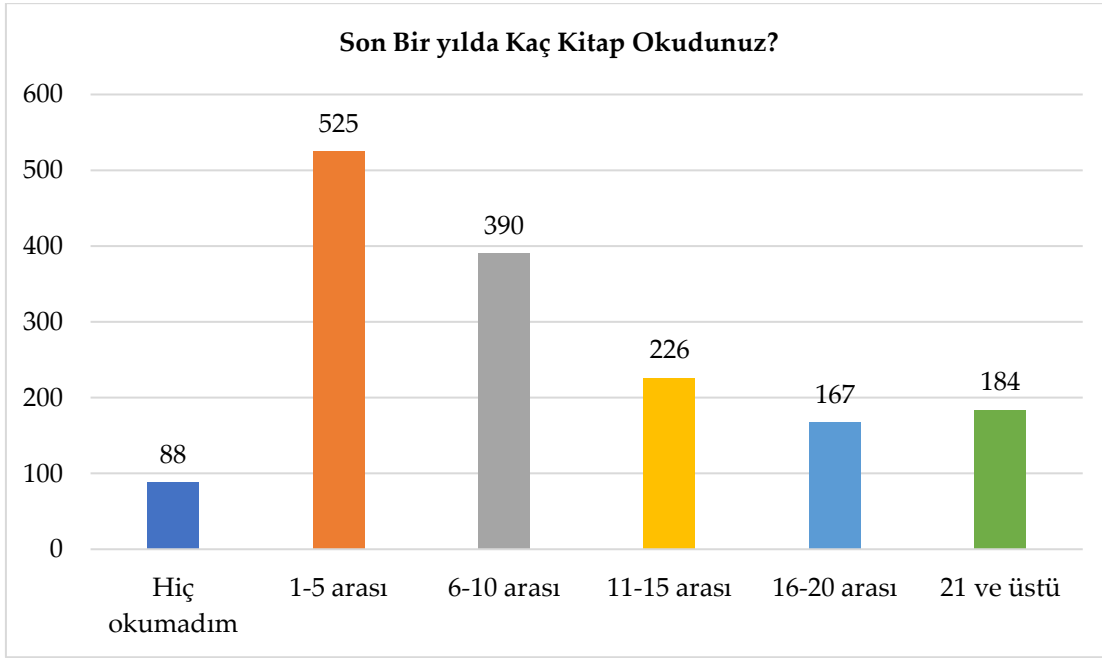
Araştırma grubunun sahip olduğu kitap sayısına ilişkin bulgular Şekil 11'de verilmiştir:



Şekil 11. Öğrencilerin Sahip Oldukları Kitap Sayısına İlişkin Veriler

Üniversite öğrencilerinin sahip oldukları kitap sayısına ilişkin bilgiler Şekil 11’de sunulmuştur. Buna göre öğrencilerin 61’i (%3.9) hiç kitabı olmadığını bildirirken 641’i (%40.6) 1-20 arası, 318’i (%20.1) 21-40 arası, 187’si (%11.8) 41-60 arası, 121’i (%7.7) 61-80 arası ve 252’si (%15.9) 81 ve üstü kitaba sahip olduğunu bildirmiştir. Yapılan karşılaştırma sonucunda 539 erkekten 44’ünün (%8.2) ve 1041 kadından 17’sinin (%1.6) hiç kitabı olmadığı; erkeklerin 72’sinin (%13.4) ve kadınların 180’inin (%17.3) ise 81 ve üstü kitaba sahip olduğu tespit edilmiştir. Fakülteler arasında yapılan karşılaştırmada ise 81 ve üstü kitabı olduğunu söyleyen öğrencilerden en fazla orana sahip olanlar %30.4 (46 öğrenciden 14’ü) ile eczacılık fakülteleri öğrencileri iken hiç kitabım yok diyenlerde en fazla orana sahip olanlar da %14.6 (96 öğrenciden 14’ü) ile mühendislik-mimarlık fakülteleri öğrencileridir.

Araştırma grubunun son bir yılda okuduğu kitap sayısına ilişkin bulgular Şekil 12’de verilmiştir:



Şekil 12. Öğrencilerin Son 1 Yılda Okudukları Kitap Sayısına İlişkin Veriler

Şekil 12’de üniversite öğrencilerinin son bir yılda okudukları kitap sayısına ilişkin bulgulara yer verilmiştir. Bu bulgulara göre son bir yılda hiç kitap okumadım diyen öğrencilerin sayısı 88 (%5.6), 1-5 arası kitap okudum diyenlerin sayısı 525 (%33.2), 6-10 arası kitap okuyanların sayısı 390 (%24.7), 11-15 arası diyenlerin sayısı 226 (%14.3), 16-20 arası diyenlerin sayısı 167 (%10.6) ve 21 ve üstü sayıda kitap okudum diyenlerin sayısı da 184’tür (%11.6).

Yapılan karşılaştırma analizi sonucunda erkeklerin %31.4’ünün (f=169) 11 ve daha fazla kitap okuduğu, kadınların ise %39.2’sinin (f=408) 11 ve daha fazla kitap okuduğu tespit edilmiştir. Bu durumda çok fazla fark olmamakla birlikte üniversite öğrencisi olan kadınların daha fazla kitap okuduğunu söylemek mümkündür. Fakülteler arası karşılaştırma analizi sonucunda da 21 ve üstü kitap okuduğunu belirten 184 öğrenciden 43’ünün (%23.4) eğitim fakültelerinde eğitim aldıkları belirlenmiştir. Diğer fakültelerde ise bu oran daha düşüktür. 21 ve üstü kitap okuyan en az öğrenci ise spor bilimleri fakültesi/BESYO’dadır. Bu fakültelerde eğitim alan öğrencilerin hiçbiri 21 ve daha fazla kitap okumamıştır. Son bir yılda hiç kitap okumadığını söyleyen 88 öğrencinin 18’i (%20.5) de mühendislik/mimarlık fakültelerindedir.

Yapılan analizler sonucunda elde edilen bulgulara göre öğrencilerin yarısından fazlası (f=915) 1-5 arası ve 6-10 arasında kitap okuduklarını bildirmişlerdir. Bu sonuçlara göre öğrencilerin çok fazla kitap okumadıkları yorumu yapılabilir.

TARTIŞMA, SONUÇ VE ÖNERİLER

Türkiye’de üniversite okuyan lisans öğrencilerinin kitap okuma profillerini ortaya çıkarmayı amaçlayan araştırmada veri toplama aracı olarak Kişisel Bilgi Formu ve Kitap Okuma Profilleri Anketi kullanılmıştır. Araştırma, Türkiye’nin yedi bölgesinde yer alan 19 devlet üniversitesi ve bu üniversitelere bağlı olan 17 fakülteden 1580 öğrenci ile yürütülmüştür.

Üniversite öğrencilerinin düzenli olarak kitap okuyup okumadıklarını ortaya çıkarmak ve öğrencilerin kitap okuma alışkanlıklarına ilişkin yorum yapabilmek için yapılan analiz sonucunda

öğrencilerin %51.8'inin düzenli olarak kitap okudukları, 48.2'sinin ise düzenli olarak kitap okumadıkları sonucuna ulaşılmıştır. Literatürdeki diğer araştırmaların sonuçları da elde edilen bulgularla örtüşmektedir. Temizkan ve Sallabaş (2009, s. 155) tarafından yapılan araştırmada öğrencilerin okumaya yönelik olumlu tutum sergiledikleri, Kurulgan ve Çekerol (2008, s. 237) tarafından yapılan araştırmada da öğrencilerin yüksek düzeyde kitap okuma alışkanlığına sahip oldukları ortaya çıkarılmıştır. Ayrıca yine araştırmada yapılan analizlere göre kadın öğrencilerin %57.2'sinin, erkek öğrencilerin ise %41.6'sının düzenli olarak kitap okudukları sonucuna ulaşılmıştır. Bu sonuç da literatürdeki diğer araştırmalarla (Batur vd., 2010, s. 33; Demir, 2015, s. 1669; Gömleksiz, 2004, s. 1; Kuş ve Türkyılmaz, 2010, s. 11-12; Özbay vd., 2008, 125; Yılmaz ve Benli, 2010, s. 288) örtüşmektedir. Fakülteler arasında yapılan karşılaştırmada ise en fazla düzenli kitap okuyucusuna sahip fakültelerin hukuk, en az düzenli okuyucuya sahip olanların ise deniz bilimleri/gemi inşaatı ve deniz bilimleri fakülteleri olduğu tespit edilmiştir. Bu sonuçlar üniversite öğrencilerinin çoğunun kendilerini okuma alışkanlığına sahip bireyler olarak gördüklerini ortaya çıkarmaktadır.

Kitap okuma alışkanlığının kazanılmasında en önemli faktörün kim ya da ne olduğuna dair yapılan analiz sonucunda, öğrencilerin %29.1'i bu alışkanlığın kazanılmasında ailenin etkili olduğunu belirtmiştir. Bunu sırasıyla öğretmen (%25.9), diğer (%22.7) ve arkadaş (%22.3) takip etmektedir. Diğer cevabını verenlerin büyük kısmı kitap okuma alışkanlığı kazanmada kişinin kendisinin etkili olduğunu düşünmektedir. Literatürdeki diğer araştırmalar incelendiğinde de benzer sonuçlarla karşılaşılmaktadır. Özbay (2006, s. 1) araştırmasında aile, öğretmen ve çevrenin okuma alışkanlığı kazanmada çok büyük rolünün olduğunu bildirmektedir. Yine başka bir araştırmada da öğretmenin okuma alışkanlığını kazanmada çok büyük bir öneme sahip olduğu görüşü ortaya çıkmaktadır (Applegate vd., 2014, s. 188). Hem araştırmada hem de literatürdeki diğer araştırmalarda ortaya çıkan sonuçlar kitap okuma alışkanlığında ailenin ve sonrasında da öğretmenin ne kadar önemli olduğunu göstermektedir. Burada özellikle ailelere büyük bir görevin düştüğü görülmektedir. Bu durumda, ailelerin bu konuda bilinçlendirilmesi ve çocuklara okuma alışkanlığının kazandırılmasında görevlerini yapmalarının sağlanması gerektiği yorumunu yapmak mümkün olacaktır.

Öğrencilerin tercih ettikleri eserlerin yerli ya da yabancı olmasına ilişkin yapılan analiz sonuçlarında öğrencilerin çoğunlukla (%60.4) yerli eserleri tercih ettikleri görülmektedir. Öğrencilerin %39.6'sı ise yabancı eserleri daha çok tercih etmektedir. Erkek ve kadınlar arasında yapılan karşılaştırma sonucu da benzer bir tabloyu ortaya çıkarmaktadır. Buna göre erkeklerin %56.8'i yerli eserleri, kadınların ise %62.2'si yine yerli eserleri tercih etmektedirler. Fakülteler arası karşılaştırmada ise yerli eserleri en fazla tercih edenlerin ilahiyat fakültelerinde okuyan öğrenciler (%76) olduğu, yabancı eserleri en fazla tercih edenlerin de tıp fakültelerinde okuyan öğrenciler (%62.9) olduğu tespit edilmiştir. Kolaç (2007, s. 1) tarafından yapılan araştırmada da benzer bir sonuç ortaya çıkmıştır. Sınıf öğretmeni adayları üzerinde yapılan araştırma sonucunda, öğrencilerin daha çok Türk yazınına takip ettikleri tespit edilmiştir.

Günümüz teknolojisine bağlı olarak hızlı bir gelişim gösteren teknolojik aletler ve internetin kitap okuma amacıyla kullanılıp kullanılmadığına ilişkin verilerin analizinde hem teknolojik

aletlerin hem de internetin bu amaçla yeterince kullanılmadığı tespit edilmiştir. Buna göre öğrencilerin %37.40'ı teknolojik aletleri, %37'si ise interneti kitap okuma amacıyla kullanmaktadır. Öğrencilerin derslerden arta kalan zamanlarında neler yaptıklarına ilişkin veriler incelendiğinde; 1144'ünün (%72.5) vakitlerini internette geçirdikleri görülmektedir. Bu durum öğrencilerin interneti yoğun olarak kullandığını fakat bunu kitap okuma amacıyla kullanmadıklarını göstermektedir.

Üniversite öğrencilerinin okudukları kitapların türlerine ilişkin veriler incelendiğinde, öğrenciler daha çok roman (%65.1) okumayı tercih ettiklerini belirtmişlerdir. Hikâye (%14.4) ve şiir (%14.1) okunma oranları ise oldukça yakındır. Diğer kitap türlerinin tercih oranı da %6.4'tür. Diğer türlerde öğrenciler genellikle; biyografi/otobiyografi, deneme, günlük, çizgi roman, Kur'an-ı Kerim gibi kitapları okumaktadırlar. Hem cinsiyet hem de fakülteler arasında yapılan karşılaştırma analizlerinde de benzer bir durum ortaya çıkmıştır. Tüm öğrenciler daha çok roman tercih etmektedirler. Yıldız vd. (2015, s. 141) de yaptıkları araştırmada benzer sonuçlara ulaşmıştır. Bu araştırmaya göre de öğrenciler en fazla roman ve hikâyeyi tercih etmektedirler.

Okunan kitapların konusunun ne olduğuna ilişkin verilere göre öğrenciler; en fazla macera (%19.4) konulu eserleri tercih ederken en az ise aşk, polisiye, korku/gerilim, psikoloji, anı gibi konuların bulunduğu diğer (%4.4) kategorisini tercih etmektedirler. Cinsiyetler arasında yapılan karşılaştırma analizine göre de kadınların macera, bilim kurgu, eğitim, toplumsal ve diğer konuları erkeklere oranla; erkeklerin ise tarih, felsefe, din ve politika konularını kadınlara oranla daha fazla tercih ettikleri görülmektedir. Fakülteler arası karşılaştırmada ise deniz bilimleri ve ilahiyat fakültelerinde okuyan öğrencilerin daha çok toplumsal konulu eserleri; sağlık bilimleri ve tıp fakültelerinde okuyan öğrencilerin daha çok bilim kurgu konulu eserleri; diğer fakültelerde okuyan öğrencilerin ise macera konulu eserleri tercih ettikleri görülmüştür. Kolaç (2007, s. 1) tarafından yapılan araştırmaya göre de öğretmen adayları genellikle sosyal, duygusal ve macera içerikli kitapları tercih etmektedirler.

Birçok kişi kitap okuyamamasını belirli engellere bağlamaktadır. Üniversite öğrencilerine göre de kitap okumanın önünde birçok engel bulunmaktadır. Araştırmada ortaya çıkan sonuçlara göre öğrenciler kitap okumanın önündeki en büyük engelin telefon olduğunu düşünmektedirler. Bunu sırasıyla internet, okuma alışkanlığının olmaması, televizyon, sınavlar, dersler, arkadaş çevresi, aile ve diğer sebepler izlemektedir. Cinsiyet ve fakülte karşılaştırmasında da oldukça benzer sonuçlara ulaşılmıştır. Üniversite öğrencileri cinsiyet ve fakülte ayrımına bakılmaksızın telefonun ve internetin kitap okumanın önündeki en büyük engel olduğunu düşünmektedir. Literatürdeki araştırmalar da benzer sonuçları ortaya çıkarmıştır. Yalman vd. (2015, s. 441) tarafından yapılan araştırmanın sonuçlarına göre öğrenciler kitap okuma engeli olarak bilgisayar, internet, televizyon ve sınavları göstermektedirler. Arıcı (2008, s. 98) tarafından yapılan araştırmada da kitap okuma engelleri olarak televizyon, film ve internet tespit edilmiştir. Yıldız vd. (2015, s. 141) tarafından yapılan araştırmaya göre de öğrenciler okuma alışkanlığının olamamasını engel olarak görmektedirler. Bir diğer araştırmada ise öğrenciler vakit bulamadıkları için kitap okumadıklarını bildirmişleridir (Kurulgan ve Çekerol, 2008, s. 237). Ortaya çıkan sonuçlar bize göstermektedir ki; teknoloji ve buna bağlı olarak gelişen araçlar nedeniyle insanlar

kitap okumaktan uzaklaşmaktadır. Buna okuma alışkanlığının edinilmemiş olması da eklenince bireyler okuma için gereken vakti ayırmamaktadırlar.

Okunacak olan kitapları bireylerin nasıl temin ettikleri de oldukça önemli bir husustur. Kitaba kolay erişim aslında okumanın önündeki engellerden birinin ortadan kalkması anlamına gelmektedir. Bireylerin sahip olduğu kitaplıklar onların bir anlamda nasıl bir okuyucu olduğuna karar vermede de etkilidir. Okuma alışkanlığına sahip bireyler daha çok kitaba sahipken bu alışkanlığı kazanamamış bireylerin kitaba ulaşma veya kitaplık oluşturma gibi bir kaygısı olmayacaktır. Araştırmada elde edilen bulgulara göre öğrencilerin çoğu kitaba ulaşmada herhangi bir engelle karşılaşmamaktadırlar. Öğrencilerin en çok tercih ettikleri yöntem kitabı satın alma olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunu sırasıyla kütüphaneden yararlanma, arkadaştan ödünç alma, hediye gelmesi, e-kitap olarak temin etme ve diğer yöntemler takip etmektedir. Kitap temin etme yolları olarak diğer seçeneğini işaretleyen öğrenciler, aile kitaplığından yararlandıklarını veya kitap okumadıkları için temin etmediklerini bildirmişlerdir. Yılmaz vd. (2009, s. 22) tarafından yapılan araştırmada da öğrencilerin kitaplarını daha çok satın aldıkları sonucu ortaya çıkmıştır. Hem kütüphanelerden yararlanma hem de arkadaştan ödünç alma; kitap satış sayısına göre kişi başı kitap okuma oranlarının belirlenmesi yöntemlerinde eksiklik olabileceğini de ortaya çıkarmaktadır. Bu sonuçlar ayrıca öğrencilerin kütüphanelerden oldukça fazla yararlandıklarını da göstermektedir. Çünkü öğrencilerin yarıdan fazlası (f=961) kütüphaneleri kullandıklarını bildirmişlerdir. Fakat hem Demir (2015, s. 1669) hem de Kuş ve Türkyılmaz (2010, s. 11) tarafından yapılan araştırmalarda öğrencilerin kütüphane kullanma alışkanlıklarının zayıf olduğu tespit edilmiştir.

Okunacak olan kitaba karar vermek de oldukça önemli bir husustur. Zira kitap seçimini etkileyen birçok faktör vardır. Yazarı, konusu, fiyatı, türü, ismi, kapağı vs. bunlardan bazılarıdır. Üniversite öğrencilerinin kitap seçimini etkileyen unsurlara bakıldığında ilk sırayı kitabın konusunun (%32.4) aldığı görülmektedir. Bunu yazarı, tavsiyeler, kitabın ismi, kitabın kapağı, fiyatı ve diğer faktörler takip etmektedir. Diğer seçeneğini işaretleyen öğrenciler kitap seçiminde eserin popüler olmasının, sayfa sayısının, yayınevının, türünün ve dil/üslup özelliklerinin de etkili olduğunu belirtmişlerdir. Cinsiyetler arasında yapılan karşılaştırma analizi sonucunda, kadınların kitap seçiminde etkili olan faktörlerin aynı sıralamayı takip ettiği (konusu, yazarı, tavsiyeler, ismi, kapağı, fiyatı, diğer); erkeklerde ise benzer sıralama olmakla birlikte kitabın fiyatının kapağından daha etkili olduğu görülmektedir (konusu, yazarı, tavsiyeler, ismi, fiyatı, kapağı, diğer). Fakülteler arasında yapılan karşılaştırma analizi sonucunda da tüm fakültelerde eğitim alan öğrenciler için kitap seçiminde en önemli üç faktörün; konusu, yazarı ve tavsiyeler olduğu tespit edilmiştir. Bu sonuçlar genel itibarıyla literatürdeki diğer araştırmaların sonuçlarıyla da örtüşmektedir. Araştırmalara göre kitap seçiminde etkili olan faktörler şunlardır: tavsiyeler (Yıldız vd., 2015, s. 141); tavsiyeler ve tanıtımlar (Yalman vd., 2015, s. 441); kitabın konusu ve yorumlar (Kolaç, 2007, s. 1); kitabın konusu ve tavsiyeler (Uzun ve Hüküm, 2014, s. 91).

İyi bir okurun sahip olması gereken en önemli hususlardan biri de kişinin kendine ait bir kitaplık oluşturma gayreti ve bilincinde olmasıdır (Demir, 2015, s. 1668). Üniversite öğrencilerinin kitaplık oluşturma gayretleri incelendiğinde çok iyi bir tablo karşımıza çıkmamaktadır. Çünkü

öğrencilerin yarısına yakını (%40.6) 1-20 arasında kitaba sahip olduklarını bildirmişleridir. 21-40 kitaba sahip olduğunu söyleyen öğrenciler de eklendiğinde (%20.1) yarısından çoğunun (%60.7) 40 ve altında kitaba sahip olduğu ortaya çıkmaktadır. Bu durum kitap sayısı, dolayısıyla kitaplık oluşturma bilinci bakımından öğrencilerin çok iyi durumda olmadıklarını göstermektedir. Nitekim Demir (2015, s. 1668) de araştırmasında öğrencilerin bu bilince yeterince ulaşamadıklarını tespit etmiştir.

Türkiye Okuma Kültürü Haritası Projesi (2011) verileri öğrencilerin yılda ortalama 11.1 kitap, kadınların ortalama 7.3 kitap erkeklerin ise ortalama 7.1 kitap okuduğunu göstermektedir. Araştırmadan elde edilen bulgulara göre de son bir yılda hiç kitap okumadım diyen öğrencilerin sayısı 88 (%5.6), 1-5 arası kitap okudum diyenlerin sayısı 525 (%33.2), 6-10 arası kitap okuyanların sayısı 390 (%24.7), 11-15 arası diyenlerin sayısı 226 (%14.3), 16-20 arası diyenlerin sayısı 167 (%10.6) ve 21 e üstü sayıda kitap okudum diyenlerin sayısı da 184'tür (%11.6). Bu sonuçlara göre öğrencilerin yarısından fazlası (f=915) 1-5 arası ve 6-10 arasında kitap okuduklarını bildirmişlerdir. Bu durum öğrencilerin, Yılmaz (2004, s. 116) tarafından aktarılan ve dünyadaki en geçerli ölçüt kabul edilen okuyucu tiplerindeki güçlü okuyucu olmadıklarını göstermektedir. Bu ölçütlere göre üniversite öğrencilerinin çoğu orta düzey veya zayıf okuyucu profillerine uymaktadır. Bu sonuçlar diğer araştırmalarla da örtüşmektedir. Yıldız vd. (2015, s. 141) de yaptıkları araştırmada öğretmen adaylarının yılda ortalama 1-5 arası kitap okuduklarını ortaya çıkarmıştır. Yine diğer araştırmalarda da (Kolaç, 2007, s. 19; Kuş ve Türkyılmaz, 2010, s. 11; Odabaş vd., 2008, s. 431; Saracaloğlu vd., 2009, s. 187; Şengül Bircan, 2017, s. 25; Yılmaz vd., 2009, s. 22) öğrencilerin orta veya zayıf düzeyde okuyucu oldukları tespit edilmiştir.

Araştırmadan elde edilen sonuçlar neticesinde şu öneriler sunulabilir:

- Okuma eyleminin gerçekleştirilebilmesi ve bunun devam ettirilebilmesi için okuma alışkanlığı kazanmış olmak oldukça önemlidir. Bundan dolayı bireylere çocukluk yıllarında okuma alışkanlığının kazandırılması gerekmektedir. Bunun için de ailelere sonrasında öğretmenlere, okullara ve kütüphaneler büyük görevler düşmektedir. Bu hususun dikkate alınması ve ilgililerin bilinçlendirilmesi gerekmektedir.

- Kitap okumanın önünde birçok engelin olduğu tespit edilmiştir. Ancak bu engellerin çoğu kişilerin tercihlerinden kaynaklanmaktadır. İnternet, televizyon veya telefonun daha zevkli olduğunu düşünmek ve bunları tercih etmek kişilerin kendilerinin oluşturduğu engellerdir. Bireylere kitapların birçok imkânı sunduğu ve kitapların aslında bilgi, dinlenme, keyif alma aracı olduğu bilinci verilmelidir. Böylelikle kitap okumanın önündeki birçok engel aşılmış olacaktır.

- Öğrencilerin genel olarak kitap okuma profillerinin zayıf olduğu tespit edilmiştir. Zayıf ve orta düzey okuma alışkanlığına sahip bireyler toplumun ilerlemesine yeterli katkıyı sunamazlar. Aynı şekilde kendi potansiyellerinin de farkına varamayıp kendilerini de yeterince geliştiremezler. Bu nedenle kitap okumaya karşı bilinçlendirilen bir toplumun her açıdan (ekonomik, sosyal, eğitim, sağlık, iletişim vb.) daha ileri düzeylere ulaşabileceği bireylere kavratılmalıdır.

KAYNAKÇA

- Adalı, Oya (2010). *Etkileşimli ve Eleştirel Okuma Teknikleri* (1. bs.). Ankara: Toroslu.
- Akçamete, Gönül (1991). Okuma akıcılığı ve anlama. *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, 23(2), 435-440.
- Akyol, Hayati (2005). *Türkçe İlk Okuma Yazma Öğretimi*. Ankara: Pegem Akademi.
- Applegate, Anthony. J. vd. (2014). The peter effect revisited: reading habits and attitudes of college students. *Literacy Research and Instruction*, 53(3), 188-204. doi:10.1080/19388071.2014.898719
- Arıcı, Ali Fuat (2008). Okumayı niye sevmiyoruz? üniversite öğrenceleriyle mülakatlar. *Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 5(10), 91-100.
- Bamberger, Richard (1990). *Okuma Alışkanlığımı Geliştirme*. (B. Çapar, Çev.). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Batur, Zekerya vd. (2010). Öğretmen adaylarının okuma alışkanlıkları üzerine bir araştırma: Uşak Eğitim Fakültesi örneği. *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 3(1), 32-49.
- Büyüköztürk, Şener vd. (2018). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri* (24. bs.). Ankara: Pegem Akademi.
- Camp, Deanne (2007). Who's reading and why: reading habits of 1st grade through graduate students. *Reading Horizons Journal*, 47(3), 251-268.
- Demir, Sezgin (2015). Üniversite öğrencilerinin okuma tutum ve alışkanlıkları üzerine bir değerlendirme. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 4(4), 1657-1671.
- Göğüş, Beşir (1978). *Orta Dereceli Okullarımızda Türkçe ve Yazın Öğretimi*. Ankara: Gül Yayınevi.
- Gömleksiz, Mehmet Nuri (2004). Geleceğin öğretmenlerinin kitap okumaya ilişkin görüşlerinin değerlendirilmesi (Fırat Üniversitesi Eğitim Fakültesi örneği). *Yüzüncü Yıl Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 1(1), 1-21.
- Güneş, Firdevs (1999). *Hızlı Okuma Teknikleri*. Ankara: Ocak Yayınları.
- Janes, Jill L. (2008). *Families, Motivation, and Reading: Pre-Adolescent Students*. Iowa: Iowa State University Pres.
- Karatay, Halit (2011). Karakter eğitiminde edebi eserlerin kullanımı. *Turkish Studies*, 6(1), 1398-1412. doi:10.7827/TurkishStudies.2191
- Kartal, Erdoğan ve Çağlar Özteke, Hatice (2010). İlköğretim öğrencilerinin okuduklarını anlama ve anlatma düzeylerinin belirlenmesi. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 3(11), 372-380.
- Keklik, Sadettin ve Çakmakçı, Celal Can (2013). Bülent Ecevit Üniversitesi örneğinde meslek yüksekokulu birinci sınıf öğrencilerinin okuma düzeylerinin belirlenmesi. *GEFAD / GUJGEF*, 33(2), 245-268.
- Kelley, Kate vd. (2003). Good practice in the conduct and reporting of survey research. *International Journal for Quality in Health Care*, 15(3), 261-266.
- Koç, Sabri ve Müftüoğlu, Güneş (2008). Dinleme ve okuma öğretimi. 9 Mart 2020 tarihinde <http://w2.anadolu.edu.tr/aos/kitap/IOLTP/2277/unite04.pdf> adresinden erişildi.
- Kolaç, Emine (2007). Sınıf öğretmeni adaylarının okuyucu profilleri. VI. Ulusal Sınıf Öğretmenliği Eğitimi Sempozyumu 27-29 Nisan 2007, sunulmuş bildiri, Anadolu Üniversitesi.

- Kolers, Paul (1973). "Three stages of reading". F. Smith (Ed.), *Psycholinguistics and Reading* içinde (ss. 28-50). New York: Rinehart and Winston Press.
- Krejcie, Robert V. ve Morgan, Daryle W. (1970). Determining sample size for research activities. *Educational and Psychological Measurement*, 30, 607-610.
- Kurulgan, Mesut. ve Çekerol, G. Serap (2008). Öğrencilerin okuma ve kütüphane kullanma alışkanlıkları üzerine bir araştırma. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 8(2), 237-258.
- Kuş, Zafer ve Türkyılmaz, Mustafa (2010). Sosyal bilgiler ve Türkçe öğretmeni adaylarının okuma durumları: (ilgi, alışkanlık ve okuma stratejilerini kullanım düzeyleri). *Türk Kütüphaneciliği*, 24(1), 11-32.
- Kültür ve Turizm Bakanlığı. (2011). *Türkiye okuma kültürü haritası*. <https://kygm.ktb.gov.tr/Eklenti/55,yonetici-ozetipdf.pdf?0> adresinden erişildi.
- Odabaş, Hüseyin vd. (2008). Üniversite öğrencilerinin okuma alışkanlığı: Ankara Üniversitesi örneği. *Bilgi Dünyası*, 9(2), 431-465.
- Ogunrombi, S. A. ve Adio, Gboyega (1995). Factors affecting the reading habits of secondary schoolstudents. *Library Review*, 44(2), 50-57.
- Onan, Bilginer (2013). *Dil Eğitiminin Temel Kavramları* (2. bs.). Ankara: Nobel.
- Özbay, Murat (2006). Okuma eğitiminde çevre faktörü. *EJER*, (24), 160-171.
- Özbay, Murat vd. (2008). Türkçe öğretmeni adaylarının okuma alışkanlığına yönelik tutumlarının çeşitli değişkenlere göre değerlendirilmesi. *İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 9(15), 117-136.
- Phillip, Angela (2020). The reading habit a missing link between literacy and libraries. 8 Mart 2020 tarihinde <http://www.pngbuai.com/000general/libraries/literacy-services/READRAB.pdf> adresinden erişildi.
- Punch, Keith F. (2003). *Survey research: The basics*. London: Sage Publication.
- Saracaloğlu, Asuman Seda vd. (2009). Öğretmen adaylarının iletişim ve problem çözme becerileri ile okuma ilgi ve alışkanlıkları arasındaki ilişki. *Yüzüncü Yıl Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 6(2), 187-206.
- Sever, Sedat (2004). *Türkçe Öğretimi ve Tam Öğrenme*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Şengül Bircan, Tuba (2017). Tarih öğretmeni adaylarının okuma alışkanlıkları üzerine bir inceleme. *ZfWT*, 9(1), 25-40.
- TDK. (2011). *Türkçe Sözlük* (11. bs.). Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Temizkan, Mehmet ve Sallabaş, M. Eyyüp (2009). Öğretmen adaylarının okuma ve yazmaya yönelik tutumlarının karşılaştırılması. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 8(27), 155-176.
- Thomas, Robert Murray (1998). *Conducting Educational Research: A Comparative View*. West Port, Conn: Bergin And Garvey.
- Uzun, Halil ve Hüküm, Muhammed (2014). Öğretmen adaylarının çağdaş Türk edebiyatına yönelik bilgilerinin incelenmesi. *Sosyal Bilimler Dergisi*, 4(8), 77-93.
- Wellington, Jerry (2006). *Educational Research: Contemporary Issues and Practical Approaches*. London: Continuum.

- Yalman, Murat vd. (2015). Geleceğin öğretmenlerinin kitap okuma alışkanlıklarının incelenmesi: Dicle Üniversitesi örneği. *EKEV Akademi Dergisi*, 19(61), 441-456.
- Yıldız, Derya vd. (2015). Eğitim fakültesi öğrencilerinin okuma alışkanlıkları profili. *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 8(3), 141-166. doi:10.12780/uusbd.42426
- Yılmaz, Bülent (2004). Öğrencilerin okuma ve kütüphane kullanma alışkanlıklarında ebeveynlerin duyarlılığı. *Bilgi Dünyası*, 5(2), 115-136.
- Yılmaz, Bülent vd. (2009). Hacettepe Üniversitesi ve Bilkent Üniversitesi öğrencilerinin okuma alışkanlıkları üzerine bir araştırma. *Türk Kütüphaneciliği*, 23(1), 22-51.
- Yılmaz, Muammer ve Benli, Nurtaç (2010). Sınıf öğretmeni adaylarının okuma alışkanlığına yönelik tutumlarının bazı değişkenlere göre incelenmesi. *Erzincan Eğitim Fakültesi Dergisi*, 12(1), 281-291.
- YÖK. (2020). Öğrenci Sayıları Raporu. *Yükseköğretim Bilgi Yönetim Sistemi*. 1 Nisan 2020 tarihinde <https://istatistik.yok.gov.tr/> adresinden erişildi.
- Yurdağül, Halil (2005). Ölçek geliştirme çalışmalarında kapsam geçerliği için kapsam geçerlik indekslerinin kullanılması. *XIV. Ulusal Eğitim Bilimleri Kongresi 28-30 Eylül 2005*, sunulmuş bildiri, Denizli: Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi.

BATI

EDEBİYATINDA AKIMLAR

editör
OKTAY YİVLİ

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

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



Prof. Dr. Önder Göçgün

TİYATRO DENEN HAYAT SAHNESİ



PROF. DR. ÖNDER GÖÇGÜN

Türk Tasavvuf Şiiri

AÇIKLAMALI VE YORUMLU ÖRNEKLERLE



MODERN TÜRK EDEBİYATI

editör
OKTAY YİVLİ

MUHARREM DAYANÇ
OKTAY YİVLİ
MACİT BALIK
MAHMUT BABACAN
SEVİM ŞERMET

YASEMİN MUMCU
BEDİA KOÇAKOĞLU
NİLÜFER İLHAN
MAKSUT YİĞİTBAŞ
SELAMİ ALAN



Türkçede *ya- Fiil Kökünden Türemiş Kelimeler

SERAP KARAKILIÇ AKI*

Öz

Türkçede kelime türetmenin önemli unsurlarından olan yapım eklerinin kullanım sıklığı, işlekliliği ve işlevi dilbilgisinin ele aldığı temel konulardandır. Türkçe gramer kitaplarında Türkçenin yapım ekleriyle kelime türetme sisteminde, eklerin görevi üzerinde durulmakta ve hangi kök veya tabanlara geldikleri, ekler sınıflandırılarak gösterilmektedir. Oysa bugün, kelime kök veya tabanları incelenerek bazı ortak köklere gidilebildiği bilinmektedir. Bu yolla bazı kelimelerin morfolojik yapısının yanı sıra, etimolojik yönü de izah edilebilmektedir. Çünkü Türkçe kelimeler metinlerle takip edebildiğimiz dönemlerden günümüze gelinceye kadar, hem morfolojik hem de semantik dallanmalara uğramaktadır. Bu çalışmada, diğer ortak kök veya tabanlar dışarıda bırakılarak *ya- ortak kökünden türemiş kelimeler yapı ve anlam bakımından tespit edilmeye çalışılmıştır.

Anahtar sözcükler: *ya- fiil kökü, ortak fiil kökleri, kelime, kelime türetme, anlam katmanları, Türk Dili.

THE WORDS DERIVED FROM THE VERB *YA- IN TURKISH

Abstract

The frequency of occurrence, activity and function of the derivational affixes, one of the important elements of word derivation in Turkish, are among the main topics covered by grammar. In the grammar books, the function of suffixes in the word derivation system of Turkish derivational affix, is emphasized and the roots or bases they are added to are classified and illustrated. However, today, it is known that some common roots can be explored by studying roots or bases. In this way, the morphological structure of some words, as well as the etymological aspect can be explained because Turkish words are subject to both morphological and semantic branches from the periods we can follow with the texts until today. This study endeavors to examine the words derived from the verb *ya- by excluding other common roots or bases.

Keywords: the verb *ya-, common verb roots, word, word derivation, semantic stratum, Turkish.

GİRİŞ

Dillerin doğuşu ve gelişme seyrinin araştırılması, dilbiliminin temel problemlerindedir. Diller nasıl doğdu; hangi gelişme çizgisini takip etti; dilde tekâmülden bahsedilebilir mi; diller arasındaki benzerlikler onların ortak bir dilden doğduğunu mu gösterir? Bütün bu sorular dil bilimciler ve felsefeciler tarafından araştırılmış konulardır. Bu konuda birbirinden farklı pek çok fikir ve nazariye ortaya atılmıştır. Diller arasındaki münasebetler de önemle üzerinde durulması gereken hususlardandır.

Bununla birlikte, herhangi bir dildeki kelimeler arasındaki ortaklıklar veya benzerliklerde o dilin kelime türetme yolları ile türetme işleminin karakteristik yönlerini incelemek, ilgi çekici sonuçları ortaya çıkarabilir. Türkçede kelime türetmenin en önemli yolu, yapım ekleri vasıtasıyla olmaktadır. Bu yöntemde, bazı kök ve tabanlara isim veya fiil yapma eklerinin ilavesiyle yeni kelimeler türetilmektedir. Yapım eklerinin kullanım sıklığı, işlevi ve işlevi dilbilgisinin ele aldığı temel konulardandır. Ancak konuya bir de kökler açısından bakılarak, onlar arasında hangi bağlantıların veya ortaklıkların olduğu araştırılarak değişik sonuçlara ulaşılabilir.

Araştırmacılar arasında, bazı kelimelerin farazi ortak köklerden türediği yönünde yaygın bir görüş bulunmaktadır. Örneğin *göz, gözlem, gözgü, gözlemci, gözlük, gözlükçü, gözlükçülük, göre, görgü, görgüsüz* kelimelerinin farazi *kö- kökünden türediği düşünülebilir. Günümüz Türkçesinde farazi *kö- fiili bu şekliyle kullanılmamakta ve fiil çekimlerine sokulmamaktadır. *kö- kökü, ya /-z/ veya /-r/ yapım eklerini almak suretiyle anlamlı bir birim oluşturmaktadır.

Ortak bir kökten türeyen, ancak farklı sesler yoluyla yeni anlamlar kazanan kelimelerden bir kısmı için şu örnekler verilebilir:

*kö-

/r/ ile: gör-, görgü, göre, görece, görk, görkem, körk, körlük

/z/ ile: göz, gözcü, gözlük, gözcülük, gözlükçü, gözlükçülük, gözde, gözlem, gözlü.

*bu-

/z/ ile: buz, buzlu, buzcu, buzdan

/y/ ile: buy- “üşümek, çok üşümek, donmak”, buydurmak

Bunlar, ortak kökten türediğine şüphe duyulamayacak örneklerdir.

Türkçede ortak bir kökten geldiği hâlde, aralarındaki akrabalığın ilk bakışta anlaşamadığı kelimeler de vardır. Mesela *katı, kalın, kamu, kara, kak, karmak, karıştırmak* kelimelerinin ortak bir kökten türediği konusunda dil bilgisi çalışmaları aydınlatıcı bilgi vermemektedir. Türk dil bilgisi kitaplarında Türkçenin yapım ekleriyle kelime türetme sistemi ortaya konulurken eklerin görevi üzerinde durulmakta, hangi kök veya tabanlara eklendikleri ekler sınıflandırılarak gösterilmektedir. Oysa bugün, eldeki bilgilerin ışığında kök veya tabanlar incelenerek bazı ortak köklere gidilebilmektedir. Bu yolla bazı kelimelerin morfolojik yapısının yanı sıra, etimolojik yönü de izah edilebilmektedir. Çünkü Türkçe kelimeler metinlerle takip edebildiğimiz dönemlerden günümüze gelinceye kadar, hem morfolojik hem de semantik dallanmalara uğramaktadır.

Türkçede *yıldız, yıldırım, alev, alaz, yalaz, ışın, ışık* ve *şimşek* kelimeleri “ışık saçma, aydınlatma” temel anlamına gelen ortak bir *ya- kökünden türemiştir. Aynı şekilde *yalan, yanlış, yazık, yanılmak*, “hile” anlamındaki *al, aldatmak, armakçı* kelimeleri de yine “yanlış, hata, günah, kötü

hal ve davranışlar” temel anlamındaki ortak bir *ya- kökünden türemiştir. *yazı, yaymak, yapışmak, örtmek, kapamak* anlamındaki *yapmak, yapağı, yaprak, yaşınmak, yeşnik, yaşmak* kelimeleri de ortak *ya- kökünden türemiştir. İncelenen örnekler, *ya- ortak kökünün daha Türkçenin ilk devirlerinden itibaren birden fazla kök anlamı olduğunu göstermektedir. Bu anlamlar, *ya- kökünde çok katmanlı bir semantik yapının varlığına işaret etmektedir.

Türkçede *ya- ortak kökünden türemiş kelimelerle ilgili ilk çalışma Özkan (2003) tarafından yapılmıştır. Yazar, makalesinde bugünkü Türkiye Türkçesinde varlığını sürdüren *yıldız, yıldırım, ışık, ışın, alev, yalım, yalın, alaz/yalaz* kelimelerinin ortak *ya- fiil kökünden türediği fikrini, tarihî ve Çağdaş Türk lehçelerinden tespit ettiği zengin örneklerle ortaya koymuştur (Özkan, 2003, s.157).

Türkçede birbirinden farklı anlam aileleri oluşturan birden fazla *ya- fiil kökü bulunduğunu ortaya koyan ilk çalışma ise, İ. Özkan tarafından yapılmıştır (İ. Özkan, 2011).

YÖNTEM

Bu çalışmada diğer ortak kök veya tabanlar dışarıda bırakılarak *ya- ortak kökünden türemiş kelimeler ve oluşturdıkları anlam aileleri tespit edilmeye çalışılmıştır. Bunun için, Türkiye Türkçesinin başlangıçtan günümüze gelinceye kadar geçirdiği aşamalar takip edilmiştir. Söz konusu fiilin, Türkçenin diğer sahalarında gösterdiği dallanmalar, bir başka araştırmanın konusudur.

*ya- kökünden türeyen kelimeler ve bu kelimelerin oluşturduğu anlam ailelerinin tespiti için taranan kaynaklar *An Etymological Dictionary of Pre-Thirteenth-Century Turkish* (Clouston, 1972), *Divanü Lugati't-Türk* (Atalay, 2006), *Tarama Sözlüğü* (1965-77), *Derleme Sözlüğü* (2009) ve *Türkçe Sözlük* (2011)'tür. İncelenen kaynaklarda tespit edilen örneklerden, beş ayrı kelime ailesinin temelini oluşturan birbirinden farklı *ya- kökü olduğu görülmüştür:

*YA- ORTAK KÖKÜNDEN TÜREMİŞ KELİMELELER VE ANLAM AİLELERİ

1. “ışık saçma, aydınlatma, parlama” Temel Anlamındaki *ya- Kökünden Türemiş Kelimeler

/k/ ile Türeyen Kelimeler: *yak-*, *yakı* “ağrılı eklem üstüne yapıştırılan bez”, *yakıcı* “çok fazla sıcak”, *yaktalan-* “aydınlan-”, *yaktı/yahdu* “ışık”, *yaktılık* “aydınlık; yakacak”

/l/ ile Türeyen Kelimeler: *yal-* “yalınlamak, alevlenmek; yanmak”, *yalabı-* “1. Işık yansımak, parlak bir nesne parlayıp sönmek; şimşek çakmak 2 Düzgün, parlak duruma gelmek, güzelleşmek”, *yalabık/yalamık* “cilalı, parlak; şimşek”, *yalaf* “alev”, *yalagıl/yalangı* “alev”, *yalap* “parıltı; ivedi”, *yalaz* “alev”, *yalazı-* “alev dokunarak, yalayarak geçmek; ateşte tüy vb. yakmak; herhangi bir şeyi ateşin alevi ile dağlamak”, *yalbır* “parlak; çıplak”, *yalçı* “düzgünleşmiş, parlak taş”, *yaldıra-* “ışık yansımak, parlak bir nesne parlayıp sönmek; şimşek çakmak”, *yaldırak* “parlak”, *yaldırat-* “cilalamak”, *yaldırayık* “şimşek, elektrik”, *yaldırda-*, “ışık yansımak, parlak bir nesne parlayıp sönmek; şimşek çakmak; su üstündeki yağ vb. parıldamak”, *yalgu* “ustura”, *yalım* “şimşek, alev”, *yalın* “alev; ateş, sıcaklık; çıplak; ince; parlak”, *yalıngı* “birden parlayan, parlayıp sönen, çalı çırpı alevi”, *yalınla-* “soymak, çalmak; alevlendirmek”, *yalman* “düzgün, parlak, yassı taş; mızrak, kılıç ucu”, *yalmanlı* “çuvaldız”, *yalpadah* “birdenbire”, *yalpıdak* “hızla, şimşek gibi

(geçmek için)", *yaltız/yıltız/çiltız-yıldız, yaldız; yaltır/yaltız* (r-z denkliği), *yalrat-/yalrıt-*"parlatmak", *yaltur-* "ateşi alevlendirmek", *yalturak* "Kuyruklu yıldız"

/n/-ñ/ ile Türeyen Kelimeler: *yan-, yanar/yanarca* "kibrit", *yandım* "kadınların boyunlarına taktıkları parlak boncuklu kolye", *yangı* "hastalık ateşi; yakacak", *yangılı* "ışığı göz alacak denli parlak olan nesne", *yanık* "sevdalı".

/p/ ile Türeyen Kelimeler: *yapıldat-* "gözlerini açıp kapatarak ışılatmak", *yapur-* "parlatmak"

/r/ ile Türeyen Kelimeler: *yarın, yarp* "insan sevinince yüzüne gelen parlaklık", *yaru-* "ışımak", *yaruk/yaşuk, yurut-*

/ş/ ile Türeyen Kelimeler: *yaş, yaşuk* "ışık", *yaşın>ışın>ışımsak>ışımsak>şımsak>şimşek; ışııl>şıla-*

2. "örtmek, kapatmak" Temel Anlamındaki *ya- Kökünden Türemiş Kelimeler

/b/ ile Türeyen Kelimeler: *yabaku* "yün ve yapağı yoluntusu", *yabakulak* "baykuş", *yabilgalık* "üstü kar tutmuş ağaçlık, çalılık", *yabilgı* "ağaç, çalı üstünde biriken kar", *yabuk* "kekeme", *yabuklat-* "yaptırmak, diktirmek, yamatmak"

/g/-/k/ ile Türeyen Kelimeler: *yağanak* "yığınak", *yağnak* "ağacın, yer altında çürümüş kökleri içindeki doğal oluk", *yağmur, yağağan* "çok yağıcı", *yağalur* "yağışlı hava", *yağanaklı* "şiddetli, sağanaklı", *yağar* "yağmur", *yağnal* "damga, im", *yakmuk* "asma yaprağı"

/l/ ile Türeyen Kelimeler: *yalbı* "yassı", *yaltı-* "reçine", *yalıma* "dudakta çıkan yara, uçuk", *yalkı-* "yaralanıp berelenmek", *yalku* "cevizin yeşil kabuğu", *yalmanmak* "dili dudakta dolaştırmak, ağız şapırdatmak, susuzluk belirtileri göstermek", *yalç* "balta girmemiş orman, ağaçlık"

/m/ ile Türeyen Kelimeler: *yamçı* "yağmur ve soğuktan korunmak için kıldan, keçeden yapılmış üst giysisi", *yamra-* "yayılmak, örtmek, kaplamak", *yamtın-* "ağızda kalan yemek kırıntılarını dil ile toplamak"

/ñ/-/n/ ile Türeyen Kelimeler: *yangınlık* "tandırılarda mitilin altına konulan birinci örtü"

/p/ ile Türeyen Kelimeler: *yap-* "kapatmak", *yap* "yapağı", *yapâ* "ekinin, toprak üstündeki bölümü", *yapak>yapağı* "kırkılmış koyun yünü", *yapba* "küçük parçalar biçiminde, yere ya da duvarlara yapıştırılarak kurutulan tezek", *yapğı >yapı* "I yelkenli II bal peteği II evin çatısı", *yapık-* "dökülmüş, tarakta birikmiş saçlar, birbirine girmek, topaklanmak", *yapık* "boynuzu arkaya yatık öküz, manda; I yemeni, başörtüsü. II 1. dolaşık saç. 2. dolaşık, karışık, birbirine girmiş iplik, saç vb. 3. tarakta toplanan saç döküntüsü." III 1. asma yaprağıyla yapılan sarma. 2. yaprak. IV 2. yaprak. V >yapaz VI bayındır; efelerin baş bağlama biçimi, *yapıklan-* "I başını örtmek, kapatmak. II dökülmüş, tarakta birikmiş saçlar, birbirine girmek, topaklanmak", *yapılcan* "dikenli ardıç", *yapılğan* "ardıç odununa benzeyen bir çeşit odun", *yapınca* "çoban yağmurluğu, yamçı; keçeden yapılmış bir çeşit pelerin; dört direkli çadır" *yapın-* "yapık da denilen dört köşe başörtüyü, üçgen biçiminde katlayıp başa örterek, uçlarını çene altından bağlamak", *yapırdak* "dökülmüş yaprak" >yapıldak, *yapracık* "kulak", *yaprak, yaprı* "düz ve enli yer", *yapriğ* "mil, lığ", *yapsa-* "örtmek, kapamak", *yapuk* "yemeni, başörtüsü; boynuzu yassı (hayvan)"

/r/ ile Türeyen Kelimeler: *yarda* "boş toprak", *yarık* "zırh", *yarıklan-* "zırhlanmak", *yarlanmak* "tepe gibi yığılmak", *yartmak* "erkeklerin giydiği keçe külah"

/s/ ile Türeyen Kelimeler: *yas-* dağıtıp yaymak, çözmek", *yasak* "1. köy kıyısında, çitle çevrilmiş küçük tarla. 2. ev yanında, çitle çevrilmiş küçük bahçe. 3. ev dışında üstü yağmura karşı kapatılmış yer. 4. korunmuş, girilmesi yasak orman, koruluk", *yasakçı* "bekçi, korucu, nöbetçi", *yası* "yassı, enli", *yasıç* "yassı ve uzun temren", *yasıla-* "yassılamak", *yasul* "yassı, yayvan"

/ş/ ile Türeyen Kelimeler: *yaşık* "meyve sandığı", *yaşın-* "yaşmak örtünmek", *yaşmak* "başla birlikte yüzü, ağzı kapatan örtü; ocak perdesi", *yaşmaklı* "başı, boynu ak koyun", *yaşman-* "kadın, utanarak yüzünü örtmek", *yaşmaş* "kuşkulu, belli olmayan", *yaşur-* "örtmek; gizlemek", *yaşut* "gizli"

/v/ ile Türeyen Kelimeler: *yavar* "arkın önüne yığılan toprak"

/z/ ile Türeyen Kelimeler: *yazma* "yemeni, başörtüsü"

3. "hata, günah, yanlış, doğru yoldan sapma, yolunu şaşırma" Temel Anlamındaki *ya- Kökünden Türemiş Kelimeler

/g/ ile Türeyen Kelimeler: *yagan-* "1. yapmayı tasarladığı kötülüğü şurda burda söylemek, atıp tutmak. 2. dalkavukluk yapmak", *yağı* "düşman", *yağık* "düşmanlaşmak", *yağlamak* "düşmanlık etmek", *yağıtmak* "düşmanlık etmek"

/l/ ile Türeyen Kelimeler: *yalan*, *yaldakçı* "dalkavuk", *yalgın* "ılgım, serap"

/m/ ile Türeyen Kelimeler: *yaman*

/n/-/ñ/ ile Türeyen Kelimeler: *yañalmak*>*yağal-* "aldanmak, yanılmak", *yanıl-*, *yanlış*,

/v/ ile Türeyen Kelimeler: *yavuz yavlak*

/z/ ile Türeyen Kelimeler: *yazık* "günah", *yañılmak yazılmak*

/y/ >Ø: *al*, *alda-/yaldat-*, *yaldak* "aldatmak için", *aldan-*, *alda-*, *aldat-*, *armakçı*, *artat-*

4. "yalın, yalnız, tek, sade (olmak)" Temel Anlamındaki *ya- Kökünden Türemiş Kelimeler

/b/ ile Türeyen Kelimeler: *yabıldak/yabırdak* "yalın ayak, yaya (yayan sözcüğüyle birlikte)", *yabıtak* "çıplak, eğersiz"

/l/ ile Türeyen Kelimeler: *yalañuzl/ yalağuz* "yalnız; تنها, tek başına", *yalañuk*, *yalanguk* "insan", *yalanuz/yalaovuz* "yalnız, sadece", *yalhı/yalkı* "yalnız; yavan; yıldı; başıboş", *yalın* "tek başına", *yalnız*, *yalınah* "yalnız, sadece", *yalıncak* "çıplak, yoksul"

5. "yaklaşmak" Temel Anlamındaki *ya- Kökünden Türemiş Kelimeler

/g/-/k/ ile Türeyen Kelimeler: *yağ-* "yaklaşmak", *yağuk* "yakın, hısımlık", *yağuş*, *yağut-*, *yak-* "sürmek, koymak (kına için); alıştırmak, ısındırıp sevdirmek", *yakı*, *yakış-* *yakşı/yahşı* "iyi, güzel, yakışık, uygun", *yaka*, *yahağan* "alışmak, sevgiyle bağlanmak", *yakala-*, *yakıl-*, *yakın*, *yakış-*, *yaklaş-*, *yakru/yagru* "çevre, yakınlık", *yakur-* "yaklaştırmak"

/l/ ile Türeyen Kelimeler: *yalamtık* "az, bir parça (yemek için)", *yalvar-* "dilen-; dua et-"

/m/ ile Türeyen Kelimeler: *yama*, *yama-*, *yamaç*, *yamak* "yardımcı, işçi", *yaman*, *yamantı* "sığıntı; hizmetçi, işçi", *yampiri* "eğilmiş, yan, çarpık", *yamsa-* "iki şeyi birbirine çat-, yama-", *yamuk*.

/n/ ile Türeyen Kelimeler: *yan*, *yan-* "sevdalan-" *yana* "gene", *yangak/yanak*, *yanaşma*, *yanaş-*, *yanat* "arkadaş", *yanavokuru* "yanlamasına", *yanacı*, *yangal* "çarpık yürüyüşlü", *yangıç*>*yengeç*, *yanık* "aşık", *yanıt*, *yanıkı*, *yansa-* "imren-, beğen-, sev-"

/p/ ile Türeyen Kelimeler: *yapal* “gövdesi düzgün olmayan kimse”, *yapaz* “biçimsiz, kusurlu”, *yapındır*- “yavaş yavaş alıştırmak; benzetmek, uyum sağlamak”, *yapış-*, *yapışak* “bir çeşit yapışkan ot; yapışıcı (nesne)”, *yapışık*, *yapışkan*, *yaprul-* “yapışmak”, *yapşun-*, *yapşur-*,

/r/ ile Türeyen Kelimeler: *yar-*, *yara-*, *yanar-*, *yardak* “yamak, yardımcı”, *yardım*, *yarga* “bölük, parça”, *yariş-* “koş-”, *yargılla-* “bir yana aksa-”, *yarı*, *yarım*, *yarık*, *yarıl-*, *yarıntı* “sel sularının açtığı yarık, oluk”, *yarlık* “üstünde odun yarılan kütük”, *yarma* “bir tür tahıl; iri yarılmış ağaç, odun”, *yarnak* “büyük kayalardaki yarık”, *yartlak* “büyük yarık”, *yarsa-/yarsı-* “benimse-, bağlan-”

/v/ ile Türeyen Kelimeler: *yavıncı-/yavımsı-* “yakınarak yalvar-”, *yavuklu*

/z/ ile Türeyen Kelimeler: *yazmak/yarmak*, *yazacak* “kalem”, *yazgaç* “kalem”, *yazgı* “kalem, yazı, alinyazısı”, *yazgıç* “kalem, yazıcı”, *yazı* “alinyazısı, ova, kır”, *yazlak* “bağ, bostan klubes; kalem”

SONUÇ

Bu çalışmada, *ya- ortak fiil kökünden türediği düşünülen kelimeler fonolojik ve morfolojik olarak çözümlenmeye çalışılmıştır. Neticede, söz konusu kelimelerde çeşitli anlam katmanlarının bulunduğu gözlemlenmiştir. Tüm bu anlam katmanları, *ya ortak kökünden türemiş temel ve yan anlamdaki dallanmalarının bir arada görülebildiği şu tabloyu ortaya çıkarmaktadır:

1. “ışık saçma, aydınlatma, parlatma”

1.1. “ısıtın-, sıcaklık”

1.2. “ivedilik, hız”

2. “örtmek, kapatmak”

2.1. “yaymak, sermek, açmak, düzleşmek”

2.2. “yağmak”

2.2.1. “ıslaklık, tazelik”

3. “hata, günah, yanlış, doğru yoldan sapma, yolunu şaşırma”

4. “yalın, yalnız, tek, sade (olmak)”

4.1. “hafiflik”

5. “yaklaşmak”

5.1. “benzemek, ... gibi olmak”

Görüldüğü üzere aynı anlama gelen veya temel anlamdan izler taşıyarak anlam dallanmasına uğrayan bir grup kelime, ortak kökten gelmektedir. Bu çalışmada her biri ayrı bir grubu oluşturan bu akraba kelimeler, dünden bugüne süren bir seyir takip edilerek tasnif ve tahlil edilmeye gayret edilmiştir. Ortak kökten doğan bu örneklerde fonetik, morfolojik ve semantik dallanmalardaki eğilimin ve değişimin hangi değişkenler sebebiyle meydana geldiği gözlemlenmeye ve gösterilmeye çalışılmıştır. Mesela “ışık saçma, aydınlatma, parlatma” temel anlamına gelen *ya- kökünden türeyen *yaruk-yaşuk*, *yaşın*, *yaşna-*, *yeşne*, *yaktı/yahtu*, *yalangu/alev*, *ışık*, *yıldırım*, *yaltır yaltır*, *yalt yult*, *yalaz/alaz* vs. gibi kelimelerin hangi eklerle türetildiğini tespit etmek, Türkçenin genel yapısı ile ilgili sonuçlara varma bakımından önemlidir. Aynı zamanda Türkçedeki bütün değişimlerde belirleyici olan eğilim ve değişimin yönünü görmek bakımından ilgi çekici olabilir.

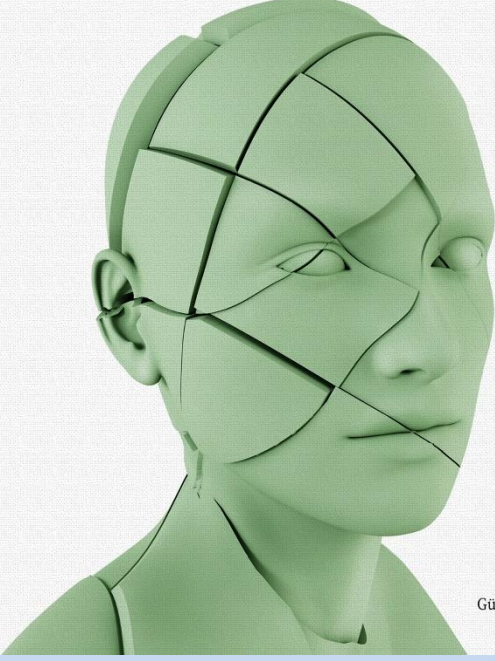
Çalışmada ele alınan “ortak kök” problemi artzamanlı ve eşzamanlı olarak incelenmeye çalışılarak, varılan sonuçlar temel ve yan anlamların birarada görülebildiği bir tabloda somut hâle getirilmiştir.

KAYNAKÇA

- Atalay, Besim (2006), *Divanü Lugati't-Türk*, Ankara: TDK Yayınları.
- Clauson, Sir Gerard (1972), *An Etymological Dictionary of Pre-Thirteenth-Century Turkish*, Oxford.
- Derleme Sözlüğü I-VI* (2009), 3. basım, Ankara: TDK Yayınları
- Ergin, Muharrem (2004), *Dede Korkut Kitabı*, Ankara: TDK Yayınları
- Hacıeminoğlu, Necmettin (1992), *Türk Dilinde Yapı Bakımından Fiiller*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Özkan, Fatma (2003). ““Yıldırım, Yıldız, Alev, Alaz / Yalaz, Işın ve Işık Kelimeleri Nereden Geliyor?”. *Bilig*, Güz, S. 27, s. 157-178.
- Özkan, İsa (2011), “Yapa Yapa Karlar Yağsa Yaza Kalmaz”, *Dede Korkut ve Geçmişten Geleceğe Türk Destanları Uluslararası Sempozyumu Bildiriler Kitabı*, Ankara: Türksoy Yayınları, s. 23- 30.
- Tarama Sözlüğü* (1965-1977), Ankara: TDK Yayınları.
- Türkçe Sözlük* (2011), Ankara: TDK Yayınları.

TÜRK BİLİMKURGU EDEBİYATI VE ARKETİPLER

DR. VELİ UĞUR



Günce Yayınları

Oktay Yivli

Öykü Nasıl Okunur

modern öykü ve yöntem



Günce Yayınları

MAKSUT YİĞİTBAŞ

Edebiyatın Ebemkuşağı

Halit Ziya Hikâyeciliğinde

Renklerin Dili

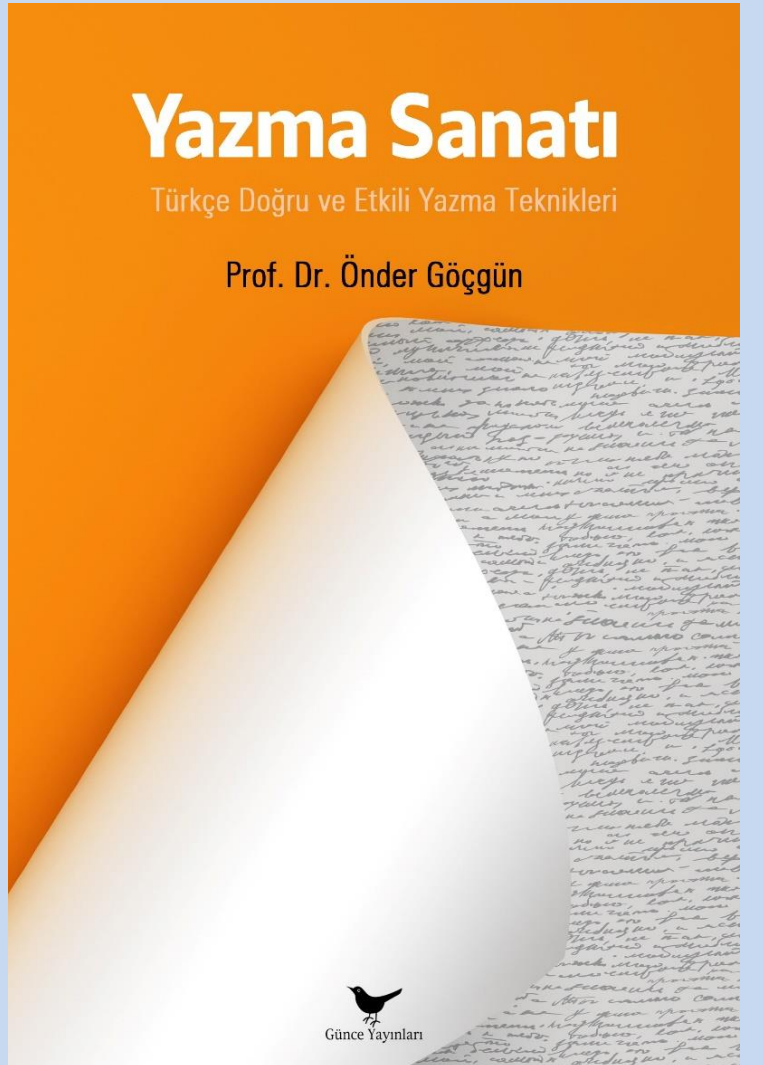


Günce Yayınları

Yazma Sanatı

Türkçe Doğru ve Etkili Yazma Teknikleri

Prof. Dr. Önder Göçgün



Günce Yayınları

Kitap Tanıtım Yazıları
Book Introduction
Letters

Bir Öykünün En Canlı Parçası mıdır Söylem: Öykü Nasıl Okunur'a Dair

ARŞ. GÖR. GİZEM ECE GÖNÜL*

*"Birdenbire bulunduğumuz odanın kapısı açıldı.
İçeriye rüzgâr girdi.
Soğukla beraber yapraklarını dökmüş bir ağaç girdi.
Ağacın arkasından duman, dumanın arkasından bir kuş,
kuşun arkasından bir bulut girdi."*

Sait Faik Abasıyanık

Çalışmalarını söylem anlatı bilimi üstüne yoğunlaştıran Oktay Yivli'nin son kitabı *Öykü Nasıl Okunur: Modern Öykü ve Yöntem*, Günce Yayınları tarafından yayımlandı. Adının ilk kısmıyla genel okuru hafifçe şaşırtan eser, söz dizimiyle edebiyat teorisi ilgililerinin aklına bir başka edebiyat eleştirmenini ve onun iki eserini getirir: Terry Eagleton, *Şiir Nasıl Okunur* ile *Edebiyat Nasıl Okunur*. Araştırmasına ad olarak genel okur için alışılmadık bir söylemi barındıran "öykü nasıl okunur" ifadesini tercih eden yazar, "Modern Öykü ve Yöntem" alt başlığıyla da araştırmanın içeriğini tanımlar.



"Ön söz", "giriş", "son gözlemler", "kaynakça", "dizin" başlıklarından ve sekiz bölümden oluşan kitap, modern öykü türüne dair bir çözümleme yöntemi sunar. Benzer bağlamda Oktay Yivli'nin 2015 yılında yayımlanan *Kısa Öyküde Yöntem: Cemil Süleyman Uygulaması* adlı çalışmasını hatırlatmak, öykü yöntembiliminin Türk akademisindeki ilk çalışmalarından olması sebebiyle faydalı olacaktır. Ancak araştırmacının son kitabı, yönetime dair yeni kategoriler sunması, pek çok çağdaş öykü yazarından yeni örnekler taşıması itibarıyla diğerinden ayrılır.

Çalışmanın esas noktası öykülerin içeriği değil, biçimle beraber oluşan yeni anlamlar ve görünümüdür. Olay örgülerine, karakterlerin durumuna odaklanmaktan ziyade olayların, durumların, zamanın sunuşuna yönelen Yivli, modern öyküde alt türlere dair bir tartışma da sunar. Araştırmanın örnekleme ise Cumhuriyet dönemi Türk öyküsünün ilk örneklerinden günümüz öyküsüne değin uzanır. Evren itibarıyla genişleyen araştırma, öykü olaylarının, kişilerinin, zamanının anlatımına ilişkin sorulan

* Muğla Sıtkı Koçman Ün. Edebiyat Fak. TDE Bölümü, gizemecegonul@gmail.com, orcid.org/0000-0001-8329-6510.
Gönderim tarihi: 30.04.2020 Kabul tarihi: 13.05.2020

sorularla; öykünün türüne, kompozisyonuna, anlatıcısına, bakış açısına, yapısına, birimlerine, gramerine dair yapılan tespitlerle çerçevelendirilir. Çalışmanın kuramsal sınırları anlatı bilimi perspektifiyle çizilirken araştırmacının önerdiği yeni kavramlar ve kategoriler, çağdaş Türk öyküsünde tespit edilen yeni olgular araştırmayı çeşitlendirir. Geniş bir zaman aralığının takip edildiği eser, Türk öyküsünün karşılaştırmalı bir panoramasını da açığa çıkarır. Öte yandan pek çok sanat dalına özellikle sinemaya atıflarda bulunan araştırmacı, kurgu dünyanın kullandığı birçok tekniği kaynaştırır, her türden anlatıya dair geniş bir çatı inşa eder. Sorgulayıcı bakışın hâkim olduğu çalışmada nedenselleştirmeye sık sık başvurulduğu gibi her bir genel başlıkta karşılaşılan özel durumlar da görmezden gelinmeyerek açıklanır.

Kitabın “giriş” bölümünde kurmaca, anlatı, modern öykü kavramları tanım ve tarihçe olarak açıklanırken anlatının ön koşullarından olan öyküsellik ve anlatsallık ayrımı üzerinde durulur, anlatının türleri sıralanır, modern ve geleneksel öyküyü birbirinden ayıran özellikler açıklanır, Türk edebiyatındaki ilk örnekler anılır.

“Tür” başlıklı birinci bölüm, modern öyküde on üç alt türün tespitinden oluşur. Bu kavramlaştırmalarda olay-durum öyküsü ikiliğine yaslanılmadığını belirten Yivli, modern öykünün hâlihazırdaki adlandırmaları nasıl aştığını açıklayarak yapısal özelliklerin önemine dikkat çeker ve farklı örnekçeler üzerinden öyküye yeniden bakmayı önerir. “Kompozisyon” başlıklı ikinci bölümde anlatının başlama ve bitiş evrelerinin yapısal özellikleri incelenir. Bazı anlatıbilim kitaplarında öykünün başlangıç ve bitiş formlarının aynı parametreyle adlandırılmadığını, kullanılan terminolojinin kimi zaman biçim kimi zaman da içerik özelliklerine göre şekillendiğini tespit eden araştırmacı, bu ikilikten uzaklaşarak yeni kategoriler geliştirir. Her bir kategorinin adlandırılması matematik ve geometriden yapılan ödünclemelerle somutlaştırılır. Bu sayede anlatının başlangıç ve bitiş durumlarına dair belirlenim sağlanır, aynı ölçek takip edilir. Dorrit Cohn, Walter Benjamin, Walter J. Ong, Gérard Genette gibi bilim insanı ve anlatı teorisyenlerinin tespitleriyle paslaşan “anlatan ses” başlıklı üçüncü bölümde hikâyeyi anlatan figüre odaklanılır. Yivli, anlatıcı kavramına dair teorik bilgileri işlerken Türk akademisinin metin çözümlemelerinde zamir kökenli terimlerin kullanılmasının anlatıcının konumunun belirsizliği gibi bazı eksikliklere yol açtığını bildirir. Yazarın bu soruna geliştirdiği çözüm önerisi, anlatıcının ediminin, deneyiminin temel alınmasıdır. Araştırmacı, hikâye dünyasındaki konumlarına göre anlatan ses için “kavramsal anlatıcı” ve “deneyimsel anlatıcı” terimlerini önerirken ikincisini yine kendi içinde ikiye ayırır. Evrensel literatürde geçmişten günümüze belirlenmiş olan çeşitli adlandırmalardan bahsetmeyi de ihmal etmez. Böylece hâlihazır bilgiye sahip okur için ikircikli durumlar, bocalamalar belirmez. Aksine, açıklayıcı olan bu tutum, okura hem adlandırmalardaki sorunları görme hem de araştırmacının yeni önerisini anlayabilme yetisi kazandırır. Okurun bilgilerinin alt üst etmekten ziyade Yivli, literatürdeki adlandırmalar ve nedenselleştirdiği öneriler hakkında metni karşısına alan öznelere yeni bir bakışa sürükler. Üçüncü bölümde anlatan sese dair sadece bahsi geçen tipolojiler sunulmaz, anlatıcı ekseninde gelişen bir problemin analizi de yapılır. “Anlatıcı değişikliği yanılısaması” başlıklı bu inceleme, öyküleme sırasında çoklu dil bilgisel kiplik kullanımından doğan karmaşaya eğilir. Yazarın belirttiği üzere anlatıların klasik evresinde tek seslilik yeğlenirken modern dönemde ikinci kişili, postmodernist kurmaca evresinde de çoğul

kiplik yaygınlaşır. Bu durumu, Murat Gülsoy'un bir öyküsü örneğinde, anlatı söylemi bağlamında irdeleyen yazar, değişikliğin anlatıcı düzleminde değil, gramatikal düzlemde olduğunu ileri sürer. Söz konusu metindeki sorunsal, "siz" kipliğinde ilerleyen anlatının sonrasında "ben"e dönüşümüdür. Farklı düzeylerde bulunan dış anlatıcı ile karakterin birbirlerinin seslerini duyabilmesi tek taraflıdır. Bu iletişim ancak dış anlatıcının karakterin sesini duyabilmesi koşuluyla gerçekleşir. Ancak örnekte dış anlatıcının sesinin öykü kişisi tarafından duyulması ve anlatmanın bu kez birinci kişi tarafından devralınması, söylem değişikliği olarak tespit edilir. Burada "sözde anlatıcı"dan bahsetmenin yerinde olduğu vurgulanır ve edebiyattaki dönüşüme de işaret eden durum, postmodern estetiğin oyunu olarak kabul edilir. Dahası, öyküde "sen", "ben", "biz", "o", "siz" ve "onlar" üzerinden değişkenlik gösteren anlatma eylemi devam eder ki bu örüntünün dönüşümlü olarak kullanıldığı yazarın bir başka dikkatidir. Bahsi geçen değişimlere karşın anlatıcıda herhangi bir farklılık olmadığını belirten Yivli, durumu "anlatıcı değişikliği yanılması" olarak kavramlaştırır. Araştırmacı, çoğul anlatıcı meselesini yeni bir başlık altında ele almaz, bunu diğer tiplerin bir aradalığından doğan bir olgu olarak kabul eder. Bu örnekte tespit edilen bir diğer mesele de öykülemenin üçüncü tekil kişi üzerinden devam ederken odaklanmanın karakter üzerinden yapılmasıdır. Söylemden hareketle kavramsal anlatıcının dile getirdiği çeşitli yargılarda bulunanın karakterin sesi olduğu belirlenir. Anlatıcıya ilişkin önerilen yeni sınıflandırmaya neden ihtiyaç olduğu, tanımlanagelen anlatıcı kategorisinin neden bazı nüansları ortaya çıkaramadığı yine bu bölümde açıklanan meselelerdendir. "Görüş biçimi" başlıklı dördüncü bölüm, yalnızca olayları görenin kim olduğu sorusuna verilecek yanıtlara değil, değerlendirmenin kim tarafından yapıldığı sorusunun mümkün kıldığı cevaplara dair bir yöntem içerir. Bu kavramın daha önce bakış açısı, odaklanma, perspektif olarak adlandırıldığı bildirilir ve çeşitli sebeplerle adlandırmaların yetersizliği ortaya çıkarılır. Dördüncü bölümde tespit edilen bir problem, bakış açısını belirleyen anlatıcı olduğu yanılığısıdır. Yivli, anlatıcı-bakış açısı bağıntısının kurmacada zorunlu olmadığını verdiği örneklerle aydınlatır. Bu bahiste görüş biçimi veya etik odak terimlerini öneren Yivli, görüş biçimi kategorisi için bütüncül (panoptikon) görüş, panoramik görüş ve karakter görüş biçimi olmak üzere üç tip belirler.

"Öykülemenin yapısı" başlıklı beşinci bölümde anlatıcı tarafından hikâyenin kurgulanma stratejileri irdelenir. Hikâyenin oluş sırası, aynı öykü içinde birçok hikâyenin anlatılması ve bu hikâyelerin birbiriyle konumu öykülemenin yapısını oluşturur. Zaman dizinsel, doğrusal olmayan, paralel ve çerçeveli olmak üzere temelde dört farklı ancak her bir kategorinin kendi içinde dallandığı pek çok yapı metinler üzerinden tespit edilir. Çalışmanın altıncı bölümü "öyküleme zamanı"nda mesaj, pürüzlerinden arındırılarak alıcıya net bir şekilde sunulur: kastedilen olay zamanı değil; anlatılama, söylem zamanıdır. Bu başlıkta belirlenen türlerin adlandırılmasının, hikâye zamanıyla anlatma zamanı arasındaki öncelik sonralık ilişkisine dayandığı ifade edilir ve ana terimler sıralanır: art zamanlı, eş zamanlı ve erken zamanlı öyküleme. İlgili başlıklar yine kendi içlerinde ara terimlerle çeşitlendirilir. Yedinci bölüm olan "anlatı birimleri" kurguyu oluşturan salt anlatı, hızlandırılmış anlatı, sahne, tablo, yorum balonu, boşluk başlıklarından oluşur. Bu birimlerin farklı anlatım imkânları sunmasıyla beraber anlatımın ritmini de etkilediğinin örnekleme, araştırmacının her bir kategoriye işlevsel anlamda

incelediğini gösterir. Hikâye zamanı ve öyküleme zamanının birbirlerine karşı konumları adı geçen başlıklar altında sunulur. Yazar, anlatıların ritmik hareketliliğinin sistemleştirilebileceğini işaret ederken anlatıda hangi birimin ne zaman, anlatının neresinde kullanıldığını; bahsi geçen birimlerin nasıl gerçekleştirildiğini gösteren ipuçları da yakalamıştır. Örneğin sahne terimi anlatılırken dramada görüldüğü şekliyle bu birimin bazen diyalogla bazen de monologla; tablonun betimleme tekniğiyle gerçekleştirildiği örnekler üzerinden incelenir. İnceleme burada kalmayarak tablo oluşturmak için birbirinden farklı betimleme tekniklerinin kullanıldığının açığa çıkarılması, onların da kategorize edilmesi; araştırmanın hem kapsayıcı hem de kendi içinde ayrıştırıcı unsurları dikkate aldığını gösterir. Betimleme tekniğinin dalga hareketi, zum (kaydırma), hareketli perspektif, zihinsel betimleme, dramatize edilmiş betimleme gibi çoğul bir tipolojiyi barındırdığı ortaya konur. Adı geçen teknikler, Yivli tarafından saptanmış, adlandırılmış ve örneklerle açıklanmıştır. Bu bölümün önemli dikkatlerinden biri de betimlemeyle oluşturulan portre biriminin tablo içinde değerlendirilmesidir. Portre biriminde saptanan karakterleştirmeler şunlardır: figüral, mutlak ve özkarakterleştirme. “Anlatı birimleri” bölümü tıpkı diğer bölümler gibi geniş bir dönemi içeren öyküler evrenine dair yapılan incelemelerle geleneksel ve modern anlatıların kullandığı tekniklerin haritasını çıkarır.

Kitabın sekizinci ve son bölümü “öyküleme grameri”dir. Bu bölüm için yazarın önerdiği bir diğer terim de “kurmaca anlatıda kip”tir. Bu tavrıyla Yivli’nin tespit ve adlandırmayla yetinmediği, terim önerilerini araştırmacıların, okurların dikkatine sunduğu söylenebilir. Söz konusu bölümün amacı, ilk satırlarda okuyucuya sunulur. Anlatı biliminin öncelediği şekilde öykülemenin, söylemin yapısı esas alınacak, hikâyedeki kipliğe değinilmeyecektir. Araştırmacı, söylem kiplerinden hareketle bir anlatı grameri hazırlar. “Anlatı birimleri”nde tespit edilen kategorilerin kendilerine özgü kiplere sahip olduğunu gören Yivli, özgün bakışıyla kipleri işlevlerine göre yedi başlıkla genelleştirir: Temel ve ikincil öyküleme, geçiş, özetleme, betimleme, yorumlama, erken anlatma kipi. Belirtmekte fayda var ki bahsedilen genelleştirmede yalnızca adlandırmalara uygun kipler sunulmamış, öykünün aynı satırlarında değişen kipliklerin nedenleri de açıklanmıştır. Yazar, daha önceden belirlediği bir şablona göre değil, inceleme nesnesi olan öykülere göre bir analiz yapmış ve her bir genellemenin, başlığın altında kendine özgü nitelikler taşıyan örnekleri çalışmasına dâhil etmiştir. Yivli, salt bir genellemenin izini sürmekten çok yapıların ve örneklerin kendine özgü olduğunu göz ardı etmemiş, sorgulayıcı tavrıyla onları da nedenselleştirmiştir. Kiplerin işlevleri, kullanım yerleriyle birlikte birbirleriyle ilişkisi de irdelenmiştir.

Oktay Yivli çağdaş Türk öyküsünden incelediği örneklerle anlatıların yapısına dair ana başlıkları belirlerken, özel durumları, terim önerilerini çeşitlendirirken diğer araştırmacılara, okurlara da el uzatır. Bu sebepten ileri geliyor olmalı ki Yivli, çalışmasını “son gözlemler” başlığıyla tamamlar çünkü bu başlık, bir sonuç değil; araştırmacıların zihninde yeni sorular, dikkatler uyandıran ve incelenecek pek çok örnek, tespit edilecek birçok yapı için bir tetikleyicidir. Yivli, ön sözde son eserinin *Kısa Öyküde Yöntem* (2015)’e doğal olarak kimi borçları olduğunu belirtir. Ancak anlatıbilim alanıyla ilgilenenler, edebiyat okurları *Öykü Nasıl Okunur*’da farklı kategorileri, terimleri, içeriği ve üslubu fark edecektir. Öyle ki yazar, daha önce kullandığı bazı

adlandırmaları ne sebeple güncellendiğini dipnotlara eklemiştir. Bu eserin ortaya çıkmasında Oktay Yivli'nin anlatının yapısı üzerine son yıllardaki geniş araştırmaları da önemlidir. Çalışmada da anılan diğer araştırmalar birbirini doğuran, birbirleriyle tartışan bir hâledir. Çağdaş Türk öyküsünün inceleme alanı olarak seçildiği bu kitap, edebiyatın sıkı okurlarına farklı türdeki anlatılara göz kırpmasıyla; felsefe başta olmak üzere farklı bilimlerin kavramlarını barındıran üslubuyla edebî bir zevk sağlarken sinema gibi diğer sanat dallarına göndermelerde bulunmasıyla kurmacaya dair geniş çözümler içerir. Çalışmanın evreninin çağdaş Türk öyküsünün ilk örneklerinden günümüze değin uzanması daha önce de belirtildiği üzere Türk öyküsünün yapısal değişimini göstermesi açısından önemlidir. Bu sayede Memduh Şevket Esenal'la Sema Kaygusuz'u ve daha birçok yazarı aynı satırlarda buluşturan çalışma, anlatıların her bir uzvunun tarihsel hat üstünde nasıl dönüştüğünü gösterir. Söylemin nefes alan yapısının kimi ortaklıkları ya da ayrımları içerdiğini gözlemeyi, ona dair her zaman takip edilebilecek, zaman zaman dönüşebilecek çizgiler belirlemeyi, hikâyeye beraber ya da hikâyeden ayrı öykünün "nasıl okunduğuna" dair bir yöntem içeren bu çalışmanın farklı araştırmalara kapı aralaması umuduyla...

Öyküsellik ve anlatsallık düşünüldüğünde öykümüz şiirden, şiirimiz de öyküden içeri değil midir, ne dersiniz?

*"Adam yaşama sevinci içinde
Masaya anahtarlarını koydu
Bakır kâseye çiçekleri koydu
Sütünü yumurtasını koydu
Pencereden gelen ışığı koydu
Bisiklet sesini çıkrık sesini
Ekmeğin havanın yumuşaklığını koydu"*

Edip Cansever

BATI

EDEBİYATINDA AKIMLAR

editör
OKTAY YİVLİ

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

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



Günce Yayınları

Prof. Dr. Önder Göçgün

TİYATRO DENEN HAYAT SAHNESİ



Günce Yayınları



PROF. DR. ÖNDER GÖÇGÜN

Türk Tasavvuf Şiiri

AÇIKLAMALI VE YORUMLU ÖRNEKLERLE



Günce Yayınları

MODERN TÜRK EDEBİYATI

editör
OKTAY YİVLİ

MUHARREM DAYANÇ
OKTAY YİVLİ
MACİT BALIK
MAHMUT BABACAN
SEVİM ŞERMET

YASEMİN MUMCU
BEDİA KOÇAKOĞLU
NİLÜFER İLHAN
MAKSUT YİĞİTBAŞ
SELAMİ ALAN



Günce Yayınları

Edebî Seleflerle Diyalog: *Benden Önce Bir Başkası*

ARŞ. GÖR. AHMET DURAN ARSLAN*

Nurdan Gürbilek'in yazılarında sık sık gönderme yapılan isimlerin başında gelir Walter Benjamin ve Orhan Koçak. Yazar, bu iki ismin deneme ve eleştiri türlerindeki yetkinliğini metinlerinde daima vurgular. Mesela Benjamin için şöyle der: "Şeyleri derin bir bağlama yerleştiren bir üslup kurmaktan çok, tekil olanı konuşurmaya adanmıştır Benjamin denemelerini." (2016, s. 137) Ya da kuramsal çözümlemeyle denemeciliği ustaca bir araya getirdiğini düşündüğü Koçak için şunları kaydeder: "Hemen her yazısında, düşüncenin direnç kazanabilmesinin koşulunun kendi acziyle yüzleşebilmesi olduğunda ısrar etti." (s. 217) Ardından da yine Benjamin'e dönerek aktarır: "Muhtemelen hiç kimse iktidarsızlık yaşamadığı bir şeyde asla ustalaşamaz." (s. 218) İlginç olan, Gürbilek'in Benjamin ve Koçak hakkındaki bu sözlerinin kendisi için de söylenebileceğidir. Çünkü o da çoğul'un değil tekil'in, ses'in değil sessiz'in payını arar. Yoğun zihinsel mesailer neticesinde ulaştığı kuramsal analizlerini bir distilasyon ustası gibi damıtarak, incelterek yazısının içine katar ve eleştiri ile denemenin el ele tuttuğu türlerarası metinler üretir. Ayrıca -aynı Benjamin ve Koçak gibi- "kuvvetli düşünceler"e erişebilmenin yolunun acziyetle yüzleşmekten geçtiğini bilerek zihnini çelişki ya da çatışmaların üzerine sürer ve "bilinmeyen sular"ın kaçınılmaz ikilemi olan tekinsizliğe ve çekiciliğe talip olur.

Gürbilek'in, bu yazıya konu olacak *Benden Önce Bir Başkası* (2010, Metis) kitabının, hem kendinden önceki yazar ve düşüncelerle metinlerarası diyalogu sürdürmek hem de onlarla velut ve estetik bir mücadeleye girişmek niyetiyle kaleme alındığı söylenebilir. Çünkü "[y]azarlar yapıtlarının dünyaya verilmiş benzersiz yanıtlar olmasını ister." (s. 14) Kitap "Giriş", "Babalar ve Ustalar", "Büyük Tıkanma", "Tanpınar'da Hasret, Benjamin'de Dehşet", "İkizini Öldürmek", "Batı'nın Cinsiyeti" ve "Kapalı Kapıdaki Çatlak" olmak üzere toplam sekiz bölümden oluşur. Bununla birlikte eserin Kafka-Dostoyevski, Tanpınar-Benjamin ve Cemil Meriç-Peyami Safa ikilileri etrafında yoğunlaştığı ileri sürülebilir.

Kitapta ilk olarak Kafka-Dostoyevski ikilisi, "böcek" metaforu etrafında değerlendirilir. Bu metafor, aşağılanmışlığın ve ezilmişliğin temel mecazıdır. Kafka'nın *Dönüşüm* ve *Babama Mektup* kitapları merkeze alınarak toplumdan ve aileden dışlanma meselesine odaklanılır. Bu



* Muğla Sıtkı Koçman Ün. Edebiyat Fak. TDE Bölümü, ahmetduranarслан@gmail.com, orcid.org/0000-0002-5131-2499.
Gönderim tarihi: 04.03.2020 Kabul tarihi: 25.04.2020

bağlamda yazarın *Babama Mektup*'undan alıntılanan şu satırlar dikkat çekicidir: "Arkadan bir ayağın üzerine bastığını duyumsayarak, zorla koparıp aldığı vücudunun ön kısmını sürüye sürüye kendini yolun kenarına atmaya çalışan bir solucanı anımsatıyordum." (akt. Gürbilek, s. 33) Kafka, bu dışlanmaya karşı koyma arzusu içinde gözükmek ama. Daha çok kalabalıktan, sesten, güçten kendini soyutlamak ve kabuğuna çekilmek ister. Kin, kibir ve hırstan da uzaktır. Öte yandan Gürbilek'in belirttiği üzere, "Kafka'nın böceği, gözlerini yirminci yüzyılın başında bir pazarlamacının yatağında açmadan elli yıl kadar önce Dostoyevski'nin küçük memurlarının, yoksul üniversite öğrencilerinin, yeraltı adamlarının kâbuslarında ortaya çıkmıştı[r]." (s. 23) Ancak Dostoyevski'nin aşağılanmışlığa ve ezilmişliğe verdiği tepki Kafka'dan farklıdır. Mesela *Suç ve Ceza*'nın Marmeladov'u "[b]en alttıysam ve dışlanmışsam, ilk önce kendim kendimi aşağılamaya hazırım." (akt. Gürbilek, s. 33) der. Dostoyevski, eleştiri oklarını her şeyden önce kendine yöneltir ve dışlanmışlığının nedenini en başta kendinde arar. Bununla beraber onda kederin yanında kibir, hırs ve kin de neredeyse eşdeğer olarak görülür. Gürbilek'in vurguladığı üzere, Dostoyevski'de yeraltı, "[a]ynı anda hem bir diklenme yeri hem bir sığınak hem bir hınç mekânı[dır]." (s. 51)

Kitapta odağa alınan ikinci ikili, Tanpınar-Benjamin'dir. Tanpınar, "hayallerinin büyüklüğüyle imkânlarının darlığı arasında sıkışmış" (s. 78) bir yazar olarak tanımlanır. Burada akıllara hemen yazarın şu meşhur cümlesi gelir: "Türkiye evlâtlarına kendisinden başka bir şeyle meşgul olma imkânını vermiyor." (akt. Gürbilek, s. 87) "[İ]syân içermeyen bir keder duygusuyla" (s. 135) dile getirilen bu sözlere rağmen Tanpınar, arayışını sürdürmüş ve yaşamı boyunca "hâl-mazi-istikbal zinciri"ni inşa etmek için çabalamıştır. Eserde açıklandığı üzere, Tanpınar'ı Benjamin'e yaklaştıran ise, bu kültürel süreklilik düşüncesi ve "kayıp estetiği"dir. İkisi de rüyayı, geçmiş, hafızayı önemser ve yitirileni sanatın gücüyle geri çağırmaya çabalar. Ancak Tanpınar kültürel süreklilik düşüncesiyle ulaşmaya çalıştığı "büyük resim"de huzuru, terakkiyi görürken Benjamin daha ihtiyatlı ve şüpheli davranır. Gürbilek'in gösterdiği üzere, "Benjamin geçmiş sorununa ulusal değil, sınıfsal açıdan bakar." (s. 129) Çünkü ona göre, "kültürel zenginlikler, hiç istisnasız, dehşet duygusuna kapılmadan düşünülemez bir kökene sahiptir. Varlıklarını sadece onları yaratan büyük dehaların çabalarına değil, aynı zamanda o çağda yaşamış adı sanı bilinmeyen insanların katlandığı külfetlere de borçludurlar. Hiçbir kültür ürünü yoktur ki aynı zamanda bir barbarlık belgesi olmasın." (s. 126-127) Bu yüzden Tanpınar'ın "istikrar" gördüğü ve "hasret" ile yaklaştığı "süreklilik fikri"nde Benjamin biraz da "dehşet"i görür.

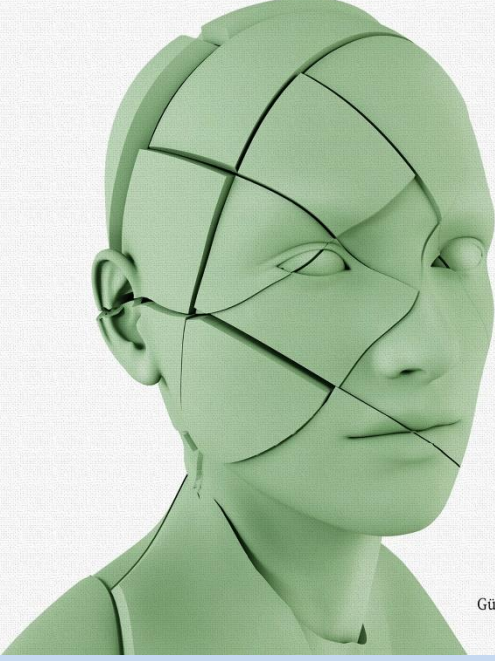
Cemil Meriç-Peyami Safa ikilisi, kitapta incelenen son ikili olarak dikkat çeker. Bu iki yazarın genel olarak Doğu-Batı ilişkisi bağlamında mukayese edildiğini söylemek mümkündür. Konuya teorik zemin sağlamak için ise Edward Said'in *Şarkiyatçılık* (1978) kitabına başvurulmuştur. Gürbilek'e göre, "Edward Said'in *Şarkiyatçılık*'ı çığır açıcılığını bilgiyle iktidar arasında bir suçortaklığı olduğunu gösterebilmesine borçlu[dur]. Batı 'Batı' olabilmek için kendine hükmedilebilecek bir Doğu kurmuş, tarihsel-siyasal-ekonomik koşullarca belirlenmiş bu Doğu temsilini sanki bir doğal hakikatmiş gibi dünyanın geri kalanına dayatmıştı[r]." (s. 169) Devamında yazar şunun da altını ısrarla çizer: "Kendini 'Batı' olarak ayrıştıran yerin dünyanın geri kalanı hakkında oluşturduğu öğretisi, inanç ve klişeler toplamı olan Şarkiyatçılık sömürgecilik,

emperyalizm ve ekonomik sömürüyle yakından ilişkili[dir].” (s. 169) Kitapta Cemil Meriç ve Peyami Safa’yı bir araya getiren, onların mukayeseli ele alınmasına sebep olan da, yine bu “Doğu-Batı meselesi”dir. İki de ülkenin kurtuluşunun bir sentezden, tabiri caizse Doğu ile Batı’nın potansiyel bir evliliğinden geçtiğine inanmaktadır. Elbette her ikisi de -cinsiyetlere atfedilen güç ilişkilerini gözeterek- erkekliği Doğu’ya, dişiliği Batı’ya yakıştırır. Meriç, ilk başta Asya’nın yaşlı aklı ile Avrupa’nın bakir fikirleri arasında öngörülen bu evliliği onaylar. Ancak geçen zamanla birlikte “taklit, intihâl ve tercüme” dışında bir gelişme olmadığını görünce, Doğu’yu genç metresi karşısında zaafa düşmüş bir “ihtiyar âşık”a benzetir. Safa’da ise Doğu-Batı ilişkisi, değişim ve devinimden uzaktır; daha düz ve sabit bir şekilde seyrederek. Gürbilek’in ifade ettiği üzere, “Peyami Safa romanlarını Doğu-Batı sentezinin emrine vermiştir; ama burada esas amaç bir sentezi savunmaktan çok, sentezin zayıf düşmüş eril Doğu’sunu kalkındırmaktır. Safa’nın hep aynı kalıbı izleyen ‘sentez’ romanlarında Batılılaşmayla birlikte kudretini yitiren yerli oğul Batılılaşmış kadının hayranlığını kazanarak yitirdiği itibarını geri alır.” (s. 182) Burada Meriç-Safa ikilisi üzerinden asıl gösterilmeye çalışılan, sahada kaybedilen iktidarın metinsel düzlemde yeniden kazanılma çabasıdır.

Benden Önce Bir Başkası, düşünce ve kültür dünyasının önemli isimleriyle girdiği diyaloglar ve neticesindeki velut tartışmalar itibarıyla dikkat çekici bir eserdir. Kafka’nın Dostoyevski’yle, Tanpınar’ın Benjamin’le ve Cemil Meriç’in Peyami Safa’yla mukayeseli olarak okunması ise kitaba özgünlük katan temel hususların başında gelir.

TÜRK BİLİMKURGU EDEBİYATI VE ARKETİPLER

DR. VELİ UĞUR



Günce Yayınları

Oktay Yivli

Öykü Nasıl Okunur

modern öykü ve yöntem



Günce Yayınları

MAKSUT YİĞİTBAŞ

Edebiyatın Ebemkuşağı

Halit Ziya Hikâyeciliğinde

Renklerin Dili

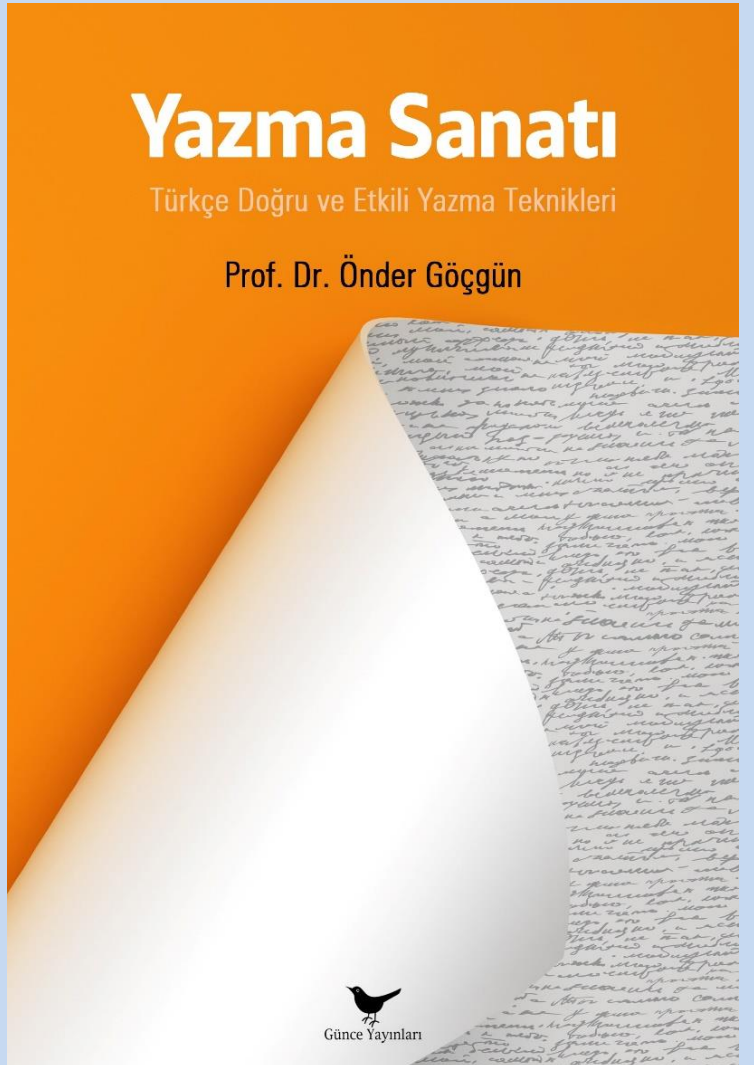


Günce Yayınları

Yazma Sanatı

Türkçe Doğru ve Etkili Yazma Teknikleri

Prof. Dr. Önder Göçgün



Günce Yayınları

Milletleşme Sürecinde İki Önemli Durak: Halide Edib ve Yakup Kadri'nin Romanları Ekseninde Türk Edebiyatının Ulus-Devlet Oluşumuna Etkisi

ÖĞR. GÖR. KAMİL PARIN*

“Ulusları insanlar yaratır; uluslar insanların kendi inanç, sadakat ve dayanışmalarının ürünüdür.”

Ernest Gellner

Modern çağın başlangıcı olarak kabul edilen Rönesans ve Reform hareketleri, bireysel düşünce ve ifade imkânları sağladığı için, modern devletlerin oluşumunu etkileyecek teorik gelişmelerin de ateşleyicisi olarak kabul edilir.

Günümüz devletlerinin oluşumlarını ve bugün dayandıkları ulus-devlet modelinin gelişmesinde etkili olan faktörlerin başında Fransız İhtilali, Sanayi Devrimi ve bunların sonucunda ortaya çıkan kapital ekonomik sistem sayılabilir.

Ulus-devlet kavramı, ilk olarak 16. yüzyılda Batı Avrupa’da, feodal düzenden merkezî devlet düzenine geçişte ortaya çıkar. Ulus-devlet modeli, Fransız İhtilali’nden sonra dünyayı etkisi altına alan milliyetçilik akımının doğal bir sonucudur. Ulus-devletin temelleri ise “ulus” kavramının ve bu kavramın yarattığı ortak bilincin üzerine inşa edilir. Gökalp, ulusların oluşumunu, Durkheim sosyolojisinden esinlenen bir şemayla, üç aşamalı bir sürecin sonucu olarak görür. Buna göre, dil ve ırk birliğine dayalı kabile toplumundan, din birliğine yaslanan ümmete, oradan da kültür (hars) ve uygarlıkla (medeniyet) tanımlanan ulusa erişilir (Ünüvar, 2017, s. 31).

Osmanlı Devleti, I. Dünya Savaşı’ndan Almanya ile birlikte yenik çıkar. Savaş sonunda İtilaf Devletleri ile imzalanan Mondros Ateşkes Antlaşması’nın hükümleri bahane edilerek, kısa süre içinde yurdun dört bir yanı İtilaf kuvvetleri tarafından işgal edilmeye başlanır. Başlayan işgallere karşı verilen Kurtuluş Savaşı nihayetinde kurulan Türkiye Cumhuriyeti de bir ulus-devlet olarak teşekkül eder (Akçam, 2017, s. 56). Bu teşekkülde edebiyatın, özellikle de romanın etkisi oldukça büyüktür. Bu dönemde milliyetçi söyleme sahip olan yazarların başında Halide Edib ve Yakup Kadri gelir. Onur Hasdedeoğlu da bu iki yazarın romanlarının Türk ulus-devletin inşasındaki etkisini/katkısını inceler.

Halide Edib ve Yakup Kadri'nin Romanları Ekseninde Türk Edebiyatının Ulus-Devlet Oluşumuna Etkisi adlı çalışma Eylül 2019’da



* Kastamonu Üniversitesi, kparin@kastamonu.edu.tr, orcid.org/0000-0002-4529-4589
Gönderim tarihi: 10.03.2020 Kabul tarihi: 03.05.2020

Kesit Yayınları tarafından edebiyat tarihimize kazandırılır. Kastamonu Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü öğretim üyelerinden M. Onur Hasdedeoğlu tarafından hazırlanan bu eser Giriş ve Sonuç dışında üç bölümden oluşur.

Yazar, eserin Giriş kısmında ulus, devlet, ulus-devlet kavramlarına değinir, konuya çalışmanın ekseninde açıklık getirerek tanımlamalar yapar. Ulus ile devlet arasındaki bütünlüğü, “Devlet, ulus var olduğu müddetçe vardır.” (Hasdedeoğlu, 2019, s. 12) şeklinde formüleştirir. Ulus düşüncesini aynı zamanda o ulusa aitlik hissine sahip olan bir üye için büyük bir güven kaynağı olarak kabul eder. Devletin Mezopotamya’da ortaya çıkan ilk tarım toplumlarına kadar uzanan en eski beşerî kurumlardan biri olduğunu söyler. Tarihsel süreçte “kent-devlet, tanrı-devlet, kral devlet” en son da “ulus devlet” modeliyle karşılaştığımızı, ulus devlet modelini, insanlığın ve dolayısıyla toplumların tarihsel gelişim süreci içerisinde edindiği tecrübelerden yola çıkarak oluşturduğunu ve günümüzdeki genel geçer devlet tiplerinin özünü teşkil eden bir model olduğunu söyler. Hasdedeoğlu, dünyada ulus devletlerin oluşum süreçlerinin incelendiğinde temelinde iktisadi meselelerin yattığı girift gelişmeler sonucunda ortaya çıktığını söyler. Sonrasında dünyada ulus devletlerin oluşum sürecinde Toplum Sözleşmesi Kuramı’nın kurucuları olan Thomas Hobbes ve Jhon Locke’un düşüncelerine yer verir. Daha sonra da Avrupa’daki ulus-devlet oluşumlarına değinir. Süreci 15. yüzyıldan ele almaya başlar, Birinci Dünya Savaşı’nın sonuna kadar getirir.

Hasdedeoğlu ulus-devleti modern bir olgu olarak kabul eder: “Ulus-devlet, sınırları belirlenmiş bir toprak parçası içinde yasal güç kullanma hakkına sahip ve yönetimi altındaki halkı türdeşleştirerek, ortak kültür, simgeler, değerler yaratarak, gelenekler ile köken mitlerini canlandırarak (kimi zaman uydurarak), birleşmeyi amaçlayan bir tür devletin oluşumuyla tanımlanan, modern bir olgudur” (2019, s. 24). Yazar, konunun daha iyi idrak edilmesi için milletlerin, milliyetçiliklerin ve millî kimliklerin oluşum süreçleri üzerine önemli çalışmaları olan Eric Hobsbawm, Benedict Anderson, Miroslav Hroch, Anthony Smith ve Ernest Gellner gibi isimlerin düşüncelerine de yer verir.

Birinci Bölüm, “Türk Ulus-Devletinin Oluşum Süreci” başlığını taşır. Yazar, Türk toplumunun ulus-devlete geçişinin yüzyıllar süren değişim sürecinin müspet bir neticesi olarak ortaya çıktığını, Türk-ulus devlet yapılanmasını iyi bir biçimde anlayabilmek için bu sürecin seyrini bütün yönleriyle kavramak gerektiğini söyler. Bu düşünceden hareketle bu bölümde Tanzimat, Meşrutiyet, II. Abdülhamit, Mondros, Kurtuluş Savaşı, Cumhuriyet’in ilanı gibi Türk toplumunun düşünsel ve siyasi manada modernleşme serüveninin önemli kırılma noktalarını ele alır. Bunların yanında Tanzimat’tan Cumhuriyetin ilanına kadar olan yüz yıllık süreçte gelişen “Osmanlılık, İslamcılık, Batıcılık, Türkçülük” gibi düşünce akımlarına da değinir. Osmanlı’da ulus bilincinin, etnik ve dini kimliğini muhafaza eden azınlıkların ulus olduklarının bilincine varmaları ile gelişmeye başladığını vurgular.

Bir edebî eser, ait olduğu toplumun izlerini taşır. Herhangi bir milletin edebiyatından örnekler okumak, o milletin kültürüne, geleneklerine, göreneklerine, yaşayış biçimlerine, arzularına, amaçlarına, problemlerine vs. dair izler bulmak, kısacası o milleti tanımaya bir kapı aralamak anlamına gelir. İkinci Bölüm bu çerçevede ele alınır ve “Edebiyat ve Toplum İlişkisi” başlığını taşır. Bu bölümde edebiyat ve toplum ilişkisi Türk edebiyatı bağlamında ilişkilendirilir. Orhun Abidelerinden Cumhuriyet devrinin ilk yıllarına kadarki Türk edebiyatı “yazar-eser-dönem” çerçevesinde edebî arka planı değerlendirilir. Ardından Halide Edib ve Yakup Kadri’nin edebî şahsiyetleri hakkında kısa bilgiler verilir.

Üçüncü Bölüm “Halide Edib ve Yakup Kadri'nin Romanları Ekseninde Türk Edebiyatının Ulus-Devlet Oluşumuna Etkisi” başlığını taşır. Hasdedeoğlu, Halide Edib ve Yakup Kadri'nin eserlerinin, dönemin toplumsal meseleleri hakkında ciddi bir kamuoyu yaratan ve hızla modernleşen Türk toplumunun kültürel hayatında önemli bir pay sahibi olduğunu söyler. Halide Edib ve Yakup Kadri'nin, bu yönleriyle Türk toplumunun ulus-devlet ilkelerine uygun bir biçimde şekillendirilmesi sürecinde ortaya koydukları eserleriyle bir yandan bu süreci ideal bir biçimde yansıtmaya gayret gösterirken, öte yandan bu değişim sürecinin toplumda yarattığı çatışmaları ve problemleri analiz ettiğini dile getirir. Bu bölümde Halide Edib ve Yakup Kadri'nin romanları ile Türk ulus devletinin oluşumu arasında pek çok bağlantı tespit edilir, tespit edilen bu bağlantılar eğitim, kadın, kimlik, toplumsal ve kültürel çatışmalar, iktisat alt başlıkları halinde kategorize edilerek Türk edebiyatının ulus-devlet oluşumundaki etkisi ortaya çıkartılmaya çalışılır.

Hasdedeoğlu, Halide Edib ve Yakup Kadri'nin Cumhuriyet yıllarında yazdıkları romanlarında, ulus-devlet temeline dayalı yeni rejimi ve inkılapları ele alırken, modern bir toplum yaşantısının gereklerini de halka aşılamaı amaçladığını ifade eder. Ona göre özellikle Halide Edib'in *Ateşten Gömlek* romanı Millî Mücadele'nin ilk romanı olma özelliğinin yanında, ulus-devlet ve kimlik oluşumu açısından da son derece önemli bir yere sahiptir. Ayrıca Yakup Kadri'nin *Ankara'sı* da Türk milli kimliği ile ulus-devletin oluşum ve yapılanma sürecini konu alan çarpıcı bir romandır. Hasdedeoğlu, Halide Edib'in son dönem romanlarına bakıldığında eski heyecanının kalmadığını söyler. Bunun nedenini de şu şekilde açıklar:

“Halide Edib'in de özellikle son dönem romanlarına bakıldığında Cumhuriyet'in ilk yıllarında duyduğu heyecanı kaybettiği ve nispeten karamsarlığa büründüğü gözlenir. Bunda hiç şüphesiz yazarın inkılapçı kadro ile kimi meselelerde ihtilafa düşerek gönüllü bir sürgün olarak uzun yıllar boyu yurt dışında yaşamasının ve Türkiye'de bu dönemde yaşanan gelişmeleri dışardan bir gözle takip etmesinin payı vardır.” (2019, s. 266)

Halide Edib ve Yakup Kadri, Türk ulus-devletin oluşum sürecine eserleriyle katkı vermiş iki önemli isimdir. Onlar romanlarında Türk toplumunun problemlerini, sancılarını, ihtiyaçlarını ve meselelerini dikkatli biçimde gözlemlemiş, bunları romanlarına başarılı bir biçimde yansıtmıştır. Milliyetçi söylemin o dönemdeki önemli isimlerinden olan bu iki yazar, edebiyatımızda genellikle yalnızca romancı olarak ele alınmış, romanlarının arka planındaki fikirleri, meselelere bakış açıları ve siyasi tavrı üzerinde çok fazla durulmamış, bu yönleri ihmal edilmiştir. Onur Hasdedeoğlu bu çalışması ile alandaki önemli eksikliği gidermiş, yeni çalışmalara da zemin hazırlamıştır.

KAYNAKÇA

- Akçam, Taner (2017). “Türk Ulusal Kimliği Üzerine Bazı Tezler”, *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Cilt 4*, ed. Tanıl Bora vd., 5. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları, 53-62.
- Hasdedeoğlu, Onur (2019). *Halide Edib ve Yakup Kadri'nin Romanları Ekseninde Türk Edebiyatının Ulus-Devlet Oluşumuna Etkisi*, İstanbul: Kesit Yayınları.
- Ünüvar, Kerem (2017). “Ziya Gökalp”, *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Cilt 4*, ed. Tanıl Bora vd., 5. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları, 28-35.

BATI

EDEBİYATINDA AKIMLAR

editör
OKTAY YİVLİ

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

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



Prof. Dr. Önder Göçgün

TİYATRO DENEN HAYAT SAHNESİ



PROF. DR. ÖNDER GÖÇGÜN

Türk Tasavvuf Şiiri

AÇIKLAMALI VE YORUMLU ÖRNEKLERLE



MODERN TÜRK EDEBİYATI

editör
OKTAY YİVLİ

MUHARREM DAYANÇ
OKTAY YİVLİ
MACİT BALIK
MAHMUT BABACAN
SEVİM ŞERMET

YASEMİN MUMCU
BEDİA KOÇAKOĞLU
NİLÜFER İLHAN
MAKSUT YİĞİTBAŞ
SELAMİ ALAN

