



**BANDIRMA
ONYEDİ EYLÜL
ÜNİVERSİTESİ**

e-ISSN: 2717-9877

**DEÇ
WOLLT**

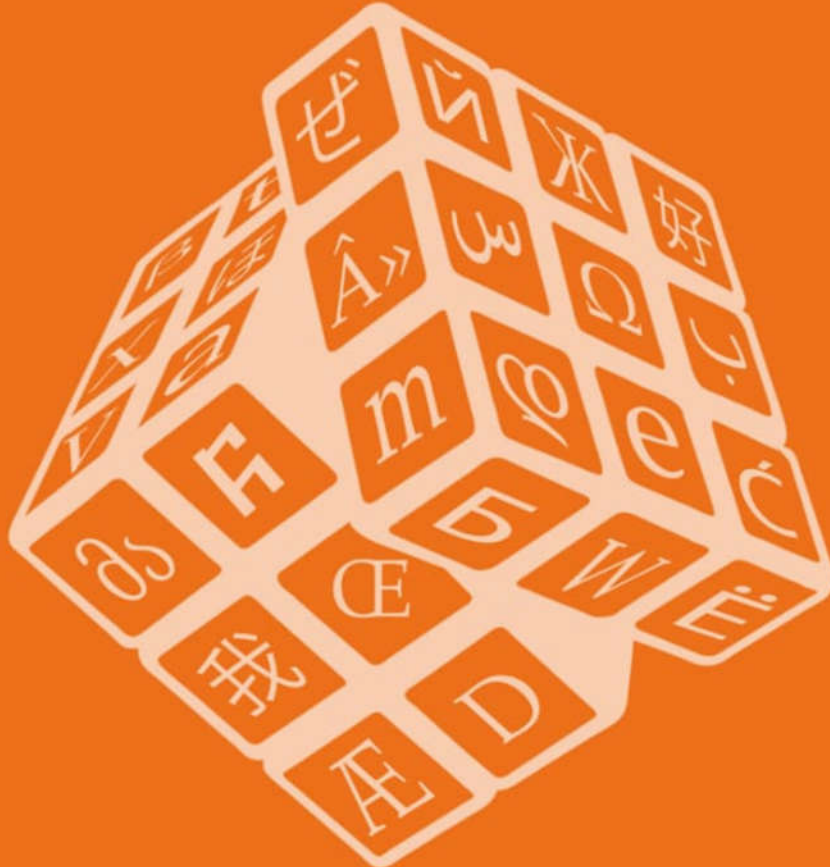
Dünya Dilleri, Edebiyatları ve Çeviri Çalışmaları Dergisi
Journal of Academic Studies in World Languages, Literatures and Translation

Cilt/Volume: 2

Sayı/Issue: 1

Yıl/Year: 2021

**L A N G U A G E
L I T E R A T U R E
T R A N S L A T I O N**





DÜNYA DİLLERİ, EDEBİYATLARI VE ÇEVİRİ ÇALIŞMALARI DERGİSİ –DEÇ
JOURNAL OF ACADEMIC STUDIES IN WORLD LANGUAGES, LITERATURES
AND TRANSLATION – WOLLT

Cilt / Volume: 2

Sayı / Issue: 1

Haziran / June 2021

İÇİNDEKİLER / TABLE OF CONTENTS

Original Research Article

- THE STORY OF THE SHARED LIVES IN THE DOUBLE LIFE OF VERONIQUE**
VERONIQUE'İN İKİLİ YAŞAMI'NDA PAYLAŞILAN HAYATLARIN HİKAYESİ
Vildan KANSIN..... 1-10

Original Research Article

- AN ANALYSIS OF LINGUISTIC IMPOLITENESS IN THE SELECTED AMERICAN MOVIES**
SEÇİLİ AMERİKAN FİMLERİNDE DİL DÜZEYİNDE KABALIK ÇÖZÜMLEMESİ
Aysel Nasirli..... 11-31

Original Research Article

- ECHOES ACROSS THE NATIONAL DIVIDE: COMMON TOPOI IN THE TURKISH LITERATURE**
OF THE WAR OF INDEPENDENCE AND THE GREEK LITERATURE OF THE ASIA MINOR
DISASTER
ULUSAL AYRIŞMADA YANKILAR: MİLLÎ MÜCADELE DÖNEMİ TÜRK EDEBİYATI VE KÜÇÜK ASYA
FELAKETİ DÖNEMİ YUNAN EDEBİYATINDA ORTAK ÖZELLİKLER
Anastasia Aglaia LEMOS..... 32-56

Original Research Article

- ÇİZGİ ROMAN GELENEĞİNİN YAŞATILMASI KAPSAMINDA HALK EDEBİYATI**
ANLATILARININ ÇİZGİ ROMANA DÖNÜŞÜMÜ VE ÇEVİRİLERİ YOLUYLA KÜLTÜR AKTARIMI
TRANSFORMATIONS OF FOLK LITERATURE PRODUCTS INTO COMICS AND CULTURAL
TRANSFER WITHIN THE SUSTAINABILITY OF COMICS TRANSLATION
Burcu YAMAN.....57-75

Original Research Article

- KEFELÎ HÜSEYİN EFENDİ VE BUSTÂN-EFRÛZ-I CİNÂN DER-ŞERH-İ GÜLİSTÂN İSİMLİ**
ESERİ
KEFELÎ HÜSEYİN EFENDİ AND HIS WORK “BUSTÂN-EFRÛZ-I CİNÂN DER-ŞERH-İ GÜLİSTÂN”
Gözde ÖZCANAR SEL 76-90

Translated Article

- BEDENSEL YÜKLEMLER**
ÇEVİRİ MAKALE
Özgün Makale Başlığı: Les prédicats somatiques
Jean-Claude COQUET (Çeviren: Sündüz ÖZTÜRK KASAR)91-104



DÜNYA DİLLERİ, EDEBİYATLARI VE ÇEVİRİ ÇALIŞMALARI DERGİSİ –DEÇ
JOURNAL OF ACADEMIC STUDIES IN WORLD LANGUAGES, LITERATURES
AND TRANSLATION – WOLLT

Editörden

Bandırma Onyedi Eylül Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Mütercim-Tercümanlık Bölümü bünyesinde 2020 yılında kurulan *Dünya Dilleri, Edebiyatları ve Çeviri Çalışmaları Dergisi*'nin (DEÇ) ikinci cilt birinci sayısını beş özgün çalışma ve bir çeviri makale ile okurlarıyla buluşturmuş olmanın gururunu yaşamaktayız. Dil, edebiyat ve çeviri alanlarında ulusal ve uluslararası düzeyde bilimsel ve nitelikli çalışmaları yayımlayarak bilim dünyasına ve akademik hayata yeni bir soluk getirmeyi amaçlayan dergimizin ikinci sayısına makalelerini göndererek katkıda bulunan yazarlarımıza, vakit ayırıp makaleleri değerlendiren yayın kurulumuza, danışma kurulumuza ve bilim kurulumuza teşekkürü borç biliriz.

Dergimizin kuruluş aşamasında ve yayın hayatına başlamasında her zaman desteğini gösteren ve bundan sonraki sayılarımız için bizi teşvik eden Rektörümüz Sayın Prof. Dr. Süleyman ÖZDEMİR'e teşekkür ederiz.

Yeni sayılarımızda buluşmak dileğiyle.

Yayın Editörleri

Editors' Note

We are proud to introduce the first issue of the second volume of our journal titled *Journal of Academic Studies in World Languages, Literatures and Translation* (WOLLT) launched by Bandırma Onyedi Eylül University, Faculty of Humanities and Social Sciences, Department of Translation and Interpreting. WOLLT aims to bring novel insights into language, literature, and translation and receive recognition on national and international scale. We would like to take this opportunity to express our sincere appreciation to the authors of this issue for their contribution to our journal with their articles. We would also like to convey our special thanks to the editorial board, advisory board, and scientific board for taking the time to review the articles submitted to the journal. This issue of the journal consists of five original research articles and one translated article.

We would like to express our gratitude to Prof. Dr. Süleyman Özdemir, the rector of Bandırma Onyedi Eylül University, for his support for the establishment and publication of the journal as well as his continuous encouragement for future issues.

We look forward to meeting in the next issues.

Editors in Chief

KÜNYE

Bandırma Onyedli Eylül Üniversitesi Adına Sahibi

Prof. Dr. Süleyman ÖZDEMİR (Rektör)

Sorumlu Yazı İşleri Müdürü

Doç. Dr. Mesut KULELİ

Editörler

Doç. Dr. Mesut KULELİ

Doç. Dr. Didem TUNA

Dr. Sibel KOCAER

Dr. Caner ÇETİNER

Yayın Kurulu

Prof. Dr. Fabio ALVES, The Federal University of Minas Gerais, Brezilya

Prof. Dr. Mona BAKER, University of Manchester, İngiltere

Prof. Dr. Deniz BOZER, Hacettepe Üniversitesi, Türkiye

Prof. Dr. Thomas BRODEN, Purdue University, Amerika

Prof. Dr. Fatma Feryal ÇUBUKÇU, Dokuz Eylül Üniversitesi, Türkiye

Prof. Dr. Asalet ERTEN, Hacettepe Üniversitesi, Türkiye

Prof. Dr. Ayşe EZİLER KIRAN, Hacettepe Üniversitesi, Türkiye

Prof. Dr. Irena KRISTEVA, Sofia University, Bulgaristan

Prof. Dr. Igor Aleksandrovič MEL'ÇUK, Université de Montréal, Kanada

Prof. Dr. Stefan NEUHAUS, University Koblenz-Landau, Almanya

Prof. Dr. Magdalena Matylda NOWOTNA, INALCO, Fransa

Prof. Dr. Sündüz ÖZTÜRK KASAR, Yıldız Teknik Üniversitesi, Türkiye

Prof. Dr. Susan PETRILLI, University of Bari Aldo Moro, İtalya

Prof. Dr. Osman SENEMOĞLU, Galatasaray Üniversitesi, Türkiye

Prof. Dr. İ. Gülsel SEV, Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Türkiye

Doç. Dr. Mesut KULELİ, Bandırma Onyedli Eylül Üniversitesi, Türkiye

Doç. Dr. Didem TUNA, İstanbul Yeni Yüzyıl Üniversitesi, Türkiye

Doç. Dr. Osman ÜNLÜ, Bandırma Onyedli Eylül Üniversitesi, Türkiye

Dil Editörleri

Arş. Gör. Ali Fuat ALTUNTAŞ, Bandırma Onyedli Eylül Üniversitesi, Türkiye

Öğr. Gör. Muhammed Salih KAPCI, Bandırma Onyedli Eylül Üniversitesi, Türkiye

Bğsz. Arş. Güzel Zeynep TUNÇOK, Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Türkiye

GENERIC

Owner on Bealf of Bandırma Onyedli Eylül University

Prof. Dr. Süleyman ÖZDEMİR (Rector)

Responsible Publication Manager

Assoc. Prof. Dr. Mesut KULELİ

Editors-in-Chief

Assoc. Prof. Dr. Mesut KULELİ

Assoc. Prof. Dr. Didem TUNA

Dr. Sibel KOCAER

Dr. Caner ÇETİNER

Editorial Board

Prof. Dr. Fabio ALVES, The Federal University of Minas Gerais, Brazil

Prof. Dr. Mona BAKER, University of Manchester, England

Prof. Dr. Deniz BOZER, Hacettepe University, Turkey

Prof. Dr. Thomas BRODEN, Purdue University, USA

Prof. Dr. Fatma Feryal ÇUBUKÇU, Dokuz Eylül University, Turkey

Prof. Dr. Asalet ERTEN, Hacettepe University, Turkey

Prof. Dr. Ayşe EZİLER KIRAN, Hacettepe University, Turkey

Prof. Dr. Irena KRISTEVA, Sofia University, Bulgaria

Prof. Dr. Igor Aleksandrovič MEL'ÇUK, Université de Montréal, Canada

Prof. Dr. Stefan NEUHAUS, University Koblenz-Landau, Germany

Prof. Dr. Magdalena Matylda NOWOTNA, INALCO, France

Prof. Dr. Sündüz ÖZTÜRK KASAR, Yıldız Teknik University, Turkey

Prof. Dr. Susan PETRILLI, University of Bari Aldo Moro, Italy

Prof. Dr. Osman SENEMOĞLU, Galatasaray University, Turkey

Prof. Dr. İ. Gülsel SEV, Bolu Abant İzzet Baysal University, Turkey

Assoc. Prof. Dr. Mesut KULELİ, Bandırma Onyedli Eylül University, Turkey

Assoc. Prof. Dr. Didem TUNA, İstanbul Yeni Yüzyıl University, Turkey

Assoc. Prof. Dr. Osman ÜNLÜ, Bandırma Onyedli Eylül University, Turkey

Language Editors

Res. Assist. Ali Fuat ALTUNTAŞ, Bandırma Onyedli Eylül University, Turkey

Instr. Muhammed Salih KAPCI, Bandırma Onyedli Eylül University, Turkey

Ind. Res. Güzel Zeynep TUNÇOK, Bolu Abant İzzet Baysal University, Turkey

Danışma Kurulu

- Prof. Dr. Süleyman ÖZDEMİR - Bandırma Onyedi Eylül Üniversitesi, Türkiye
Prof. Dr. Mustafa ARGUNŞAH – Erciyes Üniversitesi, Türkiye
Prof. Dr. Magdalena BILA - University of Prešov, Slovakia
Prof. Dr. Hüseyin Can ERKİN – Ankara Üniversitesi, Türkiye
Prof. Dr. Johann HOLZNER - Universität Innsbruck, Avusturya
Prof. Dr. Ayşe Banu KARADAĞ - Yıldız Teknik Üniversitesi, Türkiye
Prof. Dr. Ludmila MESKOVA, Matej Bel Üniversitesi, Banská Bystrica, Slovakia
Prof. Dr. Oliver RUF - Bonn-Rhein- Sieg, Almanya
Prof. Dr. Gülden SAĞOL YÜKSEKKAYA – Marmara Üniversitesi, Türkiye
Prof. Dr. Stephanie SCHWERTER – Université – Polytechnique Hauts-de-France, Fransa
Prof. Dr. Piotr R. SULIKOWSKI - University of Szczecin, Polonya
Doç. Dr. Guntars DREIJERS - Ventspils University College, Letonya
Doç. Dr. Şermin KALAFAT – İstanbul Medeniyet Üniversitesi, Türkiye
Doç. Dr. Kamala Tahsin KARIMOVA – Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi, Türkiye
Doç. Dr. Evangelos KOURDIS - Aristotle University of Thessaloniki, Yunanistan
Doç. Dr. Seda TAŞ İLMEK – Trakya Üniversitesi, Türkiye
Doç. Dr. Hacer TOKYÜREK – Erciyes Üniversitesi, Türkiye

Bilim Kurulu (Hakemler)

- Prof. Dr. Mustafa ARGUNŞAH – Erciyes Üniversitesi, Türkiye
Prof. Dr. Magdalena BILA - University of Prešov, Slovakia
Prof. Dr. Thomas BRODEN - Purdue University, Amerika
Prof. Dr. Fatma Feryal ÇUBUKÇU - Dokuz Eylül Üniversitesi, Türkiye
Prof. Dr. Ayşe EZİLER KIRAN - Hacettepe Üniversitesi, Türkiye
Prof. Dr. Johann HOLZNER - Universität Innsbruck, Avusturya
Prof. Dr. Ayşe Banu KARADAĞ - Yıldız Teknik Üniversitesi, Türkiye
Prof. Dr. Irena KRISTEVA - Sofia University, Bulgaristan
Prof. Dr. Stefan NEUHAUS - University Koblenz-Landau, Almanya
Prof. Dr. Magdalena Matylda NOWOTNA, INALCO, Fransa
Prof. Dr. Sündüz ÖZTÜRK KASAR – Yıldız Teknik Üniversitesi, Türkiye
Prof. Dr. Susan PETRILLI, University of Bari Aldo Moro, İtalya
Prof. Dr. Oliver RUF - Bonn-Rhein- Sieg, Almanya
Prof. Dr. Gülden SAĞOL YÜKSEKKAYA – Marmara Üniversitesi, Türkiye
Prof. Dr. Piotr R. SULIKOWSKI - University of Szczecin, Polonya

Advisory Board

- Prof. Dr. Süleyman ÖZDEMİR - Bandırma Onyedi Eylül University, Turkey
Prof. Dr. Mustafa ARGUNŞAH – Erciyes University, Turkey
Prof. Dr. Magdalena BILA - University of Prešov, Slovakia
Prof. Dr. Hüseyin Can ERKİN – Ankara University, Turkey
Prof. Dr. Johann HOLZNER - Universität Innsbruck, Austria
Prof. Dr. Ayşe Banu KARADAĞ - Yıldız Teknik University, Turkey
Prof. Dr. Ludmila MESKOVA, Matej Bel University, Banská Bystrica, Slovakia
Prof. Dr. Oliver RUF - Bonn-Rhein- Sieg, Germany
Prof. Dr. Gülden SAĞOL YÜKSEKKAYA – Marmara University, Turkey
Prof. Dr. Stephanie SCHWERTER – Université – Polytechnique Hauts-de-France, France
Prof. Dr. Piotr R. SULIKOWSKI - University of Szczecin, Poland
Assoc. Prof. Dr. Guntars DREIJERS - Ventspils University College, Latvia
Assoc. Prof. Dr. Şermin KALAFAT – İstanbul Medeniyet University, Turkey
Assoc. Prof. Dr. Kamala Tahsin KARIMOVA – Ağrı İbrahim Çeçen University, Turkey
Assoc. Prof. Dr. Evangelos KOURDIS - Aristotle University of Thessaloniki, Greece
Assoc. Prof. Dr. Seda TAŞ İLMEK – Trakya University, Turkey
Assoc. Prof. Dr. Hacer TOKYÜREK – Erciyes University, Turkey

Scientific Board (Reviewers)

- Prof. Dr. Mustafa ARGUNŞAH – Erciyes University, Turkey
Prof. Dr. Magdalena BILA - University of Prešov, Slovakia
Prof. Dr. Thomas BRODEN - Purdue University, USA
Prof. Dr. Fatma Feryal ÇUBUKÇU - Dokuz Eylül University, Turkey
Prof. Dr. Ayşe EZİLER KIRAN - Hacettepe University, Turkey
Prof. Dr. Johann HOLZNER - Universität Innsbruck, Austria
Prof. Dr. Ayşe Banu KARADAĞ - Yıldız Teknik University, Turkey
Prof. Dr. Irena KRISTEVA - Sofia University, Bulgaria
Prof. Dr. Stefan NEUHAUS - University Koblenz-Landau, Germany
Prof. Dr. Magdalena Matylda NOWOTNA, INALCO, France
Prof. Dr. Sündüz ÖZTÜRK KASAR – Yıldız Technical University, Turkey
Prof. Dr. Susan PETRILLI, University of Bari Aldo Moro, Italy
Prof. Dr. Oliver RUF - Bonn-Rhein- Sieg, Germany
Prof. Dr. Gülden SAĞOL YÜKSEKKAYA – Marmara University, Turkey
Prof. Dr. Piotr R. SULIKOWSKI - University of Szczecin, Poland

Dünya Dilleri, Edebiyatları ve Çeviri Çalışmaları Dergisi
2021, 2(1) (Haziran)

Doç. Dr. Guntars DREIJERS - Ventspils University College,
Letonya

Doç. Dr. Bilgin GÜNGÖR – Çanakkale Onsekiz Mart
Üniversitesi, Türkiye

Doç. Dr. Beki HALEVA - Yıldız Teknik Üniversitesi,
Türkiye

Doç. Dr. Şermin KALAFAT – İstanbul Medeniyet Üniversitesi,
Türkiye

Doç. Dr. Kamala Tahsin KARIMOVA – Ağrı İbrahim Çeçen
Üniversitesi, Türkiye

Doç. Dr. Evangelos KOURDIS - Aristotle University of
Thessaloniki, Yunanistan

Doç. Dr. Mesut KULELİ - Bandırma Onyediy Eylül Üniversitesi,
Türkiye

Doç. Dr. Ömer SOLAK - Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi,
Türkiye

Doç. Dr. Seda TAŞ İLMEK - Trakya Üniversitesi, Türkiye

Doç. Dr. Hacer TOKYÜREK – Erciyes Üniversitesi,
Türkiye

Doç. Dr. Didem TUNA - İstanbul Yeni Yüzyıl Üniversitesi,
Türkiye

Doç. Dr. Osman ÜNLÜ - Bandırma Onyediy Eylül Üniversitesi,
Türkiye

Doç. Dr. Sinan UYĞUR – Bandırma Onyediy Eylül Üniversitesi,
Türkiye

Dr. Mahmut AKAR – Muş Alparslan Üniversitesi, Türkiye

Dr. Javid ALİYEYEV - İstanbul Yeni Yüzyıl Üniversitesi, Türkiye

Dr. Muhsin BARAN - Bandırma Onyediy Eylül Üniversitesi,
Türkiye

Dr. Alize CAN RENÇBERLER – Trakya Üniversitesi, Türkiye

Dr. Ayşe ÇAMKARA ERGİNER - Ankara Hacı Bayram Veli
Üniversitesi, Türkiye

Dr. Caner ÇETİNER – Bandırma Onyediy Eylül Üniversitesi,
Türkiye

Dr. Zekeriya HAMAMCI – Düzce Üniversitesi, Türkiye

Dr. Halil İbrahim İSKENDER - Kırklareli Üniversitesi,
Türkiye

Dr. Turgay KABAK – Bayburt Üniversitesi, Türkiye

Dr. Sibel KOCAER – Bandırma Onyediy Eylül Üniversitesi,
Türkiye

Dr. Yusuf ŞEN – Düzce Üniversitesi, Türkiye

Dr. Ahmet Turan TÜRK – Çanakkale Onsekiz Mart
Üniversitesi, Türkiye

Dr. Burcu YAMAN - Ondokuz Mayıs Üniversitesi,
Türkiye

Yayın Kurulu Sekreteryası

Arş. Gör. Ali Fuat ALTUNTAŞ, Bandırma Onyediy Eylül
Üniversitesi, Türkiye

Öğr. Gör. Muhammed Salih KAPCI, Bandırma Onyediy Eylül
Üniversitesi, Türkiye

Bğsz. Arş. Güzel Zeynep TUNÇOK, Bolu Abant İzzet Baysal
Üniversitesi, Türkiye

Journal of Academic Studies in World Languages,
Literatures and Translation / 2021, 2(1) (June)

Doç. Dr. Guntars DREIJERS - Ventspils University College,
Latvia

Assoc. Prof. Dr. Bilgin GÜNGÖR – Çanakkale Onsekiz Mart
University, Turkey

Assoc. Prof. Dr. Beki HALEVA - Yıldız Technical University,
Turkey

Assoc. Prof. Dr. Şermin KALAFAT – İstanbul Medeniyet
University, Turkey

Assoc. Prof. Dr. Kamala Tahsin KARIMOVA – Ağrı İbrahim
Çeçen University, Turkey

Assoc. Prof. Dr. Evangelos KOURDIS - Aristotle University of
Thessaloniki, Greece

Assoc. Prof. Dr. Mesut KULELİ - Bandırma Onyediy Eylül
University, Turkey

Assoc. Prof. Dr. Ömer SOLAK – Çanakkale Onsekiz Mart
University, Turkey

Assoc. Prof. Dr. Seda TAŞ İLMEK - Trakya University, Turkey

Assoc. Prof. Dr. Hacer TOKYÜREK – Erciyes University,
Turkey

Assoc. Prof. Dr. Didem TUNA - İstanbul Yeni Yüzyıl
University, Turkey

Assoc. Prof. Dr. Osman ÜNLÜ - Bandırma Onyediy Eylül
University, Turkey

Assoc. Prof. Dr. Sinan UYĞUR – Bandırma Onyediy Eylül
University, Turkey

Dr. Mahmut AKAR – Muş Alparslan University, Turkey

Dr. Javid ALİYEYEV - İstanbul Yeni Yüzyıl University, Turkey

Dr. Muhsin BARAN - Bandırma Onyediy Eylül University,
Turkey

Dr. Alize CAN RENÇBERLER – Trakya University, Turkey

Dr. Ayşe ÇAMKARA ERGİNER - Ankara Hacı Bayram Veli
University, Turkey

Dr. Caner ÇETİNER – Bandırma Onyediy Eylül University,
Turkey

Dr. Zekeriya HAMAMCI – Düzce University, Turkey

Dr. Halil İbrahim İSKENDER - Kırklareli University,
Turkey

Dr. Turgay KABAK – Bayburt University, Turkey

Dr. Sibel KOCAER – Bandırma Onyediy Eylül University,
Turkey

Dr. Yusuf ŞEN – Düzce University, Turkey

Dr. Ahmet Turan TÜRK – Çanakkale Onsekiz Mart University,
Turkey

Dr. Burcu YAMAN - Ondokuz Mayıs University,
Turkey

Editorial Board Secretariat

Res. Assist. Ali Fuat ALTUNTAŞ, Bandırma Onyediy Eylül
University, Turkey

Instr. Muhammed Salih KAPCI, Bandırma Onyediy Eylül
University, Turkey

Ind. Res. Güzel Zeynep TUNÇOK, Bolu Abant İzzet Baysal
University, Turkey

Tarandığı Dizinler / Indexed in

Infobase Index



Scientific Indexing Services (SIS)



THE STORY OF THE SHARED LIVES IN *THE DOUBLE LIFE OF VERONIQUE*

Vildan KANSIN*

APA: Kansin, V. (2021). The story of the shared lives in *The double life of Veronique*. *Journal of Academic Studies in World Languages, Literatures and Translation (WOLLT)*, 2(1), 1-10.

Abstract

The idea of the doppelganger is a phenomenon that has been questioned in literature and film industry as well as in psychology. Krzysztof Kieslowski in his film, The Double Life of Veronique, discusses the dilemma of a double life of a person, and how two doubles affect each other. Polish Weronika and French Veronique, the two identical protagonists who are not aware of each other's existence, share the same appearance and the same interests in life. Even their experiences in life draw a parallel between each other's lives. Their corporeal relation affects and changes their life paths. Their life paths intermingle; the effect that opens an incorporeal possibility on their minds enlarges their understanding of both themselves and life. In the end, the question is; whose double life we witness or is it designed in a way that in case any damage is done, the other one takes the place, like a puppet which is created double in case of any damage? The parallel in Freud's theory of the uncanny and in protagonists' relationship in the film, on the psychoanalytical level, provides a better understanding of the emotions that Kieslowski builds up in the film, and makes the audience to consider their own experiences and emotions in life. From this point of view, the film presents us many possibilities, different perspectives on the subject of the possible shared lives of the protagonists with the uncanny connection between them.

Keywords: *Doppelganger, corporeal and incorporeal, Kieslowski, Freud, the uncanny.*

VERONIQUE'İN İKİLİ YAŞAMI'NDA PAYLAŞILAN HAYATLARIN HİKAYESİ

Öz

Eşruh fikri, edebiyatta ve film endüstrisinde olduğu kadar psikolojide de sorgulanan bir olgudur. Krzysztof Kieslowski, Veronique'nin İkili Yaşamı adlı filminde, bir kişinin ikili yaşam çıkmazını ve iki karakterin birbirini nasıl etkilediğini tartışıyor. Birbirlerinin varlığından haberdar olmayan iki özdeş kahraman olan Polonyalı Weronika ve Fransız

Date Received: 15.05.2021

Date Accepted: 19.06.2021

* Research Assistant., İstanbul Yeni Yüzyıl University, Faculty of Sciences and Literature, Department of English Language and Literature, (İstanbul, Turkey), e-mail: vildan.kansin@yeniyuzyil.edu.tr, ORCID: 0000-0001-7315-8464.

Veronique, aynı dış görünümü ve aynı ilgi alanlarını paylaşır. Hayat deneyimleri dahi birbirlerinin yaşamları arasında bir paralellik kurar. Bedensel ilişkileri yaşam yollarını etkiler ve değiştirir. Yaşam yolları birbirine karışır; zihinlerinde tinsel bir olasılığa yer açan bu etki hem kendilerine hem de hayata dair anlayışlarını genişletir. Sonunda sorduğumuz soru ise şu olur: ‘Şahit olduğumuz yaşam kimin ikili yaşamıdır, ya da bu yaşam, herhangi bir hasar durumu göz önünde bulundurularak çift yaratılan bir kukla gibi, diğerinin yerini alacak şekilde mi tasarlanmıştır?’ Freud’un tekinsizlik kuramı ve filmdeki kahramanların ilişkisindeki paralellik, psikanalitik düzeyde, Kieslowski’nin filmde inşa ettiği duyguların daha iyi anlaşılmasını sağlar ve izleyicinin hayattaki kendi deneyimlerini ve duygularını düşünmesine yol açar. Bu açıdan film, kahramanların olası ortak yaşamları konusunda, aralarındaki tekinsiz bağ ile birlikte bize pek çok olasılık, farklı bakış açıları sunar.

Anahtar kelimeler: *Eşruh, bedensel ve tinsel, Kieslowski, Freud, tekinsiz.*

1. Introduction

Krzysztof Kieslowski’s *The Double Life of Veronique* is about two different women who are identical in physical appearance and very similar in their interests and life choices. Polish Weronika as the counterpart of French Veronique is played by the same actress Irene Jacob, which emphasises their oneness in the audience’s eyes. Although they do not know each other, - except Weronika’s accidental, one moment encountering with Veronique- they feel each other’s presence and/or loss in them. One’s death both becomes the other’s second chance and her loss. Their existence intermingles with each other, and their life-paths cross and affect each other. Justin Derry’s perspective on the film gives us a possibility to look at the film beyond simple interpretations, connecting the film with the body ‘corporeal’ and with the sense, the affect ‘incorporeal’: “*The Double Life of Véronique* opens the possibility for a reading of life and the body as being immanently related to a differential field of indeterminate sense and incorporeal potential” (Derry, 2010: 1). He rightly points out these two terms as the film presents us a connection between the body, idea of doppelganger, intuition, chance, and destiny. Actually, he further explains the meaning of corporeal as “the body’s tendency to extend the boundaries of identity through time and space” (Derry, 2010: 2), and of incorporeal as “the body’s other tendency to extend beyond its boundary... [which opens] possibilities and a future that are inconceivable from any enclosed present” (Derry, 2010: 2). It also brings to the minds the idea of one person who lives two different lives at the same time and the idea of who is created double. In the film, the question of identity, Freudian uncanny feeling that is both familiar and strange, that both identifies and alienates the owner, in other words, the “I” in the “other” are explored. This article aims to present these questions in the film, the corporeal and the incorporeal connection between the protagonists; effects of potentials, coincidences, and decisions in their lives.

2. The doubles: Weronika and Veronique

The film starts with a childhood memory of the protagonists with their mothers who died when they were both in their infancy period. In an upside-down shot, significantly, one's mother shows the stars which are all unique in their forms, and the other's mother shows the patterns of the leaves which are again unique like fingerprints. The characters are unique in some ways but are the same in their appearances, and they have similarities in their inclinations. The upside-down shots are used to create a parallel between two main characters in the film, which is repeatedly emphasised throughout the plot. Veronique's looking at Alexandre through a mirror, use of magnifying glass, Weronika's looking at the landscapes through a marble in the train all emphasize the double life of the protagonists. Marek Haltof comments on the sense of doubling in the film as follows; "*The Double Life of Véronique* is the story about two coinciding paths, the conviction that there is 'another self', that one is not 'alone in the world'..." (2012: 118). The connection between the two characters is almost telepathic, and we can only understand this more explicitly in the second part of the film. The first, shorter part focuses on Weronika's life who is a talented singer and who has a free spirit, living her life joyfully. During her brief visit to her aunt in Krakow, she is invited to a choir audition, which would be an opportunity for her music career. But her music career as a choir singer is a threat to her health because of her heart condition. Despite that she has heart disease and although after she wins the audition she had a warning heart attack in the park, she chooses not to see a doctor and attends the concert which causes her death. Her death on the stage creates an intense effect, she dies while doing what she loves, but at the same time her death is untimely, she dies before she fulfils her dreams. But the camera shot at her funeral attracts attention, we see it from the corpse's eyes, we see the soil thrown onto the coffin as if to signify that she is not completely dead which hints Veronique's existence. Her death becomes Veronique's chance of course as we, later on, find out. Her interests in life, her habits, and the objects she is obsessed with become important when we begin to learn about Veronique. Weronika's music talent, the song she sings before she dies, her starred marble, her portfolio's string that she always plays with her fingers, her ring that she keeps rolling under her eyes, etc. The sense of a double life is emphasised through these details in the film. Veronique also has a starred marble, she also plays with a string, and rolls her ring under her eyes like Weronika does. The song Weronika performs on the stage becomes an important fact in Veronique's life, she also loves the same song, she teaches it to the children at the school she works, but also the song is heard in the background of her life all the time. It is figuratively like Weronika is always there in her life. They both exist beyond Weronika and Veronique's corporeal boundaries as a result of their corporeal responses, they make a parallel between each other's lives mystically, and instinctively Veronique learns from Weronika's mistakes or her choices in life.

Before Weronika dies, she makes a comment to her father and says that she feels like she is not alone in the world. This is a foreshadowing of the existence of Veronique and shortly after she

encounters the tourist Veronique in Krakow, her double, or doppelgänger on a bus. Kickasola explains this dilemma by coining the term “multivalent consciousness”. He takes the “multivalent” from science meaning the state of having more than one valence between molecules and adapts it to the film and says “can one person actually, in some way or another, have two or more simultaneous modes of existence” (2009: 169). When we first met Veronique, she echoes Weronika’s words in a different way; this time she feels her loss in her, she mourns for her death without knowing why she is sorry but feeling alone after a loss of a loved one. Later on, in the film, she confesses that she always felt like she was in two places at the same time, supporting Kickasola’s multivalent consciousness theory.

The Double Life of Véronique (1991) explores the idea of two people who may, in fact, be the same person: a doppelgänger story that suggests something of a forking- path narrative; though they are two distinct persons, we are pressed to think of them as the same person (particularly as they are played by the same actress, Irène Jacob) whose life outcomes were determined by various contingencies. (Kickasola, 2009: 170)

Veronique’s life outcomes, for sure, are connected to Weronika’s, they have parallel experiences, but Veronique survives, unlike Weronika. Veronique feels deep inside that, her decisions in life such as seeing a doctor because she feels something wrong with her heart, quitting her singer career sensing that it might be dangerous for her health, all depends on Weronika’s experiences in life. She senses and learns from her experiences; she does not repeat the same mistakes. Veronique says that she just knows what to do or choose in life, without knowing how. However, in the end, it is again Veronique’s own choice not to follow the same mistakes Weronika makes. It cannot be said that it is completely her destiny. No matter she feels instinctively what to do in order to survive, it is a dilemma of choosing a path; it is a free choice. They both sense each other for their entire lives, and they both make choices both dependently and independently of each other. Their different characters affect their decision in life. One chooses to follow her dreams, other in a more controlling manner chooses not to, because she feels the danger. As Kieslowski indicates “Veronique's constantly faced with the choice of whether or not to take the same road as the Polish Weronika, whether to give in to the artistic instinct and the tension intrinsic in art or to give in to love and all that it involves. That, basically, is her choice” (Stok, 1993: 185). At this point, Annette Insdorf’s remarks are worth to mention as she says “*The Double Life of Véronique*’s central question seems to be blatantly metaphysical: can there be – in God’s spectacle, which includes individual “damage” – a double who prepares us for survival? Or might some of us be the double who is setting the stage for another to live more wisely” (as cited in Haltof, 2012: 117). This point of view is emphasised in the scene of Alexandre’s puppet show at the school in which Veronique works as a music teacher. The show is about a ballerina who dies on the stage and her rebirth as a grown-up butterfly at the end. The puppet ballerina dies while she dances on the stage, and she is covered by a white sheet. At the end of the show, the ballerina is born again as a full-grown butterfly. The connection, the foreshadowing of the show with Veronique’s life is undeniable, a connection she is not aware of yet since she has not seen the photo of Weronika she took yet. The audience can easily identify the ballerina

with Weronika and the butterfly with Veronique. Alexandre also makes Veronique's dolls in double in case they get any damage during his shows. The puppets are identical in appearance and furthermore, they are created double interchangeably, as an alternative or substitute for the other. The double marionette signifies only insurance for the show and for Alexandre. The marionettes symbolise Weronika and Veronique, the doubles, and Alexandre's doll replicas of the two women represent their uncanny relationship. These incidents strengthen Veronique's double life and Insdorf's remarks of one individual who is created double. The story of Weronika and Veronique is more complicated than being a substitute for the other, of course. It cannot be said that Weronika exists just because she gives a second chance to Veronique in life. They are two unique characters, doppelgangers, who sense each other, who share the same bodily features, tastes, and experiences but who have different lives and who exist independently. Body double or doppelganger as a concept can be traced both in literature and in the seven art, the cinema industry. As for our film, the evidence supports the idea of doppelganger. Two protagonists are identical twins, as a figure of speech, as they are not actual sisters, but their appearance is identical, their bodies and even the gestures and habits they have resemble each other. Their love for music, their taste in music are the same. They pick the same songs to perform or to teach at school. They have an extreme talent for music. They also share the bodily weaknesses; they both have heart disease. They both lose their mothers very early and have a very close, caring relationship with their fathers. Like a mirror, they reflect each other, and therefore they feel the existence of the other in themselves. They are incorporeally connected as a reflection of their corporeal tendencies. Their corporeal resemblance affects them emotionally, and we see the effects on their minds. Doppelgangers are traditionally associated with bad luck, with death or with a series of mischievous circumstances. A common myth is that seeing the doppelganger of one's own is a signal of death which is dealt with in the film. As it is mentioned, both Weronika and Veronique feel the existence of the other instinctively, but Weronika dies soon after she actually sees her double on a bus in Krakow. In this scene, Veronique does not see her double but takes a photo of her unwittingly, which is later on discovered by the puppeteer, Alexandre. At this point, Freud's psychoanalysis can be used as a base. Freud in his essay, *The Uncanny* (2003), discusses the strange, unfamiliar and disturbing feeling born from the familiar in relation to the idea of doppelganger. The familiar traumatic events that encountered in the primitive stage of the mind and repressed in the unconsciousness, and when related visuals or situations reoccur in the adulthood, that familiar repressed feeling reveals itself creating a frightening uncanny familiarity. He connects the feeling with the infancy period. A child in the narcissistic stage creates multiple selves, which is an insurance against mortality, an insurance for the ego, and he adds that "... when this phase is surmounted, the meaning of the 'double' changes: having ones been an assurance of immortality, it becomes the uncanny harbinger of death" (Freud, 2003: 178). Freud himself admits in a letter that he feels an uncanny resemblance to Arthur Schnitzler.

I think I have avoided you out of a kind fear of finding my own double [Doppelgänger Scheu] Not that I otherwise tend to identify easily with others or that I should wish to ignore the difference in talent which separates me from you; it is rather that when I read one of your beautiful works I seem to encounter again and again, behind the poetic fiction, the presumptions, interests, and conclusions so well known to me from my own thoughts. (as cited in Kupper & Rollman-Branch, 1959: 109)

Freud's and Schnitzler's early childhood experiences and their interests, choices in life resemble each other which are discussed in Kupper and Rollman-Branch's (1959) article in details. The same uncanny feeling can be applied to *The Double Life of Veronique*. As it is discussed before, the characters have similar experiences in life and have similar inclinations like Freud and Schnitzler. For Weronika, seeing her double, creates the Freudian uncanny feeling, and Veronique indeed becomes the harbinger of death for her. That strange feeling can be traced on Weronika's face when she, for a brief moment, sees Veronique. For Veronique, again in the Freudian sense, Weronika is like her guardian against mortality, the familiar narcissistic stage which turns out as an uncanny relationship. The ballerina shows at the school, Alexandre's two dolls, created for the other's substitute, Veronique's feel of loss like losing some part of her identity when Weronika dies all support this idea. Freud in his article analyses E. T. A. Hoffmann's *The Sandman* (1982) in which the young protagonist Nathaniel is obsessed with a frightening children tale and the figure of Sandman in it, who comes and blinds children with sand. Nathaniel identifies the sandman with Coppélius recreating his childhood frightful imaginings of the Sandman that creates the uncanny effect. He also doubles his identification, this time with Coppola. He complicates the reality with the hallucinatory and creates a world in his mind. He falls in love with a doll, Olympia, thinking that she is real. Nathaniel tries to watch her through the binoculars-an object that can provide a better sight but at the same time can mislead the user like mirror or glass. The doll figure is significant both in the story and in the film as Kieslowski emphasises the role of the dolls connecting them with Weronika and Veronique. It is not exactly like in Hoffmann's story, the marionettes in the film contributes the double lives and the uncanny experience that both the characters and the audience feel when watching the film. They are not real beings but indicate the real existence of the doubles. Olympia in Sandman contributes the Nathaniel's state of mind that doubles the uncanniness and his own gaze at the other, alienated from the self, similar to scenes in the film when we see Veronique's strange gaze at Alexandre's marionettes and Weronika's peculiar gaze at Veronique on the bus in Krakow. Freud's connection between the narcissistic stage and uncanny are also explored in Schnitzler's works. In *Fraulein Else*, the inner monologues of Else reveals the conflict she faces on her mind between the superego and id. Her identity is divided between the expectations from her, and the moral standards both she and the society have. She is asked to find money for her father's debts in order to save him from the jail, but Dorsday only accepts to give the money if he can watch her naked for 15 minutes. Else is in dilemma of saving her father, and the feeling of shame that tears her consciousness apart. She becomes isolated and alienated not just from her surroundings and the society she lives in, but also from herself. She looks in the mirror and speaks to herself as if she is talking to someone else.

Am I really as pretty as I look in that mirror? Oh, won't you come closer, pretty Fraulein? I want to kiss your blood-red lips. What a pity the glass is between us, the cold glass. How well we should get on together. Shouldn't we? We shouldn't want anyone else. Perhaps there are no other people. (Schnitzler, 1998: 81-82)

She is self-alienated in the struggle and her ego is damaged. It is a narcissistic breakdown for her which is suppressed in her mind. As Klaus D. Hoppe mentions on Else's psychological condition, "Psychoanalytically speaking we are dealing with the classical conflict between superego and id, with the ego switching sides until it is finally crushed as if between two mill-stones" (1964: 5). Else commits suicide at the end of the novel, but she is still in a war in her mind between death and life. She both wants to survive and die, and that mirror scene in which she speaks to herself, creates a kind of a double effect for her, an insurance against mortality that turns out into a sign of death just like in the case of Kieslowski's film. Along with Freud's theory of the infancy period, Lacan's mirror stage theory which can be found in *Ecrits* (2005) can be traced in the film. Lacan asserts that until the mirror stage the child identifies himself/herself with the mother, and during the mirror stage the child discovers his/her identity as a separate entity. This period is the first self-alienating instance that the child feels. It is alienating because it is an outer image which the child identifies himself/herself as "I" in the mirror. We often watch Veronique looking at her own reflection through the mirror or see her reflection through windows. The scenes can both be interpreted as a reference to the narcissistic stage and to the mirror stage. In both cases, the double, seeing her exact same appearance creates the same unfamiliar feeling. It is both a pleasure and fear encountering the double; the identity is unsecured, it is traumatic for the mind, for the ego, but they also feel a kind of caring security in their hearts, knowing that they are not alone which is also emphasized by both Weronika and Veronique verbally. Therefore, the pain and the pleasure are intermingled in their lives. Weronika after the choir audition feels a warning heart attack, at the moment she feels quite happy, Veronique feels Weronika's loss just after the sex scene and also, after she finds out the photograph of Weronika, she loses herself into a deep cry, her cries become cries of pleasure as Alexandre tries to comfort her by kissing her. The loss is also the gain for Veronique, for she has another chance thanks to Weronika's existence.

Alexandre has an ambiguous role in the film, as his role in Veronique's awareness of her double is significant. He has many roles: as a love partner, as a puppeteer, or even as God in an artistic way. After the puppet show at the school, Alexandre sends Veronique some objects to attract her attention and to meet her again. But the objects he sends also hints Weronika's existence, especially the shoelace. It is very similar to the string Weronika used to play with her fingers, and Veronique does the same after she gets it. More significantly, it is also related to the diagram of heartbeats in front of Veronique. The director connects the shoelace with the life-giving organ of the human body-the heart. In the scene, we see Veronique looking at her test results and the diagram of her heartbeats and while she plays with the shoelace, at one second, she pulls it and makes a straight line which indicates the stopping of the heart, the end of life, the end of Weronika's life. Kieslowski deepens the connection at the scene by giving the

audience a glimpse of Weronika's last performance for the second time. As Derry says, "Each clue he [Alexandre] leaves is doubled by affective, incorporeal resonances that elicit Weronika's uncanny presence. The song Weronika sang when she died is heard in the background, ephemeral images of Weronika at the moment of her death are transposed over scenes of Véronique..." (2010: 3). Unlike Weronika, who does not take the clues of her illness seriously, Veronique learns from the damaged existence of her other-self. She quits her singing career but works as a music teacher in a school and teaches the same song Weronika sings during the concert, which indicates their connection. It is also Alexandre who makes her aware of that she actually took a photo of Weronika in Poland. As she empties her bag, we find out that she has the same starred marble- another connection between them through objects- and the photographs she took during her visit to Poland. With Alexandre's help she finds out the photograph of Weronika, which is a significant awareness for Veronique, as she finally can make sense of her feeling of living two lives at once, and her feeling of loss after her other self's death. The photograph enables her to complete the puzzle she has in her mind. She loses herself into a long and a deep cry after noticing the photo. This moment is a second birth for her, -figuratively similar to Alexandre's butterfly story born out of ballerina's death- born from a loss and just after that moment we remarkably see her rolling her ring under her eyes just like Weronika does, and this again, signifies their connection. Alexandre's role as a partner becomes complicated for Veronique after this scene, and when he makes the double puppet dolls of Veronique, it is finalised. He is no longer the lover figure she wants in her life. His remarks on the possible damage on one of the dolls, and his potential book inspired by Veronique's life such as her double's burning her fingers on the stove and how the other one escapes this by learning the previous one's experience instinctively frightens her, and she leaves the apartment to go to her father's house. Alexandre uses something very private, something mystical, something that causes Veronique's figurative death and maybe a second birth, something that shocks and leaves her in pain, for his book. Veronique, who is now aware of her double, and her effect in her own life cannot accept this, therefore leaves him in cries. "It becomes clear later that this puppet master has somehow acquired knowledge of Veronique's double, Weronika, and is using this knowledge both to seduce Veronique and to fabricate a story for another of his marionette dramas" (Santilli, 2006: 151). Kieslowski himself comments on this part as follows:

I imagine Veronique doesn't spend her life with Alexandre. At the end, you see her crying. She's crying when he suddenly reads her his book and the way she looks at him isn't in the least bit loving, because, in effect, he's used her life. He's used what he knows about her for his own purposes. I think she's much wiser at the end of the film than at the beginning. Alexandre's made her aware that... the other Weronika did exist... He understood, then used it. (Stok, 1993: 182)

After that scene of Veronique's leaving the apartment, she goes to her father's house, which reminds the audience of a person who finds his/her roots, and comfort again in the family house. The camera shot at the scene emphasises this by focusing on Veronique's touching a tree in front of her father's

house. The moment she touches the tree is a sign of a turning point in her life. She turns to her roots, accepts and understands her life, her double, and the uncanny connection between them.

3. Conclusion

The Double Life of Veronique is a film that leads people to think about the uncanny coincidences in life. The corporeal and the incorporeal connection between Weronika and Veronique shocks the audience, the parallel experiences the protagonists have, cause them to think about their own experiences, their decisions, and choices in life. When Kieslowski mentions about his films, he says:

I don't film metaphors. People only read them as metaphors, which is very good. That's what I want. I always want to stir people to something. It doesn't matter whether I manage to pull people into the story or inspire them to analyse it. What is important is that I force them into something or move them in some way. That's why I do all this - to make people experience something. It doesn't matter if they experience it intellectually or emotionally. You make films to give people something, to transport them somewhere else and it doesn't matter if you transport them to a world of intuition or a world of the intellect. (Stok, 1993: 193)

Indeed, the film transports the audience to the world of Weronika and Veronique, in which intuition, senses, emotions, coincidences, multivalent possible existence, choices play major roles. It is quite a unique experience we witness when watching the film. We do feel the uncanny presence, do enter the lives of the two doubles with all its music and aesthetic visual images that connect the characters, and do enter the passionate, intellectual and intuitional, also the beautifully sorrowful world of the characters. The plot is almost poetic, ambiguous, and has striking details that open the door of possibilities. In compact 98 minutes, the director presents us two lives, in full of catchy details. How one takes the message differs according to the perspective. Is Weronika, Veronique's doppelgänger, whose double life is this, how can one explain the mystical relationship between them-is it metaphorical, or is it possible to have a telepathic relationship with one another, is that all coincidence or is it designed, is it possible to have two lives at the same time or is it metaphorical again to emphasise and to make us think about the choices we make in life? Or is it the same Veronique in Poland and France that presents an alternative universe? *The Double Life of Veronique* offers a story with full of possibilities, and all these questions wait for the audience to endeavour on them.

References

- Derry, J. (2010). Incorporeal Encounters and Affective Relationality in Krzysztof Kieslowski's *The Double Life of Veronique*. *Intersections 2010: "Encounters: Situating 'Relation' in Communication and Culture* (Vol. 9).
- Freud, S. (2003). *The Uncanny* (D. McLintock, Trans.; H. Haughton, Ed.). New York: Penguin Books.
- Haltorf, M. (2012). *The Cinema of Krzysztof Kieslowski: Variations on Destiny and Chance*. New York: Columbia University Press.
- Hoffmann, E. (1982). *Tales of Hoffmann* (R. J. Hollingdale, Trans.). Harmondsworth: Penguin Books.

- Hoppe, K. (1964). Psychoanalytic Remarks on Schnitzler's "Fräulein Else". *Journal of the International Arthur Schnitzler Research Association*, 3(1), 4-8. doi:10.2307/45275152
- Kickasola, J. G. (2009). Kieślowski Crosses the Atlantic. In S. Woodward (Ed.), *After Kieslowski: The Legacy of Krzysztof Kieslowski* (pp. 165-185). Detroit, MI: Wayne State University Press.
- Kupper, H. I., & Rollman-Branch, H. S. (1959). Freud and Schnitzler-(doppelgänger). *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 7(1), 109-126. doi:10.1177/000306515900700105
- Lacan, J. (2005). *Ecrits* (B. Fink, Trans.). New York: W. W. Norton
- Santilli, P. C. (2006). Cinema and Subjectivity in Krzysztof Kieslowski. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 64(1), 147–156. doi: 10.1111/j.0021-8529.2006.00236.x
- Schnitzler, A. (1998). *Fraulein Else* (F. H. Lyon, Trans.). London: Pushkin Press.
- Stok, D. (1993). *Kieslowski on Kieslowski*. London: Faber and Faber.

AN ANALYSIS OF LINGUISTIC IMPOLITENESS IN THE SELECTED AMERICAN MOVIES¹

Aysel Nasirli²

APA: Nasirli, A. (2021). An analysis of linguistic impoliteness in the selected American movies. *Journal of Academic Studies in World Languages, Literatures and Translation (WOLLT)*, 2(1), 11-31.

Abstract

This study has investigated one of the pragmatic phenomena impoliteness in the American movies based on Jonathan Culpeper's impoliteness model (1996) as a theoretical framework, also the variation of impoliteness strategies used by characters, the frequency of impoliteness utterances, and the reasons behind the impoliteness act or utterances have been researched. The present study is also concerned with the fact that whether the characters respond the impoliteness utterances by choosing offensive or defensive strategy or accept the face attack or simply staying silent and not respond to it. The hypothesis of this study is that in interactions impoliteness serves to achieve certain goals and there are reasons behind the use of every impolite act. This study is descriptive and qualitative type of research. However, the study also incorporated a simple quantitative method. The data have been collected from four movies of different genres. All movies have been produced by USA. The researcher concluded that all impoliteness strategies listed by Jonathan Culpeper (1996) were used by main characters in movies and there are reasons for every impolite act or utterance. The study is one of the first studies to analyze impoliteness strategies in several movies of different genres.

Keywords: *Pragmatics, impoliteness, impoliteness strategies, power relations, offensive strategies, defensive strategies.*

Date Received: 22.05.2021

Date Accepted: 19.06.2021

¹This article is produced from MA thesis titled "An Investigation of Linguistic Impoliteness in the American Movie Industry" which was prepared under supervision of Dr. Bahman Amani at Khazar University.

² ESL instructor, Khazar University, English Language and Literature Department, (Baku, Azerbaijan), e-mail: aysel.nasirli@khazar.org, ORCID ID: 0000-0002-0269-6780

SEÇİLİ AMERİKAN FİMLERİNDE DİL DÜZEYİNDE KABALIK ÇÖZÜMLEMESİ

Öz

Bu çalışmada, Jonathan Culpeper'in (1996) kabalık modeli kuramsal çerçevesine dayanarak Amerikan filmlerindeki edimsel olgulardan biri olan kabalık kavramı ve karakterlerin kullandığı kabalık stratejilerinin çeşitliliği, kabalık ifadelerinin sıklığı ve kabalık ediminin veya ifadelerinin arkasındaki nedenler araştırılmıştır. Çalışma aynı zamanda karakterlerin kabalık ifadelerine saldırgan veya savunmacı bir strateji seçerek yanıt verip vermediği, bu saldırıları kabul edip etmediği veya sadece sessiz kalıp buna yanıt vermediği gerçeğini de ele almaktadır. Bu çalışmanın hipotezi, etkileşimlerde kabalığın belirli hedeflere ulaşmaya hizmet ettiği ve her kabalık ediminin kullanılmasının arkasında nedenler olduğudur. Betimleyici ve nitel bir araştırma deseninin olmasının yanı sıra, çalışma aynı zamanda basit bir nicel yöntem de içermektedir. Veriler, ABD'de üretilen farklı türlerdeki dört filmde toplanmıştır. Çalışmada, Jonathan Culpeper'in (1996) öne sürdüğü tüm kabalık stratejilerinin filmlerdeki ana karakterler tarafından kullanıldığı ve her kaba edim ya da sözün bir nedeni olduğu sonucuna varılmıştır. Bu çalışma, farklı türlerdeki filmlerde kullanılan kabalık stratejilerini çözümleyen ilk çalışmalardan biridir.

Anahtar kelimeler: Edimbilim, kabalık, kabalık stratejileri, güç ilişkileri, ofansif stratejiler, defansif stratejiler.

1. Introduction

Since language is a means of communication, the use of language is bounded by social norms in society. People use language in the society in order to keep good social interactions with others. Maintaining interpersonal relationship is important and in order to keep the harmony with other members in the society people need to follow the social norms by performing good attitude or behave politely. There are other times in which people use linguistic strategies to attack face. According to Culpeper, they do not indicate their polite acts because they want to attack other people's identities or rights (Culpeper, 2010, as cited in Ratri & Ardi, 2019).

Even though politeness is an important aspect of social interaction, the opposite phenomenon 'impoliteness' is inevitable and highly salient in public life and is as important as politeness in pragmatic literature. Verschueren (1999) claims that politeness should not be treated as center of social interaction, nevertheless impoliteness may be functional as politeness in interaction. According to Culpeper, impoliteness is a negative attitude towards specific behaviors that occur in specific contexts. Compared to

politeness that has been discovered for years, impoliteness has been explored quite recently, because it has been ignored and considered as an offensive linguistic behavior. (Culpeper, 1996) Concisely, the reason behind the recent interest in impoliteness was the inability of politeness approaches to explain fully the confrontational interaction in impolite discourses (Bousfield, 2008, as cited in Wijayanto, Hikmat, &Prasetyarini, 2018).

Impoliteness phenomena do not only occur in daily interactions, but also occur in the dialogues found in various media such as movies, books, novels, political debates, TV shows, etc. Movies describe certain stories by presenting actions, images, utterances as in the real life. As movies give insight into the real life, the events, utterances, stories in the movies are produced naturally. Thus, it enables people to observe how languages are used. For this reason, the researcher has selected movies in order to investigate impoliteness phenomena.

The American film industry, also referred to as Hollywood is the industry leader in the form of artistic expression that began to dominate in the twentieth century. American movie industry also continues to develop as a popular art form at the beginning of the twenty-first century. Hollywood has a lot of impact on the other world's film industries, this is related to the fact that it tends to relate globally with other cultures and nations. The American movie industry has taken the shape of not only being for the American people but it has formed itself to be the global film industry of the world (Adebowale, 2019).

The success of Hollywood as global brand did not come unexpectedly, it was something that has developed over a long period of time. Burrowes (2011) stated that “they are good at making movies and more importantly, they are really good at selling them. Hollywood's success didn't happen because they were making movies for everyone, it happened because they could convince you that the movie was for you” (Andrew, 2013, p. 97).

The object of the research work is to investigate the impoliteness strategies and responses to impoliteness in the American movies. The subject of this study is the analysis of the reasons and intentions of impolite acts in the movies.

This study hypothesized that function of impoliteness in interactions serves to achieve certain goals and there are reasons behind the use of every impolite act. The aims and objectives of the study are as following:

- To explore variation and frequency of impoliteness strategies used by main characters in the American movies.
- To describe in which context it takes place and to determine the reasons why these strategies are used in the certain context and characters' intention for utilizing them.
- To identify whether the responses to impoliteness are defensive or offensive.

Theoretically this study is expected to enrich studies in linguistics field, especially in pragmatics. The theoretical significance of the study is a view to variations of impoliteness super-strategies, types, theory of impoliteness phenomena, to study the reasons behind impolite acts. Practically, the study may be a valuable material for other researchers who investigate impoliteness strategies and theory in the movies as well as in literary works. It presents that impoliteness does not mean only swears or taboo words and goes beyond them. Sometimes just one action that we do not pay attention can be impolite. The study has tried to find answer to following research questions throughout the study:

1. What kind of impoliteness strategies are mostly used by characters in the American movies?
2. Why are these strategies used in the certain context and what are characters' intention for utilizing them?
3. Do the participants accept face attack or respond to impoliteness by using offensive or defensive strategies?

2. Literature review: Theoretical framework of linguistic impoliteness and issues closely linked

Impoliteness is a negative attitude towards specific behaviors that occur in specific contexts. Brown and Levinson's model of politeness (1987) paved the way for linguists to explore the phenomenon of impoliteness. Linguists Culpeper, Bousfield and Eelen have studied the communicative situations in which the purpose of speaker is to damage a hearer's face rather than softening face threatened acts as in politeness (Mohammed & Abbas, 2016). Thanks to Culpeper's 1996 article "Towards an Anatomy of Impoliteness", the notion of impoliteness has developed into an independent field of investigation with regard to politeness studies.

Although the notion of impoliteness can be approached from different disciplines, it is grounded in linguistic pragmatics. Generally speaking, pragmatics is the study of language in use. The modern concept of pragmatics was first introduced by the philosopher, Charles Morris, in 1938. He stated that pragmatics is the branch of semiotics which studies the origin, the uses, and the effects of signs. Pragmatics includes the study of deixis, presupposition, speech acts, implicative, cooperative principle, politeness, and impoliteness (Mohammed & Abbas, 2016). According to Yule (1996), pragmatics is the study about the speaker intention, and it is the study of contextual meaning. Yule (1996) stated that pragmatics is a branch of linguistics study and deals with how the meaning communicated by speakers or writers and how it is interpreted by listeners or readers (Eriek, 2015, p. 3).

In spite of the fact that the present study deals with the theory of impoliteness and impoliteness strategies, before defining this concept we start with defining its opposite phenomenon politeness briefly as the impoliteness theories have been developed based on the politeness. The concept of politeness was first introduced by Brown and Levinson. Brown and Levinson's theory (1987) is based on Goffman's face notion and Grice's maxims, they state that any behavior that attempts to protect the face of the addressee is polite

and any behavior that attacks the face of the addressee is impolite (Aydinoglu, 2013, p. 473). Before discussing and analyzing Culpeper's models of impoliteness and impoliteness strategies the concept of "face" needed some explanations and definitions. During interaction every individual presents *an image of self (face)* which is intended to be internally consistent and supported by the other participants' judgements. According to Goffman (1959), self-presentation composes one of the most important elements of communicative behavior, which is aimed at establishing and maintaining an image of the individual in the mind of others. The result of self-presentation activity is self-image (face). Face was originally proposed by Goffman in the 1960's and later Brown and Levinson (1987) utilized it for their face-saving theory which is regarded as the most well-known politeness theory. Brown and Levinson distinguished two aspects of face: negative face and positive face. Positive face represents person's desire to be liked, appreciated and approved by others (Brown & Levinson, 1987, as cited in Al-Dilaimy & Khalaf, 2015). Negative face represents person's desire to be independent and not to be imposed on (Al-Dilaimy & Khalaf, 2015). A face-threatening act is a speech act that can damage hearers' positive or negative face (Brown and Levinson, 1987, as cited in Laitinen, 2010). In other words, face-threatening act is a verbal or non-verbal act against hearer's positive or negative face. A request, for example, is seen as face-threatening act to the hearer's negative face, as the hearer will be impeded by the speaker to do what the speaker wants rather than what he/she wants (Mohammed & Abbas, 2015).

Face is the main reason for impoliteness. As mentioned by Culpeper (1996), impoliteness happens when there is an imbalance of power between participants, also when it is not in the participant's interest to maintain the other's face. In close relationship impoliteness is quite complex.

2.1. Definitions of impoliteness

Locher and Bousfield claim that impoliteness is behavior that is face-aggravating in a particular context. (Bousfield & Locher, 2008) According to Terkourafi, "impoliteness occurs when the expression used is not conventionalized relative to the context of occurrence" (Terkourafi, 2008, p.70). Bousfield (2008) and Culpeper(2005) argued that speakers' intention and hearers' recognition of these intentions are both main factors in determining impoliteness, whereas, Terkourafi (2008) claimed that an utterance can be impolite even if the speaker's intention was not to be impolite, but the hearer perceived it as such (Osmanovic, 2018, p.16). Bousfield (2008) defined impoliteness as the issuing of intentionally gratuitous and conflictive face-threatening acts (FTAs). Mills (2005, as cited in Mirhosseini, Mardanshahi & Dowlatabadi, 2017) has defined that impoliteness is a linguistic behavior which intends to threaten the hearer's face or social identity. According to Sarah Mills, impoliteness can only be understood and analyzed pragmatically in terms of community's understanding of utterances, and also long-term discourse strategies of interlocutors. She claims that there are many factors that influence our perception of whether the person can be judged as impolite or not. These factors are gender, race, ethnicity, etc. (Mills, 2005).

2.2. Culpeper's theories of impoliteness

The most remarkable model of impoliteness has been introduced by Jonathan Culpeper (1996). In spite of the fact that his model is based on Brown and Levinson's politeness theory (1987), Culpeper rejects their view of impoliteness as "marginal" to everyday conversation, and he claims that understanding the notion of politeness is impossible without comprehending impoliteness phenomenon. Hence, the analytical framework of impoliteness needs to be improved (Mullany and Stockwell, 2010, as cited in Mohammed & Abbas, 2015). His first definition (1996) is more general in which he described impoliteness as "the use of strategies designed to attack face, and thereby cause social conflict and disharmony" (Mohammed & Abbas, 2016). In 2003, Culpeper, Bousfield and Wichmann reformulated the original definition of impoliteness into a more concise one, however this definition centered on speaker and does not consider the role of hearer (Osmanovic, 2018). For this reason, in 2005 Jonathan Culpeper develops his (1996) model, revised this definition and produces the following definition of impoliteness:

"Impoliteness comes about when: (1) the speaker communicates face-attack intentionally, or (2) the hearer perceives and/or constructs behavior as intentionally face-attacking, or a combination of (1) and (2)". (Culpeper, 2005, p. 38) Culpeper argues that the crucial element in this definition is that it designates the importance of both interlocutors (Culpeper, 2005). Culpeper (2005) mentions his revised definition and claims that intention is the central point of this definition, and the concept of face presents the understanding offence. However, to recognize intention is not an easy task, it can be evoked through communication (Mirhosseini, Mardanshahi & Dowlatbadi, 2017). As defined by both Bousfield and Culpeper hearer's understanding of the speaker's intention is the key for impoliteness, therefore, context and interpretation of both speakers and hearers are important. In some cases, behavior is not intentional but is taken as impoliteness by people and causing offence.

In order to include all the aspects, in 2011 Culpeper introduced his last definition of impoliteness:

"Impoliteness is a negative attitude towards specific behaviors occurring in specific contexts. It is sustained by expectations, desires and/or beliefs about social organization, including, in particular, how one person's or a group's identities are mediated by others in interaction. Situated behaviors are viewed negatively considered "impolite" when they conflict with how one expects them to be, how one wants them to be and/or how one thinks they ought to be" (Culpeper, 2011a, p.23). Culpeper's model has gained more interest, since it is built on real data. It handles with different types of discourses, such as conflictive illocutions in US army training camp, analyze of impolite interaction within bilingual Spanish/English children's discourse. In order to testify how his impolite model functions, he analyzed media data in general and television programs.

2.3. Impoliteness strategies

The list of Culpeper's impoliteness super-strategies is the opposite of Brown and Levinson's (1987) list of politeness strategies since politeness strategies meant to save the other person's face. However, according to Culpeper, impoliteness super-strategies are 'opposite' in terms of orientation to face (i.e. instead of maintaining or enhancing face, they are designed to attack face). In these sub-strategies Culpeper also has taken nonverbal communication much into account. (Culpeper, Bousfield & Wichmann, 2003) Culpeper's (1996) list of impoliteness super-strategies listed below:

Bald on record impoliteness- the FTA is performed in a direct, clear, unambiguous and concise way in circumstances where face is not irrelevant or minimized (Culpeper 1996, p. 356).

Positive impoliteness- the use of strategies designed to damage the addressee's positive face wants (Culpeper 1996, p. 356). A person's positive face appeared in his/her desire to be liked or respected by other persons.

Negative impoliteness- the use of strategies designed to damage addressee's negative face wants (Culpeper 1996, p. 356). A person's negative face is shown through his/her desire not to be accepted or urged.

Sarcasm or mock politeness- in this strategy, the FTA is performed with the use of politeness strategies that are obviously insincere (Culpeper 1996, p. 356). In order to be effective sarcasm needs context in addition to insincere politeness.

Withhold politeness- here we may observe the absence of politeness work where it would be expected. For example, failing to thank someone for a present may be considered as an intentional impoliteness (Culpeper 1996, p. 357). This strategy is about the avoidance of performing politeness strategy in the expected time.

Culpeper (1996, pp. 357-358, as cited in Kantara, 2010) goes on to suggest a provisional list of output strategies for positive and negative impoliteness.

Positive impoliteness output strategies include ignore or snub the other, exclude another person from an activity, being unconcerned or disinterested, the use of obscure or secretive language, the use of taboo words, calling the other names and so on. Negative impoliteness output strategies include to condescend, scorn or ridicule the other person, do not treat the other seriously, belittling the other, invading the other's space (literally or metaphorically), explicitly associate the other with a negative aspect. In their study Culpeper, Bousfield and Wichmann (2003) come to the conclusion that impoliteness strategies rarely occur as single realizations and they are usually combined as multiple strategies, so one strategy can be used with other strategies in one sentence. For example, one speaker can use negative impoliteness strategy in combination with "taboo word" which is considered positive impoliteness.

2.4. The reasons for employment of impoliteness

Studies by Bousfield and Culpeper have revealed that impoliteness can be generated by different reasons, such as social power, intimacy, and conflict of interest can cause the occurrences of impoliteness. Culpeper (1996: 353-355) accounted for several reasons why people are impolite. The most obvious one is a personality trait (Infante and Wigley 1986). Also impoliteness may be employed in cases where there is a conflict of interest, and to maintain the other's face is not in a participant's interests and one of the participants might benefit from the fact that the other participant loses their nerves. Other reasons might be using a short-term impoliteness strategy to achieve a long-term goal. As reported by Lakoff (1989), impoliteness may be employed as a means to achieve a particular goal, by attacking the other's face. Culpeper quotes Birchler, Weiss and Vincent (1975), who have indicated that impoliteness may occur in extremely intimate relationships. According to them, one may know which aspects of face are particularly sensitive to attack, and one can better predict or cope with counterattack that may occur. However, Culpeper considers this quite absurd (Kantara, 2010). In his study Kienpointner stated that participants' emotional state also influences the impoliteness and he claimed that emotions play a big role in the realization of impoliteness (Kienpointner, 2008). Additionally, the loudness of voice can be indicated as a sign of impoliteness, when two speakers are talking to each other while one of them speaks more loudly than the other it means that s/he wants to show his or her power over the other one by speaking loudly (Mirhosseini, Mardanshahi & Dowlatabadi, 2017). Culpeper investigated the relationship between prosody and impoliteness, and he argued that sound effects, such as pitch, tone of voice, and loudness may affect the interpretation and perception of utterance as being impolite or polite. He claimed that an utterance can be considered impolite not only because of what the speaker says, but also because how he or she says it (Culpeper, 2011b).

Power has a close relationship with politeness, and it is one of the factors that influence impoliteness. In Culpeper (1996), he argued that a powerful participant has more freedom to be impolite, because he or she can reduce the ability of the less powerful participant to counterattack with impoliteness (e.g. through the denial of speaking rights). Thus, impoliteness is "more likely" to occur in situations where there is an imbalance of social structural power.

2.5. Responses to impoliteness

Responding to impoliteness is also essential in communicative situation and parallel to impoliteness strategies of producers this study also focuses on the responses of hearers. In general, when faced with an impoliteness act or face threatening act (FTA), recipients have the option either to respond or not respond to the utterance. Staying silent may have different functions and meanings, or may signal intended participant aims within a conversational exchange. Defending the person's own face is one of the reasons for staying

silent when facing with impoliteness. Other reasons include the participant does not hear the content of utterance of one's interlocutor or simply does not understand the content of utterance. Staying silent can indicate that the participant cannot say anything on subject. In situations where there is imbalance of power individuals may choose not to respond in order to reduce or avoid conflict. In some cases, hearer is constantly interrupted by the speaker and fails to respond (Bousfield, 2008). If they decide to respond, they can accept (by apologizing for instance) or counter the attack. Taking responsibility for the impolite act is one of the ways of accepting face attack. In the case of an impolite act the hearer might decide to respond with an apology, thus he/she accepts the face threat. Agreement is also considered accepting a face attack. However, these kinds of responses cause increased face damage to hearer (Culpeper, Bousfield & Wichmann, 2003, p. 1562). If recipients counter the face attack, they can use counterstrategies which can be either offensive or defensive (Kantara, 2010, p.310).

Offensive strategies mean that one attacks face attack with another face attack. These strategies are listed in Culpeper's (1996) impoliteness super-strategies. Hence, in offensive responses addressees use Culpeper's impoliteness strategies to respond the face attack. However, defensive strategies deal with face attack by defending person's own face or that of a third party (Bousfield, 2008:208). The list of defensive counter-strategies was proposed by Bousfield (2007). In his study Bousfield gave defensive strategies as *direct contradiction, abrogation, dismissal, ignoring the face attack, offering an explanation, opting out on record, treating the situation as a different activity type* (Aydinoglu, 2013, p.476).

3. The Methodology and data analysis

3.1. Methodology applied to conduct the research

In research design the researcher used descriptive method with the qualitative approach, thus the study is descriptive and qualitative type of research. Qualitative research involved analysis of data such as impolite words, expressions used in dialogues in movies in order to give the answers to research questions. This study mainly focuses on verbal impoliteness, also non-verbal impoliteness, such as prosody and gestures haven't been ignored. However, this study also incorporated a simple quantitative method to calculate the number of each type of impoliteness strategies and its percentages. This study is a pragmatic case study as context is important. Contextual factors play a great role in finding impoliteness strategies utilized by the participants in the study and impoliteness was investigated from the pragmatics point of view. American movies made up the corpus of the research study represent impoliteness. The data of this study were utterances which contain impoliteness used by characters. Four movies were chosen for analysis. They are "Whiplash" (2014), "The Bucket List" (2007), "Hidden Figures" (2016), and "Gattaca" (1997). The genres of movies are drama, biographical drama, comedy-drama and science-fiction. The main data sources were scripts and subtitles of movies. The excerpts are formed based on scripts from <https://www.dailyscript.com> and <https://www.scripts.com>.

3.2. Data analysis

In the present study frequencies and means of impoliteness super-strategies and responses to them have been analyzed. Impoliteness strategies were classified based on Culpeper's (1996) four main strategies and sub-strategies included under them which are explained in the literature review. The responses to impoliteness were classified according to Culpeper's, et al. (2003) model, and their framework of offensive responses was adopted by the researcher as the offensive strategies are the same impoliteness strategies presented by Culpeper (1996). Concerning the defensive responses, they have been analyzed based on defensive counter-strategies proposed by Bousfield (2007).

Excerpts from Whiplash- American music drama film (2014)

Excerpt 1

Fletcher: Then why did you stop playing?

Andrew plays again. FLETCHER (CONT'D)

Fletcher: *Did I ask you to start playing again? (negative impoliteness)*

Andrew: I thought-(then, blanching,) *I'm sorry, I misun- (accept the face attack)*

Fletcher: *I asked you why you stopped playing. Your version of an answer was to turn into a wind-up monkey. (positive impoliteness)*

Andrew: *I'm sorry -- I--I stopped playing becau-- (accept the face attack)*

In this example, after meeting Fletcher, Andrew tries to answer his question without knowing that Fletcher ridicules him. When Fletcher asks "Did I ask you to start play again", the mocking smile appears on his face, so he ridicules Andrew. In this utterance he has used **negative impoliteness strategy** by ridiculing the other person and damages Andrew's negative face wants and emphasizes his relative power over the student. In the face of this utterance, Andrew apologizes, so he responds to this impoliteness act by accepting it. Then Fletcher again interrupts him, it is **positive impoliteness** act and resembles Andrew's performance "a wind-up monkey". In this utterance he uses **positive impoliteness strategy** by answering with an obscure and confusing language. In the 1950's and 60's, there was a toy called a "wind-up monkey". The professor means that Andrew responds to his question, in the same way just as a "wind-up monkey" performs without thinking. Andrew again responds to this impolite act by saying "sorry" as he accepted the face attack directed to him.

Context: On the day of Dunellen competition, Andrew is late for the musical competition and is replaced by other drummer.

Excerpt 2

Fletcher: *Well, glad you could fit us into your schedule, darling. (sarcasm)*

Andrew: I'm sorry I'm late. But I'm here. I'm ready to go. *(accept the face attack)*

Fletcher: Connolly's playing the part.

Andrew: Like fucking hell he is playing my part. (response with offensive strategy)

Fletcher: What the fuck did you say to me? (*positive impoliteness*)

Andrew: It's my part. (*defensive strategy*)

Fletcher: It's my part and I decide who I lend it to.

In this dialogue, Fletcher firstly uses *sarcasm or mock politeness*, he utilizes face threatening act with the use of insincere politeness strategy. Indeed he is very annoyed because of Andrew's being late. In his response Andrew accepts this impolite act by apologizing, however when he knows that other student replaced him in the competition he used *positive impoliteness* against Fletcher, which is in turn *offensive strategy* that is used to response to impolite utterance. His response surprised Fletcher and triggers further impolite utterance. In the face of this utterance Andrew uses defensive strategy by saying "It's my part". This defensive strategy suggesting by Bousfield (2007) is offering an account, and it is used when an explanation is offered in regards to the triggering event.

Excerpts from Hidden Figures-American biographical drama film (2016)

Context: Since Katherine notices that Ruth is the only woman here, walks towards her and explains her work here. Ruth barely looks up her and points the desk in the corner and makes her to take it.

Excerpt 1

Ruth: (CONT'D) *Mr. Harrison won't warm up to you, don't expect it. Do your work, keep your head down. (bald on record impoliteness)*

Katherine: Thank you. (*accepting the face attack*)

In this example, Ruth has used *bald-on record impoliteness*, furiously emphasizes her power over Katherine and orders her what she must do. Ruth shows her aversion through her utterances in a direct, clear, and unambiguous way. Bald-on record impoliteness strategy is used when the powerful speaker has intention to attack the face of less powerful one. In the face of this impolite act Katherine accepts it by saying "thank you".

Excerpt 2

Vivian Mitchell: Our runner can pick up your work, Dorothy. *You need to be working, not walking. (negative impoliteness)*

Dorothy: It's break time, ma'am. No trouble at all. (*responds by using defensive strategy*)

Vivian Mitchell: *Since you made the trip...you can take that batch over there. (negative impoliteness)*

Dorothy: Sure thing, Mrs. Mitchell. (*accepting the face attack*)

In this example, firstly Mitchell impedes over Dorothy's actions and indicates her dislike about Dorothy's coming into the East Computing Room. So she attacks Dorothy's negative face wants, condescends her and uses *negative impoliteness strategy*. Regarding this impolite utterance, Dorothy responds it by using a defensive strategy and explains that it is break time. Mitchell even doesn't say "thank you" or any polite utterance for Dorothy's bringing the worksheets. It is considered *withhold politeness* strategy in which we

observe the absence of politeness work where it would be expected. Then she orders Dorothy to take a lot of worksheets within several boxes to the other building and doesn't treat Dorothy seriously, which is also *negative impoliteness* output strategy. Dorothy doesn't counterattack to this face threatening act and accepts it.

Excerpts from The Bucket List-American comedy-drama film (2007)

Excerpt 1

Edward: I run hospitals, not health spas. Two beds to a room, no exceptions. Look, I passed up a lunch with Michelle Pfeiffer to be here. So can we desist from all of this inane posturing? *Boys and girls, you need me.* I do not need you. (positive impoliteness; negative impoliteness)

Here Edward is annoyed by others and interrupts them, takes turn. In this example, he is speaking furiously and loudly. He calls the persons in a court room as "boys and girls". At this point he diminishes others by attacking their positive face wants, calls the others with names where the distant relationship is appropriate and has used *positive impoliteness output strategy*. In the same utterance he also employs *negative impoliteness strategy* by frightening others that they need him. In the face of this face threatening act they do not respond Edward.

Excerpt 2

Dr. Hollins: Six months. A year if we're lucky. There's an experimental program that we're conducting, and, I don't want to get your hopes up, but I think you'd be an excellent candidate...

Edward: Hey, Doc.

Dr. Hollins: Yes?

Edward: *You're blocking my view.* (positive impoliteness)

Dr. Hollins: Oh. Sorry. (accepts the face attack)

In this example, Dr. Hollins comes to say the test results to Edward and he is watching TV. While doctor uttering the information regarding his health issue, Edward behaves as if he doesn't see the doctor and watches something, fails to acknowledge the presence of doctor. By ignoring doctor Edward has used *positive impoliteness strategy* and attacks his positive face. In his response doctor says "sorry", so he accepts the face threatening attack.

Excerpts from Gattaca- American science fiction film (1997)

Excerpt 1

Jerome: *What makes you think you can be me at all? Look at this. Look at it.* (negative impoliteness)

Vincent: It's nice. I am impressed. Is it real?

Jerome: Are you color-blind too, Vincent? It's silver.

Vincent: *So?* (positive impoliteness-offensive strategy)

Jerome: Jerome Morrow was never meant to be one step down on the podium. With all I had going for me...I was still second best. So how do you expect to pull this off?

In this excerpt Jerome firstly has utilized *negative impoliteness output strategy* and attacks Vincent's negative face by condescending him. Vincent does not respond to this impolite act. Jerome explicitly said that Vincent cannot be intelligent like himself, and indicated Vincent his silver medal. However Vincent said "so" which means he is disinterested about it, which is in turn *positive impoliteness strategy*. In his response Jerome condescends Vincent and used negative impoliteness strategy. He doesn't believe Vincent's ability because of his genetic identity and some health problems.

Excerpt 2

Vincent: What are you doing here, Anton?

Anton: *I should ask you that question. I have a right to be here. You don't. (negative impoliteness)*

Vincent: You almost sound as if you believe that. I committed no murder. You must be disappointed.

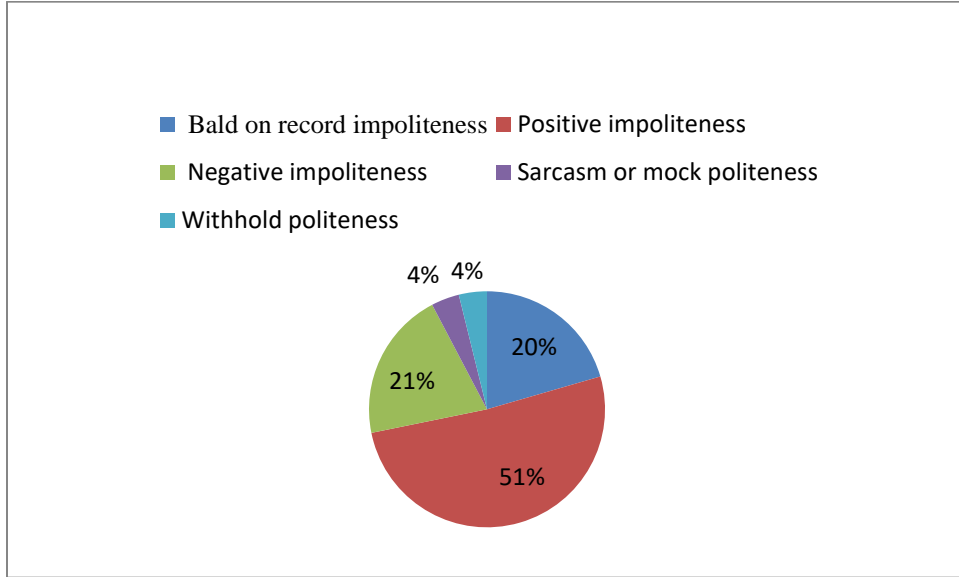
After finding the murder, Anton revealed that Jerome is his native brother Vincent, but firstly Vincent does not recognize him, as he left home years ago. In this excerpt Anton has utilized *negative impoliteness strategy* by saying that his brother has no right to be at "Gattaca". He attacked his brother freedom of action and explicitly emphasized that because of Vincent's genetic identity and he considered his brother as "invalid". In his response Vincent has used defensive strategy.

4. Results of the study and discussion of the data

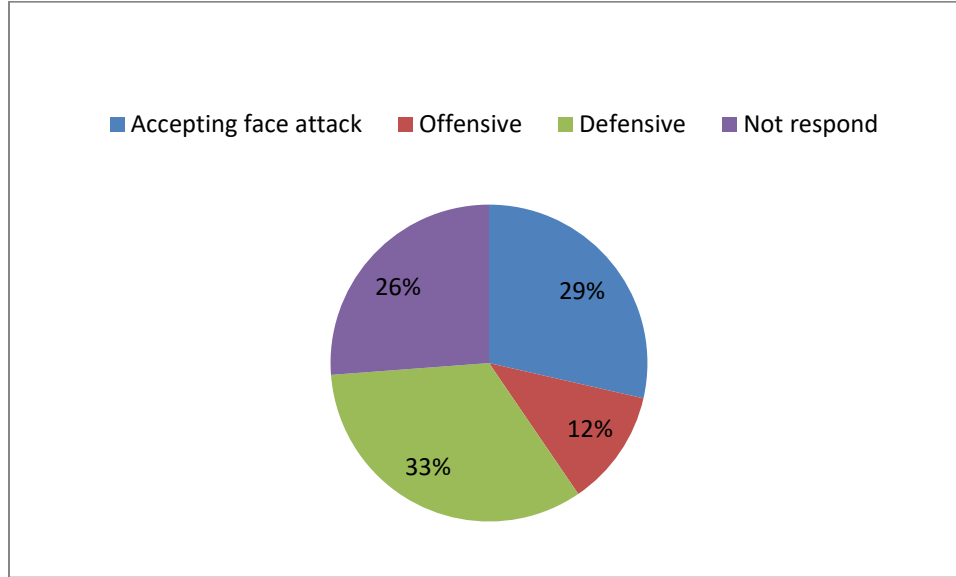
4.1. The presentation of the results of the study

In this section, the results and findings from the research study are presented.

No.	Types of Impoliteness Strategies	"Whiplash"	"Hidden Figures"	"The Bucket List"	"Gattaca"
1.	Bald on record impoliteness	7	3	4	2
2.	Positive impoliteness	13	8	13	6
3.	Negative impoliteness	3	7	3	3
4.	Sarcasm or Mock politeness	1	0	0	2
5.	Withhold politeness	1	1	1	0
	Total	25	19	21	13



The data have been collected from four movies of different genres. The data were presented in different figures for visual analyses. It was found out that all the impoliteness strategies listed by Jonathan Culpeper (1996) were used in the movies: “Whiplash”, “Hidden Figures”, “The Bucket List” and “Gattaca”. These impoliteness strategies are bald on record impoliteness, positive impoliteness, negative impoliteness, sarcasm or mock politeness, withhold politeness. However, the frequency of impoliteness strategies varies in each movie. As it is shown in the table, the most dominant type of impoliteness strategy used in the movies is positive impoliteness and the second mostly utilized strategy is negative impoliteness. Bald on record impoliteness was the third most common strategy throughout the study and was found all movies. In this strategy characters attack the face of less powerful addressee in a clear and direct way without having interest to hide their feelings. Sarcasm and withhold politeness strategies were rather infrequent, even if the researcher did not come across them in some movies. The instances of sarcasm or mock politeness involved using insincere politeness, whereas the examples of withhold politeness involved the absence of manners that are expected from everyone in normal interactions.



Regarding the responses to impoliteness strategies, the findings of the study revealed that in the movies when facing with impolite utterances characters in most cases accepted the face attack either by apologizing or agreeing with the speaker and staying silent or not responding to the impoliteness. When they counter attack they utilize whether defensive or offensive strategies, and in these movies defensive strategies have been commonly used by characters in order to reduce the face attack. Offensive strategies are less common in responses.

4.2. Discussion of the data

In this study frequencies and means of impoliteness super-strategies and responses to them have been analyzed. In this study a great attempt has been made forward to the instances of impoliteness strategy. The analysis of the data gave us a variety of results and in this section the researcher will summarize and discuss them from different viewpoints. Considering the first research question about which impoliteness strategies the characters mostly used in the movies, it was found out that all the impoliteness strategies listed by Jonathan Culpeper (1996) were used in the movies: “Whiplash”, “Hidden Figures”, “The Bucket List” and “Gattaca”. These impoliteness strategies are bald on record impoliteness, positive impoliteness, negative impoliteness, sarcasm, or mock politeness, withhold politeness. However, the frequency of impoliteness strategies varies in each movie.

The investigation of the data revealed that firstly positive and then negative impoliteness strategies were the most frequently used strategies in movies. In the movie “Whiplash”, instructor Fletcher who is known for his abusive teaching methods towards students, in “Hidden Figures” Mitchell, Ruth and Stafford who look very annoyed and frustrated and used hate speech, are known for their segregative behavior against three African-American women at NASA’s Langley Research Center, and in “The Bucket List” the owner

of hospital Edward against Carter, his assistant, his doctor, in the movie “Gattaca” the main character Jerome have frequently used positive and negative impoliteness strategies. These main characters have utilized positive impoliteness strategy by belittling the other person, screaming, calling with other name, being unconcerned and unsympathetic, ignoring, failing to acknowledge the other person’s presence, denying common ground with other, etc. As the sub-strategy of positive impoliteness, the use of taboo language has been found in three movies, accept the movie “Hidden Figures”. In “Hidden Figures” the display of impoliteness especially targeting three African-American women and other “black” people work in the segregated area of research center. Particularly, in the movie “Whiplash” the main character Fletcher uses a great deal of taboo words in the film in general. They also used negative impoliteness strategy by ridiculing, condescending the other person, imposing somebody’s freedom of action, not treating the other seriously, explicitly associating the other with a negative aspect, etc. In the science-fiction film “Gattaca”, some characters such as Anton, Jerome have used negative impoliteness and preferred to undermine Vincent by personalizing him with negative characteristics and unfavorable aspects. As he faced genetic discrimination, his freedom to work wherever he wants was impeded by others. The reason for the high frequency of these impoliteness strategies is that positive and negative are only two strategies with a long list of sub-strategies.

The other research question examined the reasons of the use of impoliteness strategies and characters’ intention for utilizing them. The researcher of the current study agrees with Culpeper (2005) and Bousfield (2008) that speaker’s intention and hearer’s recognition of these intentions are both main factors in determining impoliteness and intention is the central point of the mentioned definition. In almost all movies, characters did not use impoliteness by accident, moreover they have utilized impoliteness intentionally with the aim of attacking and offending addressees. For this reason, impoliteness is intentional and instrumental. As Culpeper (1996) stated impoliteness may be used in cases where there is a conflict of interest. This factor is mostly observed in the movie “Hidden Figures” where there is racist behavior against three African American women who began to work at NASA’s research center and other workers such as Ruth, Stafford, Mitchell behaves hostilely towards them and fail to acknowledge their presence, their knowledge and do not want them work with Space Task Group. In cases, where there is a conflict of interest, it is not in person’s interest to maintain the other’s face. The results of the study indicate that characters in movies sometimes deliberately performed impoliteness in order to achieve a long-term goal. This is in line with Lakoff’s (1989) statement that impoliteness may be employed as a means to achieve a particular goal by attacking the other’s face. We can observe it in the movie “Whiplash”. In this movie the instructor Fletcher who is known for his abusive and terrifying teaching style, believed that he pushed the students to be the best and helped them to become great musicians. Since he is the leader of jazz band, his reason behind employing impoliteness seems to achieve a long-term goal.

The results of the study indicated that there is a relationship between impoliteness and power. The result on possible relationship between power and impoliteness in this study is in line with Culpeper's (1996) and Bousfield's (2008) studies. It is worth mentioning that in four movies we can observe this relationship, for instance in the movie "Whiplash", Fletcher expressed his legitimate and expert power over Andrew by impolite act, in "Gattaca" Jerome did such kind of impoliteness against Vincent, in "Hidden Figures" Stafford, Ruth and Mitchell did it since they want to gain status within a less powerful group by challenging mainly Katherine, Mary and Dorothy. In the same movie, Mitchell, Ruth, Stafford, Sam Turner and others working in in East Computing Group possess legitimate power (owing to their status and roles at the center) and they use impolite language to be superior to other African-American people work in the segregated area of the building and who are in positions of very low relative power. In "The Bucket List" Edward expressed his power over his assistant, people in the courtroom and in some cases on Carter. In movies characters emphasized power by belittling other, condescending, not treating the other person seriously, or they make less participants do what they intend, such as enforcing disciplines, demanding responsibilities, etc. The study is not in line with the statement according to which impoliteness is more likely to happen in close relationship. However, in present study impoliteness mostly occurred in distant relationship and some characters do not know each other at all.

This study mainly focuses on verbal impoliteness, also non-verbal impoliteness, such as prosody, gestures cannot be ignored. Nonverbal communication played crucial role in creating impoliteness in negative and positive impoliteness. In movies some characters employed nonverbal impoliteness represented by loud tone, facial gestures, as well as annoyed and aggressive mood. Thus, the study is in line with the statement of Culpeper (2011) according to which 'It is not what you said, it's how you said it', which means that how the tone of voice or way of articulation of words may change the meaning and shift it from politeness to impoliteness. For this reason, the researcher also paid attention to nonverbal impoliteness. The findings revealed that in the movie "Whiplash" the main character Fletcher has mostly used nonverbal impoliteness, not only his utterances are impolite, but also his prosody, intonation, facial expressions reveal impoliteness. Also, there are some scenes in which he slams the door, screams, shouts to students, hurls the drum through the air, throws chair to student, etc. The researcher also came across examples of nonverbal impoliteness in other movies as well. In "Hidden Figures", for instance, Ruth and Stafford talked to African-American woman Catharine loudly, threw reports and looked her in a hostile mood. Therefore, loudness can be regarded as one of the tools for representation of power and impoliteness. In agreement with Culpeper, Bousfield and Wichmann (2003), this study also indicates that the prosodic aspect, high intonation, for instance can cause and produce impoliteness. Some excerpts indicated that impoliteness can be generated negative emotions such as anger, annoyance, hatred, etc. The findings support

to the Kienpointner (2008) who has reported that participant's emotional state can also cause impoliteness and emotions play a crucial role in the realization of impoliteness.

The other research question examined the responses of the participants in the face of impoliteness. When faced the impoliteness act or FTA, participants have the option either to respond or not respond to the utterance. The findings of the study revealed that in movies there was no case that characters did not understand the impoliteness strategy. Their facial expressions showed that they have caught the impoliteness at least on some level. However, they decide not to respond it. In this study mainly in "Hidden Figures" and "Whiplash" when facing impoliteness, participants did not respond it since they are lost for words and cannot say anything on subject. Where there is imbalance of power the characters did not respond it in order to avoid conflict.

The findings in this study show that there are two types of responses in the movies. They are accepting face attack and countering face attack. In the movie "Whiplash" Andrew and other students, in "The Bucket List" Edward's assistant, his doctor accepted the face attack by apologizing or agreeing with the speaker or taking responsibility for the impoliteness. If recipients counter the face attack, they can use counterstrategies which can be either defensive or offensive. Offensive strategies are listed in Culpeper's (1996) impoliteness super-strategies, whereas the defensive strategies were proposed by Bousfield (2007). The study agrees with Bousfield (2008) that defensive strategies deal with face attack by defending person's own face or that of a third party, so they reduce the face damage and avoid conflict. For instance, the characters explained their actions after they had been ridiculed or mocked by another more specifically the more powerful character. Also, the hearer who maintains a friendly attitude in his responses to the speaker's impolite strategies, do not want to threaten the speaker's face and simply saving his/her own by using defensive strategy. Based on the results, the defensive strategies employed by characters were somewhat diverse as the prominent strategies were offering an account, pleading, in some cases directly contradiction to the face attack. In this study impoliteness has been analyzed in four movies, in drama, comedy-drama, science-fiction and biographical drama. Having written the analysis the researcher observed that impoliteness strategies were less common in science-fiction film. The researcher has watched several science-fiction films for analysis and impoliteness strategies were not a lot in those films as well.

According to this study, impoliteness is not always indicated by linguistic structures, and it also depends on participants' interpretation in verbal interaction. Thus, the participants can determine whether the linguistic structure is impolite or not. Therefore, the interpretation of linguistic behavior, whether it is polite or impolite depends on the cultural norms, social norms and the context in which interaction takes place. The study supports the hypothesis that in interactions impoliteness is utilized in order to achieve certain goals and there are reasons behind the use of every impolite act.

One of the difficulties in analyzing data is that impoliteness is a very subjective phenomenon, and it is hard to evaluate whether an utterance hurts the addressee's feelings or not. For this reason, it is possible that another viewer could analyze the same data differently. Also, as there are not a lot of instances of bald on record impoliteness, in some cases to differentiate negative impoliteness and bald on record impoliteness was difficult. This study will enrich studies in linguistic field, especially in pragmatics. Impoliteness strategies have been analyzed mostly in one film or TV shows, and this study is one of the first studies that analyze impoliteness strategies and impoliteness theory in multiple films from different genres. This study may be applicable for literary writers, discourse analysts, film critics and those who may concern.

5. Conclusion

The findings of the study can be concluded as follows:

- It was found out that all impoliteness strategies have been used in movies, whereas positive and negative impoliteness strategies were frequently used in movies.
- As the sub-strategy of positive impoliteness, the use of taboo language has been found in three movies, except the movie "Hidden Figures".
- The reason for the high frequency of the negative and positive impoliteness strategies is that positive and negative are only two strategies with a long list of sub-strategies.
- Bald on record impoliteness was the third most common strategy and was found in all movies. Sarcasm and withhold politeness strategies were rather infrequent, even if the researcher did not come across them in some movies.
- In almost all movies, characters did not use impoliteness accidentally, and they have used impoliteness intentionally with the aim of attacking and offending addressees. For this reason, impoliteness is intentional and instrumental.
- There are several reasons why impoliteness happened, and impoliteness is triggered by a number of factors. One of the reasons is conflict of interest. Secondly, impoliteness deliberately employed by characters in order to achieve a long-term goal. The study also concluded that there is a relationship between impoliteness and power as a more powerful character was more likely to be impolite.
- According to the present study impoliteness mostly occurred in distant relationship and some characters did not know each other at all.
- Though the present study mainly focused on verbal impoliteness, but it also concluded that non-verbal impoliteness played a crucial role in analyzing impoliteness phenomena.
- Regarding the responses to impoliteness, mainly in "Hidden Figures" and "Whiplash" when facing impoliteness, participants did not respond it as they cannot say anything on subject, also when there

is an imbalance of power the characters did not respond to impolite utterance in order to avoid conflict.

- The findings in this study indicated that there are two types of responses in the movies: accepting face attack and countering face attack. In most cases, characters in the movies responded to the impoliteness by using defensive strategies, and the most frequent defensive strategies were offering an account, pleading, in some cases directly contradiction to the face attack.
- Having analyzed impoliteness strategies in drama, comedy-drama, science-fiction and biographical drama, the researcher concluded that impoliteness strategies were less common in science-fiction film.
- According to this study, impoliteness was not always indicated by linguistic structures, however participants' interpretation of it, also the cultural norms, social norms and the context in which interaction takes place affected the utterance is impolite or not.

This study mainly focused on impoliteness theory in movies of different genres, and it would be interesting for future studies to investigate the relationship between humor and impoliteness in comedies. It is also recommended that further studies attach great importance to the non-verbal communication and impoliteness, as it has been studied very little.

References

- Al-Dilaimy, H.H.M. & Khalaf, A.S. (2015). A Pragmatic Analysis of Impolite Interruptions of Selected Debates in the Opposite Direction of Al-Jazeera Channel. *American Journal of Educational Research*, 3(12), 1570-1578.
- Adebowale, T.O. (2019, August 29). The Movie Industry: Hollywood to Nollywood. Retrieved from: <https://thrivehub.blogspot.com/2019/08/the-movie-industry-hollywood-to.html>.
- Andrew, A.I. (2013). Hollywood, The American Image and The Global Film Industry. *Cinej Cinema Journal*, 3(1), 94-106.
- Aydinoglu, N. (2013). Politeness and Impoliteness Strategies: An Analysis of Gender Differences in Gerilyn Horton s Plays. *Journal of Social and Behavioral Sciences*. 83, 473-482.
- Bousfield, D. (2007). Beginnings, Middles and Ends: A biopsy of the Dynamics of Impolite Exchanges. *Journal of Pragmatics* 39, 2185–2216.
- Bousfield, D. (2008). *Impoliteness in Interaction*. Philadelphia and Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- Bousfield, D. & Locher, M.A. (Eds.). (2008). *Impoliteness in Language: Studies on its Interplay with Power in Theory and Practice*. Berlin and New York: Mouton de Gruyter.
- Brown, P., & Levinson, S. (1987). *Politeness: Some Universals in Language Usage*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Culpeper, J. (1996). Towards an Anatomy of Impoliteness. *Journal of Pragmatics*, 25, 349-367.
- Culpeper, J. (2005). Impoliteness and Entertainment in the Television Quiz Show: The Weakest Link. *Journal of Politeness Research*, 1, 35-72.

- Culpeper, J. (2011a). *Impoliteness: Using Language to cause Offence*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Culpeper, Jonathan. (2011b). It's not what you said, it's how you said it!': Prosody and impoliteness. In Linguistic Politeness Research Group (eds.) *Discursive Approaches to Politeness* (pp. 57-83). De Gruyter Mouton: Berlin.
- Culpeper, J. (2016). Impoliteness Strategies. *Interdisciplinary Studies in Pragmatics*, 421-445.
- Culpeper, J., Bousfield, D., & Wichmann, A. (2003). Impoliteness Revisited: With Special Reference to Dynamic and Prosodic Aspects. *Journal of Pragmatics*, 35, 1545-1579.
- Eriek, B.W. (2015). Impoliteness in Action Movies.
- Kantara, A. (2010). Impoliteness Strategies in "House M.D.". *Lodz Papers in Pragmatics*, 6(2), 305-339.
- Kienpointner, M. (2008). Impoliteness and Emotional Arguments. *Journal of Politeness Research*, 4(2), 243-265.
- Laitinen, M. (2010). "You're Orange, You Moron!". The Use of Impoliteness Strategies in the American TV-series House M.D. University of Jyväskylä Department of English. Retrieved from <http://urn.fi/URN:NBN:fi:jyu-201005121774> .
- Mills, S. (2005). Gender and Impoliteness. *Journal of Politeness Research*, 1(2), 263-280.
- Mirhosseini, M., Mardanshahi, M., & Dowlatabadi, H. (2017). Impoliteness Strategies Based on Culpeper's Model: An Analysis of Gender Differences between Two Characters in the movie Mother. *Journal of Applied Linguistics and Language Research*, 4(3), 221-238.
- Mohammed, H.N., & Abbas, N.F. (2015). Pragmatics of Impoliteness and Rudeness. *American International Journal of Social Science*, 4(6), 195-205.
- Mohammed, H.N., & Abbas, N.F. (2016). Impoliteness in Literary Discourse: A Pragmatic Study. *International Journal of Applied Linguistics & English Literature*, 5(2), 76-82.
- Osmanovic, M. (2018). Impoliteness in the American TV Series Scrubs. *University of Wien*.
- Ratri, A., & Ardi, P. (2019). Power and Impoliteness in the Devil Wears Prada Movie. *Elite Journal*, 6(1), 33-50.
- Terkourafi, M. (2008). Toward a unified theory of politeness, impoliteness, and rudeness. In Bousfield, Derek & Locher, Miriam (eds). *Impoliteness in Language: Studies on its Interplay with Power in Theory and Practice* (pp. 45-74). Berlin and New York: Mouton de Gruyter.
- Verschueren, J. (1999). *Understanding Pragmatics*. London: Arnold. New York: Oxford University Press.
- Wijayanto, A., Hikamat, M. H., & Prasetyarini, A. (2018). Impoliteness in English as Foreign Language complaints: Exploring its Intentions and Motivating Factors. *Lingua Cultura*, 12(1), 97-104.
- Yule, G. (1996). *Pragmatics*. Oxford: Oxford University Press.

https://www.dailyscript.com/scripts/The_Bucket_List_4-16-05.pdf

https://www.scripts.com/script/the_bucket_list_4785

https://www.scripts.com/script/hidden_figures_9931

https://www.scripts.com/script/whiplash_573

https://www.scripts.com/script.php?id=gattaca_137&p=91

**ECHOES ACROSS THE NATIONAL DIVIDE: COMMON *TOPOI* IN THE TURKISH
LITERATURE OF THE WAR OF INDEPENDENCE AND THE GREEK LITERATURE OF
THE ASIA MINOR DISASTER¹**

Anastasia Aglaia LEMOS²

APA: Lemos, A. A. (2021). Echoes across the national divide: Common *topoi* in the Turkish literature of the War of Independence and the Greek literature of the Asia Minor Disaster. *Journal of Academic Studies in World Languages, Literatures and Translation (WOLLT)*, 2(1), 32-56.

Abstract

This paper draws attention to common features of the early literatures of the Turkish War of Independence and of the Greek Asia Minor Disaster. The salient feature is the emphasis on victimhood, with each literature presenting the sufferings of its own side. This explains the different choice of subjects, for the Turks the Muslim peasantry during the war, for the Greeks Christian captives and refugees at and after its end. To convey these sufferings as lived experience both literatures use first person narration and in both literatures the boundaries between fact and fiction are hard to determine. Works in both literatures are also strongly influenced by political and other circumstances at the time of composition rather than of the war itself. These points are illustrated by examples from the work of Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Halide Edip Adivar and Elias Venezis. Finally the treatment of the refugee experience both in literature and the recording of oral history is briefly surveyed and reasons are suggested for its prominence in Greece and its absence in Turkey.

Keywords: *Halide Edip Adivar, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Elias Venezis, Stratis Myrivilis, national narrative.*

**ULUSAL AYRIŞMADA YANKILAR: MİLLÎ MÜCADELE DÖNEMİ TÜRK
EDEBİYATI VE KÜÇÜK ASYA FELAKETİ DÖNEMİ YUNAN EDEBİYATINDA
ORTAK ÖZELLİKLER**

Öz

Bu makalenin odağında Türk Kurtuluş Savaşı ve Küçük Asya Felaketi ile ilgili edebî eserlerin ilk örneklerinin ortak özellikleri vardır. Bu döneme ait her iki edebiyatta da göze

Date Received: 02.06.2021

Date Accepted: 21.06.2021

¹ I would like to thank Sibel Kocaer, George Lemos, Styliane Philippou and Dr. Bengisu Rona for their helpful comments. With the exception of *Yaban* where I have followed the translation by J.S. Jacobson in his unpublished thesis (see bibliography) all other translations into English are my own.

² PhD, Visiting Research Fellow, King's College London, Centre for Hellenic Studies, (London, England), e-mail: anastasia.lemos@kcl.ac.uk. ORCID: 0000-0002-9609-1992.

çarpan özellik, tarafların kendi acılarını anlatarak vurguladıkları mağduriyetlerdir. Bu durum, iki taraf arasında farklılaşan konu seçimlerini açıklar: Türkler, Müslüman köylülerin savaş sırasında yaşadıklarını, Yunanlar ise Hristiyan esirlerin ve muhacirler ile mübadillerin savaş sırasında ve sonrasında yaşadıklarını anlatmayı tercih etmişlerdir. Bu acıların yaşanmış gerçekler olduklarını göstermek için her iki edebiyatta da birinci şahıs anlatıcı kullanılmıştır ve her iki edebiyatta da gerçek ile kurgu arasındaki sınırları belirlemek oldukça güçtür. Ayrıca, her iki edebiyatta da eserlerin üretimi, savaşın kendisinden ziyade zamanın siyasi ve diğer koşullarının etkisi altındadır. Bu tespitler, bu çalışmada Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Halide Edip Adivar ve Elias Venezis'in eserlerinden seçilen örneklerle açıklanmaktadır. Makalede son olarak, hem edebî kaynaklardaki hem de sözlü tarih kayıtlarındaki muhacirlere ve mübadillere yönelik tutum kısaca incelenmekte ve bu konunun Yunanistan'da teşkil ettiği öneme karşın Türkiye'deki yokluğunun nedenlerine dair bir değerlendirme yapılmaktadır.

Anahtar sözcükler: Halide Edip Adivar, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Elias Venezis, Stratis Myrivilis, millî edebiyat.

1. Introduction

The character of the war of 1919-1922 between Greece and Turkey, encapsulated in the title of Arnold Toynbee's famous book, *The Western Question in Greece and Turkey*, replaced polyethnicity with monoethnicity, separated Greeks and Turks in Anatolia for ever and decisively defined the way each country evolved as an independent nation state. Journalism apart, this war – in Turkey the War of Independence (Kurtuluş Savaşı) and in Greece the Asia Minor Disaster (Μικρασιατική Καταστροφή) – with the ensuing flight subsequently codified as a compulsory exchange of populations -- left a deep imprint on the literatures of the two countries as well.³ Although the subject matter is based on the same historical events these two literatures developed quite independently, if contemporaneously, in each nation and until very recently remained unknown to each other.⁴ Yet they exhibit certain common characteristics which will be briefly outlined in this paper.

The number of works which draw their subject from the War of Independence in Turkey and from the Asia Minor Disaster in Greece is enormous and their production has continued unabated to this day, a century after the events which have inspired them.⁵ In terms of influence, however, and of the formation of public perceptions of history itself the earliest works, those produced during the war

³ Millas has a long list of works from both literatures in discussing the image of the "other" including the early works. Also see Demirözü.

⁴ For a succinct list of translated works see Hidiroglou (1977) and Çokona (2008). Early Greek works about this war have been recently translated into Turkish. Although a lot of Turkish literature has been translated into Greek the early works on the War of Independence remain still untranslated. See bibliography.

⁵ Turkish prose has been surveyed by Balabanlılar and Greek prose by Doulis.

or in the first two decades after it, are of cardinal importance. A measure of this influence is very simply their enduring presence in print up to the present day. It is from these works that I will select examples of common characteristics.

2. Victimhood

The most striking characteristic which the Turkish literature of the War of Independence and the Greek literature of the Asia Minor Disaster have in common is the salience of suffering and victimhood and more specifically for each side its own sufferings as victim. It is scarcely necessary to adduce on the Turkish side the content of *Yaban*⁶ by Yakup Kadri Karaosmanoğlu (b. Cairo 1889 - d. Ankara 1974) or the very title of *Ateşten Gömlek* (Shirt of Flame)⁷ by Halide Edip Adıvar (b. Istanbul 1884-1964) both of which have a wartime setting or, on the Greek side *Number 31328* by Elias Venezis (pen name of Elias Melios, b. Ayvalı⁸ 1904 - d. Athens 1973) which recounts the young civilian narrator's sufferings in the Turkish labour battalions after the end of the war.

This prominence of victimhood may not seem so surprising in the case of the Greeks, since they lost the war; but it becomes more surprising once we observe that there is no triumphalist literature celebrating the period of Greek advances up to 1920. In the case of the Turks, who won the war, the relative prominence of suffering by comparison with triumph is at first sight more surprising; it becomes less surprising when we recall the classic conception of national sentiment in Ernest Renan's famous address of 1882, *Qu' est-ce qu' une nation?*⁹

On aime en proportion des sacrifices qu' on a consentis, des maux qu' on a soufferts.... Je disais tout à l' heure: «avoir souffert ensemble»; oui, la souffrance en commun unit plus que la joie. En fait de souvenirs nationaux, les deuils valent mieux que les triomphes, car il imposent des devoirs, ils commandent l' effort en commun.

One loves in proportion to the sacrifices to which one has agreed, to the wrongs which one has suffered....I was just saying , “having suffered together”; indeed, suffering in common unites more than joy. With regard to national memories, sorrows count for more than triumphs, for they impose duties, they demand a common effort.

With these words of 1882 Renan has exactly characterised an opinion expressed by Fevzi Lütfi in 1923 of a book entitled *İzmir'den Bursaya Hikâyeler Mektuplar ve Yunan Ordusunun Mesul'iyetine dair bir*

⁶In deference to Yakup Kadri I leave the title of *Yaban* untranslated. In his 1970 interview with Jacobson (Jacobson 76), responding to the translation of *Yaban* as Stranger Yakup Kadri said that such a translation “does not give the full connotation of the word”. He suggested that “in addition to the meaning of outsider or foreign it carries the meaning of the barbarian too. Later he recommended that the word should remain as it is without being translated followed by a note of explanation.

⁷ The literally translation is Shirt of Fire, but Halide Edip used the title *Shirt of Flame* for the English version of the book which she translated herself. In a footnote to her preface to the book (Adıvar 1924, xix) she explains that “‘The Shirt of Flame’ is an idiomatic expression among Turkish people meaning great suffering which one does not try to get rid of if one has the power.”

⁸ Present day Ayvalık.

⁹Available on line at : http://www.iheal.univ-paris3.fr/sites/www.iheal.univ-paris3.fr/files/Renan_-_Qu_est-ce_qu_une_Nation.pdf accessed 28th May 2021.

Tedkik (From Izmir to Bursa: Stories, Letters and Investigations Pertaining to the Greek Army's Responsibility), a selection of wartime journalism by Halide Edip, Yakup Kadri and others:

Şimdiye kadar Türk edebiyatında millilik hasreti vardı, lâkin bunun ne olduğunu kimse fark etmiyordu. Esasen o aramakla, mantıkla bulunamazdı. İzmir'den Bursa'ya kitabı bu hasretin müjdecisidir. Onu yazarları memleketin harap yollarında ıstırapların içinde buldular ve heder etmediler.

There was up to now a nationalistic yearning in Turkish Literature but nobody could perceive what this was. Essentially this could not be found either by chance or with logic. The book 'From Bursa to İzmir' is the herald of this yearning. The authors found it in the ruined roads of the motherland and inside its anguish and they put it to use.

Explicitly emphasised is the birth of a nationalist literature in a literature of suffering.¹⁰ Remarkably these words were quoted by İnci Enginün in her preface to a reprint of the book fifty years later.¹¹

In this connexion even the backdrop of the Anatolian landscape becomes a land of sorrows. It is a war-torn, grey, infertile, scorched land, a step-motherland, to use Yakup Kadri's metaphor.¹² The reader who opens the first page of *Yaban* encounters this description:¹³

Sakarya muharebesinden sonra düşman orduları, Haymana, Mihalliçik, ve Sivrihisar havalisini, bize, yer yer taş yığınlarıyla örtülü, ıssız ve engin bir virane halinde bıraktı.

O afetlerden arta kalmış halkın, bu taş yığınları arasında, ilk insanlardan farkı yoktu.

Bunlar, yarı çıplak bir halde dolaşiyor; alevin kararttığı harmanyerlerinde toprağa, çamura karışmış yanık buğday ve mısır tanelerini iki taş arasında ezerek üğütmeğe çalışıyor; adı bilinmez otlardan, ağaç köklerinden kendilerine bir nevi yiyecek çıkarıyor ve bir yabancının ayak sesini duyunca her biri bir yana kaçıp bir kovuğa saklanıyor.

After the Battle of Sakarya, the enemy armies left us the regions of Haymana, Mihaliçik, and Sivrihisar as a vast desolate ruin, covered here and there with piles of stone. There was no difference between the people who remained after the catastrophe and the first cavemen. They were wandering about half-naked and trying to grind burned kernels of wheat and corn, often mixed with mud, by crushing them between two stones on flame-blackened threshing floors. Some were extracting a sort of nourishment from strange herbs, from roots of trees; and when they heard alien footsteps, they would all run away and hide in holes.

This impression of Anatolia may be compared with a passage from the original 1924 serialised version of Venezis' *Number 31328*:¹⁴

Παντοῦ, ὄθε περνοῦμε, στοὺς ἀτελείωτους κάμπους, ἀναμεσὸ στὰ πρωτόγονα βουνὰ τῆς τραγουδισμένης τούτης χώρας, ἡ φρέσκια καταστροφή ἔχει ἀφήσει τὰ χνάρια τῆς, ἓνα σωρὸ ρέπια, σὰ νὰ πέρασε ἀπὸ δῶ ὄχι ἀνθρώπινη ὀργὴ μὰ μιὰ ἀνιστόρητη θεϊκὴ κοσμογαλασά. Πολιτεῖες ὀλάκαιρες, σκόρπιες καλύβες ἐδῶ καὶ κεῖ, ἡμερα χωριουδάκια μέσα σὲ παρθένες χαράδρες – μιὰ λησιμονημένη ζωὴ ἀπὸ αἰῶνες, ποὺ δὲν ἤξαιρε τίποτα ὄζω ἀπ' τὰ σύνορα τῆς μικρούλας ρηματιάς καὶ τοῦ δάσου τῶν τσαμιῶν - ὄλα καμένα, ρημαγμένα, ἀπὸ πρόστυχα χέρια. Κάθε τόσο βρίσκουμε ἄθαφτα πρισμένα πτώματα, μελαψὰ, μισόγυμνα, μὲ μάτια ποὺ βασιτοῦνται ἀκόμα γουρλωμένα ἀπ' τὸν πόνο, λέσια ποὺ τᾶχουν μισοφάγει τὰ τσακάλια τῆ νύχτα καὶ φαίνονται τα κόκαλα μ' ἓνα λίγο κομάτι κρέας ἀπάνω, μάβρο ἀπ' τὸν ἥλιο.

¹⁰ Adıvar nd, 7.

¹¹ The book bears no date; bibliographical entries indicate its publication after Falih Rıfki's death in 1971 and before Yakup Kadri's death in 1974.

¹² Karaosmanoğlu 2006, 86, 149.

¹³ Karaosmanoğlu 2006, 15.

¹⁴ *Number 31328, Καμπάνα* 4 March 1924.

Everywhere we pass, in the endless plains, between the primal mountains of this much sung land fresh destruction has left its footprint, a pile of ruins as if there passed by here not human anger but an indescribable divine cataclysm. Whole towns, scattered cottages here and there, quiet little villages in virgin valleys – a life forgotten for centuries which knew nothing beyond the boundary of the little stream and the pine forest -everything burnt, torn down by vile hands. Every so often we find unburied swollen corpses, blackened, half-naked, with eyes still fixed wide from pain, carcasses which the jackals have half eaten in the night and you see a bit of flesh on them, black from the sun.

This Anatolia is very different from the pre-war “lost paradise” recalled in the later phases of the Greek literature of the Asia Minor Disaster.¹⁵

The prominence of victimhood helps to explain an obvious difference in the development of the two literatures, a continuity between wartime and post-war writing in the case of the Turks and the emergence of an Asia Minor literature only after the war’s end in the case of the Greeks. *From Izmir to Bursa*, for example, was first published during the war and its content originated in earlier journalism; its authors were to become prominent exponents of the literature of the War of Independence. *The Shirt of Flame* by one of them, Halide Edip, which is considered to be the first novel of the genre was published in instalments in *İkdam* (Perseverance) in 1922¹⁶ during the war, before Mustafa Kemal’s victorious army had entered Izmir. Venezis’ *Number 31328* on the other hand first appeared nearly two years after the end of the war when Venezis reached Lesbos from captivity.¹⁷

The reason for this difference in the emergence of this literature is relatively straightforward: captivity and exile constituted the sufferings of the Greeks while invasion and the war itself constituted the suffering of the Turks. This difference was also reflected in the very different emergence of the Greek and Turkish writers. The Turkish authors were already established writers¹⁸ who at the same time had involved themselves in journalism, war propaganda and politics; they also had first hand experience of the war and the events around it. The Greek authors, on the other hand, were not established literary figures and their reputations were made after the war by their creation of an Asia Minor literature. They were moreover themselves victims either as refugees or captives; the one exception was Stratis Myrivilis (pen name of Efstratios Stamatopoulos, b.Sykamia, Lesbos 1892 - d. Athens 1969) who, if not a direct victim, was a witness both as a native of Lesbos and as a soldier in the war.¹⁹

¹⁵ For succinct analysis of the development of the literature of the Asia Minor Disaster see Mackridge, 236-246

¹⁶ Kurdakul, vol. 2, 69, Balabanlılar, 2, footnote 6 refers to scholars who give 1923 as year of publication.

¹⁷ The first instalment of *Number 31328* appeared on 5th February 1924 in *Kampana* (issue 47). Publication began immediately after the completion of the instalments of Myrivilis’s anti-war novel *H Zōē en tāpō* (Life in the Tomb). The subtitle of *Number 31328* was “What the man with this number who was enslaved in the war went through”. Venezis who was one of many captives to arrive in Lesbos at that time had been specifically encouraged by Myrivilis to write his experience from captivity in the labour battalions.

¹⁸ Halide Edip and Yakup Kadri are both listed in Sevük’s *Türk Teceddüt Edebiyatı Tarihi* (History of Turkish New Literature) of 1925, pp. 628 and 631 respectively.

¹⁹ For a succinct analysis see Beaton, 133-144.

This emphasis on the suffering of the authors' own side is accompanied by an indifference to the sufferings of the other side. Recounting his recollections of the last days of İzmir Yakup Kadri writes:²⁰

Nitekim, bir çeyrek saat ya geçti ya geçmedi, yangın dumanının kokusu burnumuzda tütmeye ve alevinin sıcaklığı yüzümüzü kavurmaya başladı. Deminki karabulut şimdi akşamın alaca karanlığında kıpkızıl görünüyor ve yere şakülî hava fişeklerini andıran kıvılcımlar yağdırıyordu.

İzmir yanıyordu ve alevlerin parıltıyla, karşiki gemilerin projektör ışıkları başımız üstünde muttasıl çatıyordu. Önümüzdeki rıhtım ve gözlerimizin erişebileceği noktalarına kadar bütün Kordon boyu bir acayip, bir korkunç – hani neredeyse vahşi diyebileceğim - bir aydınlık içindeydi ve bu aydınlık içinde tüyler ürpertici bir fecaat sahnesi serilivermişti. Erkek kadın, çoluk çocuk, genç ihtiyar bir insan kalabalığı her yanı kaplamıştı. Bu insan nereden çıkmışlardı? Nereye gitmek, ne yapmak istiyorlardı? Kendileri de bilmiyor gibiydi. Sanki, bunlar ya bir sürü hayaletler, ya da kâbuslu bir rüya içinde yürüten somnambüller idi. Bu yağın bir selin sessiz suları halinde sokak köşelerinden fişkirip hâlâ kaldırımlar üstünde uyuyan Mehmetçiklerin üzerinden aşarak dalga dalga rıhtımın sertlerine doğru ilerliyordu ve orada bir kaynaşmadır başgösteriyordu. Rumca bir takım konuşmalar, yalvarmayı, ağlamayı andıran sesler. Sonra birkaç boğuk kadın, çocuk çığlığı.

.....

Kalabalık gittikçe artıyor. Kordonboyunda iğne atsan düşmez bir hal. Buna rağmen biraz evvel halkın içine karışıp giden subaylar bu mahşeri yararak dönüp geliyorlar. Onları ilk bakışta derin bir teessüre kapılmış görüyoruz. 'Ne oldu?' dememize kalmıyor, gördüklerini anlatmaya başlıyorlar.: Meğer, rıhtımın dibinde dizi dizi Rum kayıkçılar peşin para almaksızın kimseyi bindirmiyorlarmış. Adam başına on liradan aşağı olmaz diyorlarmış. Subaylarımızdan biri söyleniyor:

'—Bu ne denaet, azizim! Onlar da Rum bunlar da Rum. Bir insan ne kadar kalbsiz olmalı ki böyle bir felâket bir kâr ve kazanç fırsatı telâkki etsin!'

Öbürü ilâve ediyor:

'—Sanki kayıklara binip de nereye gidecekler? Karşiki gemilerden medet umuyorlar. Fakat, oraya kadar gidenler bile ters yüzü geriye dönüyorlar. Yahut da denizde avâre avâre dolaşıyorlar. Gemiler merdivenlerini kaldırmış, iskelelerini çekilmiş hiç kimseyi almıyor. Zavallılardan bazıları zincirlere tırmanıp zorla girmeye çalışıyorlarmış; fakat, tayfalar uzun sırkılarla ellerine vura vura hepsini denize düşürüyormuş. Asıl denaet, medeniliği ve insanıyeti kimseye vermeyen bu Avrupalılarda. Hem biçarelerin başını belâya soktular, hem de şimdi âkibetlerine karşıdan seyirci kalmak istiyorlar.'

Tam bu sırada, projektörlerin ışık hortumları, yüz binleri aştığı söylenen felâketzedeler yığının üstünde kayıtsız dolaşmağa başladı.

Yangın gecesi faciasının üstünden yirmi dört saat ya geçmiş, ya geçmemişti ki, bie askerî otomobili bizi Bornova'daki Garp Cephesi Kumandanlığı karargâhından alıp Gazi Paşanın Göztepe'de misafir olduğu Uşaklıgiller köşküne götürürken iki akşam evvel bir mahşer halinde bıraktığımız Kordonboyunu baştan başa boş ve ıssız bulacaktık. Sıra sıra evler yine yerli yerindeydi, fakat, içinde kimseler yoktur. Denizde yine harp gemileri vardı, ama ışıkları sönmüştü. O kıyamet kalabalığından ise ortada hiçbir eser kalmamıştı. Gûya her şeyi yel üfürüp sel götürmüştü.

Pasaportan öte, Hükümet konağı semtine doğru yaklaştığımız vakit ve hele Kemeraltından geçerken yangın gecesi, bana, gerçekte hiç olmamış gibi geldi. Sanki o, sıtmalı uykularımda gördüğüm korkunç rüyalardan biriydi. Zira, İzmir, çocukluğum İzmir'i, okuduğum mektebi, bindiğim atlı tramvayları, Kışla Meydanın saat kulesi, Kemeraltı çarşısının dükkânları, kiraathaneleriyle yıllarca evvel bıraktığım gibi duruyordu. Ne vakit ki, Yalılar semtine geldim. Karataş'tan itibaren yakın geçmişe ait bütün hâtıralarım birer birer silinmeye başladı. İlk gençlik çağımı tekrar yaşıyor gibiydim. Sanki, -yalnız geçen geceki yangın değil – Mondros Mütarekesi, İstanbul'un işgal, İzmir'in zaptı, düşman ordularının tâ Ankara kapularına kadar dayanışı, sanki bu üç yılı dolduran bütün millî faciaların hiç biri olmamıştı. Sanki,

²⁰ Karaosmanoğlu 1958, 170-173.

Sakarya, Vadilerinden Gediz kıyılarına kadar uzanan memleket bölgesi yanmış, yıkılmış şehirleri, kasabaları, köyleriyle baştan başa uçsuz bucaksız bir harabe haline gelmemişti. İçimde bütün ıstıraplarımı alıp götürün öylesine taşkın, öylesine sevinç vardı.

Indeed, a quarter of an hour had hardly passed when the smell from the smoke of burning fire and the heat of the flames began to smoke our nose and to blast our face. Yet the black cloud appeared crimson red in the multicoloured darkness of the evening dusk and rained down sparkles like jet flares.

Izmir was burning and the lights from the ships' projectors opposite us were continuously clashing above our heads. On the waterfront in front of us up to the point our eyes could reach the entire length of the Cordon was in a strange, a frightening - almost brutal I could say- light and a tragic scene, which made your hair stand on end, was unfolding inside this light. A human crowd of men and women, children, young and old covered it all. Where have these people come from? Where did they want to go, what did they want? It was as if they themselves did not know. It was as if they were a flock of ghosts or sleepwalkers in a nightmarish dream. This mass of a silent torrent gushing out of the street corners was moving in waves towards the waterfront and passed over the Mehmetciks who were still sleeping on the pavements. They appeared to merge in the water front. There was some talking in Greek and voices which reminded you of begging or crying. Then a few hoarse screams of women and children.

.....

Gradually the crowd is increasing. There was no room even for a needle to drop on the Cordon. Despite this, the officers who, splitting this doomsday crowd into two a bit earlier, got through them and were coming back.

At first sight we see them in great sorrow. Before asking them "what happened" they start telling us what they saw: Essentially, the Rum boatmen lined up in the waterfront and would not take anyone aboard without first paying. They were saying that they would not take less than ten lira per head. This was said by one of our officers:

"- Dear me, what vileness! They are Rum and those ones are Rum too! How heartless this man must be that he is reluctant to help his compatriot at such a moment of calamity. He is not even content with not helping, he sees the opportunity to gain and make a profit from this calamity."

The other one adds:

"- Even if they boarded the boats, where would they go? They were hoping for help from the ship opposite them. But those who reached it were turned back. Or they are wandering around in the sea. The ships have drawn up their ladders and take no one. Some of the wretched ones climb on to the anchor chains and try to board by force but the crew strike their hands with long poles and throw everybody into the sea. There is true vileness in these Europeans, they are not civilised and they have no humanitarian feelings. They themselves put these miserable ones in trouble and now they want to be just onlookers of the consequences."

At this moment the light beams of the projectors started an unconcerned stroll on top of the mass of the victims of the disaster whose number exceeds the hundred thousand.

Twenty four hours had not passed after the night of the fire tragedy. As we were driven in a military car from the headquarters of the Western Front Command to the Uşaklıgil summer mansion in Göztepe where Gazi Paşa was staying as a guest, we found that the Cordon, which we had left in a state of doomsday two nights before, was altogether empty and deserted. The houses one after another were in their place but there was no one in them. There were still warships in the sea but their lights had been put out. There was no sign left of the doomsday crowd, as if everything had been blown by the wind and taken by a flood.

When we were approaching the Governor's Office at the other side of the Passport Office and especially when we passed Kemeraltı, truly it was as if the night of the fire had never happened. It was like one of the terrifying dreams I see in my feverish sleep. Because Izmir, Izmir of my childhood, the school where I went, the horse drawn trams, the clock tower in the Kışla Meydanı, the shops in Kemeraltı looked as I had left them so many years ago.

Time came and I arrived in the district of Yalılar; starting from Karataş all my memories from the recent past began to be wiped away. It was as if I was living again the period of my first youth. As if – it was not only last night's fire – the Armistice of Moudros, the occupation of Istanbul, the capture of Izmir, the enemy reaching almost at the gates of Ankara, as if none of all the national tragedies which filled these

three years never happened. As if the country which stretches from the valleys of Sakarya to the shores of Gediz had not become an endless ruin throughout with its scorched and razed cities, towns and villages. The overflowing exuberance and joy I felt took away all my sufferings.

In a similar way it is hard to find examples of Turkish suffering in the Greek works, although it is true, for reasons that will be discussed below, that in the earliest period a vivid picture of a specific Greek atrocity is given. The passage previously quoted from the 1924 serialised version of *Number 31328* continues:²¹

Δίπλα μου, ἀπὸ τότες ποὺ ἔχασα τὸν Πέππα, ἔχω ἕναν καινούριο σύντροφο ποὺ ἔκανε στρατιώτης καὶ μοῦ λέει : Νὰ ἐδῶ εἶναι ποὺ ἀφλαντιάσαμε μέρα νύχτα, πέρσου τὸ χειμῶνα νὰ μᾶς μουντάρουν οἱ Τοῦρκοι καὶ τὰ ποδάρια μας ἦταν μούσκεμα ὅλον τὸν καιρὸ ἀπ’ τὰ νερά, μέσα στὰ χαρακώματα.

Ἐστερα, σὰ δόθηκε ἡ διαταγὴ νὰ κάνουμε ἐπίθεση καὶ τοὺς τσακώσαμε ἀνύποπτους, ἐγὼ ἔπιασα ἕναν ποὺ τὸν βρῆκα πλαγιασμένον, ἄρρωστο, καὶ τοῦ ἔσκισα τὶς φλέβες του μιὰ-μιὰ, ὡς ποὺ ψόφισε.

Στὴν ὑποχώρηση, ξαίρεις, τὰ καίγαμε ὅλα. Πεινασμένοι, μὲ τὴ λύσσα ποὺ μᾶς ἔπνιγε, δὲν ἀφήναμε πετράδι στὸν τόπο του. Λίγο παρακάτω θὰ βροῦμε ἕνα χωριό. Ἐκεῖ, ὅταν φτάσαμε, ζώσαμε γύρω-γύρω καὶ βάλουμε φωτιά. Θυμοῦμαι πὼς μέσα σ’ ἕνα στενὸ δρομάκι, ἀπὸ μιὰ πόρτα πετάχτηκε ξεφρενιασμένη ἀπ’ τὸν τρόμο μιὰ χανούμισα, ἕνα δροσερὸ κορίτσι, ποὺ ὅμως δὲ σκέφτηκα νὰ τὸ πείραξω. Μονάχα, ὅπως βαστοῦσα τὸν τενεκὲ μὲ τὸ γκάτζι, τὸν ἄδειασα ἀπάνω της καὶ τράβηξα ἕνα σπύρτο. Ἐπῆσε ἀνάσκελα τσιρίζοντας ἡ σάρκα ἄναψε μονομιὰς κι’ ἔλιωνε σὰν σπαρματσέτο.

Beside me from when I lost Peppas I have a new comrade who did time in the army and he tells me : Over here is where we were cowering day and night last winter for the Turks to leap at us and our legs were sodden all the time from the water in the trenches.

Later when we got the order for an attack and we caught them unawares, I got one I found lying down, ill, and I tore his veins out one by one until he croaked.

In the retreat, you know, we were burning everything. Hungry, choked with fury, we didn't leave a stone in place. A bit further we'll find a village. When we got there, we surrounded it and set it on fire. I remember that in a narrow little street there flew out from a door a Turkish girl, out of her wits with terror, a real beauty but it didn't cross my mind to molest her. Only, as I was holding the can with the petrol, I poured it over her and lit a match. She fell backwards screaming; the flesh flamed up at once and was melting like a wax candle.

Notably, however, this episode does not appear in the very different book version of 1931. The book version does rise above narrow minded nationalism, depicts some villainous characters among the Greeks and acknowledges the occasional kindness from a Turk. But reference to Greek atrocities in the course of the war itself is extremely vague and muted and becomes progressively more so in the subsequent editions between 1945 and 1952.²²

Connected with this indifference, occasionally callous, to the sufferings of the other is an indifference even to his existence. The example of Istanbul/Constantinople as a *topos* in both senses of the word is quite indicative of this: Giorgos Theotokas' (b. Constantinople 1905 - d. Athens 1966) *Leonis* of 1940 is a *Bildungsroman* set in Istanbul between the beginning of the Great War and 1922.

²¹ *Number 31328*, *Καμπάνα* 4 March 1924.

²² Kastrinaki, 165-174, observes the way in which the references to the Greek reprisals in Bergama are toned down in successive editions of the book.

The wartime events are clearly delineated in the background and the hero's best friend and role model who volunteers for the Greek army is killed at the front. The end of the book finds the hero displaced in an almost alien Athens.

Yet, despite the Istanbul setting the only Turks in the novel are the Westernised orchestra conductor in the kiosk of Taksim Square, some policemen and soldiers whose role is of almost no significance in the plot. Leonis, the eponymous hero, witnesses the arrival in Istanbul of the Germans at the beginning of the Great War when the Ottomans entered the war on their side. Later Leonis witnesses the arrival in Istanbul of the Allied powers armies and with them the Greek navy and its sailors parading as victors of the war and thus fulfilling centuries old Greek national aspirations. At the same time Leonis seems to be completely unaware of the crowded demonstrations by the Turks who gather to protest against the Greek landing in Izmir described in great detail in Halide Edip's *Shirt of Flame*²³ and in her *Turkish Ordeal*;²⁴ or of the Muslim refugees who had been flooding the streets of Istanbul since before the Balkan wars and whose fate is lamented by Yakup Kadri in an open letter to Claude Farrère published in the newspaper *İkdam* in 1922.

As a parallel we can consider the parts of Ahmet Hamdi Tanpınar's (Istanbul 1901- d. Istanbul 1962) long chapter on Istanbul in his book *Beş Şehir* (Five Cities) of 1946 which recall the days of the allied occupation and in which the existence of a single contemporary Greek is completely ignored. We have accordingly impressions of Greek and Turkish cultural lives in the same city which are conducted quite independently of each other. It would not be fair to suggest that images of the Greeks are entirely absent from works of this period but where they appear, as in some of the pieces originally written between 1920-1922 and selected by Yakup Kadri for publication in *Ergenekon* in 1929, they are presented as sleazy and treacherous interlopers who have no proper place in the city.

3. Authenticity and first person narration

The prominence of victimhood in both literatures helps also to explain the choice of similar narrative tropes. To project this experience of horror as a lived experience the authors in both literatures resort to first person narration.

Consistently with the use of first person narration both literatures select linguistic forms which are close to the vernacular, eschewing in the Turkish case more traditional Ottoman forms and in the Greek case the archaising *katharevousa*. The issue of linguistic register is a complex one and space does not permit its proper exploration here. It should be borne in mind that linguistic alterations are evident in successive editions of the same work. For example Venezis completely altered his demotic between

²³Adıvar 1924, 32-39, Adıvar 1943, 21-24.

²⁴Adıvar 1928, 30-34, Adıvar 2014, 40-48.

the serial version of *Number 31328* of 1924 and the book edition of 1931 to give it a smoother and more everyday texture. Readers of the Turkish literature of the War of Independence need to be aware that current editions have been updated with the use of neologisms and even changes of phrasing which in many cases are very different from the original choices of the authors.

First person narration is a feature common to Halide Edip's *Shirt of Flame*, Yakup Kadri's *Yaban*, Stratis Doukas' *Η Ιστορία ενός αιχμαλώτου* (Diary of a Captive) and Venezis' *Number 31328*. If we only had large fragments of these works and no knowledge of history or the biographies of the authors we would naturally conclude that they accurately reproduce the lived experiences of the narrator.

In these narratives the boundaries between facts and fiction are indeed very fluid and often hard to distinguish. For the Greek case this fluidity is epitomised by one of the earliest works, first published in 1923 and after a reprint in 1924 almost completely forgotten until it was unearthed for a new reprint in 2006. This work is *Από την Αιχμαλωσία κατά το Ημερολόγιο του Αιχμαλώτου Αεροπόρου Β. Κ* (From Captivity: According to the Diary of the Captured Airman V. K). The brief discussion of this book in 1977 by Thomas Doulis who published what is still the only book length treatment of the Literature of the Asia Minor Disaster²⁵ is based on a fundamental misconception. Doulis took the work at face value as a genuine diary. However, a perfectly convincing case, based on personal testimony, was made by the editor of the 2006 edition that it is in fact a work of fiction or quasi fiction by the reasonably well known author, Markos Avgeris.²⁶ Doulis was misled by the verisimilitude of the narrative form which truly reads like a diary.

In Halide Edip's *The Shirt of Flame* published in 1922 in a serialised form in *İkdam*, as that of Yakup Kadri's *Yaban*, the main narrative purports to be the content of a notebook. In *The Shirt of Flame*, the notebook belongs to a man, now in hospital with a bullet in his head, in which he has recorded his experiences during the War of Independence. The story involves a complicated love triangle between a dashing hero, the ideal woman of Smyrna and the narrator who is besotted with her. At the end we are led out of the story in the notebook and are told by an apparently objective narrator that the owner of the notebook died on the operating table; and from a conversation between two doctors which the objective narrator reports we learn that the other people mentioned in the notebook, not least the hero and heroine, did not even exist. The doctors explain the story away as a hallucination of the writer. From various hints in the narrative it is fairly easy to see that Halide Edip intended the narrator's passion for the national cause to be understood as akin to an erotic passion which, in his hallucination, is transmuted into a passion for a woman, the ideal woman of Smyrna.²⁷ And yet the narrative itself is a

²⁵ Doulis, 49-54.

²⁶ Pen-name of Giorgos Papadopoulos (b.1884 - d.1973).

²⁷ The significance of the ending has been much discussed, eg: Parla 2007, 15 Seyhan 2008, 55, Binyazar, 55.

realistic account of the War of Independence with autobiographical elements from the life of Halide Edip herself to which she draws attention in her footnotes to her own English translation. So here we have realistic picture whose authenticity is emphasised by the first person voice but undercut by the framing device at the end of the novel.

In the cases of *Yaban* and *Number 31328*, the question of fact or fiction is posed even more acutely by the character of the prefaces which introduces the main narrative. Reading the preface alone one might think that the main part of *Yaban* really is a diary whereas it is actually a work of almost hallucinatory fiction.²⁸

İşte, Garp Cephesi Kumandanlığının gönderdiği 'Tetkiki mezalim heyeti' o viranelerde taşlar altında kömürleşmiş insan kemiklerini araştırırken, bu kitabı teşkil eden yazıları, ortasından yırtılmış ve kenarları yanmış bir defter halinde buldu. Köylülerden, bunun sahibinin ne olduğunu sordu. Kimse nereye gittiğini bilmiyordu. Bununla beraber, onun iki üç yıl mütemediyen bu köyde oturduğunu ve son felâket gününe kadar burada kaldığını söyleyen de kendileri idi.

And so it was, that when the members of the “War Crimes Commission” sent out by the commander of the western front were searching through the ruins and under the rubble for charred human bones, they found the writing which comprises this book. It was in a form of a notebook, torn through the middle and burnt around the edges. They asked the peasants what had happened to its owner. None knew where he had gone; and this, despite their revelation that he had lived in their village for two or three years and had stayed there until the very last day of the disaster.

The introductory instalment of the 1924 serialised version of *Number 31328* (omitted in the 1931 book version and subsequent editions) reads so surreally as to suggest fiction which we are assured it is not. Quotation of the opening and closing paragraphs alone is sufficient to convey its character:²⁹

Πολλές φορές τώρα τελεφαία μου ήρθε στο νοῦ ή ιδέα πὼς ἕνας πεθαμένος κοιμᾶται μέσα στις φλέβες μου, φέρνοντάς με σὲ πολὺ δύσκολη μιζέρια κάθε τόσο πὸν θὰ τοῦ κατέβει ν' ἀλλάξει τόπο. Ἀφτὸ δὲν μπορεῖ νᾶναι παράξενο, οὐδὲ πιστεῦσα ποτὲς πὼς ἔχει πάθει τὸ μιालό μου. Μ' ὄλον πὸν γιὰ τὴ θλιβερή μου τούτη κατάσταση δὲν ἔχω να παραπονεφτῶ ἐναντία σὲ κανέναν, ὄξου ἀπ' τὸν ἑαφτό μου. Γιατί μου κάπνισε - λίγο σὰν ἀστεῖο, λίγο σὰν παλαβάδα - νὰ φυλάζω ὡς τώρα με γινάτι ἕνα μεγάλο βρώμικο δόντι, ἀπ' τὸ κάφκαλο ἐνοῦς πεθαμένου πὸν τῶβρα σ' ἕναν ἔρημο τόπο. Ἄς εἶναι. Ἀφτὸ εἶναι μία ἱστορία πὸν τὴ θυμοῦμαι ὅσο καὶ τις παγωμένες μέρες πὸν πέρασα ντυμένος με τσουβάλια κι' ἀξυπόλυτος μιὰ χρονιά πὸν ἡ ὄργη ἔπεσε ἀπάνω μου.

.....

Ἔτσι εἶναι και ὅς τώρα, πὸν δὲν μπορῶ νὰ ἡσυχάσω. Κάθε στιγμή φέρνω στοῦ νοῦ μου ὅλες τις μέρες και ὅλες τις νύχτες. Ἀκόμα θυμοῦμαι και πολλὰ προσώπατα, πὸν δὲν εἶναι πια μέσ τους ζωντανούς. Ἴσως μου ἔρθει ἡ γαλήνη. Συλλογιέμαι τὴν ἀνοιξη και τὰ λουλούδια κ' ἕνας ἀπαλὸς τόνος χαδέβει τὴ ψυχὴ μου. Ἡ ζωὴ τραγουδᾷ μέσα μου ἕνα δικό της τραγοῦδι, πὸν δὲν τᾶκουσα ποτές μου. Μεσ' ἀπ' τους πόρους ἀναδέβει σὲ ὄγρους κὸμπους κάτι σὰν αἰθέρας, πὸν χύνεται ἀπάνου στοῦ κορμί μου, κ' ἐγὼ κλαίγω ἀπὸ ἐβγνωμοσύνη. Πάντα ἐπίστεψα στὴν ἀξία τῆς δυστυχίας γιὰ ἐκείνοῦ πὸν συλλογίζονται. Ὅμως ποτές δὲν ἐσκέφτηκα γιὰ μιὰ τόση ἐφτυχία. Σιγὰ-σιγὰ θὰ τους ξεχάσω τους πεθαμένους. Ὁ οὐρανὸς εἶναι πάντα γαλάζιος κι' ἀπάνω στὴ θάλασσα τρέχει με θερμὴ πνοὴ ἕνας ξανθὸς Θεὸς πὸν με καλοσωρίζει. Τότες,

²⁸ Karaosmanoğlu 2006, 15.

²⁹ *Kampana*, 5 February 1924.

ὄταν πιά θά έχω ἡσυχάσει, θά γράψω ἕνα τραγοῦδι γιά ἕνα βρώμικο δόντι, ποῦ τὸ φυλάγω ἀπάνου στήν καρδιά μου, ἀπ' τὸ κάφαλο ἐνοῦς πεθαμένου συντρόφου μου.

Recently there came into my mind many times the idea that a dead man is sleeping in my veins, putting me in terrible misery every time he takes it into his head to change his place. This can't be strange and I never believed that something's happened to my brain. Yet for this pitiable condition of mine I can't complain to anyone except myself. Because it occurred to me -a bit like a joke, a bit like something daft – to hold stubbornly on to a big dirty tooth from the skull of a dead man I found in a waste land. So be it. That's a story that I'll remember just like the frozen days I passed dressed in sackcloths and without shoes in a year when wrath fell upon me.

That's how it is up to now, that I can't calm down. Every moment I bring up in my mind all the days and all the nights. I still remember many faces, that aren't any more among the living. Perhaps serenity will come to me. I think of spring and flowers and a gentle feeling strokes my soul. Life sings its own song inside me, one I had never heard. From my pores there comes in moist beads something like a gentle wind that pours over my body and I cry with gratitude. I always believed in the value of unhappiness for those who think. But I never imagined such happiness. Gradually I will forget the dead. The sky is always blue and over the sea there runs with warm breath a blond God who welcomes me. Then, when I've become calm I will write a song about a dirty tooth which I keep over my heart from the skull of a dead comrade.

4. Fact or fiction?

Not only do these framing devices suggest the fluidity of the boundary between fact and fiction, but fact and fiction can be blended in the narratives themselves. A little noticed example in the oeuvre of Yakup Kadri is a fragment of his own possibly unfinished and certainly unpublished “Shirt of Fire” which was printed in *Dergâh* in 1922. The similarity of the narrative to a story that is presented as a real life case in Halide Edip's *Turkish Ordeal* and which coincides temporally in her narrative with Yakup Kadri's stay as her guest in Ankara in 1921 is striking. The connection between the two works can be explained by what we know about the relations between the two writers.

As noted above, Halide Edip's own *Shirt of Flame* is regarded as the first novel to be inspired by the War of Independence and is one of the most celebrated. It first appeared in serial form with publication commencing in *İkdam* 14 June 1922. It came out in book form later in the year and the first of a succession of film versions, a silent, was first shown on 23 April 1923.³⁰ An English translation appeared as early as 1924 under the title, *The Shirt of Flame*. That the translator was Halide Edip herself can be inferred from the fact that there is no mention of a translator in the English edition and the language is characteristic of the language used by Halide Edip in her English language originals such as *The Turkish Ordeal*.

Both in a preface to the novel and in the *The Turkish Ordeal* Halide Edip describes the origins of the work. She was inspired by Yakup Kadri who was writing an ‘Anatolian novel’, while he was staying as her guest in Ankara, where he arrived on 1 May 1921. She recounts the story as follows: “It

³⁰ Kurdakul, vol. 2, 75.

was in those days that I asked him what he was writing. An Anatolian novel called ‘The Shirt of Flame’, he said. And I, who was dimly supposing that I also would write an Anatolian novel someday, teased him. ‘Oh, I will write that novel before you have finished yours.’”³¹

Yakup Kadri never published a novel with that title. Yet, there exists a single published excerpt from Yakup Kadri’s “Shirt of Flame” which was reprinted in Latin script in the posthumous collection, *Yakup Kadri Karaosmanoğlu Hikâyeler* (Yakup Kadri Karaosmanoğlu Short Stories) edited by Niyazi Akı in 1985.³² In this publication it is easy to overlook its origins in “The Shirt of Flame” because the excerpt is presented as a short story with the title ‘Kadın ve Ukubet’ (Woman and Punishment). The excerpt bore the same title in its original publication in *Dergâh*. There it was preceded by an editorial note by the editors of *Dergâh* which was headed by the words “Shirt of Flame”.³³

In this excerpt Cennet, an adulterous young woman in an Anatolian village whose polygamous husband was away in the army is being pursued by an enraged crowd of villagers and running for her life she reaches a nationalist army camp. With torn clothes and blood all over her face she implores the commanding officer to protect her from the villagers who want to kill her. As they approach the officer tells her to hide inside the tent and assuming a manner which he finds unnatural assures the villagers that he will see to Cennet’s punishment and turns them away. He then tells her that, if only half of what he heard about her was true, she should be grateful that nothing worse had happened to her. He could hide her in the tent until dusk but then she would have to go. He even agrees to have two of his soldiers escort her to a safe distance. However, Cennet jumps up and leaves the tent, going off to an uncertain destination. The officer is left to ruminate on the burdens and unfair treatment of womanhood and his thoughts are expressed in extremely emotional terms.

A very similar episode is presented as a true story by Halide Edip in her *Turkish Ordeal*:³⁴ a beautiful woman, regarded with some reason as a “slut” by the other wives of her husband and by the other villagers seeks refuge in the house in which Halide Edip, the educated outsider, was staying. The woman’s husband was away in the army and could not protect her from the enraged crowd. Like Yakup Kadri’s nationalist officer, Halide Edip manages by putting on an unnatural performance to manipulate the crowd and turn them away. As soon as it feels safe Halide Edip sees the woman off to the village where her brother lived, presumably to safety.

³¹ Adivar 1928, 256.

³² Akı, 131-135.

³³ I am grateful to Sevgül Sönmez for making the Yakup Kadri Karaosmanoğlu archives available to me in which a small number of pages with the heading ‘Belonging to the novel the Shirt of Flame’ exist. They are transcribed, translated and extensively discussed in Lemos, 161-191.

³⁴ Adivar 1928, 257-260.

The similarities are too close to be credible as coincidence: a polygamous husband who is away in the army, the educated outsider who consciously puts on a performance to calm down the village crowd and the underlying theme of a woman's place in traditional society which in both stories compel her to leave her home.

From a comparison between Halide Edip's third party reportage and Yakup Kadri's first person narration the reader is left with the question, "What was the true story?"

A similar question, fact or fiction, arises out of an episode in *Number 31328* which is narrated inconsistently in the 1924 serialisation and the 1931 book form. The 1931 book version tells the story as follows: the captives have arrived in Bergama to the horror of one of them, a watchmaker, because he fears vengeance for reprisals carried out by the Greeks and in which he had a part. After they are thrown into a tobacco warehouse, a Turkish officer comes in, greets the watchmaker by name and offers him tobacco and brings food. It then turns out that they had lived together before the war, that their wives had been like sisters and the Turk's wife had been killed during the war (it is not clear exactly by whom or how deliberately). The watchmaker begs for mercy but to no avail. The officer leaves, and later in the night the watchmaker is led away without being allowed to see his family again. Earlier in the story the watchmaker's wife had been the victim of violent multiple rape by Turkish soldiers before the eyes of her child in the gutted church.³⁵

The only element which this narrative has in common with the 1924 version is the rape scene in the church. But in the 1924 version this is not just mindless violence but part of a threat to induce the watchmaker to reveal the whereabouts of buried treasure. When he reappears at the end of the night, he tells his companions that he was taken to a Commandant (*Διοικητής*) who forced him to dig for it at random. After an interval the other captives including the narrator are led to the next stage of their journey, but the watchmaker, his wife and child are kept behind, and the narrator learns no more of them.³⁶

For any consideration of *Number 31328* as the testimony of a lived experience this episode is one of the most puzzling: other narrative divergences between the 1924 version and the book can be explained away as omissions or differences of emphasis, but here we have two stories associated with an identified individual which are materially inconsistent. Was the watchmaker led away or did the others leave him and his family behind? Had the watchmaker been friends with the Turkish officer? Both versions cannot be true.

³⁵ Venezis 2008, 79-81.

³⁶ *Kampana*, 1 April 1924.

5. The effect of hindsight

Another important characteristic common to both literatures is the fact that their productions are not simple reflections on the war and its aftermath but refractions through the prism of later concerns. Political evolution leaves its mark very clearly on the evolution of Literature of the War of Independence. This may be partly due to the fact that unlike their Greek counterparts the relevant Turkish writers were not only established writers in the war period but were and remained politically prominent persons with close personal ties to Mustafa Kemal himself. Halide Edip for example had the distinction of being sentenced to death in absentia by the Sultan's government in 1920 and, after a prominent role in the resistance, of exiling herself from Kemalist Turkey in 1926. She returned to Turkey in 1939 after Mustafa Kemal Atatürk's death in 1938 and among many other occupations she became deputy for Izmir in the Grand National Assembly between 1950 and 1954. Yakup Kadri was not just a writer but also a prominent member of a self-appointed modernising movement, the Kadro group, tolerated for a while by Mustafa Kemal. Like Halide Edip Yakup Kadri too was as a member of the Grand National Assembly.

Works after 1927 which ostensibly deal with the war years clearly show Halide Edip's and Yakup Kadri's different response to the turn taken by the Kemalist regime in the mid 1920s. Halide Edip's *Turkish Ordeal* of 1928 which was first appeared in English and was only translated into Turkish much later, it is not strictly a work of fiction and it can clearly be read as an alternative history to the official line propounded by Mustafa Kemal in the *Nutuk* in 1927³⁷. Apart from anything else she has a number of unflattering vignettes of Mustafa Kemal which she tones down in the much later Turkish translation.³⁸

He was by turns cynical, suspicious, unscrupulous and satanically shrewd. He bullied, he indulged in cheap street-corner heroics... Of course, one knew all the time that there were men around him who were greatly his superior in intellect and moral backbone, and far above him in culture and education... Take any man from the street who is shrewd, selfish, and utterly unscrupulous, give him the insistence and histrionics of a hysterical woman who is willing to employ any wile to satisfy her inexhaustible desires, then view him through the largest magnifying glass you can find – and you 'll see Mustafa Kemal Pasha.

The relevant passage in the later Turkish version is transfigured thus:³⁹

Mustafa Kemal Paşa, fikrini yürütmek için her nevi sistemi kullanıyor, zaman zaman, bir George Washington tavrı alıyor, bazan Napoléon havası yaratıyordu. Fakat ilim sahasında çok yüksek olanlar bile onun kudretine yaklaşamazlardı. İnsanın tabiatının en yüksek zeki bir mümessili olan Mustafa Kemal Paşa daima mevkiini muhafaza edebildi.

In order to push forward his ideas Mustafa Kemal Pasha used every kind of system; sometimes he assumed the pose of George Washington, sometimes he created a Napoleonic air. But even those

³⁷Adak, 2003, 510.

³⁸ Adivar 1928, 185-186.

³⁹ Adivar 2014, 171.

extremely advanced in knowledge could not get close to him in force. Mustafa Kemal who possessed the highest intelligence available to human nature always knew how to protect his own position.

By contrast, Yakup Kadri, initially at least, followed the official line. In 1928 he published *Sodom ve Gomore* (Sodom and Gomorrah) whose setting is the Istanbul of the Allied occupation. The title is plainly intended to symbolise the moral depravity of those who consorted and collaborated with the occupiers chiefly the English which was contrasted with the courage and high morality of patriotic Turks even though the latter were subjected to all sorts of humiliations and restrictions. The novel's hate filled accents show no pity at all for anyone deemed a collaborator. The general tone is entirely consistent with the official line from 1926 on that anyone who was not with Mustafa Kemal from 1919 was simply beyond the pale. One can truly doubt whether life in occupied Istanbul was quite as depraved as it appears in the novel. Yakup Kadri himself operated fairly freely despite the occasional interventions of the Allied censors as a journalist and columnist with strongly nationalist views in Istanbul and that there was a Turkish press in the city which openly lauded Turkish victories. The pages of Tanpınar's (Tanpınar 2010, 172-3) *Five Cities*⁴⁰ recall agreeable literary seances which brought together both nationalist and anti-nationalist litterateurs. Tanpınar himself consorted in a friendly manner with the signatory of the Treaty of Sèvres and Yakup Kadri's bête noire, Rıza Tevfik, whom he even witnessed dancing the zeybek. The picture in other words of Istanbul in *Sodom ve Gomore* is a fictionalised one and the fiction is motivated by the politics of its time, which followed the purge of 1926, not the time of the occupation itself.

In 1929 Yakup Kadri selected fifty nine out of a much larger number of the articles he had written for *İkdam* during the war years for republication in a book to which he gave the title *Ergenekon*. This was significant for a number of reasons. The first is the choice of title. Ergenekon itself is a place from the mythic past of the Turks which in 1912 had become an nationalist emblem with the well known poem of that title by Ziya Gökalp, the apostle of Turkism. Moreover the selection was published just after the alphabet reform thus ensuring the survival in the new script of what Yakup Kadri chose to project. Curiously of the fifty nine pieces selected none had appeared earlier than 1920, two in the first half of that year and four in the second, the rest dating from 1921 to the end of the war. Is the fact that the Kemalists had started to look like winners only after the end of 1920 a mere coincidence? Or was Yakup Kadri's support for the nationalists relatively belated? Research into Yakup Kadri's political journalism before 1921 remains to be done.

No less curious is the distribution of subjects in the articles selected. Apart from the exorbitant praise for Mustafa Kemal and to a lesser extent for İsmet Pasha a disproportionate number of articles

⁴⁰ Tanpınar, 172.

are directed not against the enemy but against doubters, pessimists and appeasers. The choice of scenes from the war largely disregards events on the Eastern front where generals other than Mustafa Kemal or İsmet Pasha were prominent and focuses on the war against the Greeks. The only victories emphasised are the two at İnönü and at Sakarya. The selection of themes fairly precisely agrees with the official line as drawn after 1926. Yakup Kadri's selection of articles seems intended to present him as a true believer from as early as 1920, a point emphasised in the preface to the book in which the author declares that the national struggle finally gave a meaning to his life.⁴¹

A striking feature of *Ergenekon* is the similarity of certain themes and imagery with Yakup Kadri's next novel *Yaban* published in 1932. *Yaban* quite apart from its merits as a work of art may be regarded as an imaginative response to the questions raised in *Ergenekon* about the path Turkey should follow and the often inconsistent positions taken in those articles. To answer those questions Yakup Kadri resorted once again to fiction using subject matter ostensibly from the War of Independence. *Yaban* embodies and projects the paradox of an educated class incapable of understanding the very people whose interests it claims to defend and advance. It is no coincidence that it was published when Yakup Kadri was active in the Kadro movement which particularly concerned itself with the proper path of Turkey's journey to modernity and the role of the educated class in guiding the process.

The stamp of later history and the divisions which predated the Greco-Turkish war between Venizelists and royalists on the Literature of the Asia Minor Disaster is in some respects more direct and in others more subtle than in the Turkish case.

The direct effect can be exemplified by outright bans such as affected Myrivilis's strongly anti-war novel *The Teacher with the Golden Eyes* which was first published in 1933. This was banned in the company of many other "anti-national" books by the Metaxas dictatorship in 1936, and the ban subsisted during the German occupation which ended in 1944. Another example, this time explained by reasons of state, is furnished by the fate of a memoir, *Prisoners of the Turks* by Christos Spanomanolis. This was written in 1923 but it began to appear in newspaper instalments in 1932; publication seems to have been motivated partly as a gesture of protest against the Greco-Turkish rapprochement promoted by Venizelos. After protests by the Turkish Embassy the authorities induced the newspaper to stop publication. Publication resumed after the Istanbul pogrom of 6 September 1955.⁴²

The more subtle effects are exemplified by successive changes and indeed non-changes to Venezis' *Number 31328*. This work first appeared, as has been noted earlier in this paper, in serial form

⁴¹ For completeness one should record that in his preface to a reprint of 1964 Yakup Kadri makes clear that his early hopes had by then been disappointed and he bitterly laments the praise he had showered on İsmet Pasha.

⁴² Spanomanolis, 18.

in 1924. This version has not been reprinted and it remains unknown to the general public. Surviving copies of the short-lived Mytilene newspaper, *Kampana*, of which the editor was Stratis Myrivilis and in which *Number 31328* was serialised after the original version of Myrivilis' own *Life in the Tomb* are scattered between three separate holdings which even together do not seem to constitute a complete set.⁴³ A substantially reworked and expanded version of *Number 31328* was published in book form first in 1931 and thereafter in a succession of editions until a final state in 1952, which has remained in print ever since. The serial and book versions differ markedly both in linguistic form and in literary manner. But apart from this, as already set out above, the serial version permits itself a description of a specific atrocity by a Greek soldier during the retreat. It also contains an extremely sarcastic depiction of some Greek priests in captivity. The former was completely expunged from the book version and the latter significantly toned down.⁴⁴ Elements such as these were consistent with the political stance of a provincial newspaper like *Kampana* in the turmoil that followed the Asia Minor disaster. *Kampana* was strongly Venizelist and generally supported the anti-monarchist regime which seized power at the end of the war. This political outlook could accommodate both biting satire of the priesthood and the recognition of Greek army atrocities in the retreat which took place under a monarchist army command.

Venezis set out to produce a new edition of the book during the German occupation and, as he writes in the preface, he reworked it three times "without touching its rough character": "I saw then in the terrible spring and summer of 1944 how much *Number 31328*, written after a great war, had a kinship of blood, a kinship of 'manner' twenty years later with the days of the new great war."⁴⁵ A comparison of this edition with its predecessor will show that the changes are very slight. The recurrence of extreme suffering, unparalleled in the history of Turkey after its War of Independence, allowed in the opinion of the author the older text to speak unchanged to new times.

6. Refugees

In pointing to the salience of victimhood both in the Turkish Literature of the War of Independence and the Greek Literature of the Asia Minor Disaster this paper also points to a paradox. A very large class of victims were refugees, whether Muslims who fled eastwards or Christians who fled westwards. Yet in the works considered so far in this paper the refugee experience of uprooting as such is absent.

⁴³ Matthaïou, 213. One of the three holdings, that of the Myrivilis archive, has since been deposited in the Archives of the Gennadius Library in Athens. I am grateful to Natalia Vogeikoff-Brogan, Leda Costakis and Eleutheria Daleziou of the Archives of the Gennadius Library of the American School of Classical Studies in Athens both for the reference to Matthaïou's article and for permission to consult the copies of *Kampana* in their care. The holding of the Municipal Library of Mytilini has been recently digitised: <https://ejournals.epublishing.ekt.gr/index.php/mnimon/article/viewFile/8029/7883> (Accessed 28th May 2021).

⁴⁴ Kastrinaki, 165-174.

⁴⁵ Venezis 2008, 22.

In the representation of the refugee experience Greece and Turkey significantly diverge. Direct non-literary recording of individual refugee testimony began relatively early in Greece, with the initiative of the founder of the Centre for Asia Minor Studies Melpo Logotheti-Merlier who embarked on this task in 1930. However selective publication began only in 1980 with the latest volume appearing in 2016. The whole publication consists so far of five volumes with the title *Eξόδοσ* (Exodus). The bulk of the testimonies which were recorded is impressively large and certainly counterbalances and perhaps excuses the comparative belatedness of their appearance in book form.⁴⁶

The literary representation of the refugee experience appears in *The Teacher with the Golden Eyes* by Stratis Myrivilis of 1933 and *Serenity* of 1939 by Venezis in both of which the tribulations of uprooting and resettlement are graphically depicted. A slightly later phase unveiled in Venezis' *Aeolian Land* of 1943 introduces the representation of prewar life in Anatolia and the nostalgia for the lost homeland.

In Turkey the value of the oral history narrative was stressed by Leyla Neyzi⁴⁷ much later than in Greece. As recently as 2001 and 2003 Leyla Neyzi recorded the testimony of a native Smyrniote, Gülfem Kaatçılar İren, born in 1915, of the burning of Smyrna and of Manisa.⁴⁸ In 2001 the Lozan Mübadilleri Vakfı (The Lausanne Refugee Foundation) was officially registered with the aim not only to record accounts of the Muslim exchangees but also to bring them in touch with their Christian counterparts in Greece. At around the same time extracts from the *Exodus* have been translated into Turkish by Umar in 2001 and 2002 respectively.⁴⁹ In 1998 Kemal Yalçın had published a book with the title *Emanet Çeyiz. Mübadele İnsanları* (Entrusted Trousseau. Exchanged People) in which he records recollections of fifteen Muslim and fifteen Christian Orthodox exchanged refugees settled in Turkey and in Greece respectively. Because of the strong nationalistic sentiment prevalent in Turkey the author thought it best to publish it as a work of fiction.⁵⁰ As for the appearance of refugees in the early works of the Literature of the War of Independence, it is only sporadic and with no explicit relevance to the plot, as for example in Reşat Nuri Güntekin's *Çalılıkıuşu* (The Wren) in which the adopted daughter of the novel's heroine at one point appears to be playing with muhacir children.⁵¹

Two solitary references to Muslim refugees from the Balkans in articles which Yakup Kadri reprinted in *Ergenekon* may suggest a reason why the theme was not developed further. The first is in

⁴⁶ Tenekidis, κη', footnote 2: at least 5,100 informants, 145,000 pages of recorded information related to 1,356 Christian settlements in Asia Minor. For a discussion of the selection of excerpts and methodology of *The Exodus*, see Kitromilides 1982, κγ'- μ' and Balta 2003, 47-55. Translation into Turkish of some of the refugee accounts were published by Umar Bilge.

⁴⁷ For a detailed analysis on oral history and its development in Turkey see: Neyzi, 2010.

⁴⁸ Neyzi 2008, 106-127.

⁴⁹ See bibliography.

⁵⁰ See Bedlek, 68-93.

⁵¹ Güntekin 1993, 25.

a piece originally printed in *İkdam* on 28 August 1922 with the title “En büyük Düşmanımız Cehalettir” (Our Worst Enemy is Ignorance).⁵² Yakup Kadri praises a short novel by Basri Bey which had just been published and whose subject is the refugees from Rumeli. The point that Yakup Kadri chooses to emphasise is that the enemies of these Muslim villagers were not just the Christian Komitadjis but their own hodjas who persisted in keeping them in ignorance. This is a clear echo of the theme in the works with an Anatolian background such as Yakup Kadri’s *Yaban* and Halide Edip’s *Vurun Kahpeye* (Strike the Whore) of 1926 which associates ignorance, superstition, indifference to the national cause and even treason with the old order which the enlightened nationalist movement must overcome.

The second reference is in another article in *İkdam* which was published on 6 June 1922 with the title “M. Claude Farrère Açık bir Mektup” (An Open Letter to M. Claude Farrère)⁵³ in which Yakup Kadri gives the picture of Istanbul at that time.

Bakınız, bakınız Süleymaniye Camiini (Sansür edilmiştir...)⁵⁴ önünde beyaz güvercinler nasıl ürkerek kaçıyorlar! Bunlar bizim dağılan hülyalarımızdır. Bakınız, şu mezarlıklarda dolaşan perişan saçlı, yalınayak çocuklara! Bunlar (Sansür edilmiştir...) nasıl ellerini uzatıyorlar, bizim ayaklar altına alınan gururumuzdur. Bakınız şu peçelerini açmış dolaşan çıplak yüzlü, uzun ökçeli (Azyade) lere, bunlar bizim esrari faş olmuş kalblerimiz, hiyanete ve ihanetle lekelenmiş aşklarımızdır. (...) Bakın şu muhacir kadınlara, bakın şu yetim çocuklara. Bunlar onların ayaleti, bunlar onların cisimlenmiş ruhlarıdır. Aramızda dolaştıklarına, bizim gibi yaşadıklarına inanmayınız. Onlar taş üstünde yatıyorlar ve toprak yiyorlar ve (bu gurbet yolunun sonu neresidir?) diye soruyorlar. Zira hâlâ bizim sandığımız bu şehri onlar artık benimsemiyorlar, yadırgıyorlar. Korkarım ki siz de kendinizi burada iki kat garip hissetmiyesiniz ve siz de o muhacir kadınları, o şehit çocukları gibi, (bu gurbet yolunun sonu neresidir? Hani size ey sevdiğim Türkler, siz neredesiniz?) diye sormiyasınız. Biz ordayız, oradayız; Üsküdar’ın arka tarafından görülen tepelerin ötesindeyiz.

Look, look how the frightened white doves run away in front of the Süleymaniye mosque (Censored...) They are our scattered dreams. Look at these shabby haired, wretched children walking barefoot in the cemeteries. How they (censored) extend their hands, they are our trampled pride. Look at these high heeled Azyades, who walk around with their veils removed, they are our hearts whose secret has been exposed, they are our loves who have been stained with betrayal and treachery. Look at these refugee women, look at these orphan children. They are those martyrs’ ghosts, they are the incarnation of their souls. Do not believe that they wander among us, that they live like us. They sleep on stone and eat earth and ask (where is the end of this road to exile?). Because they have not appropriated this city which we still think is ours, they find it strange. I fear that you too cannot feel twice a stranger and you cannot ask like those refugee women and like those martyrs’ children (where is the end of this road to exile? Hey dear Turks, where are you?). We are here, we are here; we are on the other side of the hills behind Üsküdar.

Here the misery of the refugees, who are still strangers, is one element among others: general poverty, westernised, treacherous Turkish women and the orphans of war. The refugees cry for the end of their exile; and the same fate may befall the other inhabitants of the city. But no! From the east salvation is at hand in the shape of the national resistance.

⁵² Karaosmanoğlu, 1973, 212-214.

⁵³ Ibid, 178-181.

⁵⁴ There was press censorship during the Allied occupation of Istanbul. Where for publication in *Ergenekon* Yakup Kadri relied on printed copy rather than his own drafts the censored passages are struck out.

These references suggest that the past of the refugees was not to be celebrated and that our own side was partly responsible for their plight. By contrast, their future is in a national homeland under an enlightened government. Unlike the Greek refugees, who were uprooted from their homes by an external enemy and whose resettlement could not be represented as part of a national renewal but was plainly the greatest calamity in the nation's history, the Turkish refugees did not and could not be prominent in a narrative of national victimhood. Furthermore, in presenting Anatolia, the scene of the war and the control of which was its whole purpose, as the core of the motherland it was important to give prominence to the sufferings of natives rather than of recent arrivals.

7. Concluding remarks

The first impressions of the Turkish and Greek literatures inspired by the War of Independence and of the Asia Minor Disaster respectively is that they embody quite different narratives of what in history was a single series of events. Closer inspection reveals underlying similarities. Each body of works emphasises the suffering of its authors' own side as victim and this emphasis determines the selection of different aspects of the war for projection in literature: for the Turks the suffering of the innocent natives of Anatolia during the war at the hands of the Greeks; for the Greeks the suffering of the innocent natives of Anatolia at the end of the war at the hands of the Turks. Consistent with this emphasis is a disregard more pronounced in the case of the Turks than in the case of the Greeks for the sufferings of the other side. For the projection of this suffering as a lived experience both literatures resort to first person narration and blend reality and fiction. Common to both literatures, finally, is the characteristic that the works are not straightforward narrations of past events but are composed and revised subsequently with contemporary concerns in mind.

References

- Adak, H. (2003). National Myths and Self-Narrations: Mustafa Kemal's Nutuk and Halide Edib's Memoirs and The Turkish Ordeal. *The South Atlantic Quarterly*, 102(2), 509-527. *Project MUSE*, muse.jhu.edu/article/43702.
- Adıvar, H. E. (1924). *The Shirt of Flame*. *آتشدن کوملک Ateshden Gömlek*. New York: Duffield & Company.
- Adıvar, H. E. (1928). *Turkish Ordeal being the Further Memoirs of Halide Edib*. London: John Murray
- Adıvar, H. E. (1995^[1926]). *Vurun Kahpeye*. [Strike the Whore]. Istanbul: Remzi Kitabevi
- Adıvar, H. E. (2014^[1962]). *Türkün Ateşle İmtihanı. İstiklâl Savaşı Hatıraları*. [The Turks' Ordeal by Fire. Memories of the War of Independence]. Istanbul: Can Yayınları
- Adıvar, H. E. (1922). In Karaosmanoğlu, Yakup Kadri, Atay, Falih Rıfkı, Atay and Mehmed Asım Us, 1922. *İzmir'den Bursa'ya Hikâyeler Mektublar ve Yunan Ordusunun Mesu'liyetine dair bir Tedkik*

[From İzmir to Bursa: Stories, Letters and Investigations Pertaining to the Greek Army's Responsibility]. Dersaadet (Istanbul): Akşam – Tesbit Matbaası.

Adıvar, H. E. (nd). Karaosmanoğlu, Yakub Kadri, Falih Rıfkı Atay and Mehmed Asum Us, *İzmir'den Bursa'ya* [from İzmir to Bursa]. With an introduction by İnci Enginün. Np.: Atlas Kitabevi.

Akı, N. (Ed). (1997^[1985]). *Yakup Kadri Karaosmanoğlu Hikâyeleri*. İstanbul: İletişim Yayınları

Avgeris, M. (2006^[1923]). *Από την Αιχμαλωσία. Κατά το Ημερολόγιο του Αιχμαλώτου Αεροπόρου Β.Κ.*[From Captivity: According to the Diary of the Captured Airman V.K.]. Athens: Kastaniotis.

Balabanlılar, M. (Ed). (2003). *Türk Romanında Kurtuluş Savaşı. İnceleme* [The War of Independence in the Turkish Novel. A Study]. İstanbul: Kültür Yayınları.

Balta, E. (2003). *Ottoman Studies and Archives in Greece*. İstanbul: The Isis Press.

Beaton, R. (1999). *An Introduction to Modern Greek Literature*. 2nd Edition. Oxford: Clarendon Press.

Bedlek, E. Y. (2016). *Imagined Communities in Greece and Turkey. Trauma and the Population Exchanges Under Atatürk*. London: L. B. Tauris

Binyazar, A. (2003). Halide Edip Adıvar: Türkün Ateşle İmtihanı-Ateşten Gömlek-Vurun Kahpeye [Halide Edip Adıvar: The Turks Ordeal by the Fire-The Shirt of Fire-Strike the Whore]. In Balabanlılar, pp. 12-23.

Çokona, A. (2008). Türkçe'ye Çevirilmiş Yunan Edebiyatı [Greek Literature Translated into Turkish], *Çevirmenin Notu Dergisi* [The Translator's Note Journal]. <http://cevirminnotu.blogspot.co.uk/2008/04/ari-okona.html>.

Demirözü, D. (2011). Το 1922 και η Προσφυγιά στη Ελληνική και στην Τουρκική Αφηγηση [1922 and the Refugees in Greek and Turkish Narration], *Δελτίον Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών* [Bulletin of the Centre for Asia Minor Studies] 17, 123-50. Athens: Centre for Asia Minor Studies.

Doukas, S. (1980^[1929]). *Η Ιστορία ενός Αιχμαλώτου* [A Captive's Story]. Athens: Kedros

Doukas, S. (2003). *Bir Esirin Anıları* [A Captive's Memoirs]. Translated by Osman Bleda. İstanbul: Belge Yayınları.

Doulis, T. (1977). *Disaster and Fiction: Modern Greek Fiction and the Asia Minor Disaster of 1922*. Berkeley: University of California Press.

Dukakinlerden Basri Bey. (1340^[1922]) *Muhacir Mehmetoğlu Milli Roman* [Refugee Mehmetoğlu]. İstanbul : İkdam Matbaası,

Güntekin, R. N. (1993^[1922]). *Çalığışu* [The Wren]. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

Hidiroglou, P. (1997). *Η Ελληνική Προσέγγιση της Τουρκικής Λογοτεχνίας Ισχυρός Παράγων Επηρεασμού των Ελληνοτουρκικών Σχέσεων* [The Approach to Greece of Turkish Literature: An Important Factor Influencing Greco-Turkish Relations]. Thessaloniki: Vantias.

Hirschon, R. (1998). *Heirs of the Greek Catastrophe The Social Life of Asia Minor Refugees in Piraeus*. 2nd ed. New York and Oxford: Berghahn.

Jacobson J. S. (1971). *Occidental Elements in Yakup Kadri's Novel*. Yaban. Unpublished PhD Thesis, University of Utah.

- Karaosmanoğlu, Y. K. (1958). *Vatan Yolunda Millî Mücadele Hâtıraları* [On the Way to the Motherland. Memories from the National Struggle]. Istanbul: Selek Yayınları.
- Karaosmanoğlu, Y. K. (1973 ^[1929]). *Ergenekon Millî Mücadele Yazıları* [Ergenekon Articles on the National Struggle]. Ankara: Kültür Bakanlığı (Istanbul: Remzi Kitabevi).
- Karaosmanoğlu, Y. K. (2006 ^[1932]). *Yaban*. Istanbul: İletişim Yayınları (Muallim Ahmet Halit Kitaphanesi).
- Karaosmanoğlu, Y. K. (2009 ^[1928]). *Sodom ve Gomore* [Sodom and Gomorrah]. Istanbul: İletişim Yayınları.
- Kastrinaki, A. (1999). Το 1922 και οι Λογοτεχνικές Αναθεωρήσεις [1922 and Literary Revisions], *Ο Ελληνικός Κόσμος ανάμεσα στην Ανατολή και τη Δύση: 1453-1981* [The Greek World between East and West], edited by Asterios Argyriou, 165-174. Vol I. Athens: Ellinika Grammata.
- Kitromilides, P. M. (Ed). (1982). *Η Εξοδος. Μαρτυρίες από τις Επαρχίες της Κεντρικής και Νότιας Μικρασίας* [The Exodus. Testimonies from the Provinces of Central and South Asia Minor]. Vol.II. Athens: Centre for Asia Minor Studies
- Kitromilides, P. M. (Ed). (2013). *Η Εξοδος. Μαρτυρίες από τις Επαρχίες του Μεσογείου Πόντου*. [The Exodus. Testimonies from the Provinces of the Inland Pontos]. Vol. III. Athens: Centre for Asia Minor Studies.
- Kitromilides, P. M. (Ed). (2015). *Η Εξοδος. Μαρτυρίες από τον Ανατολικό Παράλιο Πόντο* [The Exodus. Testimonies from the Provinces of the Eastern Pontos Litoral]. Vol. IV. Athens: Centre for Asia Minor Studies.
- Kitromilides, P. M. (Ed). (2016). *Η Εξοδος. Μαρτυρίες από τον Δυτικό παράλιο Πόντο και την Παφλαγονία* [The Exodus. Testimonies form the Provinces of the Western Pontos Litoral and Paphlagonia]. Vol. V. Athens: Centre for Asia Minor Studies
- Kurdakul, Ş. (1922). *Çağdaş Türk Edebiyatı* [Contemporary Turkish Literature] 4 Vols. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Lemos, A. A. (2018). *Aspects of the Literatures of the Turkish War of Independence and of the Greek Asia Minor Disaster*. Unpublished PhD Thesis, School of Oriental and African Studies, University of London https://eprints.soas.ac.uk/30967/1/4646_Lemos.pdf
- Mackridge, P. (1992). Kosmas Politis and the Literature of Exile. *Δελτίο Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών*. [Bulletin of the Centre for Asia Minor Studies], Athens, vol. 9, 223-39.
- Mackridge, P. (2004). The Myth of Asia Minor Greek Fiction. In R. Hirshon (Ed.) *Crossing the Aegean: An Appraisal of the 1923 Compulsory Population Exchange between Greece and Turkey*. New York: Berghahn Books. 235-46.
- Matthaiou, S. (1985). Η Εφημερίδα "ΚΑΜΠΙΑΝΑ": 'Όργανο των Εφεδρων και των Ντοπιων Συμφεροντων': Μυτιληνη 1923-24 ['The Newspaper "The Bell": Speaking for Ex-servicemen and Local Interests']. *Mnimon*, 10, 212-235. Available online at <https://ejournals.epublishing.ekt.gr/index.php/mnimon/article/viewFile/8029/7883> (accessed 28 May 2021)

- Millas, H. (2001). *Εικόνες Ελλήνων και Τούρκων Σχολικά βιβλία Ιστοριογραφία Λογοτεχνία και Εθνικά Στερεότυπα*. [Images of Greeks and Turks, School Books, The Writing of History Literature and National Stereotypes]. Athens: Alexandria
- Myrivilis, S. (1924). *Η Ζωή εν Τάφω* [Life in the Tomb]. Mytilini.
- Myrivilis, S. (1930). (second edition revised) *Η Ζωή εν Τάφω Ιστορίες το Πολέμου* [Life in the Tomb. Stories from the War]. Athens: Estia
- Myrivilis, S. (2006). *Hayat Mezarda! Gençlik Siperlerde Savaşın Kitabı*. [Life in the Tomb The Book of War] (Trans. Kriton Dinçmen). Istanbul: Arion Yayınevi
- Myrivilis, S. (2007^[1933]) *Η Δασκάλα με τα Χρυσά Μότια* [The Schoolmistress with the Golden Eyes]. Athens: Estia.
- Neyzi, L. (2008). Remembering Smyrna/İzmir. Shared History, Shared Trauma. *History and Memory* 20(2), 106-26.
- Neyzi, L. (2010). Oral History and Memory Studies in Turkey. In Kerslake et al (Eds.) *Turkey's Engagement with Modernity in the Twentieth Century* (pp. 443-459). Istanbul: Palgrave MacMillan. *Ölümünün 100 Yılında Yakup Kadri Karaosmanoğlu*. 1989. Fen-Edebiyat Fakültesi, no 16, Marmara Üniversitesi Yayınları, no 480. Istanbul: Edebiyat Fakültesi Basımevi.
- Parla, J. (2007). From Allegory to Parable: Inscriptions of Anatolia in the Turkish Novel. *New Perspectives on Turkey*, 36, 11- 26, Spring. Cambridge University Press.
- Sevük, İ. H. (1925). *Türk Teceddüt Edebiyatı Tarihi* [A History of Turkish New Literature]. Istanbul: Türkiye Cumhuriyeti Vekâleti Neşriyatından
<https://ia800600.us.archive.org/17/items/trkteceddtedebiy008800/trkteceddtedebiy008800.pdf>
- Seyhan, A. (2014^[2008]). *Tales of Crossed Destinies in a Comparative Context*. New York: The Modern Languages Association of America.
- Spanomanolis, C. A. (1969^[1923]). *Αιχμάλωτοι τῶν Τούρκων* [Captives of the Turks]. Athens: Estia.
- Tanpınar, A. H. (2010^[1946]). *Beş Şehir*. [Five Cities]. Istanbul (Ankara): (Ülkü Yayınları) Dergâh Yayınları.
- Tenekidis, G. (1980). *Εξοδος. Μαρτυρίες από τις Επαρχίες Δυτικών Παραλίων της Μικράς Ασίας* [Exodus Testimonies from the Provinces of the Western Coast of Asia Minor]. Vol. I . Athens: Centre for Asia Minor Studies.
- Theotokas, G. (2008^[1940]). *Λεωνής* [Leonis]. Athens: Estia
- Theotokas, G. (2008). *Leonis Bir Dünyanın Merkezindeki Şehir İstanbul 1914-1922* [Leonis Istanbul, the Centre of a World 1914-1922] (Trans. Damla Demirözü). Istanbul: İstos Yayın
- Toynbee, A. J. (1922). *The Western Question in Greece and Turkey A Study in the Contact of Civilisations*. London: Constable and Company Limited. Available at <https://ia800201.us.archive.org/12/items/cu31924027921778/cu31924027921778.pdf> (accessed 28 May 2021).
- Umar, B. (2002). *Yunanlıların ve Anadolu Rumlarının Anlatımıyla İzmir Savaşı* [The War of İzmir in the Accounts of Greeks and Anatolian Rum]. Istanbul: İnkilâp.

- Venezis, E. (1931). *To Nόμερο 31328: Σκλάβοι στα Εργατικά Τάγματα της Ανατολής: Ρομάντσο* [Number 31328. Slaves in the Labour Battalions of Anatolia. A Romance]. Mytilini: Ekdotikos kai Typografikos Oikos N. Theoharid, and S. Lampadaridi.
- Venezis, E. (1943). *Αιολική Γή* [Aeolian Earth]. Athens: Alpha Publishers.
- Venezis, E. (1945). *To Nόμερο 31328. Το Βιβλίο της Σκλαβιάς* [Number 31328. The Book of Bondage]. (second edition, revised) Athens: Οι Filoi tou Vivliou.
- Venezis, E. (2008 ^[1952]). *To Nόμερο 31328*. [Number 31328] (third edition, revised) Athens: Estia.
- Venezis, E. (2013). *Eolya Toprağı* [Aeolian Earth] (Trans. Burcu Yamansavaşçılar). Istanbul: Belge Yayınları.
- Venezis, E. (2015) *Numero 31328 Amele Taburu* [Number 31328 Labour Battalions] (Trans. Evdokia Veriopulu). Istanbul: Belge Yayınları.
- Yalçın, K. (2005 ^[1998]). *Emanet Çeyiz. Mübadele İnsanları* [Entrusted Trousseau. Exchanged People]. Istanbul: Birzamanlar Yayıncılık

ÇİZGİ ROMAN GELENEĞİNİN YAŞATILMASI KAPSAMINDA HALK EDEBİYATI ANLATILARININ ÇİZGİ ROMANA DÖNÜŞÜMÜ VE ÇEVİRİLERİ YOLUYLA KÜLTÜR AKTARIMI¹

Burcu YAMAN²

APA: Yaman, B. (2021). Çizgi roman geleneğinin yaşatılması kapsamında halk edebiyatı anlatılarının çizgi romana dönüşümü ve çevirileri yoluyla kültür aktarımı. *Dünya Dilleri, Edebiyatları ve Çeviri Çalışmaları Dergisi (DEÇ)*, 2(1), 57-75.

Öz

Günümüz iletişim teknolojisi sosyal çevre ve yazılı basın yoluyla edinilen kültürel ortamın yerini almış, kültürel aktarım çizgi filmler, animasyonlar, oyunlar yoluyla yapılmaya başlanmıştır. Elektronik ve dijital ürünlerin ortaya çıkışıyla unutulmaya yüz tutmuş çizgi romanlar çizerler ve okurlarının çabalarıyla yaşatılmaya çalışılmaktadır. Çizgi romanlar 1900'lü yıllarda popüleritesini arttırmış, 1930'lu yıllardan sonra çevirileri ivme kazanmıştır. Cumhuriyetin ilanından sonra ortaya çıkan dil alanındaki köklü değişikliklerin öncülüğünde Türkiye'de de birçok popüler çizgi roman Türkçeye çevrilmiş, bazıları yerelleştirilmiş ve yeni isimlerle Türkçeye uyarlanmıştır. Milli bilincin oluşturulması ve kültürel değerlerimizin aktarımı kapsamında da çalışmalar yapılmış ve bu bağlamda masal, destan, efsane, hikâye, fıkra gibi halk edebiyatı anlatıları çizgi romana dönüştürülmüştür. Bunların arasında Dede Korkut Hikâyeleri, Oğuz Kağan Destanı, Keloğlan Masalları ve Nasreddin Hoca Fıkraları gibi eserler yer almaktadır. Fakat bu çalışmaların çevirilerinin az olması dikkat çekicidir. Yapılan bu betimleyici çalışma ile 1900'lü yıllardan günümüze uzanan süreçte çizgi roman toplumsal ve işlevsel yönüyle ele alınmıştır. Kuramsal çerçevede çizgi roman çevirisi alanına katkı sağlayan düşünceler ve çalışmalar anlatılmış, edebi metinlerin çizgi romana dönüşümündeki İngilizce çevirilerinden kültürel aktarım örnekleri sunulmuştur. Çalışmanın amacı Türkçeden İngilizceye çeviri çizgi roman ve çizgi romanın çeviriler yoluyla sürekliliğinin sağlanması konularına dikkat çekmektir. Halk kahramanı ve edebiyatı eserleri açısından zengin olan kültürümüz daha pek çok çizgi romana esin kaynağı olabilir ve yenilerinin yaratılmasına çevirilerinin yapılmasına öncülük edebilir. Bu alanda yapılacak çalışmaların artması farklı kültürlerle olan iletişimimizi de arttıracak, çizgi roman geleneğinin gelecek kuşaklara taşınmasına yardımcı olacaktır.

Anahtar kelimeler: Çizgi roman, kültürel aktarım, göstergelerarası çeviri, halk edebiyatı, kültürel sürdürülebilirlik.

Geliş Tarihi: 04.06.2021

Kabul Tarihi: 21.06.2021

¹ Bu çalışmanın bir bölümü, 22-23 Mayıs 2021 tarihlerinde Yıldız Teknik Üniversitesi ev sahipliğinde düzenlenen INARS- International Congress on Social Sciences for Sustainability başlıklı kongrede sözlü bildiri olarak sunulmuş ve makale olarak genişletilmiştir.

² Öğr. Gör. Dr., Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Yabancı Diller Yüksekokulu, (Samsun, Türkiye), e-posta: burcuyaman1@gmail.com, ORCID: 0000-0001-6381-4122.

TRANSFORMATIONS OF FOLK LITERATURE PRODUCTS INTO COMICS AND CULTURAL TRANSFER WITHIN THE SUSTAINABILITY OF COMICS TRANSLATION

Abstract

Today, communication technology has replaced the cultural environment reached through social environment and the print media and cultural transmission has begun to be provided through cartoons, animations and games. By the emergence of electronic and digital products, comics that have been forgotten are tried to be kept alive with the efforts of their illustrators and readers. Comics have become popular after 1930's and their translations increased then. Under the guidance of the radical changes in the language field that emerged after the proclamation of the Republic, many popular comics were translated into Turkish, some of them were localized and adopted into Turkish with new names. Studies were also carried out within the scope of creating national consciousness and transferring our cultural values, and in this context folk literature works such as fairy tales, epics, legends, stories and anecdotes were transformed into comics. Among them, there have been the works such as Dede Korkut Stories, Oğuz Kağan Legend, Keloğlan Tales and Nasreddin Hodja Anecdotes. But it is noteworthy that translations of these works are a few. In this descriptive study, the social and functional aspects of comics have been discussed from the 1900's to the present. In the theoretical framework, thoughts and studies that contributed to the field of comics have been explained and cultural transfers of English translation examples in the transformation of literary texts into comics were presented. The aim of this study is to draw attention to the issues of comics translated from Turkish to English and thus ensuring the sustainability of the comics through translations. Our culture, which is rich in folk hero and works, can inspire many more comics and lead the creation of new ones and translation of the existing ones. The studies that will be done in this field will increase our communication with different cultures and will help to pass on the comics tradition to future generations.

Keywords: Comics, cultural transfer, intersemiotic translation, folk literature, cultural sustainability

1. Giriş

Çizgi roman bir olayı belli bir zaman dilimi içerisinde görüntü ve metin kullanarak sunan popüler kültür ürünüdür. Alsaç (1994), çizgi romanı bir hikâyenin çizgilerle desteklendiği tür olarak tanımlamaktadır. Eisner (2000: 74) tarafından ise çizgi roman sıralı görüntü ve metnin bileşimi olan bir sanat olarak tanımlanmaktadır. Çizgi bant ise çizgi romanın daha kısa formu olmakla birlikte dört ya da beş kare içerir ve çizgi romanın erken dönem çalışmaları olarak kabul edilebilir.

Çizgi romanın tarihçesine bakıldığında Cantek'in (2019: 31) vermiş olduğu bilgilere göre 17. yüzyılda ticaretin gelişmesi dünyanın çeşitli yerleriyle kültürel alışverişi beraberinde getirmiştir. Değişik yerlerden ticaret merkezlerine akın eden gezginler kurulan pazar yerleri ve panayirlarda

ürünlerini satmak için tezgahlar üzerinde sergilemişlerdir. Bu gezginler arasında panoları anlatarak halka sunan ‘resim anlatıcıları’ da bulunmaktaydı. Böylece ilk defa resim ve metin birlikte kullanılmıştır (Cantek, 2019:31). Scott McCloud (1994) önceleri Amerika’da ‘cartoon’ adıyla anılan çizgi romanın köklerinin Mısır, Roman ve Yunan duvar resimlerine kadar uzandığını ifade etmektedir. Bu resimler sıralı görüntüler şeklindedir. Mısır’da yaklaşık üç bin yıl önce oluşturulmuş aynı zamanda bir kitabe olan Menra mezar taşı çizgi romanın atası kabul edilir (McCloud, 1994: 14). Çizgi romanın tarihi (dünya tarihi) ressam William Hogarth’ın *The Rake Progress (1735)* ve *Marriage a la Mode (1934)* eserleri ile başlamıştır. Sonrasında Thomas Row Landson ve Gillray ve Goethe Töpffer onu izlemiştir. Çizgi bantlar ve ucuz romanlar çizgi roman görüntülerinin ortaya çıkmasına katkı sağlamıştır (Cantek, 2019:32). 1884’te Mc Dougall’ın çizgi figürü New York World gazetesinin ön sayfasında yer almış ve gazetede gittikçe artan çizimler çizgi bantları yaratmıştır (Gordon, 1998:13). İlk çizgi roman karakteri Richard Felton Outcault’e ait Yellow Kid (Sarı Çocuk) figürüdür. Yellow Kid 1895 ve 1896 yılları arasında Pulitzer’s Sunday World’de basılmıştır. Onu Kids and Happy Holigan (Çocuklar ve Mutlu Holigan) takip etmiştir. F. Outcault daha sonra 1902 yılında Buster Brown karakterini yaratmıştır. *Puck, Life, Judge* gibi dergiler bu çizimleri siyasal kültür ve yeni bir sanat tarzı olarak okurlarına sunmuştur. Bu yeni çizgi mizah anlatımına en güzel örneklerden biri de Franklin Morris Howarth’ın *Extensive Repertoire* çalışmasıdır (Gordon, 1998:14-22). 1890-1920 tarihleri arasında çizgi bantlar ulusal ürünlere dönüşmeye başlamıştır. *The New Balley, Pore Lil Mose, Sambo, Krazy Cat* bu dönemin ürünleridir. 1920’lerde *Gasoline Alley, Winnie Winkle, The Gamps, Tillie and Toiler, Fritz ve Bitz* gibi çizgi bantlarla orta sınıf tüketim toplumu yansıtılmıştır (Gordon, 1998:107). 1925’li yıllarda artık çizgi roman özgünlüğünü kabul ettirmiştir. 1926’da Nowlan-Dick Calkins *Buck Rogers’in Maceraları*’nı, Harold Rudolf Foster Prince Valiant ve Edgar Rice Burrough’un Tarzan’ından uyarlayarak Tarzan’ı çizimlemiştir (Cantek, 2019: 39-41).

Foster karikatür stiline egemenliğini kırmış, sinemasal anlatımla çizgi romana yenilik getirmiştir (Cantek, 2019: 40). 1930’lu yıllarda Elzi Crisler Segar tarafından ‘Popoye’, Paul Murry tarafından ‘Mickey’ karakterleri yaratılmıştır (Polat, 2006:20). 1938 yılında aksiyon hikâyeler popüler olmaya başlamıştır. Jerry Siegel ve Joe Shuster’in yarattığı (1933) ‘Superman’ karakteri bunların başında yer almaktadır (Gordon, 1998: 108). 1940’da Will Eisner’in gazete eki olarak verilen *Spirit* çizgi romanı çizgi roman dünyasında yeni bir kitle aracı olarak tanıtılmaya başlanmıştır. 1945’te *Red Kit* (Luckey Luke) ve *Tommiks* Avrupa’nın en tanınan çizgi ürünleri arasındaki yerini almıştır. (Polat, 2006:23). Ancak 1941-1946 yılları arasında çizgi romana rastlamak, ikinci dünya savaşının ekonomik, siyasi koşulları sebebiyle zordur. 1950’li yıllarda savaşın ve bazı çizgi roman ustalarının ölümünün de etkisiyle Amerikan çizgi romanı liderliğini Avrupa’ya kaptırmıştır. Böylece tüm dünya kendi özgün çalışmalarını yayınlamaya başlamıştır. İngiltere’de Dan Dare (1950), Japonya’da Tetsuvan Atom (1951), Fransa’da Asterix (1959) bu çalışmalara örnek verilebilir. 1990’lara gelindiğinde Amerikan

çizgi romanı sayesinde çizgi roman dünyası *Spider Man (Örümcek Adam)*, *Incredible*, *Hulk*, *Marvel* karakterlerini kazanmıştır.

1.1. Türkiye’de çizgi roman

Türkiye’de de benzer şekilde çizgi romana geçiş yine mizah ürünü olan karikatürler ve çizgi bantlardan sonra olmuştur. Batıda 18. yüzyılda başlayan çizgi romanının Osmanlı’ya gelişi matbaanın imparatorluk sınırlarına girişi ve İslâmın putperestliği ve İslâm öncesi inançları çağrıştırdığı düşüncesiyle uyguladığı tasvir yasağı sebebiyle 19. yüzyılı bulmuştur. Resim sanatının da sözel anlatım kadar güçlü olabileceğinin anlaşılmasının ardından birçok eserde minyatürler kullanılmaya başlanmıştır. Minyatürler gazete ve dergilerde yayınlanacak olan karikatür ve çizgi romana da zemin hazırlamıştır. Matbaanın gelişiyle birlikte Karagöz-Hacivat, Meddah, İncili Çavuş, Bekri Mustafa gibi mizah dergileri yayınlanmaya başlamıştır. İlk resmî gazete Takvim-i Vekayi gazetesinin yayınlanmasından otuz altı yıl sonra ilk süreli mizah dergisi *Diyojen*, Terakki gazetesinin eki, *Terakki Eğlencesi* yayın hayatına girmiştir. II. Abdülhamit döneminde (1876-1909) yayınlanan *Mündericatsız Hikâyeler* Türk basımındaki tam sayfaya basılı ilk yabancı çizgi anlatılardır (Çeviker, 1985:69). Onları *Çingiraklı Tatar*, *Hayal*, *Latife*, *Tiyatro*, *Kahkaha*, *Geveze*, *Çaylak* adlı mizah dergileri izlemiştir. İstibdat döneminde Sultan Abdülhamit’in tüm mizah gazetelerini yasaklamasının ardından, Jön Türkler takma isim kullanarak sürgünde *Pinti*, *Tokmak*, *Decal*, *Dolap*, *Curcuna*, *İncili Çavuş*, *Davul*, *Lak Lak* dergilerini yayınlamışlardır (Aslan, 2019:46-49). II. Meşrutiyetin ilanıyla birlikte sansür kalkmış, mizah gazetelerinde de sürgün hayatı sona ermiştir. *Karagöz* (1908), *Hacivat* (1908), *İbiş* (1909), *Köylü* (1913) bu döneme ait yayınlardır. Batılı tarzda yayınlanan ve karikatür sözcüğünü ilk kullanan yayın olan *Kalem* dergisi, *Davul*, *Dalkavuk* dergileri de bu yayınlardan biridir (Aslan, 2019:51-55). Daha sonrasında *Eşek*, *Cem*, *Kartal mizah*, *Laklak*, *Kara Sinan*, *Şaka*, *Karikatür* dergileriyle yayınlardan 1914 yılı I. Dünya savaşına değin devam etmiş, I. Dünya savaşı sırasında 1916 yılında bunlara *Hande* dergisi katılmıştır. Zaten var olan *Feylesof*, *Köylü* dergileri yayın hayatına devam etmiş, II. Meşrutiyetin son dönemi *Diken Gazetesi* (1918), *Karagöz*, *Alay* gibi dergiler Kurtuluş Savaşı sırasında halkın moralini yüksek tutmaya çalışarak milli mücadeleye destek olmuşlardır (Aslan, 2019: 62-67). Cumhuriyetin kuruluşundan tek partili dönemin sonuna değin *Zümrüdü Anka*, *Akbaba*, *Papağan*, *Kelebek*, *Yeni Kalem*, *Babacan*, *Karikatür* gibi mizah dergileri yayın hayatına devam etmiştir (Aslan, 2019: 76-80). Türk çizgi romanının ilk önemli kilometre taşı 1928’de yayın hayatına başlayan *Çocuk Sesi* dergisi olmuştur. Dergide *Flash Gordon* yayınlanmaktadır. Daha sonra *Afacan* yayın hayatına başlamış ve bu iki dergi birleşmiştir. *Mandrake* (Şimşek Adam) çizgi romanına yer veren *Ateş* dergisi (1936) yirmi sekiz sayı devam etmiştir (Gündüz, 2004, 63). Gazeteler çocukça buldukları bu işi dergilere bırakmışlar, çizgi romanlara sadece pazar ilavelerinde yer vermişlerdir. Bununla birlikte Cemal Nadir Güler 1925-1930 yılları arasında çocuk dergilerinde çizgi anlatı örnekleri vermeye çoktan başlamıştır (Çeviker, 1985: 69’dan aktaran Demirtaş, 2014:42). O dönem çizgi roman Türkiye için bilinmeyen bir alandır.

1930'lu yılların başında *Son Posta* gazetesinde Cemal Nadir Güler'in *Amcabey* çizgi bantı çıkmıştır. Cantek'in (2019: 47) vermiş olduğu bilgilere göre çizer olarak olmasa da Abdullah Ziya Kozanoğlu öykü ve senaryolarıyla Türk çizgi romanı için milattır. Yirmili yıllarda yayınladığı *Kızıltuğ* ve otuzlu yıllarda yazmış olduğu *Kaan* ile çizgi romanların kaynağı olmuştur.

Türkiye'de ilk çizgi roman türü *Çocuk Dünyası* adlı derginin eki Kara Maske olan bir çeviri türüdür (Gündüz:61). İlk yerli çizgi bant ise *Son Posta* gazetesinde yer alan Cemal Nadir'in Ömer Seyfettin'in Efruz Bey karakterinden ilham alarak oluşturduğu *Amca Bey* tiplemesidir. Daha sonrasında Ramiz Gökçe'nin *Tombul Teyze*, *Sıska Dayı* çalışmaları yayınlanmıştır. Bu çalışmalarda söz balonu kullanımı yoktur, alt yazı kullanılır. İlk yerli çizgi roman çizeri Orhan Tolon ise yapmış olduğu *Eciş ile Bücüş* çalışmasında alt yazı ile birlikte konuşma balonu da kullanmıştır (Cantek, 2019: 54-60). Yerli çizgi roman çalışmaları devam ederken 1930'lu yıllarda yayın hayatına katılan *Binbir Roman* ve *Çocuk Duygusu* gibi dergi ve gazeteler de ilaveleri birlikte Batı çizgi romanlarının isimlerini yerelleştirerek yayınlamaya devam etmiştir. Örneğin *Afacan Dergisi* Foster'ın *Prince Valliant'ını Aslan Prensi*, *Ateş Dergisi* *Mandrake'yi Şimşek Adam* adıyla yayınlamıştır (Cantek, 2019: 65). 1940'lı yıllar çizgi romanların kopya edilmesine sahne olmuştur. İkinci dünya savaşının baş göstermesiyle birlikte ekonomik dar boğaza giren çizgi roman dünyası telif hakkı ödememeye başlamıştır. Bu da çizerleri orijinallerinden kopya çekmeye zorlamış fakat kopya çekecek çizgi roman bulunamayınca ve tutulan çizgi romanların arkası gelmeyince süreklilik sağlanamamıştır. Avrupa'da faşizmin çizgi romanı dışlaması ve yasaklaması da dönemin önemli gelişmesi arasında yer almaktadır (Gündüz, 2004: 64-65). Bu dönem sayıları az da olsa kopyalama çalışmaları dışında yerli üretim çizgi romanlar da olmuştur. Ekrem Dölek'in *Boğaç Han'ı* bu örneklerden biridir. 1943'te *Çocuk Haftası Dergisi* yayına başlamıştır ve iç sayfalarında çizgi roman çalışmalarına yer vermiştir. Rakım Çalapala yönetiminde çıkan dergide Ekrem Dölek Tekdal, Ayhan Erer, Sururi ve Şahap Ayhan gibi sanatçıların çizgilerine yer verilmiştir. Rakım Çalapala'nın sınırlı sayıda yaptığı çizgi roman çalışmalarından birisi de çizgileri Sururi Gümen'e ait olan *Nasreddin Hoca* çizgi çalışmasıdır. Orhan Tolon'un karikatürize çalışması *Deniz Kurtları*, Şahap Ayhan'ın *Sabır Taşı* da yine bu dönem çalışmaları arasında yer almaktadır (Cantek, 2019: 71-75). 1946 yılından itibaren Doğan Kardeş, Çocuk Sesi, Yavru Türk dergileri revizyona girmiştir. İlk kadın çizgi romancı Selma Emiroğlu'nun çalışmaları *Doğan Kardeş*'te yayınlanmış, daha sonrasında Halide Edip Adıvar'ın *Ateşten Gömleği*'nin çizeri Abdullah Ziya Kozanoğlu'nun Münih Fehim ile birlikte yaptığı *Altınbaş Kahramanı* piyasaya sürülmüştür. Sururi'nin bir çocuğun başına gelenleri anlattığı *Dünyayı Geziyoruz*' da bu çalışmalar arasında yer alır. Yine bu yıllarda *Çiçek Demeti*, *Kara Maske* gibi çeviri çizgi romanlar da yayınlanmaya devam etmiştir (Cantek, 2019: 76-81). 1940'lı yılların sonuna doğru *Atom Adam* ve *Marvel* Türkçeye çevrilerek yayınlanmıştır. Cantek'in (2019: 96) vermiş olduğu bilgilere göre 1950'li yılların en önemli noktası, çizgi romanın eğlenceye dönük serüveninin geçmişe ve geleceğe çevrilmesi olmuştur. Bu değişim Suat Yalaz, Ratip Tahir, Şahap Ayhan, Sururi,

Altan Erbulak, Oğuz Aral ve Selçuk Turhan gibi sanatçıların kalemiyle gerçekleşmiştir. Bizim *Tommi*ks olarak tanıdığımız *Capitan Miki* çizgi romanının Türkiye’de yayınlanması 1950’li yıllarda gerçekleşmiştir (Gündüz, 2004: 68). Bir Amerikan eleştirisi olan *Hoş Memo*’dan sonra Kurtuluş Savaşı sonrası Hikmet Andaç’ın *Atamızın Resimle Hayatı*, *Ayhan Başoğlu*’nun çizdiği *Altın Saçlı Kahraman*, Şahap Ayhan’ın *İstiklâl Savaşı* adlı çalışmalar yapılmıştır. İlk ekip çalışması olan ve bir halk destanını konu alan *Koroğlu* dergisinin yayınlanması ise 1953 yılında olmuştur (Cantek, 2019: 112-113). Bu arada çeviri çalışmaları da devam etmiştir. Milliyette *Zehir Hafiyeye* adıyla yayınlanan Rip Kirby çizgi romanının çevirisi Halit Kıvanç tarafından yapılmıştır (Cantek, 2019: 134). Turhan Selçuk’un Abdül Canbaz karakterini tanıtmaya ise 1957 yılında gerçekleşmiştir. İlk olarak Milliyet gazetesi için çizilen tarihi, fantastik ve bilimkurgu öğeleri taşıyan Abdülcanbaz çizgi roman uzun yıllar çeşitli gazetelerde yer almıştır. Abdülcanbaz, Türkiye bilimkurgu çizgi romanı açısından önemli bir figürdür. Selçuk’un bilimkurgu türünü Osmanlı tarihi motifleri ile işleminin yerli okuyucular tarafından kabul görmesinde önemli bir rolü vardır (Altunoğlu, 2016:184). Çeşitli dergilerde yerli ve yabancı ürünler dolaşımını sürdürürken, 50’lerin sonu ve 60’ların başında Ratip Tahir’in çizimiyle *Kırk Şehitler Kalesi*, Suat Yalaz’ın çizimiyle Kaan kahramanının yer aldığı *Cengizhan Hazineleri* yayınlanmış, ardından Yalaz’ın *Karaoğlan* serisi gelmiştir (Cantek, 2019: 156-163). 1960’lı yıllar Marvel’in maceralı süper kahramanları ile başlarken tarihi kahramanların sadece çizgi romana dönüşümü değil sinemaya dönüşümü de başlamıştır. 1965 yılında Fransız dergisi *Tin Tin*’in uyarlaması olan *Zup Zip* çıkmış, *Ceylan*, *Tina* ve *Can Kardeş* Dergileri onu izlemiştir (Cantek, 2019:189). Geleneksel kahramanlarımızdan Keloğlan da Ziya Şafak’ın çizimiyle *Ceylan Dergisi*’nde yayınlanmıştır. 60’lı yıllar çizgi roman dünyasında siyasetin etkilerinin yoğun bir şekilde görüldüğü dönem olmuştur. Askeri müdahale ile birlikte gelen bu dönemde dolaylı anlatım yollarından vazgeçilmiş, karikatür gibi mizahi anlatım yollarından vazgeçen yazar ve çizerler çizgi roman alanına yönelmeye başlamıştır. Bu dönemde üretilen çizgi romanların çoğu beyaz perdede de yer almaya başlamıştır (Gündüz, 2004: 70-72). 1970’li yılların başından itibaren Türkiye çizgi roman alanında değişik bir ivme kazanmıştır. Bu ivme *Gırgır* (1972) dergisi ile başlamış, sonra *Hibir*, *Limon*, *Leman*, *Penguen*, *Uykusuz* dergiler ile devam etmiştir (Altunoğlu, 2016: 186). Haldun Seval’in kitabından ilham alan R. Cevat Ulunay’ın *Ustura Kemal*’i dönemin yeni kahramanlarından olmuştur. Ali Recan’ın bir Türk pilotunun serüvenlerini anlattığı *Yüzbaşı Volkan* çalışması ise dergi olarak yayınlanmıştır (Cantek, 2019: 226). 1980’lerde çizgi roman satışları düşüşe geçmiştir. Bu yıllarda hayata giren bilgisayar oyunları genç nesli etkisi altına almaya başlamıştır. Bu sebeple, bu dönemde çizgi roman genç kuşaklardan ziyade yetişkinlere yönelik mizah dergilerinde devam etmiştir. 1990’lı yıllara doğru mizah dergileri arasındaki bölünme ve çatışma olayları sonucunda sektörde duraklama dönemi yaşanmıştır (Altunoğlu, 2016: 185). 95’lerden sonra 2000’lere doğru inişli çıkışlı seyrini sürdüren çizgi roman, 21. yüzyıla sınırlı bir üretim ve yabancı yayınlardan oluşan daralmış bir piyasayla girmiştir. Çizgi romanlar grafik roman adı verilen bir tür altında yeniden canlandırılmaya çalışılmıştır. Bu kapsamda Ayşe Kulin’in *Veda*, Buket Uzuner’in

Istanbullular, Hüseyin Rahmi'nin *Gülyabani*, Recaizade Ekrem'in *Araba Sevdası* gibi romanlarının çizgi roman uyarlamaları yayınlanmıştır (Cantek, 2019: 325-330). 2000'li yıllarda çizer Nuri Kurtcebe'nin Ozan Nazım Hikmet'in Kuvayı Milliye Destanını çizgilerle canlandırdığı destan roman tarzında çizgi çalışması yayınlanmıştır. Bu çalışma çizgi romanın sadece eğlence amaçlı değil, kültürel amaçlı da yapıldığını bir kez daha göstermiştir (Gündüz, 2004: 35). 2003 yılında *Karabasan* ilk Türk süper kahraman olarak gösterilmiş, dört seri halinde basılmıştır (Güdek, 2019: 98). Sonrasında aynı ekip tarafından *Gorajun* adlı aksiyon ağırlıklı bir bilim kurgu çizgi romanı daha çıkmıştır (Altunoğlu, 2016: 187). *Klan ve Son Osmanlı Yandım Ali* 2005 yılında yayın hayatına başlamış, 2007 yılına kadar varlığını sürdürmüştür. Zaman zaman özel sayılar üretilmiştir (Güdek, 2019: 103). Yine aynı yıl Emrah Ablak'ın çizerliğini yaptığı *Tübitak* isimli çizgi romanların derlendiği tek ciltlik çalışması yayınlanmıştır. Ardından *Tübitak 2* ve *Tübitak 3: Saklı Düşman* grafik romanları yayınlanmıştır (Altunoğlu, 2016: 187). 2013 yılında Devrim Kunter tarafından yazılan ve çizilen *Seyfettin Efendi ve Olağanüstü Maceraları Yedi Tepe Canavarı* çizgi roman dünyasındaki yerini almıştır. Polisiye tarzında olan çalışma dört bölüm doksan dokuz sayfadan oluşmaktadır. 2014 yılında Devrim Kunter'in Esrarengiz Hikâyeler ve Hayırsız Ada çizgi romanı çıkmıştır. Çalışmada Cumhuriyetin ilk yılları anlatılmaktadır (Güdek, 2019: 113-114). Diğer bir çalışma ise senaryosu Levent Cantek' e, çizimleri Berat Pekmezci'ye ait olan *Emanet Şehir*'dir. Cantek, Ankara'nın sosyo-politik geçmişinden ilham alarak karakterini oluşturmuştur. Eser İletişim yayınları tarafından yüz otuz dört sayfa olarak yayınlanmıştır (Güdek, 2019:116). 2015 yılında *Seyfettin Efendi'nin Olağanüstü Maceraları Tesla* ile devam etmiş, *Emanet Şehir* serisi *Uzak Şehir* ile seriye katılmıştır. Bunlara fantastik ve tarihi bir tür olarak Selçuk Ören'in yazıp çizdiği *Şehzade Yangını* eklenmiş, Osmanlı dönemini anlatan İlban Ertem'in kaleminden Oktay Anar'ın romanından uyarlanan Puslu Kıtalar Atlası çıkmıştır. 2016 yılında sayı artmış ve bu çalışmalara *Karabala*, *Büyüklerle Masallar*, *Endülüs Macerası*, *Tuhaf Hikâyeler*, *Kasap1-İblisin Korkusu* ve günümüz İstanbul kadını anlatan *Ece* eklenmiştir (Güdek, 2019: 128-147). 2018 yılına gelindiğinde, yazımı ve çizimi Tolga Hırsova'ya ait olan ve doğaüstü olayları inceleyen bir ekibi ele alan çalışması *Noesis /Atalar Diski* çalışması görülür. 2010'lu yıllar öncesinde elle tasarlanan çizgi romanlar artık gelişen bilgisayar teknolojisi sayesinde dijital ortamlarda yayınlanmaya başlamıştır. Böylece çizgi roman sanatçıları eserlerini okuyucuya daha kolay ulaştırabilmektedir. Bunun yanı sıra, Turhan Selçuk'un efsane eseri *Abdülcanbaz* beşli macera seti ve özel tasarımı ile İngilizce ve Türkçe olmak üzere iki dilli olarak aramıza katılmıştır. 2015 sonrası çizgi roman küreselleşme ve teknolojinin ilerlemesiyle dönüşüm geçirmeye başlamıştır. Yerel konular teknolojik desteklerle yeniden üretilip genç nesile ve okurlara sunulmaktadır.

1.2. Çizgi romanın toplumsal, siyasal ve kültürel işlevleri

Çizgi roman kültürünün tam olarak oluşması yetmişli yılları bulurken, doruk noktasına ulaşması doksanlı yıllara uzanmıştır. Sosyal bilimlerin birçok farklı disipliniyle etkileşim halinde olan ve sekizinci sanat olarak adlandırılan çizgi romanlar kültürün önemli bir parçasını oluşturmaktadır. Çizgi

roman daima toplumsal değişimlerin tanığı ve yansıtıcısı olmuştur. Bu konuyu “Bir Popüler Kültür Ürünü Olarak Çizgi Romanın Kültürel, Toplumsal ve Siyasal İşlevi” adlı tez çalışmasında ele alan Uğur Gündüz bununla ilgili pek çok örneğe yer vermektedir. Örneğin, Turhan Selçuk’un Abdülcanbaz’ının serüvenlerine bakıldığında, 1950’lerin Türkiye’sinin demokrasi savaşı, Amerikan yardımına toplumun tepkisi, 1960 darbesinin yansımaları görülür. 1970 sonrası yaşanan siyasal şiddet olayları gibi o döneme ait birçok olayı yansıtır (Gündüz, 2004: 121). Savaşın patlak verdiği dönemlerde çizgi roman yönünü değiştirmiş dünyanın durumunu yansıtacak şekilde savaş çizgi romanları üretilmeye başlanmıştır.

12 Eylül sonrası mizah, karikatür ve hiciv ürünlerinin sayısı artmış, popüler kültür ürünü olarak çizgi romanlar muhalefet işlevi görmüştür. Özellikle soğuk savaş yıllarında propaganda aracı olarak da kullanıldığı olmuştur. Gündüz, bunun en önemli sebeplerinden birinin çizgi romanda verilmek istenen mesajın diğer yayın araçlarındaki gibi ani bir tepki ile karşılaşmamak olduğunu ifade etmektedir (Gündüz, 2004: 157). Çizgi romanlar toplum bilincinin aktarılmasında, milli duyguların verilmesinde de önemli görevler üstlenmiştir. Türkiye’de bunun en güzel örnekleri Cumhuriyetin ilanı sonrası görülmüştür. Kültür Bakanlığı tarafından yayınlanan Atatürk’ün yaşam öyküsü görselleştirilmiş ve *Altın Saçlı Kahraman* Kültür Bakanlığının yapmış olduğu bir çalışma ile kültür çocuk bölümü oluşturulmuştur. Sitenin sanat bölümünde yer alan ve Dede Korkut, Ertuğrul Gazi benzeri çizgi romanlarla çocukların milli değerleri ile ilgili bilinçlendirilmesi amaçlanmıştır. Çizgi romanların eğitim amaçlı kullanımı örneklerine sadece ülkemizde değil dünyada da rastlanmaktadır. Örneğin, Asteriks bağımsızlık ve adaletin sembolü olmuş ve bu değerleri öğretmeye çalışmıştır. Amerika, askerlerini 2. Dünya Savaşı sırasında motor tamiri gibi konularda eğitmek için çizgi romanlara başvurmuştur (Gündüz, 2004: 141-143). Tarihi gerçeklerin anlatılması işlevini üstlenen çizgi romanlara örnek olarak Resimli Dünya Tarihi serisi, Kurtuluş Savaşı dönemini anlatan çizgi romanlar, Japonya’nın Hiroşima’ya atılan bombadan kurtulan Gen’in hikayesinin anlatıldığı *Barefoot Gen of Hiroşima* çizgi romanı örnek verilebilir. Akıskalı’ya (2017: 31) göre çizgi romanın işlevlerinden bir tanesi de kültürlerarası görsel ve sözel biçimleriyle genç çizerler için bir endüstri ortaya çıkarmasıdır. Bunun yanı sıra, okuma alışkanlığının kazanılması da Amerika’da çizgi roman sayesinde başlangıç bulmuştur (Akıskalı, 2017:31).

Ülkemizde özellikle 1930’lu yıllardan sonra örneklerini sıkça gördüğümüz kültürel değerlerimizin aktarımı amacıyla yapılan edebî anlatıların çizgi romana dönüştürülmesi çalışmaları ise çizgi romanın kültür aktarımı işlevine vurgu yapmaktadır. Bu kapsamda, Türk anlatı geleneği içerisinde yer alan birçok anlatı çizgi roman haline getirilmiştir. *Keloğlan Masalları*’nın işlendiği çizgi romanlarda rüya, hıızır, devler, Kafdağı gibi mitolojik unsurlar işlenirken, *Köroğlu*’nun kılıcıyla ve atıyla düşmana meydan okuduğu karelerde Türk kültürü vurgulanmıştır. Hürriyet’in Pazar eki olarak yayınlanan Barboros ve Son Seferi çizgi bantları tarihe ışık tutmuştur. *Yunus Emre*’nin şiirleri ve erenlerin yaşamı çizgi roman kahramanlarıyla yansıtılmıştır. *Oğuz Kağan, Manas, Battal Gazi Destanları* çizgi

romanlarda yeniden yazılmış, *Dede Korkut*, *Deli Dumrul*, *Boğaç Han Hikâyeleri* yeniden anlatılmıştır. Suat Yalaz'ın kaleminden çıkan yanında kurduyla *Tarkan*, atı üzerinde kılıcıyla *Karaoğlan* figürleri Türk kültürüne ait önemli bilgiler sunmuştur. Çalışmalar bunlarla sınırlı kalmamış, *Nasreddin Hoca Fıkraları* da çizgi romana dönüştürülerek Türk mizahı da tanıtılmıştır. Bu çalışmalardan biri yazar ve editörlüğünü Rakım Çalapala'nın yaptığı çizimleri Sururi Güman'a ait *Nasreddin Hoca* çizgi bant çalışmasıdır (Cantek, 2019: 72). Mim Mustafa Uykusuz'un 1959 yılında yayınlanan kırk iki fıkradan oluşan eseri ise Nasreddin Hoca Fıkraları ile ilgili ilk çizgi roman çalışmasıdır. Bunu yanı sıra, Nasreddin Hoca fıkraları çizgi roman olarak Yavru Türk, Doğan Kardeş, Kumbara, Bonanza, Keloğlan ve Miki, Tercüman Çocuk, Başak Çocuk gibi dergilerde de yayınlanmıştır (Duman, 2005:7). Bu kapsamda son dönem çalışmalarından Enis Temizel'in (2016) Piri Reis çizgi romanı da örnek verilebilir. Aşağıda bu çalışmalara ait bazı görsellere yer verilmiştir:

Şekil 1. Piri Reis çizgi romanı



Temizel, 2016: 40

Şekil 2. Yunus Emre çizgi romanı



Dündar, 2013: 34

Şekil 3. Keloğlan çizgi romanı



Şeker Çocuk, 1993: 26

Günümüzde de bu dönüşümün sinema filmi, çizgi film ve bilgisayar oyunu alanlarına kaydığı görülmektedir. Az da olsa özellikle medyada gösterimi yapılmakta olan çalışmaların çocuk dergisi sayfalarında veya çocuklara yönelik çizgi roman şeklinde sunulduğu görülmektedir.

1.3. Çizgi roman ile ilgili kısıtlar ve çizgi romanların sürdürülebilirliği

Çizgi romanlar, yayın hayatına başlama, gelişme ve günümüze değin ulaşma sürecinde dünyada ve ülkemizde bazı kısıtlarla karşılaşmıştır. Bu kısıtlar çizgi roman üretiminin azalmasına kimi zaman da durmasına neden olmuştur. Dolayısıyla çizgi romanların sürdürülebilirliğinde karşılaşılan kısıtların önemli payı olmuştur. Ertan Eğribel “Çizgi Roman Olayı ve Toplum” adlı yazısında şu ifadelerle yer vermektedir.

Çizgi romanlar daha başlangıçta basın, yayıncı, dağıtım ajansları yolu ile bütün dünyada yaygınlaştırılırken çizgi romanın denetimi, sorumluluğu, yönlendirilmesi yaratıcı yazar ve çizerin elinden alınmıştır. Yayıncılar tarafından sanatçının veya sanatçı gurubunun çizimleri gereken konular belirlenmiş belli kalıpların, ilişkilerin değerlerin dışına çıkmaları önlenmiştir. Bu hem ticari yasalarla (telif hakları) hem de cezai yasalarla sınırlandırılmıştır. (Eğribel, 1992: 2).

Kısıtların en önemli bölümünü oluşturan bu durum haricinde pek çok önemli husus çizgi romanların sürdürülebilirliği üzerinde etkili olmuştur. Öncelikle, çizgi romanın Batılı resmi görüşler tarafından yeni bir sanat olarak tanıtılmasına karşın, içerik ve derinlik olarak yetersiz bulunmuş, ciddiye alınmamıştır. Daha çok çocuklara yönelik bir tür olarak görülmüştür. Türkiye’de çizgi romanın uzun süre çocuk dergilerinde yer almasının en önemli sebeplerinden birisi de budur. Amerika’da gazetelerle tanınmış olan çizgi roman çocuklar için yapılmamıştır. Çizgi romanın hızlı, kapalı ve etkili mesaj özellikleri sebebiyle ideolojik amaçla kullanılması çekişmelere neden olmuştur. Bunun yanı sıra, çizgi romana az yazı içermesi sebebiyle getirilen eleştiriler ve beyni tembelliğe sevk ettiği düşüncesi okunma oranını

etkileyerek üretimin azalmasına yol açmıştır (Gündüz, 2004:139). Çizer sayısının az olması, çok emek ve zaman isteyen bir sanat olması, ekonomik destek ve donanım gerektirmesi de durumun farklı boyutlarını yansıtmaktadır.

Çizgi romanların tarihi sürecine bakıldığında, savaşların ekonomiyi zayıflatması ve beraberinde getirdiği olumsuzluklar nedeniyle de çizgi roman üretimini çoğu zaman durma noktasına getirdiği görülmektedir. Buna karşın, Altunoğlu'na (2016:183) göre savaştan sonra Avrupa ve Japon çizgi romanında görülen diriliş, savaşa girmenin ve kazanarak çıkmanın değil kültürel sermayenin iyi değerlendirilmesi ve üretimin bir sonucudur. Günümüzde Japonya'da çizgi roman kişi başına yıllık otuz dergi sayısına ulaşan dev bir sektördür (Aslan, 2019: 28). Okuyucu kitlesinin ve çizer sayısının azalması da çizgi roman üretimini etkileyen faktörlerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Türkiye'nin bir dönem çizgi roman sektöründe ilerlemesinin en önemli faktörlerinden biri pazar ekleri olmuştur. Bunun yanı sıra, 1950'lerde birçok genç çizgi romancının yeni yayınlarıyla çizgi romanın hayat bulduğu da unutulmamalıdır (Güdek, 2019:71-74). Sonrasında televizyonun gündelik yaşam içerisinde yoğun bir şekilde yer almasıyla çizgi roman okur sayısında ciddi bir azalma olmuştur. Günümüzde bu durum bilgisayar ve akıllı telefonların yaşantımızdaki konumuyla ilişkilendirilebilir. Dönemsel yasaklar da çizgi romanın üretimi ve gelişimini olumsuz yönde etkilemiştir. 1954 yılında, Psikolog Frederick Wertham'ın *Seduction of the Innocent* (Masumiyetin Baştan Çıkarılışı) adlı kitabında çizgi romanlarda suçun resmedildiğini ve çizgi romanın çocukları suç işlemeye teşvik ettiği öne sürülmüş ve yasaklanması istenmiştir. Bu sebeple, altmışlı yıllar boyunca grafik mizaha duyulan ilgi azalmıştır (Gündüz, 2004:123). Ülkemizde 60'lar, 70'ler, Tarkan'lar, Karaoğlan'lar döneminde endüstriyel ve dünya standartlarında başarılı bir çizgi roman üretimi olmasına karşın, 80'lerden sonra askeri darbeye birlikte bu tür zararlı olarak görülmeye başlanmış ve çizgi romanların okunması azalmaya başlamıştır. Dolayısıyla üretim de azalmış daha çok kişisel girişimlerle ayakta kalabilmiştir. Hırsova³ bu dönemi okurun çizgi romana küstürülmesi olarak görmekte ve 2000'lerden sonra durumun değiştiğini fakat bu seferde Amerikan çizgi romanları, süper kahraman çizgi romanları ve manganın hayatımızdaki etkinliğinin arttığını ifade etmektedir. Bir ekol yaratılması gerektiğini düşünen Hırsova, bunun için de sürekliliğin şart olduğunun altını çizmektedir. Yunus Emre, Alparslan, Mevlâna, Ulubatlı Hasan, Nasreddin Hoca, Kılıçarslan ve Selahaddin Eyyubi gibi birçok tarihi kişiliği çizgi romanlarında anlatan çizer Erol Abasız⁴ ise yapmış olduğu söyleşide çizgi romanların kaybedilmeyi hak etmediği değerlendirmesini yaparak, sürekliliğin sağlanabilmesi için yayınevlerinin her şeyi ticari görmemeleri gerektiğini söylemekte, çizerlerin bu konuda desteklenmesi gerektiğini ifade etmektedir. Ayrıca, çizgi

³ <https://www.hurriyet.com.tr/kelebek/keyif/turkiyede-cizgi-roman-tarkan-ve-kara-murattan-sonra-sirada-ne-var-40567148> , 16.05.2021.

⁴<https://www.aa.com.tr/tr/kultur-sanat/cizer-erol-abasiz-turkiyede-sadece-batili-cizgi-romanlar-var/1751388>, 9.05.2021

romanların okumayı teşvik ettiğini vurgulayan Abasız, bilgisayar, cep telefonu ve tabletlerde yer alan zararlı içerikli ürünlerin çizgi romanlar kadar masum olmadığını altını çizmektedir. Sonuç olarak, yasaklar, okuyucu takibi, ekonomik sebepler, değerinin yeterince anlaşılabilmesi, nitelik ve kalite olsa da çok ve sık üretimin olmaması, yeterli desteğin sağlanamaması çizgi romanların sürekliliğinin sağlanmasının önündeki engeller olmuştur.

2. Kuramsal çerçeve

2.1. Çizgi roman çevirisi ve çeviri Türk çizgi roman ürünleri

Çizgi roman çevirisi göstergelerin çeşitliliği sebebiyle diğer çeviri alanlarına göre farklılıklar ihtiva etmektedir. Çizgi roman yazı göstergesinin yanı sıra görsel ve sessel göstergeleriyle de ayrı bir önem taşır. Bu birçok ögenin birlikte çevirisini gerektiren bir sahadır. Dolayısıyla çizgi roman çevirilerinde kültüre özgü ikon ve sembollerin de iyi bilinmesi gerekmektedir. Diğer bir önemli çeviri unsuru da yine kültürden kültüre değişen doğal seslerin (onomopethia) çevrilmesidir. Örneğin konuşma diline İngilizce ‘baa baa’ şeklinde aktarılan koyun sesi Türkçe ‘mee mee’ şeklinde çevrilebilir.

McCloud (1994: 92) çizgi romanda anlamın okurun zihninde imgelerin şekillenmesiyle ve okurun onları yorumlamasıyla gerçekleştiğini ifade etmektedir. Öyle ki çizgi roman yazarının ortaya koyduğu hikâye üzerinde alt metin okumaları da yapılabilir (Akıskalı, 2017:22). Hatta bazı çizgi romanlarda yazı hiç kullanılmadan verilmek istenen mesaj doğrudan görseller üzerinden sağlanır (McCloud, 1994: 102). Konuşma balonları, ünlem balonu ve düşünme balonları bunu sağlayabilmektedir. Balonların şekli, rengi ve büyüklüğünün farklı anlamları vardır. Sembolik dile sahip olan çizgi romanlarda tüm dünyanın ortak dili olan şimşek çakması, aşkı simgeleyen kalp, sersemliği ya da kafa çarpmasını sembolize eden yıldızlar gibi ortak semboller de söz konusudur. Çizgi roman en önemli hususlardan biri olan çizimin öykü ile uyumu çevirileri için de geçerli bir unsurdur. Yani çeviri metnin öyküyle olduğu kadar öykünün çizimiyle de uyumlu olması gerekmektedir. Batman’ın siyah pelerininin kara şövalyeyi temsil etmesi gibi bazen çizgi romanlarda her karakterin kendisini temsil eden sembolleri olmuştur (Güdek, 2019:10). Çizgi romanda her bir kareye panel denmektedir ve çizgi romanın oluşturduğu anlamın temel aracı okurun zihninin paneller arasında geçerken görsel ve yazılı olarak bağlantı kurmasıdır (Güdek, 2017: 15). Bu süreci McCloud (1994: 26) ‘closure’ kelimesiyle karşılar. Onun için ikonlar kelime dağarcığı, closure da grameridir.

Çizgi roman çevirisi ve göstergebilim arasında sıkı bir ilişki vardır. Bu sebeple çizgi romanın göstergebilimsel açıdan incelenmesi gerekmektedir. Jakobson’un ‘intersemiotics’ bir gösterge sisteminin bir başka gösterge sistemine çevrilmesi yani göstergelerarasılık kavramı ile alana katkısından sonra Jakobson’un yaklaşımından etkilenen Barthes ve Eco genel göstergebilim sisteminin öncüsü olmuşlardır. Daha sonrasında başka araştırmacılar da alternatif görüşler üreterek alana katkı sağlamışlardır. Bu araştırmacılardan birisi de çizgi roman çevirisi alanında pek çok çalışması olan Neil Cohn’dur. Cohn’a göre, bir çizgi roman metni konuşma baloncuklarının içinde yer alan diyaloglardan

oluşmaktadır. Bu konuşma baloncukları bazen bir duyguyu, bir düşünceyi, bir ünlemi ya da bir soruyu sembolize etmektedir (Cohn, 2013: 35-63). Bu bağlamda, çizgi roman çevirisi çoğul okuma gerektirmektedir. Çevirmenin görevi yalnızca dilsel öğeleri çevirmek değil metnin bütününe göz önünde bulundurarak metinde yer alan her bir göstergeyi de metnin bütünlüğü içerisinde çevirmektir. Neil Cohn bu alanla ilgili çalışmalarında çizgi roman panellerini incelemekte, panel tiplerine ve figürlerin konumuna göre çözümler yapmaktadır. Örneğin, büyük bir panel içinde yer alan küçük kareler olayın bütününe gönderme yapabilmekte ve bu bazen bu karelerin içinde buldukları panele göre çözümler gerektirebilmektedir (Cohn, 2011: 124). Cohn' a göre sadece yazı dili değil, çizgi romanın görsel dili de kültüre göre yorumlanmalı ve çözümlenmelidir. Cohn (2017: 225-242) “The Visual Language of Comics (Çizgi Romanın Görsel dili)” adlı çalışmada, bu konuya değinmiş ve okuyucunun kareleri zihninde hikâyeyi bir bütün olarak oluştururken nasıl yorumladığıyla ilgili bilişsel süreci anlatmıştır. Ayrıca, Cohn'un bu çalışması çizgi roman geleneğindeki kültürel farklılıklara da yenilikçi bir yaklaşım sunmaktadır. Konuşma dili, beden dili, sembollerin hepsi de anlamlandırmada önemli rol oynamaktadırlar. Bu kapsamda Cohn ‘Multimodal Approach’ olarak adlandırdığı çoklu yaklaşımı önermektedir. Çoklu yaklaşım çözümlenmenin görüntü, hareket, ses, yazı açılarından bir bütün olarak yapıldığı yaklaşımı ifade etmektedir.

Ülkemizde de çizgi roman çevirisi ile ilgili çalışmalar yapılmış tezler yazılmıştır. Yapılan bu sayılı çalışmalardan birisi de Ö. Elif Ertan'a aittir. Ertan (2002), Emine Bogenç Demirel danışmanlığında yapmış olduğu “Türkiye’de Çizgi Roman Çevirilerinin Ekinsel, Zamansal ve Uzamsal Açılardan İncelenmesi” başlıklı tez çalışmada, Asteriks, Red Kit ve Ten Ten çizgi romanlarının çevirilerini Hasan Anamur’un “Beş Düzeyli Nesnel Eleştiri Yöntemi” ve Emine Bogenç Demirel ve Hülya Yılmaz’ın özellikle çizgi roman alanında uyguladıkları çeviri eleştirisi yaklaşımıyla incelemiş ve çizgi roman çevirisinde ekinsel, sessel öğelerin önemine vurgu yapmıştır.

2.2. Çeviri Türk çizgi roman ürünleri ve kültürel aktarım örnekleri

Çizgi türünün ülkemizde yayınlanan ilk örnekleri Batılı çizgi romanların çevirileri olmuştur ve daha sonrasında özgün yapıtlar verilmeye başlanmıştır. Yapılan özgün çalışmaların çoğu hikâye, masal, efsane, destan, tarihi roman, fıkra gibi edebî anlatı türlerinden çizgi romana dönüştürülmüş ürünlerdir. Bunlar arasında çevirileri yoluyla dolaşımı sağlanmış olanlar da vardır. Örneğin, Yalaz’ın Karaoğlan’ı Fransa, Almanya ve Kanada gibi ülkelerde yayınlanmış, Cezayir ve Arap ülkelerinde ise Kebir adıyla çevrilmiş ve tanıtılmıştır (Gündüz, 2004: 75). Örnek sayfada kılıç göstergesiyle Karaoğlan’ın yiğitliği, satranç göstergesi ile zekasının vurgulandığı görülmektedir.

Şekil 6. Tarkan çizgi romanından bir sayfa



<https://downthetubes.net/?p=36110>, 09.06.2021

Örnek sayfada Tarkan atının üzerinde döneme özgü kıyafetleriyle görülmekte atının yanında kurdu yer almaktadır. Çizgi romanın ilk sayfasında karakterler tanıtılmakta, olayların geçtiği dönem hakkında bilgiler verilmekte ve Tarkan'ın cesaretine, yiğitliğine vurgu yapılmaktadır.

Nasreddin Hoca Fıkraları da çizgi roman ve çizgi bantlar şeklinde Fransa'da yayınlanmıştır. Bunlardan biri Roger Le curex tarafından yazılan ve Pierre Leguen tarafından çizilen Les Génie aux six Têtes, diğerleri ise 1955 yılında Vaillant dergisinde basılan çizgi bantlardır (Duman, 2005:7). Bunun yanı sıra, Tinkle dergisinde de seriler halinde Nasreddin Hoca çizgi romanları yayınlanmıştır.

Mustafa Duman tarafından yapılmış olan bibliyografyaya göre Türkçeden İngilizceye çevrilmiş Nasreddin Hoca Çizgi romanları şunlardır: *Stories Of Hodja with colored pictures*, (Mehmet Ali Birant-çizen: Cem İzmirli), *Nasrettin Hodja*, (çev. Gül Çançar-çizen: Bekir Sıtkı Turhan), *Nasrettin Hodja* (çev. Ece Birant-çizen: Yurdagün Göker) çizimiyle *The Turkish Man Who Made the World Think & Laugh Nasreddin Hodja*. (çev. Eda Özdemir-çizen: Orhan-Erhan Dünder). Nasreddin Hoca çizgi romanlarından ve kültürel aktarımlarından örnekler ise şu şekildedir:

Şekil 7. Nasreddin Hoca çizgi romanı



Turhan, 1996: 86

Şekil 8. Nasreddin Hoca çizgi romanı



Güldiz, 1997: 45

Birinci örnekte Nasreddin Hoca ile bir subaşının diyalogu yer almaktadır. Subaşı göstergesi çizgi romanın bir özelliği olarak hem görsel yolla sunulmuş hem yazılı metin olarak sunulmuş ve kültürel aktarımı sağlanmıştır. Ayrıca, dipnot yoluyla da açıklanarak aktarım güçlendirilmiştir. İkinci örnekte de benzer şekilde, Türklerin geleneksel çalgısı olan 'saz' hem görsel hem yazılı metinle sunulmuş ve kültürel aktarımı sağlanmıştır. Nasreddin Hoca çizgi romanlarında örneklerde olduğu gibi döneme ait unutulmaya yüz tutmuş birçok kültürel unsur (kavuk, küp, hamal, küfe, hamam) sergilenmekte ve Anadolu kültürü ile ilgili bilgiler sunulmaktadır. Çoğu halk edebiyatı ürünlerinden çizgi romana çevrilmiş olan bu çalışmaların kültürel aktarıma katkı sağladığı anlaşılmakta fakat çok azının çevirilerinin yapıldığı görülmektedir. Bu sebeple, kültürel aktarım yurtiçi ile sınırlı kalmıştır. Oysa çeviri, bir ürünün dünya dolaşımı ve başka kültürlerle aktarımını sağlayan en önemli unsurlardan biridir. Ayrıca çeviri, bir ürünün devamlılığının sağlanması açısından bir avantajdır. Sürekliliğin artması için üretimin artırılması ve üretilen ürünün dolaşımının sağlanması gerekmektedir. Günümüzde de yapılan çalışmalarla da yabancı dillere aktarımının yapılmakta olduğu, fakat sınırlı sayılarda olduğu anlaşılmaktadır.

3. Sonuç ve öneriler

İlk örnekleri 19.yüzyılda Amerika ve Avrupa'da görmeye başlanan çizgi romanın Türkiye'de daha tanınır hale gelmesi 1930'lu yıllardan sonra olmuştur. İlk olarak, gülmece ve resimli çocuk dergilerinde çizgi bant şeklinde görülmüştür. Ülkemizde çizgi romanın genel gelişimine bakıldığında, belli bir dönem üretimin artışa geçtiği görülse de inişli çıkışlı süreçler arasında sürekliliğin pek sağlanmadığı görülmektedir. Çizgi roman ait olduğu toplumun kültürü ile yakından ilgilidir. Bu sebeptendir ki toplum bilincinin aktarılmasında, milli duyguların yaşatılmasında etkili ve yaygın bir

eğitim aracı olarak bazen de siyasi propaganda aracı olarak görülmüştür. Yayınlanan ilk çalışmalar Batılı örneklerin çevirileri olmuş ve zaman zaman Türkçe isimlerle kopyaları piyasaya sürülmüştür. Cemal Nadir Güler'in Amcabey (1929) tiplmesiyle başlayan özgün çalışmalar Cumhuriyet dönemi sonrası hız kazanmış, Ayhan Başoğlu, Suat Yalaz, Nuri Kurtcebe, Şahap Ayhan, Orhan Erhan Dünder, Orhon Tolon, Ekrem Dülek, Gürman Sururi, Rakım Çalapala gibi isimlerle milli kültürümüzü aktaran ürünlere dönüşmüş ve sadece eğlendirici değil eğitici yönüyle de dikkat çekmiştir. Seksenli yıllarda duraklama dönemi geçiren çizgi romanın, seksenli yıllardan sonra televizyonun hakimiyeti altında üretimi yavaşlamış, dergilerle ve özverili yazar ve çizerlerin, okur kitlesinin çabalarıyla günümüze ulaşmıştır. Geçmiş boyunca dünyada ve ülkemizde bazı kısıtlar çizgi romanların sürekliliğini etkileyen en önemli faktörler arasında yer almıştır. Bu kısıtlar, bazen dönemsel yasaklar olmuş bazen ödenemeyen telif hakları, bazen yerini alan dijital ürünlerin okur sayısını azaltması olmuştur. Bu faktörler arasında yeteri kadar üretim yapılamaması ve üretilen çalışmaların dünya dolaşımının sağlanamaması da yer almaktadır. Üretilen çizgi romanların çok azı yabancı basınlarda yer almış, çok azının çevirisi yapılmıştır. Bu çalışmada, çizgi romanın tarihi geçmişi günümüze kadar olan gelişim süreci ve dünyadaki konumu ile ilgili bilgilere yer verilirken, bundan sonrasında yapılacak çalışmalara katkı sunması amacıyla yapılmış olan çeviri ürünler ve çizgi roman çevirisi ile ilgili bilgilere de yer verilmiştir. Kültürel değerlerin yaşatılması için tekrarlanmaları, yeniden üretilmeleri gerekmektedir. Büyük bir emeğin sonucu olarak geçmişten günümüze ulaşmış olan çizgi roman kültürünün yaşatılması için devlete, belediyelere, yayınevlerine, medayaya, okurlara, yeni nesil çizerlere, çevirmenlere, eğitimcilere, ebeveynlere önemli görevler düşmektedir. Çizgi roman çalışmaları ekonomik anlamda desteklenmeli, çizime meraklı genç neslin bu alanda eğitim alması sağlanmalıdır. Belediyeler ve yayınevleri ve medya tarafından çizgi roman sadece ticari boyutuyla değil, üretimin artırılması ve sektörün canlandırılması boyutuyla da düşünülmelidir. Genç nesil eğitimciler ve ebeveynleri tarafından okumayı kolaylaştıran, sevdiren ve eğlenceli hale getiren çizgi romana yönlendirilmeli, kitaplar da, okullarda öğretim materyali olarak kullanılmalıdır. Kütüphanelerde ayrı bir bölüm oluşturularak, çocukların küçük yaşlardan itibaren yaşlarına uygun ürünlerle bu sanat türüyle tanışmaları sağlanmalıdır. Üretilen çizgi romanların çevirileri yapılmalı ve farklı kültürlerde dolaşımı sağlanmalıdır. Kültürel zenginliğimiz yeni çizgi romanların yaratılması için oldukça elverişlidir. Çizgi romanların, çizgi filmlerin dönüşümleri olarak çocuk dergilerince yer aldığı, grafik romanlar olarak karşımıza çıktığı, ders kitaplarında eğitim aracı olarak kullanıldığı, interaktif çizgi roman uygulamaları ile dijital ortamlarda yaşatıldığı görülmektedir. Günümüzün teknolojik imkânları sayesinde, alanında eğitim alan insanların dijital ortamda çizgi roman üretmesi ve okur kitlesine ulaştırması oldukça kolaylaşmıştır. Erişimin kolaylaştırılması, üretimin ekonomik olarak desteklenmesi ile maliyetin düşürülmesi ve böylece okura makul fiyatlarla sunulması çizgi romana olan ilgiyi ve okur sayısını arttıracaktır. Gençlerin çizgi romanların üretimine teşvik edilmesi ve her yaş gurubuna hitap eden çalışmalar yapılması, bu çalışmaların medya yoluyla tanıtımı çeşitli uygulama ve yarışmalarla ilginin artırılması

mümkündür. Bu çalışmada, çizgi roman ve çizgi roman çevirisi konularına dikkat çekilmiş, bu alanda yapılmış çalışmalarla ilgili bilgiler sunulmuştur ve yapılan bu çalışmanın çizgi roman çalışmalarının sürdürülebilirliğine katkı sağlaması düşünülmüştür.

Kaynakça

- Akışkalı, M.C. (2017). *Çizgi romanda üçüncü anlam*. (Yüksek Lisans Tezi) Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Alfa Yayınları (t.y.) Keloğlan benzerine karşı: Keloğlan at postu. Çizgili Kitap sayı: 1.
- Alsaç, Ü. (1994). *Türkiye’de karikatür, çizgi roman ve çizgi film*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Altunoğlu, Ö.S. (2016). Türkiye’de bilim kurgu romanının geleceği. *Sanat Yazıları* (35), 177-193.
- Aslan, Gonca B. (2019). *Türkiye’de çizgi roman sanatının gelişimi içinde Turhan Selçuk’un yeri ve Abdülcanbaz*. (Yüksek Lisans Tezi) Haliç Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, İstanbul.
- Barthes, R. (2005). *Göstergebilimsel serüven*. (Çev. M. Rifat ve S. Rifat). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Barthes, R. (2016). *Göstergeler imparatorluğu*. (Çev. Tahsin Yücel). 4. Baskı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Birant, Ali. M. (1988). *Nasreddin Hodja. the Turks who makes world laugh*. İstanbul: And Yayınları.
- Birant, Ali. M. (1988). *Nasreddin Hodja. the Turks who makes world laugh*. Çizen: Yurdağün Göker. İstanbul: And Kartpostal ve Yayınları.
- Birant, Ali M. (t.y.). *Stories of Hodja with colored pictures*. Çizen: Cem İzmirli. İstanbul: And Kartpostal ve Yayınları.
- Cantek, L. (2012). *Türkiye’de çizgi roman*. İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Cihan, N. (2014). Eğitsel olarak çizgi romanın 8.sınıf Türkçe ders konularına uyarlanması. *JRET-Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi*, 3(3), 2146-9199.
- Cohn, N. (2007). A Visual Lexicon. *The Public Journal of Semiotics I* (1), 35-56.
- Demirtaş, H. (2014). *Türk sinemasında 1960-1980 yılları arasında çizgi roman uyarlaması fantastik filmlerde erkek kahraman temsili*. (Yüksek Lisans Tezi). Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Duman, M. (2005). *Serüven kılavuzları Nasreddin Hoca çizgi romanları ve çizgi-bant hikâyeleri açıklamalı seçme bibliyografya*. 1. Baskı. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Dündar, O. ve Dündar E. (1994.) *Keloğlan başka diyarda*. Ankara: MEB Yayınları.
- Dündar, O. ve Dündar E. (2013). *Gönüller sultanı Yunus Emre*. Eskişehir: Türk Dünyası Kültür Başkenti Ajansı.
- Eğribel, E. (1992). Çizgi roman olayı ve toplum. *İstanbul Üniversitesi Sosyoloji Dergisi*. 3(3), 1-44.
- Eisner, W. (2000). *Comics and sequential art*. Poor House Press: USA.

- Ertan, E. (2002). *Türkiye’de çizgi roman çevirilerinin ekinsel, zamansal, uzamsal açılardan incelenmesi: Asteriks /Red Kit/Ten Ten*. (Yüksek Lisans Tezi). Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Batı Dilleri ve Edebiyatları Anabilim Dalı, İstanbul.
- Gordon, I. (1998). *Comic strips and consumer culture. 1890-1945*. Washington & London: Smithsonian Institution Press.
- Güdek Nazif, M. (2019). *Türkiye’de 2000 yılından günümüze çizgi romanlarda grafik dilin incelenmesi* (Yüksek Lisans Tezi). Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Grafik Ana Sanat Dalı, İstanbul.
- Güldiz, M. (1997). *Nasreddin hodja*. Çizen: Mehmet Güldiz. İstanbul: Revak Yayınları.
- Gündüz, U. (2004). *Bir popüler kültür ürünü olarak çizgi roman’ın kültürel, toplumsal ve siyasal işlevleri*. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul.
- Karabudak, N. (2015). *Türkiye Cumhuriyeti Kültür Bakanlığı tarafından yayımlanan çocuk roman ve çizgi romanlarının tematik incelenmesi*. (Yüksek Lisans Tezi). Uludağ Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Türkçe Eğitimi Anabilim Dalı, Bursa.
- Mccloud, S. (1994). *Understanding comics: The invisible arts*. Harper Collins Publishers.
- Özkefeli, D. (2017). *Türkiye’de gazetelerde yayınlanan çizgi roman örnekleri* (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Aydın Üniversitesi. Grafik Tasarım Anasanat Dalı. İstanbul.
- Polat, Ali H. (2006). *Süreç odaklı bir bakışla Türkiye’de çizgi roman çevirileri*. (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Batı Dilleri ve Edebiyatları Anabilim Dalı. İstanbul.
- Temizel, E. (2016). *Piri Reis. Endülüs macerası*. İstanbul: Bilim ve Gelecek Kitaplığı.
- Turhan, Bekir S. (1996). *Nasrettin Hodja*. (Çev. Gül Çançar). Çizen: Bekir Sıtkı Turhan. Ankara: Türkiye Cumhuriyeti Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Yağlı, A. (2018). Çizgi romanlarda dil ve kültür aktarımı. *Social Sciences Studies Journal*, 4(23), 4345-4351.
- https://en.wikipedia.org/wiki/Hal_Foster, 15.05.2021
- <https://downthetubes.net/?p=36110>, 9.06.2021
- <http://altinmadalyon.com/altin/karaoglan/kebir/>, 20.06.2021.

KEFELÎ HÜSEYİN EFENDİ VE *BUSTÂN-EFRÛZ-I CİNÂN DER-ŞERH-İ GÜLİSTÂN* İSİMLİ ESERİ¹

Gözde ÖZCANAR SEL²

APA: Özcanar Sel, G. (2021). Kefelî Hüseyin Efendi ve *Bustân-efrûz-ı Cinân Der-Şerh-i Gülistân* isimli eseri. *Dünya Dilleri, Edebiyatları ve Çeviri Çalışmaları Dergisi (DEÇ)*, 2(1), 76-90.

Öz

İranlı meşhur şair Sa'dî-i Şirazî'nin 13. yüzyılda yazdığı Farsça eseri Gülistân'a yazıldığı devirden itibaren çok sayıda tercüme ve şerh kaleme alınmış, Klasik Türk Edebiyatı'nın şairlerine ilham olan bu esere Türk dilinde de çok sayıda şerh yazılmıştır. Bu şerhler, Osmanlı medreselerinde, Fars dili ve edebiyatı öğretiminin başlıca kaynakları olarak okutulmuşlardır. Çalışmamızın konusunu da Gülistân'a yazılmış Türkçe şerhlerden biri olan Bustân-Efrûz-ı Cinân Der-Şerh-i Gülistân isimli eser oluşturmaktadır. Eser, Kefeli Hüseyin Efendi tarafından kaleme alınmıştır. 16. yüzyılın âlim şahsiyetlerinden biri olan Kefeli Hüseyin Efendi, Arapça ve Farsçayı edebiyatlarıyla öğrenmiş; hadis, tefsir, fıkah ve diğer dinî ilimlerle birlikte matematik, astronomi ve musikîye de vakıf olmuştur. Kefeli Hüseyin Efendi'nin çok yönlü kişiliğini ve ilmi birikimini yansıtan Bustân-Efrûz-ı Cinân Der-Şerh-i Gülistân, kendisinden önce yazılmış şerhlerin eksikliklerini tamamlamak gayesiyle yazılmıştır. Klasik Türk Edebiyatı'nın geleneksel şerh anlayışına bağlı kalınarak yazılan şerhte, metnin Türkçeye tercümesi verildikten sonra ele alınan eserin gramer özellikleri, sahip olduğu söz varlığı ve içerdiği edebî bilgiler üzerinde durulmuştur. Çalışmamızın amacı, Kefeli Hüseyin Efendi'nin hayatı ve eserlerine değinerek Bustân-Efrûz-ı Cinân Der-Şerh-i Gülistân'ı tanıtmak ve şerhin yazımında izlenen şerh tekniklerini genel hatlarıyla ortaya koymaktır.

Anahtar Kelimeler: Şerh, Kefeli Hüseyin, Sa'dî, Gülistân, 16. Yüzyıl.

KEFELÎ HÜSEYİN EFENDİ AND HIS WORK “*BUSTÂN-EFRÛZ-I CİNÂN DER-ŞERH-İ GÜLİSTÂN*”

Abstract

A great number translations and sharhs have been made on Persian work named Gülistân since the time it was written by famous Persian poet Sa'dî-i Şirazî in the 13th century. Also, numerous Turkish sharhs have been written on this work which inspired Classical Turkish Literature poets. These sharhs, which were the main sources of Persian language and literature were taught in the Ottoman madrasas. The subject of our study is Bustan-Efruz-ı Cinan Der-Şerh-i Gulistan, which was one of the Turkish sharhs. The work was written by Kefeli Hüseyin Efendi. One of the scholar figures of the 16th century, Kefeli Hüseyin

Geliş Tarihi: 06.06.2021

Kabul Tarihi: 22.06.2021

¹ Bu makale Prof. Dr. Ahmet KARTAL danışmanlığında tamamlanan “*Hüseyin Kefevî ve Bustân-Efrûz-ı Cinân Der-Şerh-i Gülistân*” başlıklı doktora tezinin inceleme bölümünden üretilmiştir.

² Dr., Bağımsız Araştırmacı, e-posta: gozdeozcanar87@gmail.com, ORCID ID: 0000-0003-4133-3250.

Efendi learned Arabic and Persian with their literatures; he also was very competent on hadith, tafsir, fiqh and other religious sciences alongside mathematics, astronomy and music. Bustân-Efrûz-ı Cinân Der-Şerh-i Gülistân, which reflects the sophisticated personality and knowledge of Kefeli Hüseyin Efendi, was written aiming to complete the deficiencies of the previous sharhs. Grammatical features, vocabulary and literary information of the work were emphasized on this sharh which was written by sticking to the traditional sharh concept of Classical Turkish Literature, after giving its Turkish translation. The aim of our study is to introduce Bustan-Efruz-ı Cinan Der-Şerh-i Gulistan and to reveal the sharh techniques in general terms, by referring to the life and the works of Kefeli Hüseyin Efendi.

Keywords: Sharh, Kefeli Hüseyin, Sa'dî, Gulistân, 16. century

1. Giriş

Şerh; kelime anlamı olarak “kesmek, parça parça etmek, doğramak, parçalamak; açmak, genişletmek, muhafaza etmek” manalarına gelir. Bir meseleyi şerh etmek ise; “açıklamak, kapalılığını gidermek, beyan ve izah etmek” anlamlarına gelmektedir (Atay, 1968: 1094). Tunca Kortantamer’in ifadesiyle şerh: “Bir metnin, daha iyi anlaşılmasını diye, o metni başkalarından daha iyi anladığı kanaatinde olan kişiler tarafından açıklanması”dır (Kortantamer, 1994: 1).

Edebî metni, anlamak ve yorumlamak gayesiyle yazılan şerhler, edebî metinde gizli kalmış anlamların, izaha muhtaç olduğu düşünülen kısımların açıklanmasıyla meydana getirilirken, eserin katbekat üstünde bir sayfa sayısına ulaşabilmekte, böylece kendisi başlı başına bir esere dönüşebilmektedir. Klasik Türk Edebiyatı dairesindeki şerhler incelendiğinde, özellikle Arap ve Fars edebiyatına ait klasik eserler, tercüme ve şerh edilmiştir. Sayısal olarak, Arapça “Avâmil”, “Emsile”, “Kâfiye”, “Unmûzec”, “Telhîsü'l-Miftâh” gibi dil ve belâgat üzerine kaleme alınmış eserler ile, Farsça telif edilmiş “Hâfiz Dîvânı”, Sa'dî'nin “Gülistân”, “Bostân”, Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî'nin “Mesnevî-i Ma'nevîyye” gibi edebî eserlerin şerh yazımında öne çıktığı görülmektedir.

Dikkat edilmesi gereken bir diğer husus, bu eserlerin dil öğretiminin başlıca kaynakları olarak Osmanlı medreselerinde okutulmuş olmalarıdır. Özellikle Fars dili ve edebiyatı öğretimi söz konusu olduğunda ise karşımıza Sa'dî-i Şîrâzî'nin *Gülistân* isimli eseri ve bu esere yazılmış şerhler çıkmaktadır. Çalışmamızda *Gülistân*'a yazılmış şerhlerden birisi olan *Bustân-efrûz-ı Cinân Der-Şerh-i Gülistân* isimli eser incelenecektir. Öncelikli eserin şarihi (şerheden) Kefeli Hüseyin Efendi'nin hayatı, edebî kişiliği üzerinde durulacak daha sonra eseri hakkında bilgi verilecektir.

2. Kefeli Hüseyin Efendi'nin hayatı

Hüseyin Efendi, 16. yüzyılda bugün Kırım sınırlarında yer alan Kefe'de dünyaya gelmiştir. Babasının adı İbrahim'dir. İlk tahsilini Kefe'de yaptığı anlaşılan Hüseyin Efendi, emlak sahibi ünlü bir tüccarken dünya işlerinden elini çekip ilim tahsili için İstanbul'a gelmiş; buradaki medreselerde dinî ve akli ilimleri öğrenmiş ve müderris olmuştur. Hocası Karadâvudzâde Mustafa Efendi 1567'de Medine kadısı olduğuna göre Hüseyin Efendi bu tarihten önce eğitimini tamamlamış olmalıdır. 1577 yılına kadar Kefe'ye dönüp burada şehrin kadısı Mahmut Çelebi'den matematik ve mûsiki gibi dersler almış, Ahmed-i Sâdık-ı Taşkendi'den tasavvuf terbiyesini öğrenmiş, Kefe'nin çeşitli yerlerinde kadılıklarda bulunmuştur. 1577 yılında annesiyle birlikte İstanbul'a dönen Hüseyin Efendi burada Edirnekapı Mihrimah Sultan, Süleymaniye Dârülhadis medreseleri gibi yerlerde görevlendirildikten sonra 1599 yılında mahrec mevleviyetlerinden Kudüs kadılığına tayin edilir. Buradaki görevinden hoşnut olmayan Hüseyin Efendi 1600 yılında Mekke kadılığına geçiş yapar. Nev'îzâde Atâyî, zamanında kimsenin rağbet etmediği Mekke kadılığına kendi isteğiyle gittiğini söylemekte ve bu yolculuğuna çıkarken yaptığı vedalaşmayı anlatmaktadır (Aksoyak, 2004).

Bu vedalaşmadan sonra Mekke'ye gidişiyile beraber kaynaklardaki bilgilerde tutarsızlıklar başlar. Burada kaldığı süre, ölüm yeri ve tarihiyle ilgili farklı bilgiler görülür. *Osmanlı Müellifleri*'nde Mekke veya Edirne'de öldüğünü söyleyerek tereddüt ifade edilmektedir. Mehmet Tefik Efendi, Hüseyin Kefevî'nin İstanbul'a gelmek üzereyken vefat ettiğini belirtmiştir. Mehmet Tahir, *Kırım Müellifleri*'nde, *Riyâz-ı Belde-i Edirne*'ye dayanarak Hüseyin Efendi'nin Mekke'deki görevini tamamladıktan sonra Edirne'ye geldiğini ve biraz sonra da vefat ettiğini ve Zehrimar Camii haziresinde defnedildiğini söyledikten sonra mezar taşında "*Sultanü'l-müellifin Kefevî Hüseyin Efendi 1010*" ibaresinin yazılı olduğunu söylemektedir. Bursalı Mehmet Tahir, Ahmet Badi Efendi'nin *Riyâz-ı Belde-i Edirne*'de mezar taşını gördüğünü ifade etmesine dayanarak müellifin ölüm yerinin Edirne olduğunu belirtir. Diğer kaynaklar ölüm yerini ya söylemezler ya da Mekke olarak ifade ederler. (Aksoyak, 2004).

Bu karışıklık *Bustân-efrûz-ı Cinân Der-Şerh-i Gülistân*'ın dibacesinde yer alan bilgilerle açıklığa kavuşmuştur. Hüseyin Efendi İstanbul'dan ayrıldığı 1600 yılından itibaren yaklaşık bir yıl kadar Mekke'de kadılık yapmış, daha sonra hastalanarak vefat etmiştir. Eserin dibacesini kaleme alan Hüseyin Efendi'nin samimi dostu Hüseyin bin Rüstem bize şu bilgileri aktarmaktadır: "*Güzel nefesi her an hayra vesile olup ve Allâh'ın kullarına her daim yardımında bulunurken nefes darlığı (astım) hastalığına yakalanıp, zamanla şikâyeti artmış hastalığı şiddetlenmiş ve katlanılmaz hale gelince tabipler hava değişikliğini gerekli görmüş, başka bir yere taşınması uygundur deyince temiz havası meşhur Hicaz'a yerleşmiştir ancak çok geçmeden günden güne zayıflayıp, kuvvetten düşmüş ve 27 Safer 1010 (27 Ağustos 1601) Pazartesi günü*

sabah namazı vaktinde vefat etmiştir. Kabri Abdullâh bin Abbas –radıyallâhu anh- yakınında bulunmaktadır.” Abdullâh bin Abbas’ın kabri Mekke’nin Taif şehrinde dir. (Raşit Efendi, nr. 566, 6^a-7^a)

Ahmet Badi Efendi’nin Edirne’de görmüş olduğu Hüseyin Efendi’ye ait şahide ise Osmanlı toplumunda eşi gurbette vefat eden ve toplum tarafından sevilip hürmet edilen kişiler için dikilen makam taşlarındandır. Bu mezar taşı bugün hala Edirne’de bulunmaktadır (Kökrek, 2016).

3. Edebî kişiliği

Mehmet Çavuşoğlu’nun “*bir zarif adam*” olarak bahsettiği Kefeli Hüseyin Efendi, Kınalızâde Ali’ye göre, güzel bir mananın ardından şahin gibi giden, bilgili insanların peşini bırakmayan bir adamdır. Kırım halkına Tatar denildiği herkesçe bilinir. Nev’îzâde Atâyî, bundan hareketle Hüseyin Efendi’nin misk âhusunun göbeğinden Tatar miski kesesinin düşmesi gibi Kefe’de “varlık yazısına” düştüğünü söylemektedir (Çavuşoğlu, 2003:43).

Nev’îzâde Atâyî’nin uzun uzadıya anlattığı Hüseyin Efendi, devrinin âlim, edip, fazıl kişilerden biri olarak herkesçe sevilen musikî ilminde marifetli bir musikîşinas, bestekâr, meclislerde anlattığı mensûr ve manzûm ince manalar taşıyan latifeleriyle herkesçe meşhur, nüktedân, güler yüzlü hoş sohbet bir insandır (Atâyî, 2017:1220). Kâtip Çelebi, *Keşfu’z-zunûn*’da benzer ifadelerle Hüseyin Efendi’nin, ince manalarla dolu latifeleriyle hem güldüren hem düşündürülen marifet sahiplerini sohbetlerinde bir araya getiren, mensur ve manzum sözleri, âlimlerin ağızlarında bir atasözü olacak kadar sevilmiş şairlerin gönüllerine yer etmiş biri olduğunu dile getirir (Kâtip Çelebi, 1971).

Nev’îzâde Atâyî, eserinde Hüseyin Efendi’nin başından geçen hadiselerden de bahsetmiştir. Anlatılan bu hikâyeler içerisinde kişiliği hakkında değerli bilgiler gizlidir. Bu hikâyelerin birinde, Kudüs kadılığı için yola çıkmadan önce yanındaki eşrafla beraber II. Sultan Bâyezîd’in kabrini ziyaret eden Hüseyin Efendi, yolda Maymuncu Deli Mehmet adlı bir maymun oynatıcısını görür. Atından inip, adamın elini öper ve duasını rica eder. Orada bulunanlar bu garip hale inanamaz, hayretler içinde sebebini sorduklarında ise Hüseyin Efendi, Mehmet Dede’nin evliya olduğunu, kendini gizlemek için maymunlarla beraber olduğunu söyler. Hüseyin Efendi’yi yakından tanıyanlar amacının, makam düşkünlüğü ile kibrine yenilmiş gafillere, hor görüp aşağıladıkları Maymuncu Deli Mehmet Dede’nin maymun pisliğine batmış ellerini öptürmek olduğunu anlar. Maymuncu Dede bu hadiseden sonra evlialıkla meşhur ve o tür insanların elini öpüp avucuna yüzlerini sürerek hacetlerini diledikleri bir kimse olur (Atâyî, 2017).

Hüseyin Efendi'nin yakın dostu olan Hüseyin bin Rüstem, *Bustân-efrûz-ı Cinân Der-Şerh-i Gülistân* dibacesinde onun hakkında; "Aç gözlülükten alçaklık ve kanaatten şeref ve şan çıkar." sözünün manasını bilip mala mülke hiç meyl etmediğini, ihtiyaçlarını asla dile getirmedeğini, bu özelliğinden dolayı onu tanımayanların, kendisini zengin zannettiklerini söylemiştir. Leziz sohbetine katılmayı dostları büyük bir arzuyla bekler, sohbet ortamından bir an olsun ayrılmazlarmış. Bu sohbetlerin yıllarca müdavimi olan Hüseyin bin Rüstem, bir defa bile gücenmeye sebep olacak bir vaazını işitmediğinden, dostluk yolunda yüce dağ gibi sağlam ve kuvvetli olduğundan bahseder. İlmî faziletleri ve sanattaki hünerleri türlü türlü olan, "kalkıp çalışmak gerekir oturduğun yerden" sözü üzere yolculukta, evinde, seferde, tanıdık tanımadık yanında bir an kitap okumaktan geri durmayan bir âlim olduğundan bahsetmektedir. İmâm Şafî hazretlerinin "denize dalar kim almak isterse incileri" sözüyle amel olup yanından kalemi, elinden yazdığı kâğıtları eksik olmayan ve sayısız kitap okumuş olan Hüseyin Efendi'nin bir kere okuduğunu asla unutmadığından söz etmiştir (Raşit Efendi, nr. 566).

Hüseyin Efendi, çok okumasından olsa gerek gözlerinden muzdariptir. Osmanlı'da "remed" olarak bilinen göz iltihabı hastalığına yakalanmıştır. Yakın dostu şair Cinânî, gözlerinden şikayetini duyunca onun için "ilim irfan sahiplerinin göz nurusun" dediği bu kıtayı yazıp kendisine göndermiştir:

İşitdüm çeşmüni ey nûr-ı 'aynı cümle 'ayânun
Remed rencide kılmış 'aynı olmuş çeşm-i giryânun
Cemâl-i bâ-kemâlün çeşm-i bedden saklasun Mevlâ
Ki zirâ gözlerinin nûrısın erbâb-ı 'irfânun (Okuyucu, 1994: VIII)

4. Eserleri

Hüseyin Efendi, Arapça ve Farsçayı edebiyatlarıyla bilen, üç dilde şiirler yazmış; hadis, tefsir, fıkıh ve diğer dinî ilimlerle birlikte matematik, astronomi ve musikîye de vakıf bir insandır. Farklı konulara dair 15'ten fazla eseri bulunmaktadır:

4.1. Râznâme

Edebiyatımızda kitap falı türünün bilinen en önemli örneklerinden birisidir. *Râznâme*, *Sevânihü't-tefe'ül*'ün İstanbul'da bazı yeni olay ve hatıraların ilavesiyle 192 hikâyeye çıkarılmış şeklidir. Tezkire ve latife özellikleriyle şahısların başlarından geçen ilginç hikâyeleri ve bu hikâyelere uygun şekilde *Kurân-ı Kerim*, *Mesnevî-i Ma'nevî* ve *Dîvân-ı Hâfız*'dan bakılan fallardan oluşan edebî bir fal-nâme örneğidir. Eser, İsmail Hakkı AKSOYAK tarafından bir incelemeyle birlikte yayımlanmıştır (Aksoyak, 2004).

4.2. *Sevânihü't-tefeül ve Levâihü't-teveffül*

Bu eser, *Râznâme* gibi fal hikâyelerini içeren bir eserdir. Hüseyin Efendi'nin arkadaşlarının isteği üzerine kaleme alınmıştır. İçerisinde 139 hikâyeye mevcuttur. İçerisinde bulunan hikâyelerin bir kısmı daha sonra *Râznâme*'ye ilave edilmiştir.

4.3. *Şerh-i Dîvân-ı Hâfız*

Eserin tek nüshası Nuruosmaniye Kütüphanesi, nr: 305'tedir. Talik yazı ile kaleme alınmış olup 351 yapraktır. Bu nüshanın başı ve sonu eksiktir.

4.4. *Bustân-efrûz-ı Cinân Der-Şerh-i Gülistân*

Üzerine inceleme yaptığımız bu eser yazımızın ilerleyen bölümlerinde detaylıca ele alınacaktır.

4.5. *Haşiy-i Kefevî*

Diyarbakır Umumî Kütüphanesi Yazmaları içerisinde nr: 1911'da kayıtlı olan eser, Arapçadır.

4.6. *Şerhu Lâmiyyeti'l-Acem*

Tuğrâi'nin meşhur kasidesinin, Selâhaddin es-Safedî, Bedreddin ed-Demâmînî ve Kadı Celâleddin el-Hadramî'nin şerhlerinden hareketle yazılmış bir eserdir.

4.7. *El-cevâb 'an-itirâzâtî'l-mevlâ Ahmed el-Ensârî 'alâ-mevâzi'a min tefsîri'l-'allâme Ebi's-Su'ûd el-'Îmâdî*

Şemseddin Ahmet el-Ensârî, Ebu's-su'ûd Efendi'nin tefsirindeki bazı görüşleri tenkit etmesi üzerine Hüseyin Efendi, Ebu's-su'ûd Efendi'yi savunduğu bu risaleyi kaleme almıştır. Eserin nüshası Süleymaniye Kütüphanesi /Hekimoğlu Ali Paşa nr: 98/1'de kayıtlıdır.

4.8. *Risâle 'alâ mevâzi'a min-miftahi'l-ulûm ve şerhihî li's-Seyyid eş-Şerîf ve Nübez Mimmâ Yete'allaku bi-sıfati's-salâti min-şerhi'l-vikâye*

Risale, Sekkâki'nin *Miftâhu'l-ulûm*'u ve Seyyid Şerîf el-Cürcânî'nin bu esere yazdığı şerhin bazı kısımlarıyla birlikte, namazla ilgili meseleler üzerinde durduğu Arapça notlarından oluşur. Eserin nüshası Süleymaniye Kütüphanesi Yenicami nr: 1182/7'de kayıtlıdır.

4.9. *Şerhu evâ'ili bâbi'l-vekâle bi'l-bey' ve's-şira mine'l-hidâye*

Arapça fıkıha dair bir risale olup nüshası, Süleymaniye Kütüphanesi Yenicami nr: 1182'de bulunmaktadır.

4.10. *Talika 'alâ-haşiyeti İmâdüddin*

Mantıkla ilgili bir eserdir. Nuruosmaniye Kütüphanesi nr: 4482’de kayıtlıdır.

4.11. Talîkât ‘alâ Sahîhi’l-Buhârî

Hüseyin Efendi’nin *Sahîh-i Buhârî*’nin gusül hadislerini açıklayan notlarından oluşur.

4.12. Talîkat ‘alâ Sahîh-i Müslim

Sahîh-i Müslim üzerine yazdığı notlarından oluşur. Diyarbakır Umumî Kütüphanesi yazma eserleri arasında *Şerh-i Müslim-i Kefevî* adıyla nr: 2228’de Arapça bir eser yer almaktadır.

4.13. Makâle fî Mevlânâ Muzaffer

Kâtip Çelebi’nin söz ettiği bu eserin nüshası ele geçmemiştir (Kâtip Çelebi, 1971).

4.14. Kaside-i Nuniye

Hızır Bey’in *Kaside-i Nuniye*’sine Türkçe şerhidir.

4.15. Niksârîzâde Mahmut Efendi ile İlmî Münazaralar

Kaynaklarda Kefevî’nin devrin âlimlerinden Niksârîzâde Mahmut Efendi ile ilmî münazaralarına dair mektuplarından ve makalelerinden oluştuğu söylenen henüz ele geçmemiş bir diğer eserdir (Aksoyak, 2004: 37).

4.16. Pend-nâme

Bu eserin varlığına dair bilgi *Bustân-efrûz-ı Cinân Der-Şerh-i Gülistân* içerisinde yer almaktadır. Hüseyin Efendi *Bustân-efrûz-ı Cinân Der-Şerh-i Gülistân* içerisinde bir hususu izah ederken bu eserden şöyle bahsetmektedir: “Akli olan devlet işine karışmaz ve kendisine çok ısrar edilse dahi bu derde tutulmaz, o görevi kabul etmez. Görünür olan şudur ki şeyh hazretleri (Sa’dî-i Şîrâzî) bu asırda gelip, ilmî makamların çoğunun liyakatsiz, o işin ehli olmayanlar tarafından rüşvet ile işgal edildiğini görüp, ilim adamları ve ulemanın ileri gelenleri olarak görülen insanların çoğunun aslında cahil, ayaktakımından ibaret olduğuna şahit olsa bu öğütleri tekrar etmek zorunda kalır. Bu yürek yakan konuya dair detaylı bilgi *Pend-name* isimli kitabımızda yazılmıştır dileyen görsün.” (Raşit Efendi, nr.566: 363^b-364^a). Bu sözlerden de anlaşılacağı üzere Hüseyin Efendi’nin *Pend-name* isimli bir eseri bulunmaktadır; ancak kataloglarda yapmış olduğumuz taramalarda eserin nüshası bulunamamıştır.

5. Bustân-efrûz-ı Cinân Der-Şerh-i Gülistân

İran edebiyatının en önemli simalarından olan Sa’dî-i Şîrâzî’nin eseri *Gülistân* dünya çapında bir üne sahiptir. Yazıldığı tarihten itibaren zevkle okunan *Gülistân* birçok dile tercüme edilmiş, üzerine çok sayıda şerh kaleme alınmıştır (Kartal, 2001). 1258 yılında kaleme alınan *Gülistân*, mensur kısımlar arasına manzum parçaların dahil edildiği ahlakî hikâyelerden oluşan,

“mukaddime” ve arkasından gelen sekiz bölümden (bâb) meydana gelen bir eserdir. Eserin bâbları şöyledir:

- 1.Bâb: Hükümdarların hâl ve hareketleri
- 2.Bâb: Dervişlerin ahlâkı
- 3.Bâb: Kanaatin fazileti
- 4.Bâb: Susmanın faydası
- 5.Bâb: Aşk ve gençlik
- 6.Bâb: Takatsizlik ve ihtiyarlık
- 7.Bâb: Terbiyenin tesiri
- 8.Bâb: Sohbet adabı

Sa‘dî-i Şîrâzî’nin hayatı okunduğu vakit, gönlünde yeşerttiği iki arzusu olduğu görülür. Birincisi okumak, iyi yerlerde eğitim alabilmek, bilginin sınırlarının son duraklarına kadar ulaşabilmek ikincisi ise dünyayı dolaşıp, yolculuklarla dünyayı keşfetmektir. Ömrünün otuz yılını dünyayı seyahat ederek geçiren Sa‘dî-i Şîrâzî, eserinin içerisinde kendi başından geçenlere, bu seyahatleri sırasında edindiği izlenimlere ve yanından hiç ayırmadığı kitaplarından okuduklarına yer verir. Eser, üslup bakımından olduğu kadar tertip bakımından da eşsizdir. Bölümler oluşturulurken fikirler kısa ve veciz bir şekilde ifade edilmiştir (Yazıcı, 1993).

Dünya kütüphanelerinde sayısız yazma nüshası bulunan *Gülistân*’ın başta Türkçe olmak üzere, birçok şark ve garp dillerine tercüme ve şerhleri yapılmıştır. Osmanlı medreselerinde Farsça öğretiminin başlıca kaynaklarından olan *Gülistân*’a şerh yazan şarihler, Farsça öğrenen talebelere yardımcı olmayı maksat edinmişlerdir. Bu şerhlerden birisi çalışmamızın konusunu oluşturan Kefeli Hüseyin Efendi’ye aittir.

Hüseyin Efendi, eserin ferağ kaydında bildirdiği üzere, Mekke’de kadılık vazifesinde iken 16 Şevval 1009 (20 Nisan 1601) tarihinde şerhini tamamlamıştır. Eserin müsveddesini dostu Medine kadısı olan Hüseyin bin Rüstem’e bırakmış ve 3 ay sonra vefat etmiştir. Eseri temize çekerek dibacesini de ekleyen Hüseyin bin Rüstem, esere *Bustân-efrûz-ı Cinân Der-Şerh-i Gülistân* ismini vermiştir.

Kefeli Hüseyin Efendi’nin dostu Hüseyin bin Rüstem, *Bustân-efrûz-ı Cinân Der-Şerh-i Gülistân* hakkındaki görüşlerine eserin dibacesinde yer vermiştir: “*Bu kitâb-ı müste‘âbı müsvedde-i şârihden tebyîz ü taşhîh ve tehzîb ü tenkîh murâd itdükde gördüm Kitâb-ı Gülistân ki destgâhında iştiğâl ve ol minvâl üzre melfûf olmuş bir defter-i bî-mişâldür.*” (Raşit Efendi, nr. 566, 2^a-2^b) *Gülistân* gibi emsaline rastlanılmayan bir şerh olduğundan söz eden Hüseyin bin Rüstem, “*Gülistân*’ın ince manalarını ve tasavvufî gerçeklerini gün yüzüne çıkaran böyle bir şerh daha önce yazılmadı.” diyerek eserin önemini vurgulamıştır. Kefeli Hüseyin Efendi’den önce

şerh yazan şarihlerin isimlerini zikrederek; Lâmi'î, İbn-i Seydî 'Alî, Sürûrî, Sûdî ve Şem'î şerhlerine kıyasla cümlesinden önde ve ileride olan bir değere layık gördüğünü ifade etmiştir. Ona göre bu eser sondan birinci, şeklen en son ortaya çıkmasına rağmen rütbe yönüyle en önde ve en kıymetli olanıdır. Ancak eserin dibace süsünden eksik ve yetim kalışı Hüseyin bin Rüstem'e dokunmuş ve esere elden geldiğince birbirine münasip düşen inciden satırlar ilave ederek bu eksikliği tamamlamaya çalışmıştır (Raşit Efendi, nr. 566, 2^b).

Yazmış olduğu dibacede, Hüseyin Efendi'ye ait olan manzum parçalara da yer vermiş, bunları “*li-münşîhi*”, “*li-müellîfihi*” ibareleriyle yazmıştır. Hüseyin Efendi'nin ele geçmemiş şiirlerine misal olması bakımından kıymetli olan bu şiirlerden örnekler şöyledir:

“*Reşk itme görüp sürh-i pilâvın ümerânuñ*
H'ün-ı cigerinüñ eseridür fukarânuñ” (173^b)

(Emirlerin pilavının kırmızısını görüp kıskanma, (o pilav) fukaranın ciğer kanının eseridir.)

“*Hâk seni ni 'metine gârķ itdi*
Şükrin ammâ ki itmedüñ gitdi” (9^b)

(Allah seni nimetine boğdu amma sen bir şükrü (bile) etmedin gitti)

“*Figâne başlasam hāmūş olur mürği gülistānuñ*
Yanında çeng ü nāyuñ revnaķı kalmaz ney-i inbā'nuñ” (2^a)

(Feryat etmeye başlasam, gül bahçesinin kuşu suskun olur yanındaki haberci neyin, çengin çekiciliği kalmaz.)

Kefeli Hüseyin Efendi'nin dostu Hüseyin bin Rüstem'in yazmış olduğu dibacenin ardından şerh metni gelmektedir. Kefeli Hüseyin Efendi, *Gülistân*'ın ilk satırı olan “*minnet hudârâ*” ifadesi üzerinden şerhine başlar. “*Minnet*” lafzını hem anlam boyutuyla hem de gramer hususiyetleriyle birlikte uzun uzadıya izahını yapar ve kendinden önceki şarihlerin görüşlerinden bahseder. *Gülistân*'ın farklı nüshalarını da ele aldığını belirtir ve nüshaları birbirleriyle mukayese eder. 416 varak 23 satırlı bir şerh olan *Bustân-efrûz-ı Cinân Der-Şerh-i Gülistân*, Türk-İslam coğrafyasına ait dil, din, kültür, coğrafya, edebiyat, tarih malzemeleriyle farklı alanlara hitap eden oldukça hacimli bir eserdir.

5.1. Eserin nüshaları

Metnin nüshaları üzerine yapmış olduğumuz çalışmalar neticesinde yurtiçi ve yurtdışı olmak üzere 10 adet yazma nüshası tespit edilmiştir. Bu nüshaların buldukları kütüphane ve numaraları aşağıdaki gibidir:

HM: Hamidiye, Süleymaniye Kütüphanesi numara: 1159'da kayıtlı olan nüshadır. Hüseyin Efendi, eserin ferağ kaydında bildirdiği üzere, Mekke'de kadılık vazifesinde iken 16 Şevval 1009 (20 Nisan 1601) tarihinde şerhini tamamlamıştır. Eserin müsveddesini dostu ve Medine kadısı

olan Hüseyin bin Rüstem'e bırakmıştır. Eseri temize çekerek dibacesini ekleyen ve esere *Bustân-efrûz-ı Cinân Der-Şerh-i Gülistân* ismini veren Hüseyin bin Rüstem'in elinden çıkmış olan nüshadır. Eser 207 varak 31 satırlıdır.

K: Kayseri Raşit Efendi Kütüphanesi numara: 566'da kayıtlı olan nüshadır. Eser Ali bin Ahmed eliyle 17 Zilhicce 1010 (8 Haziran 1602) yılında tamam olmuştur. Bu nüsha Hamidiye (HM) nüshasında eksik, yazımı unutulmuş satır ve sayfaları ihtiva etmesi yönüyle çok kıymetlidir. Hüseyin Efendi'nin arkadaşına bıraktığı müsveddeyi de gördüğü, Hamidiye nüshasındaki eksikleri tamamlamasından anlaşılmaktadır. Eser, 416 varak 23 satırlıdır.

HP: Hüsnü Paşa, Süleymaniye Kütüphanesi numara: 955'de kayıtlı olan nüshadır. Hüseyin bin Rüstem'in ilave ettiği dibace bu nüshada yoktur. Eserin ferağ kaydında Ali bin Ahmed eliyle 7 Recep 1022 cuma günü (23 Ağustos 1613) eserin istinsahının tamamlandığı bildirilmektedir. Eser dibace haricinde eksiksiz bir nüshadır 397 varak 27 satırlıdır.

A: Atıf Efendi Kütüphanesi numara: 2180'de kayıtlı olan nüshadır. 354 varak 25 satırlı talik yazıyla yazılmıştır. A nüshası derkenar yönüyle çok eksiktir. Metin içerisinde satır atlamaları vardır. Nüshanın sadece HM ile uyumlu olması bu nüsha üzerinden istinsah edildiğini göstermektedir. HM'deki eksik satır ve sayfalar aynen A nüshasında da karşımıza çıkmaktadır ayrıca HM nüshasında olan bazı satırlar A nüshasında atlanmış ya da yazılmamış kimi yerlerde de özetlenmiştir.

B1: Beyazıt Devlet Kütüphanesi numara: 5562'de kayıtlı olan nüshadır. Ferağ kaydı yoktur, satır sayısı ve yazısı değişiklik gösteren eksik bir nüshadır.

B2: Beyazıt Devlet Kütüphanesi numara: 5468'de kayıtlı olan nüshadır. 253 varak 25 satırlıdır. Ferağ kaydında 1051 (1641/42) yılında tamam olduğu belirtilmektedir. B2 nüshasının dibacesi yoktur, derkenarları eksiktir. Kimi yerlerde özetlenmiş, atlanmış satırlara rastlamak mümkündür.

N: İstanbul Nadir Eserler Kütüphanesi numara: 3243'de kayıtlı olan nüshadır. Ferağ kaydı yoktur. 226 varaktır. N nüshasının dibacesi ve derkenarları eksiktir. Ferağ kaydı yoktur. Yaptığımız incelemelerde noksanlıkların HM ile aynı oluşu bizi, HM nüshasından istinsah edildiği sonucuna ulaştırmıştır.

HCM: Hacı Mahmut Efendi, Süleymaniye Kütüphanesi numara: 5044'de kayıtlı olan nüshadır. Eksik bir nüshadır. 21 satırlı 118 varaktan oluşmaktadır.

M: Mısır Milli Kütüphanesi Edebî Türkî 66'da kayıtlı olan nüshadır. Bu nüshaya ulaşma şansımız olmamıştır.

Konya Koyunoğlu Müzesi numara: 10734'de kayıtlı görülen nüsha Kefeli Hüseyin Efendi'nin eseri değildir. Sûdî'nin *Gülistân Şerhi*'dir.

Yazma eserin istinsah süreci, mekânı, devri, müstensihlerin ve nüshaların durumu, nüshaların şeceresinin oluşturulmasında göz önünde tutulur. Mısır nüshası (M) haricinde erişebildiğimiz 9 nüshayı incelediğimizde şu sonuçlara ulaşılmıştır:

Elimizdeki nüshalardan istinsah tarihi, müstensihleri ve durumları göz önüne alındığında Kefeli Hüseyin Efendi'nin müsveddesinden temize çekilen ilk nüshanın HM olduğu ortaya çıkmaktadır. Ardından istinsah edilen K nüshasının da HM nüshasını ve müsveddeyi görerek yazıldığı anlaşılmıştır. HM nüshası 1601 yılında, K nüshası 1602 yılında istinsah edilmiştir. HP nüshasının K nüshasıyla aynı müstensihe sahip olması, HP nüshasının da bu gruba dâhil olmasının gerekliliğini ortaya koymaktadır.

K nüshasının HM nüshasındaki eksik satır ve sayfaları tamamlayıcı oluşu müstensihlin müsveddeyi gördüğü sonucuna varmamıza yol açmıştır. HM nüshasındaki eksiklikler, satır atlamaları unutulmuş, yazarken gözden kaçırılmış kısımlar K nüshasında yerli yerinde tamamlanmış vaziyettedir. Bu da K nüshasının hem HM hem de müsvedde ile birlikte oluşturulduğu izlenimini güçlendirmektedir.

Bu veriler ışığında, eserin tenkitli metni Kayseri Raşit Efendi Kütüphanesi (K) numara: 566'daki nüsha esas alınarak Hamidiye (H) ve Hüsnü Paşa (HP) ile birlikte kurulmuştur.

5.2. Eserin serh tekniği

Şarih eserinde, geleneksel serh anlayışına bağlı kalarak, metnin en doğru şekilde Türkçeye aktarımını öncelikli hedeflemiştir. Bunun yanında ele alınan eserin gramer özellikleri, sahip olduğu söz varlığı ve içerdiği edebî bilgiler yönünden çeşitli değerlendirmelere de yer vermiştir. Hüseyin Efendi'nin serh tekniğini şu şekilde değerlendirmek mümkündür:

Şarih, serh edeceği *Gülistân* metnini, serhine parça parça ilave eder. Serh edeceği metni, serhine eklerken bazen bir cümleyi, bazen cümlenin bir kısmını, bir beytin tamamını veya bir mısraın yarısını ilave ederek serh etmiştir. Bu şekilde parçalara ayırmasındaki yegâne sebep ise serh edilecek kısmın zorluk kolaylık derecesidir. İzahı güç olmayan cümleleri bütünüyle yazarken, izahında müşküller gördüğü satırları kelime kelime incelemeye tabii tutmuştur. Eserden bir örnek verecek olursak:

“ کرم بین و لطف خداوندکار *Hudāvendigāruñ ya 'nī Haq Te 'ālānuñ luṭf u keremini gör. Hudāvend şāhib dimekdür kār kāf-ı 'arabī ile iş ma'nāsınadur aşda terķib-i izāfīdür şāni '-i 'ālem dimekdür ḥiffet maqşūd olup sūkūn-ı dālla isti 'māl olunur.*” (19^a)

Görüldüğü üzere şarih, öncelikle bütün bir mısraın çevirisini yapmış, daha sonra detaylandırmak istediği “*hudāvend*” kelimesi üzerinde durarak izahını genişletmiştir.

Bazen *Gülistân* metnini ilave ettikten, bazen de kelime ve terkiplerin anlamları üzerinde durduktan sonra Türkçe tercüme yer vermiştir. Eğer kelime ve terkiplerin izahından sonra anlamı veriyorsa “ya‘nî” kelimesiyle bağlantı kurarak çeviri cümlesini yazmıştır. Örnek olarak:

“*Vülât*, *kuzât* vezni *üzeredür vâli'nüñ cem'idür ya'nî etrâf ü eknâfda ve memâlik-i maħrûsesinde olan hâkimlerinüñ devletlerin ziyâde eyle.*” (27^b)

Kelime ve terkipleri, metinde geçtiği sırayla ele almış, bunların lügat manaları üzerinde dururken; yeri geldikçe Türkçe ve Arapça karşılıklarını yazmış, verdiği anlamların doğruluğunu göstermek için de *Arapça ve Türkçe lügatlerden yaptığı alıntılarla görüşünü desteklemiştir*:

“*Kemâl Pâşâzâde merhûm Dağāyıkū'l-Hağāyık*’ında *ğavl-ı mezbûri redd ü tezyîf itmişdür murâdi olan görsün.*” (68^b)

“*Hadd-ı zâında miskîn fağîrden bed-hâldür dimişler Şihâh-ı Cevherî*’de mezkûrdur.” (26^a)

Aynı konuların tekrarlanması durumlarında ise “*zıkr olunmuşdur, beyân olunmuşdur*” diyerek tekrara düşmenin önüne geçmiştir.

“*Sîret revîş ma'nâsinadur nitekim muğaddemâ beyân olundu.*” (64^b)

Eser içerisinde geçen beyitlerin izahında veya konuya uygun düştüğünü fark ettiği durumlarda aynı minval üzere yazılmış başka şairlerin eserlerinden Arapça, Farsça ve Türkçe örnek beyitler ilave ederek anlamı pekiştirmeyi hedeflemiştir:

Selikî:

“*Arz-ı hâl itmege cāna seni tenhâ bulamam
Seni tenhâ bulıcağ kendümi aşlâ bulamam*” (152^b)

Âhî:

“*Câhilüñ fağri cem'-i mâl iledür
Ârifüñ 'izzeti kemâl iledür*” (222^b)

İmâm-ı Şafî :

“*وَعَيْنُ الرِّضَا عَنْ كُلِّ غَيْبٍ كَلِيَّةٌ
وَلَكِنَّ عَيْنَ السُّخْطِ تُبْدِي الْمَسَاوِيَا*” (241^b)

(Rıza gözü, ayıplara karşı kördür. Kem göz ise çirkinlikleri gösterir.)

Nizâmî, *Mahzenü'l-esrâr*:

“*شاد بر انم که دل ماغمیست
آمنن غم سبب خر میست*” (108^b)

(Gönlümde gam duyduğum zaman sevinirim; çünkü gam sevinç müjdesi getirir.)

Şarih, şerh ettiği metnin, farklı nüshalarını görmeyi de ihmal etmemiştir. Farklı nüshalarda bulunan, ancak esas nüsha olarak kabul ettiği nüshada bulunmayan ibareleri “*ba'z -1 nüsaħda vâki' olmuş*” şeklinde belirtmiş ve böylece bir nevi edisyon kritik yapmıştır:

“*Ba'z-ı nüsaħda pâdişâhân yerine şâhidân vâki' olmuşdur.*” (292^a)

“Ba‘z-ı nüsaḥda melāmet yerine nasīhat vāḳi ‘olmuşdur.” (294^b)

Şarih, eserinde anlatımı güçlendirmek, konuyu okuyucuya anlatırken fikrine destek bulmak, kanıt göstermek maksatlarıyla çok sayıda esere göndermeler yapmış; *Kur’ân-ı Kerîm*’e, hadis-i şeriflere iktibaslarla bulunmuştur:

“*Hadīs-i şerîf: القناعه كنز لا ينفد*³ *muktezāsınca*” (6^a)

“*Nitekim Qurān-ı ‘azîmde Hâzret-i Nūh nebî ‘aleyhi’s-selām hakkında vârid olmuşdur:*

“*أِنَّهُ كَانَ عَبْدًا شَكُورًا*” (12^a)

Şarih, önemli gördüğü hususlarda muhatabını; فتأمل (Fete’emmel) “düşün, incele”, فتدبر (Fetedebber) “düşün”, فافهم (Fefehm) “anla” gibi Arapça ikaz ibareleriyle uyarmıştır. Ayrıca şerhini zenginleştirmek için; Arapça ve Farsça deyim, atasözü, kelâm-ı kibâr gibi ifadelerle de yer vermiştir:

“*Nitekim dimişler: جراحات السنان لها التئام ولا يلتام ما جرح اللسان*” (232^b)

(Mızrak yarası onulur, dil yarası onulmaz.)

Şarih, kendisinden önce yazılmış olan *Gülistân* şarihlerinden: Seydî ‘Alizāde, Sürûrî, Sûdî, Şem‘î, Lâmi‘î, Emîr Çelebî, Molla Yemîn şerhlerine çeşitli vesilelerle göndermeler yapıp kendisinden önce yazılmış *Gülistân* şerhlerine vakıf olduğunu okuyucusuna göstererek ilmî bir tutum sergiler:

“*Tevārîh-i muhtelifenüñ tafşîli Seydî ‘Alizāde ve Lâmi‘î şerhlerinde mezkûrdur.*” (41^b)

Şarih, kendisinden önce *Gülistân*’ı şerh eden şarihlerin görüşlerini değerlendirip; yanlış olduğuna kanaat getirdiği mevzulara ise reddiyeler yazmıştır. Reddiyeler, Osmanlı döneminde özellikle şerhler içerisinde kendisine yer bulan edebî tenkidin ilk örnekleridir. Hüseyin Efendi, reddiyelerini yazarken eleştirdiği şarihlerin eserlerinden alıntılar yapmış ve yaptığı alıntılar üzerinden reddiyelerini belirterek eserinde ilmî bir tavır sergilemiştir. Eserde; gramer ve imla kurallarına, kelime ve kelime gruplarına verilen anlamlara, belagat ve retorikle ilgili konulara ve farklı nüshaların değerlendirilmesine dair reddiyeler yer almaktadır. Yazılmış reddiyelerden örnekler aşağıdaki gibidir:

“*Bu beytüñ ma‘nāsında ya‘nî ziyāde bed-şekl olduğüniçün seni kimse bir yere naḳş eylemez diyen şāriḥ ma‘nā-yı maḳşūda vāşıl olmamış. (Redd-i Sūdî)*” (274^a)

“*Nāy‘i boğaz ma‘nāsına ḥaml iden ‘abeş itmiş. (Redd-i Sūdî, Şem‘î)*” (322^b)

“*Ba‘z-ı şurrāḥ nüshā-ı aḥîre zāhir ve evlādur dimiş zāhir budur ki nüshā-i evvelî evlādur. (Redd-i Seydî ‘Alizāde)*” (191^b)

³ Hadis-i şerîf: “Kanaat tükenmez hazinedir.”

⁴ Kur’ân-ı Kerîm, İsrâ 17/3: “Doğrusu Nuh, çok şükreden bir kuldu.”

6. Sonuç

Mesnevilerden kasidelere, tasavvufî eserlerden belagat ve retorik kitaplarına kadar geniş bir konu dağılımına sahip olan şerhler, Klasik Türk Edebiyatı bünyesinde ağırlıklı olarak Arap ve Fars dillerine ait eserlere yazılmıştır. Dil ve edebiyat öğretiminde önemli bir yere sahip olan şerhler, Osmanlı medreselerinde okutulmuş; söz konusu Fars dili ve edebiyatının öğretimi olduğunda ise Sa‘dî-i Şîrâzî’nin dünya çapında bir üne sahip *Gülistân* isimli eserine yazılmış şerhler, talebelerin temel başvuru kaynakları olmuştur.

Şerhlerin klasikleşip, revaç bulduğu 16. yüzyılda *Gülistân*’a yazılan son şerh, *Bustân-efrûz-ı Cinân Der-Şerh-i Gülistân*’dır. Bu eser, devrinin âlim ve fazıl kişilerinden olan Kefeli Hüseyin Efendi’nin kaleminden çıkmıştır. Hüseyin Efendi; güzel sesli, hoş sohbet ve nüktedan bir şahsiyettir. Arapça, Farsçayı edebiyatlarıyla öğrenmiş, hadis, tefsir, fıkıh ve diğer dinî ilimlerle birlikte matematik, mantık, astronomi ve musîkîyle de iştiğal etmiş ve bu alanlarda kendisini iyi yetiştirmiştir. Çok sayıda eseri olan Hüseyin Efendi, vefatından hemen önce *Gülistân*’a yazmış olduğu şerhini tamamlamıştır.

Geleneksel şerh anlayışına bağlı kalan Hüseyin Efendi, metnin en doğru şekilde Türkçeye aktarımını yapmayı amaçlamış ve bunu yaparken gramer özellikleri, söz varlığı ve edebî bilgiler yönüyle değerlendirmelerde bulunmuştur. Eser, dil ve edebiyata dair sunduğu bilgilerin yanında farklı alanları ilgilendiren Türk âdet, gelenek-görenek ve günlük hayata dair bilgiler sunan zengin bir kaynaktır.

Bustân-efrûz-ı Cinân Der-Şerh-i Gülistân, 16. yüzyılda bir eseri incelerken takip edilen edebî yol ve yöntemleri biz araştırmacılara göstermesi, yazıldığı yüzyılla ilgili gramatikal ve etimolojik bilgiler vermesi yönüyle dikkate değerdir. Ayrıca günümüzde kullanılmayan veya unutulmuş Türkçe kelime, deyim ve tabirlere yer vererek sözlük çalışmalarına katkı sağlayacak bilgiler ihtiva etmektedir.

Kaynakça

Aksoyak, İ. H. (2004). Kefeli Hüseyin Râz-nâme, *Sources of Oriental Languages and Literatures* 62, Harvard: The Department of Near Eastern Languages and Civilizations, Harvard University.

Atay, H., Atay, İ. ve Atay, M. (1968). *Arapça-Türkçe Büyük Lûgat*: Cilt 2. Ankara: Hilal Matbaası.

Çavuşoğlu, M. (2006). *Divanlar Arasında*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.

- Dağlar, A. (2007). Klâsik Türk Edebiyatı Şerh Geleneği ve Hacı İbrâhim Efendi'nin Şerh-i Belâgat'ına Dâir. *Turkish Studies*, 2(2) (Osman Nedim Tuna Armağanı), 161-178.
- Kartal, A. (2001). Sa'dî-i Şîrâzî'nin *Gülistân* İsimli Eseri'nin Türkçe Tercümelere. *Bilig*, 16, Kazakistan: Hoca Ahmed Yesevî Üniversitesi, Kış, 99-125.
- Kortantamer, T. (1994). Teori Zemîninde Metin Şerhi Meselesi. *Ege Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, VIII, 1-10.
- Kökrek, M. (2016). Kefevî Hüseyin Efendi'nin Vefât Yeri, Tarihi ve Şâhidesi Hakkında. *Türk Dünyası Tarihi Kültür Dergisi*, Nisan, 25-28.
- Kâtip Çelebi. (1971). *Keşfü'z-Zünûn*, C. II, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Nev'îzâde Atâyî. (2017). *Hadâ'iku'l-Hakâ'ik fî Tekmileti's-şakâ'ik* (Hazırlayan: Dr. Suat Donuk), İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları.
- Okuyucu, C. (1994). *Cinânî Hayatı, Eserleri, Divanının Tenkitli Metni*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Yazıcı, T. (1993). "Sa'dî" mad. *İslâm Ansiklopedisi*, C. 10, İstanbul: Millî Eğitim Basımevi, 36-40.
- Yılmaz, O. (2012). *Gülistân Şerhi-Sûdî-i Bosnevî*. İstanbul: Çamlıca basın-yayın.

BEDENSEL YÜKLEMLER¹

Konferans notları²

Jean-Claude COQUET

APA: Coquet, J-C. (2021). Bedensel yüklemeler. (Çev. Sündüz Öztürk Kasar). *Dünya Dilleri, Edebiyatları ve Çeviri Çalışmaları Dergisi (DEÇ)*, 2(1), 91-104. (Orijinal Yayın Tarihi: 2011).

Geçen yıl, 2010 Mart ayında, *dil görüngübilimi* üzerine burada yapmış olduğum sunumu yeniden ele alıyorum.

Çıkış noktamızdaki ön gerçek bizim anlamlayan varlıklar olduğumuzdur. İki tür anlamlama biçimine sahibiz: bilişsel yüklemeler ve bedensel yüklemeler. Bugün üzerinde durmak istediğim konu *bedensel yüklemelerdir*.

Yüklem terimi (Aristocu) klasik mantıktan, daha genel olarak da mantıksal-matematiksel dilbilimden ödünç alınmıştır. Oysa bu iki inceleme alanı, sırf *phusis*'e gönderme yapan *bedensel olgu*, *logos* ile uyumsuzdur diye, “bedensel yüklemeler” olarak adlandırılacak bir sınıf açmayı dışlamışlardır.

“Yüklem” kavramını “yüklemleme” olarak adlandırılan işlemin eylemsel sonucu olarak algılayalım. “Yüklemleme”, doğrulamaktır (*kategorien*), “yüklemleme” ise *bir düşünsel içeriğin sözcemele, doğrulama amacıyla görev alanına alınması*'ndan başka bir şey değildir. Öyleyse yüklemleme “belli bir nesne”³ üzerine kurulan bir yargılama edimini varsayar (bkz. çatıyı oluşturan kiplik niteliğine sahip *irade gösterme* kavramı).

Ama “düşünsel içerik” ve “belli bir nesne” dizimlerini ileri sürerek *logos* alanına (bilişsel yüklemelere) bağlı kaldığımız ve *phusis* alanını (bedensel yüklemeleri) inceleyemeyeceğimiz görülüyor. Öyleyse şunları eklememiz gerekir:

- (1) Yüklemlemenin (sadece *logos*'a özgü *düşünsel deneyimleri* değil) *bedensel deneyimleri* de görev alanına alma kapasitesi vardır, dünyayla temasımızı “*söylemek*” (Merleau-Ponty), beden ile birlikte dünyadan ona aktarılmış ne varsa onu *söylemek* gibi bir kapasitesi vardır;

Geliş Tarihi: 12.06.2021

Kabul Tarihi: 23.06.2021

¹ Bu makalenin ilk yayımına ait bilgiler şöyledir:

« Les prédicats somatiques » by Jean-Claude Coquet in *Littérature* 2011/3 no 163 (pages 102 to 107) © Armand Colin, Malakoff.

² Bu metin Jean-Claude Coquet'nin 14 Şubat 2011 tarihinde INALCO'da (Institut des Langues et Civilisations Orientales, Paris) vermiş olduğu konferansa ait notları olduğu gibi yansıtmaktadır.

³ Emmanuel Husserl, *Expérience et Jugement* (PUF, 1970): “Yüklemleyici yargılama, *apophansis kavramı* tarihsel süreç içinde gelişmiş olan *biçimsel mantığın merkezinde yer alır*” (s. 11); “Her türlü yargılama edimi orada bir nesnenin bulunduğunu, bir nesnenin bize verilmiş olduğunu ve sözcemenin bu nesne üzerine kurulduğunu ön varsayar” (s. 14).

(2) Görüngübilimsel uzam- zaman içinde tanımlanmış olan “nesne”nin, sınırları olmayan bir varlığa, eksik ve uçup kaçıcı bir kimliğe sahip niteliksel bir varlığa yani bir “belgisiz nesne”ye yer açması gerekir.

Kısacası, *bedensel yüklem* (ya da *gerçeklik yüklem*) *duyumsanabilir olguyu söylerler*, *bilişsel yüklem* ise dünyayı **betimlerler**. “Söylemek”, “betimlemek” değildir. Soruşturmamızın *phusis* ya da *logos* alanlarının hangisinde yer aldığına dikkat ederek hızlıca ikili bir liste taslağı oluşturabiliriz:

Söylemek, *betimlemek* değildir.
Sunmak, *yeniden sunmak* değildir.
Resimlemek, *imgelemek* değildir.
Sözcelemek (sözcelenmek), *anlatmak* değildir.
Üretmek, *yeniden üretmek* değildir.
Vb.

ÖNEMLİ NOT: *Phusis* alanına girdiğimizi belirtmek için yeniden anlamına gelen *re-* ön eki ve yazım biçimi (vurgulama sağlayan kesme çizgisi) üzerinde de hareket edebiliriz. Benveniste gibi bir dilbilimci “*re-produire*” [yeniden üretmek] ve “*re-présenter*” [yeniden sunmak] biçiminde yazardı⁴, “*reproduire*” ve “*représenter*” olarak değil, bkz. *Problèmes de linguistique générale* 1, s. 25 ve *Manuscrit. Baudelaire*.

Alımlayan beden

Örnek 1: Italo Calvino, *Palomar*, alıntılaman ve örnekleyen: A. J. Greimas, *De l'imperfection* [*Kusur Konusunda*], Fanlac, 1987: “Adam arkasını döner ve geriye doğru yürür. Şimdi plajı tam bir nesnellikle [*con oggettività imparziale*]⁵ bakışıyla tarayarak [kadının, *della donna*] göğsü görüş alanına girer girmez bir kopukluğun, bir sapmanın, nerdeyse gümüşü bir şimşeğin fark edilmesini [*si*] sağlar. Bakış gergin teni sıyrıp geçecek kadar ilerler, görüşün farklı doğrulayıcılığını ve bunun özel değerini [*e lo speciale valore che essa acquista*] hafif bir ürpertiyle onaylıyormuşçasına geri çekilir ve uygun bir mesafeden göğüs çevresine eşlik eden bir eğri çizerek hem kaçamak hem koruyucu bir tavırla bir an havada asılı kalır, ardından da hiçbir şey olmamış gibi yoluna devam eder” (s. 25-26).]

ÖNEMLİ NOT: Anlatıcının gururla takdim ettiği nesnellik (çevirmen “tarafsız bir nesnellik” demektedir⁶) onu bir düzdeğişme figürünü, yani bakışı sahneye çıkarmaya ve böylelikle bir aykırı davranışı unutturup uygun bir tutuma ulaşmaya götürür. “Uygun mesafeye” yerleşen, gözleyimcinin

⁴ Fransız dilinin kurallarına göre “re” ön ekini kendisini izleyen eyleme bitişik yazmak gerekir ama Benveniste iki ayrı dünya olan *phusis* dünyası ve *logos* dünyasının dil aracılığıyla birbirine eklemendiğini göstermek için bu ön eki kesme çizgisiyle ayırarak yazar. Daha açık söylersek, *logos*, *phusis*’te üretileni ya da sunulanı alır ve onu kavramlaştırarak yeniden üretir ya da yeniden sunar. (Çevirenin notu)

⁵ Köşeli ayrıç içinde verilen italik birimler yazarın üzerinde duracağı ifadelerin İtalyanca asıllarıdır. (Çevirenin notu)

⁶ Coquet burada İtalyanca özgün metindeki *con oggettività imparziale* terimini Fransızcaya “*une objectivité impartiale*” [tarafsız bir nesnellik] olarak çevirmektedir. Calvino’nun yapıtını Fransızcaya çeviren ise “tam bir nesnellikle” demiştir. (Çevirenin notu)

kendisi değil de bir “tümel özne”⁷ [bir *si*]dir. Haklı bir gerekçeyle Greimas’ın zihnini meşgul eden *guizzo* terimine geri dönmek gerekir. Ona söylendiğine göre, söz konusu olan “suyun üstünde sıçrayarak, gümüşü ve parlak bir şimşek gibi, ışığın pırlıltısıyla suyun ıslaklığını bir enstantanede birleştiren küçük balığın kıpırtısı”dır [gümüşü bir şimşek diye düzeltilen çeviri de buradan kaynaklanır]” (s. 29).

Bu tensel deneyimin Greimas tarafından yapılan çözümlemesi nedir öyleyse? Bunu hakkıyla değerlendirebilmek için, Greimas’ın düşüncesinin ve çalışmasının üzerine dayandığı bilgi kuramsal temelin ne olduğunu anımsamak gerekir. Yapısal öğreti ve dil felsefesi Hjelmslev’e içkinlik ilkesini öğretti ve bu ilkeye göre her şey kendisi üstüne kapanmış bir evrende yer alan ayırık (tanımlanmış) öğeler arasında işleyen iç bağıntılardan kaynaklanır. Genette gibi anlatıbilimcilerin, Ricœur ve Deleuze gibi filozofların ya da Deguy gibi şairlerin bağlı kaldıkları nominalist düşüncenin temel dayanağı budur.

Öyleyse tensel deneyimden söz edebilir miyiz? Hayır, daha çok düşünsel deneyimden, yapay ürün deneyiminden, betisel temsil deneyiminden söz edebiliriz.

Logos’un belirlediği kurallara uyan bilişsel süreçte, yargılayıcı söyleyen, yani “özne” ya dolaysız bir biçimde ya da birbirini izleyen birçok el yordamıyla karşısında duran “nesne”nin yapısını *betimler*. Oysa burada biz <özne-nesne> eş yapılanması içinde değiliz. Bununla birlikte çözümlemecinin yani Greimas’ın elinde olan budur zira o başka bir eş yapılanma bilmemektedir. Şu garip sözce de bundan kaynaklanmaktadır: “Dokunuş, bilişsel düzlemde tam bir birleşme isteği ortaya koyar” (s. 30) ya da aynı kitapta daha ileride: “Dokunuş özne ile nesnenin birleşmesini hedefler” (s. 92).

Tek çözüm olarak *phusis*’i *logos*’a indirgemedi dokunuşu bilişsel alana nasıl dâhil edebiliriz ki? Gerçekte burada yapısalcılarda ve bilişselcilerde görmeye alıştığımız bir çözümleme kusuru söz konusudur. Buna karşılık, bir dil görüngübilimcisi için burada var olan, “özne” yani yargılayıcı söyleyen değil, alımlayan bir beden yani *yükümsüz özne*dir (bu terim yargılama yetisinden yoksun olmayı belirtir⁸); diğer yanda da “nesne” değil de kavrayışımızdan kaçan bir biçim yani belgisiz nesne söz konusudur. Böylece <yükümsüz özne-belgisiz nesne> eş yapılanması ortaya çıkar. Bu arada, metin aslında *logos*’un iflas olmaz müridi Greimas’ın yinelediği gibi ne bir “çıplak göğüs”ten (s. 28) ne de bir “çıplak meme”den söz etmektedir; kısacası ne bilinen bir biçim ne tanınan bir biçim vardır.

Beden kuşattığı alanın içinde dünyaya ilişkin algılamasını gerçekleştirir, bu algılamayı kaydeder ve her bir dokunuşuyla bunu en yakından izler. Deneyim “daha yeni” başlamıştır ki (zamansal parametre) “gümüşü bir şimşek” kavrar, bu bir enstantaneden daha fazla bir şey değildir, ama onu büyülemek için bu yeterlidir. “[Öyleyse] gergin teni sıyırıp geçecek kadar ilerler” (“sıyırıp geçmek”, “dokunmak” değildir, (Greimas nasıl okuyor ki?) “kavramak” ya da “elinde tutmak” ise hiç değildir),

⁷ Burada tümel özne olarak Türkçeye aktardığımız birim Fransızca *on* biçimindeki adıdır: anlamsal açıdan tüm eylem kişilerinin yerini tutabilmekte, biçimsel açıdan üçüncü tekil kişi gibi çekilmektedir. Dilimizde biçimsel-anlamsal açıdan bir dengi olmayan “tümel özne” Türkçeye genellikle edilgen yapıda eylem çekimiyle aktarılır. (Çevirenin notu)

⁸ Yazar yükümsüz özne teriminin Fransızca aslı olan *non-sujet* terimini oluşturan “non” biriminin yoksunluk ifade ettiğini belirtmektedir. (Çevirenin notu)

geri çekilir, görüş değişiklikleri uyarınca ürperir, “göğüs çevresine eşlik etmek için [*il rilievo del seno*, memenin “rölyef”i, der çevirmen] bir eğri çizer [bu durumda, düz çizgi ya da olası köşeler yoktur]. Alımlayan beden, yani *yükümsüz özne*nin deneyimi orada son bulur: bu beden ancak bir *belgisiz nesne*ye yaklaşabilmiştir, sabitleşmiş sınırları olmayan bir biçimin (Leonardo da Vinci’nin *non finito*’su⁹) kıvılcım gibi, anlık bir görünüşünü kayda geçirebilmiştir.

Konuşan beden ve içkin üçüncül eyleyen

Örnek 2: *İçkin üçüncül eyleyen*. Jamel Debbouze ile söyleşi (*Télérama*, 19 Ocak 2011, s. 18): “Annemin Sarkozy hakkında ilginç bir fikri var: anneme göre, Sarkozy’nin bütün fiziksel tikleri bedeninin hakikati bilmesinden kaynaklanıyor ...”

Jamel’in zeki biri olmasının (“Görüyor musun” der Nicolas, Cécilia’ya, “sana onun zeki olduğunu söylemişim”, *a.g.y.* s. 20) ve annesinin de bir o kadar zeki olmasının haricinde, anneden ödünç alınarak espriyle aktarılan sözün bizi kurduğumuz ilişkiyi değiştirmeye sevk ettiğini söyleyeceğim. **Alımlayan** beden yani *yükümsüz özne*, *belgisiz nesne* ile kurduğu ilişkide özerkti: kendisine *<belgisiz nesneye yaklaşma olanağı sağlayacak uygun mesafeyi [certa distanza] bulmak>* gibi bir izleni belirlemişti (böylesi bir izleni *yükümsüz özne*nin varoluş örneğini yerbilimsel uzama kaydetmiş olduğunu varsayar¹⁰); **konuşan** beden ise, “şu” konuşan beden, bağımlılık boyutuna girmiştir. Edimleri, el-kol ve baş hareketleri (“fiziksel tikleri”) ona kendilerini zorla kabul ettirmişlerdir; yükümsüz özne onları denetleyememektedir. Tam anlamıyla, *üçüncül içkin eyleyen*in denetimi altındadır.

Neden “üçüncül” diyoruz? Çünkü bu eyleyen iki katılımcının, “ben” ile “sen”in yer aldığı söyleşim oyununun dışında kalır. Peki neden “içkin”? Çünkü söyleşiye katılanların *içinde* geri dönüşsüz ve bastırılmaz bir *iç* güç sergilemektedir. Bu konuşan beden durumunu tutkunun esiri olmuş bir adamın durumuyla benzerlik göstermektedir: tutku adamın içindedir ama onu devre dışı bırakmıştır.

- Alımlayan beden yani *yükümsüz özne* ile öznenin (yargılayıcı söyleyenin) kavrayamadığı bir “gerçeklik” gün yüzüne çıkmaktaydı.
- Bir başka *yükümsüz özne* biçimi olan konuşan beden söz konusu olduğunda ise bastırılmış, yasaklanmış bir “hakikat” dil aracılığıyla sancılı bir biçimde söze dökülür: “Beden ise hakikati bilmektedir”. Aristoteles bize *logos*’un, yani dilin işlediği uzamda ve yerde işlevinin hakikati ortaya çıkarmak olduğunu söylemiştir. Bir diğer filozof, oğlunun bize sözünü aktardığı Sayın Debbouze Hanımefendi ise *physis*’e güvenir, *physis*’in konuşan bedene öğretebildiklerine güvenir. Konuşan beden edimlerinin düzenleyicisi olan içkin

⁹ Maurice Merleau-Ponty, *Notes de cours. 1959-1961*, Paris, Gallimard, 1996, s. 175.

¹⁰ Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l’invisible*, Paris, Gallimard, 1964, s. 264.

üçüncül eyleyeni simgesel bir figürle temsil etmek için “şu/bu [kişi]” adını ele alırsam, *şu/bu [kişi]* doğruyu söylüyor, diyebilirim.

ÖNEMLİ NOT: Müslüman kültüründe, “cehennemlik” bedene gönderme yapmak alışılmış bir şeydir: Kıyamette hesap günü geldiğinde hakikati söyleyecek olan odur. Örneğin bir hırsız söz konusu olduğunda hırsızın eli hakikati söyleyecektir... Bayan Debbouze bu dinsel ve kültürel şemadan yararlanır ve oğlu da annesinin özgün olduğunu iddia ettiği düşüncesini [“annemin ilginç bir fikri var...”] mizah yoluyla tartışma yaratmak amacıyla kullanır (Sarkozy hâlihazırda bir “cehennemlik” midir?). Kuran’ın 36. suresi, 65. ayetine gönderiyorum¹¹.

Buna bağlı olarak, kamu görevlisinin *logos*’u reddedilir zira yalancıdır. Siyasetçi durmadan bildirimlerde bulunur (henüz bildirimlerin hiçbiri bir etki yaratmadığına göre böyle yapmak gerekir, diye düşünür) siyasetçinin gözünde “gerçeklik”¹²in içindeki şeytanı defetmenin tek yolu budur adeta. Merleau-Ponty ile birlikte şunu da ekleyelim: “karar görünümünü üst üste istif ederek [“Diderot’ nun tiyatro oyuncusu hakkında söylediği gibi”] “*bir rol oynamayı* kabul eden” siyasetçi, kendisi etrafında ‘büyük bir hayalet’ taşır, kendisi de bunun içine gizlenmiştir ve canlandırdığı karakterin ne olmak istediğini artık bilmese bile ondan sorumludur¹³”.

Konuşan beden ve aşkın üçüncül eyleyen

Örnek 3: *Aşkın üçüncül eyleyen*. Jean-Claude Milner ile söyleşi, “Siyasi edim, konuşan bedenlerdir”, *Le Monde* (5 Şubat 2011, s. 20): “Temel asgari koşuluna indirgenmiş siyasi edim, konuşan bedenlerdir.” “Yönetenler boyun eğmiş olduklarını söylerler. Piyasalara, doğanın korunmasına, anketlere, kısacası, dilsiz olgulara. Kendileri boyun eğmiş oldukları için yönetilenlerin de boyun eğmelerini beklerler. İktidar dilsiz olgulara ait olduğuna göre, yönetenler herkesin susmasını beklerler.”

“Yönetenler boyun eğmiş olduklarını söylerler”. Aşkın bir üçüncül eyleyene boyun eğmişlerdir (ya da boyun eğmiş olduklarını kabul ederler ya da öyleymiş gibi yaparlar), bu aşkın üçüncül eyleyenin birçok görünümü vardır, bunlar burada “piyasa”, “çevreyi koruma”, “anketler” olarak karşımıza çıkarlar... Neden “üçüncül” diyoruz? Daha önce söylemiştim: Çünkü bu eyleyen iki katılımcının, “ben” ile “sen”in yer aldığı söyleşim oyununun dışında kalır. Peki neden “aşkın”? Çünkü söyleşiye katılanların *üstünde* geri dönüşsüz ve bastırılmaz bir *dış* güç sergilemektedir. Onu tartışmaya açmayı arzu etmek hiçbir şeye yaramayacaktır. Yöneten ile yönetilen arasında, itiraz mümkündür; ama aşkınlık evrenine girdiysek eğer o andan itibaren artık olanaklı değildir.

¹¹ Kuran hakkındaki bilgisiyle bana yol gösteren INALCO’dan Nadjet Tabouri’ye teşekkür ederim.

¹² Devlet görevlisi, Daniel Salas ile “Söyleşi”, *Le Monde*, 9 Şubat 2011, s. 10: “Siyasi anlatı bir arındırma söylemidir, kurbanların çektiği acılara yanıt veren bir tür anlık karşı sözdür. Bir cin çıkarma ayinidir.”

¹³ Maurice Merleau-Ponty, *Humanisme et Terreur*, 1947, *Œuvres* içinde, Paris, Gallimard, coll. “Quarto”, 2010, s. 195.

Camus'nün Caligula'sı çok bilinen bir örnektir: imparator olduğu sürece, Caligula, iktidarı geri döndürülebilir ve sözü yadsınabilecek bir yöneticidir; ancak “Bundan böyle kader, benim” diye haykırarak aşkınlık evrenine girdiğini ilan ettiği andan itibaren insanlık tarihinin öngörülemez risklerinden kurtulur, kurtulmuş gibi yapar.

Aşkın üçüncül eyleyen sözü yasaklayan dolayısıyla da öznelarası ilişkiyi yasaklayan bir makineyi denetimi altında tutar. Bu kapalı evrende, “birlikte yaşama sorunu”, Yunanlıların *suzein* kavramı (Aristoteles, *Éthique à Nicomaque*) Ricœur'ün de dikkat çektiği gibi söz konusu değildir artık. Karşılıklı yerini aşkın üçüncül eyleyene özgü işteşlik mantığına bırakır. Milner'e göre, piyasaları, çevre korumayı, anketleri düzenleyen de odur;¹⁴ bu konular mantığında, yönetenler ve yönetilenler sorumluluktan uzaklaştırılmışlardır.

Ne var ki olguların dilsiz olduğu doğru değildir: “Olguların insana bunu dayattığını söyleyerek bir karar alındığında, tümel özne [ve bu “tümel özne” kamu görevlisidir] olguların yerine konuşur. Ancak olguların yerine konuşan kişi [şu konuşan üçüncül eyleyen] bunu ne hakla yapmaktadır? Bu konuma yerleşmiş olmanın dışında hiçbir hakla” (Milner, 2011, s. 20). Aşkın üçüncül eyleyenin geri dönüşsüz ve bastırılmaz gücü sadece bir yanılısamaya da dayanıyor olabilir. Tam olarak Caligula'nın da durumu buydu. Katledilmesi bunu ona kanıtladı. Karşılıklı dönüş her zaman mümkündür. Kimi zaman haklılığı ortaya çıkan siyasetçinin umududur bu, nitekim Tunus'ta da böyle oldu: “Tunus'un kaynar kazana döndüğü son birkaç günde, iktidar başlangıçta doğal bir düzen kadar kımıltısız görünüyordu. Sonra bir an geldi, bilinmez bu sürece mi, bu düzen insanlar tarafından alt-üst edildi. Sözcüğün en güçlü anlamıyla, konuşan varlıklar gibi davranan insanlar tarafından” (a.g.y., s. 20).

Her türlü beklentiye karşı, “doğal düzen”e karşı, özerkliğe dönebilecek olduğunu gösteren bu gücün aslında “konuşan bir varlık”ın değil de *konuşan bir beden*in hesabına kaydedilmesi gerekir. 17 Aralık 2010'da kendini yakarak kurban eden ve 4 Ocak 2011'de ölen genç Tunuslunun hesabına. Konuşan öznenin, yani yargılayıcı söyleyenin, sesini duyurmayı başaramadığı yerde (genç adam kendini kurban etmeden önce ölümünü ilan etmişti), *yükümsüz özne* yani beden, bedensel söyleyen, dramatik bir biçimde hakikati *söyler*. Ve halen sürmekte olan devrim de bu hakikatten ileri gelmektedir.

Çeviren: Sündüz Öztürk Kasar¹⁵

¹⁴ Paul Ricœur, *Parcours de la reconnaissance* (Stock, 2004, s. 233 ve s. 336). Ricœur (s. 330'da) M.R. Anspach'dan alıntı yapar, *À charge de revanche. Figures élémentaires de la réciprocité* (Seuil, 2002): “Bir işteşlik ilişkisi iki kişi arasındaki değiş-tokuşa indirgenemez. Bir *aşkın üçüncül eyleyen* [vurgu bana ait] her seferinde su yüzüne çıkar, bu üçüncül eyleyen, tüm haklara sahip bir eyleyici olarak kendini zorla kabul ettiren ilişkinin kendisinden başka hiçbir şey olmasa bile”, s. 5.

¹⁵ Prof. Dr., Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Batı Dilleri ve Edebiyatı Bölümü, Fransızca Mütercim ve Tercümanlık Anabilim Dalı (İstanbul, Türkiye), e-posta: sunduzkasar@gmail.com, ORCID: 0000-0001-9642-7073.

Jean-Claude Coquet'nin Söyleyenler Kuramına ait Türkçe-Fransızca Terimce (3)

Türkçe Terim	Fransızca Terim
Aristocu klasik mantık	logique classique aristotélicienne (la)
alımlayan beden	corps percevant (le)
alımlayan bedeninin deneyimi	expérience du corps percevant (l') (<i>fém.</i>)
anamlama biçimi	mode de signification (le)
anamlayan varlık	être de signification (l') (<i>masc.</i>)
anlatıbilimci	narratologue (le)
anlatıcı	narrateur (le)
anlatmak	raconter
arındırma söylemi	discours de purification (le)
aşkınlık evreni	univers de la transcendance (l') (<i>masc.</i>)
ayrık öğe	élément discret (l') (<i>masc.</i>)
bağımlılık boyutu	dimension de l'hétéronomie (la)
bastırılmaz güç	pouvoir irrépressible (le)
bastırılmış hakikat	vérité refoulée (la)
bedensel deneyim	expérience corporelle (l') (<i>fém.</i>)
bedensel olgu	somatique (le)
bedensel yüklem	prédicat somatique (le)
belgisiz nesne	quasi-objet (le)
belli bir nesne	objet donné (l') (<i>masc.</i>)
betimlemek	décrire
betisel temsil	simulacre (le)
betisel temsil deneyimi	expérience de simulacres (l') (<i>fém.</i>)
biçimsel mantık	logique formelle (la)
bilgi kuramsal	épistémologique
bilgi kuramsal temel	base épistémologique (la)
bilinen biçim	forme connue (la)
bişsel alan	cognitif (le)
bişsel düzlem	plan cognitif (le)
bişsel süreç	processus cognitif (le)
bişsel yüklem	prédicat cognitif (le)

bilişselci [bilim insanı]	cognitiviste (le)
bu / şu [kişi]	ça (le)
deneyim	expérience (l') (<i>fém.</i>)
dış güç	pouvoir externe (le)
dil felsefesi	philosophie du langage (la)
dil görüngübilimcisi	phénoménologue du langage (le)
dil görüngübilimi (dil fenomenolojisi)	phénoménologie du langage (la)
dilsiz olgu	chose muette (la)
doğal düzen	ordre de choses (l') (<i>masc.</i>)
doğrulama amacıyla görev alanına alma	prise en charge affirmative (la)
doğrulamak	affirmer
dokunuş	toucher (le)
duyumsanabilir olgu	sensible (le)
dünyaya ilişkin algılama	perception du monde (la)
düşünsel deneyim	expérience de pensée (l') (<i>fém.</i>)
düşünsel içerik	contenu de pensée (le)
düzdeğişme figürü	figure métonymique (la)
eksik kimlik	identité incomplète (l') (<i>fém.</i>)
el-kol ve baş hareketleri	gesticulation (la)
fiziksel tik	tic physique (le)
gerçekliğin içindeki şeytanı defetmek	exorciser la réalité
gerçeklik	réalité (la)
gerçeklik yüklemi	prédicat de réalité (le)
geri dönüşsüz güç	pouvoir irréversible (le)
görüngübilim (fenomenoloji)	phénoménologie (la)
görüngübilimsel uzam-zaman	espace-temps phénoménologique (l') (<i>masc.</i>)
görüş değişikliği	variation de la vision (la)
gözleyimci	voyeur (le)
hakikati ortaya çıkarmak	dévoiler la vérité
iç bağıntı	relation interne (la)
iç güç	pouvoir interne (le)
içerik	contenu (le)
içkinlik	immanence (l') (<i>fém.</i>)

içkinlik ilkesi	principe d'immanence (le)
imgelemek	dépeindre
inceleme alanı	discipline (la)
işteşlik	réciprocité (la)
işteşlik mantığı	logique de réciprocité (la)
kapalı evren	univers fermé (l') (<i>masc.</i>)
karşılıklılık	mutualité (la)
kendisi üstüne kapanmış evren	univers clos sur lui-même (l') (<i>masc.</i>)
kesme çizgisi	tiret (le)
klasik mantık	logique classique (la)
konuşan beden	corps parlant (le)
konuşan üçüncül eyleyen	instance du tiers parlant (l') (<i>fém.</i>)
konuşan varlık	être parlant (l') (<i>masc.</i>)
kopukluk (<i>yazınsal bağlamda</i>) / kesintililik (<i>dilbilimsel-göstergebilimsel bağlamda</i>)	discontinuité (la)
logos [akıl / söz]	logos (le)
mantık	logique (la)
mantıksal-matematiksel dilbilim	linguistique logico-mathématique (la)
mesafe	distance (la)
nesnellik	objectivité (l') (<i>fém.</i>)
niteliksel varlık	être qualitatif (l') (<i>masc.</i>)
nominalist düşünce	pensée nominaliste (la)
ön ek	préfixe (le)
öznelarası ilişki / öznelarasılık	intersubjectivité (l') (<i>fém.</i>)
<özne-nesne> eş yapılanması	configuration < sujet-objet > (la)
phusis [doğa/beden]	phusis (la)
phusis alanı	champ de la phusis (le)
resimlemek	peindre
sabitleşmiş sınırları olmayan biçim	forme sans contours déterminés (la)
simgesel figür	figure symbolique (la)
siyasi anlatı	récit politique
söylemek	dire
söyleşim oyunu	jeu dialogal (le)

sözceleme amacıyla görev alanına alma	prise en charge énonciative (la)
sözcelemek	énoncer
sözcelenmek	s'énoncer
sunmak	présenter
tam birleşme	conjonction totale (la)
tam birleşme isteği	vouloir de la conjonction totale (le)
tanınan biçim	forme reconnue (la)
tarafsız nesnellik	objectivité impartiale (l') (fém.)
temel dayanak	<i>credo</i> (le)
tensel deneyim	expérience de la chair (l') (fém.)
uçup kaçıcı kimlik	identité fuyante (l') (fém.)
uygun mesafe	bonne distance (la)
uygun mesafede/ uygun mesafeye	à bonne distance
üretmek	produire
yapay ürün	artefact (l') (masc.)
yapay ürün deneyimi	expérience d'artefacts (l') (fém.)
yapısalcı [bilim insanı]	structuraliste (le)
yapısal öğreti	doctrine structurale (la)
yargılama edimi	acte de jugement (l') (masc.)
yargılama yetisinden yoksun olma	privation de jugement (la)
yargılayıcı söyleyen	instance de jugement (l') (fém.)
yasaklanmış hakikat	vérité proscrire (la)
yeniden sunmak	représenter
yeniden üretmek	reproduire
yerbilimsel uzam	espace topologique (l') (masc.)
yöneten [kişi]	gouvernant (le)
yönetilen [kişi]	gouverné (le)
yüklemek	prédiquer
yüklemleyici yargılama	jugement prédicatif (le)
<yükümsüz özne-belgisiz nesne> eş yapılanması	configuration <non-sujet-quasi-objet> (la)
zamansal parametre	paramètre temporel (le)

Jean-Claude Coquet'nin Söyleyenler Kuramına ait Fransızca-Türkçe Terimce (3)

Fransızca Terim	Türkçe Terim
à bonne distance	uygun mesafede/ uygun mesafeye
acte de jugement (l') (masc.)	yargılama edimi
affirmer	doğrulamak
artefact (l') (masc.)	yapay ürün
base épistémologique (la)	bilgi kuramsal temel
bonne distance (la)	uygun mesafe
champ de la <i>phusis</i> (le)	<i>phusis</i> alanı
chose muette (la)	dilsiz olgu
cognitif (le)	bişsel alan
cognitiviste (le)	bişselci [bilim insanı]
configuration <non-sujet-quasi-objet> (la)	<yükümsüz özne-belgisiz nesne> eş yapılanması
configuration <sujet-objet> (la)	<özne-nesne> eş yapılanması
conjonction totale (la)	tam birleşme
contenu (le)	içerik
contenu de pensée (le)	düşünsel içerik
corps parlant (le)	konuşan beden
corps percevant (le)	alımlayan beden
credo (le)	temel dayanak
ça (le)	bu / şu [kişi]
décrire	betimlemek
dépeindre	imgelemek
dévoiler la vérité	hakikati ortaya çıkarmak
dimension de l'hétéronomie (la)	bağımlılık boyutu
dire	söylemek
discipline (la)	inceleme alanı
discontinuité (la)	kopukluk (<i>yazımsal bağlamda</i>) / kesintililik (<i>dilbilimsel-göstergebilimsel bağlamda</i>)
discours de purification	arındırma söylemi
distance (la)	mesafe
doctrine structurale (la)	yapısal öğreti
élément discret (l') (masc.)	ayrık öge

énoncer	sözcelemek
épistémologique	bilgi kuramsal
espace topologique (l') (masc.)	yербilimsel uzam
espace-temps phénoménologique (l') (masc.)	görüngübilimsel uzam-zaman
être de signification (l') (masc.)	anlamlayan varlık
être parlant (l') (masc.)	konuşan varlık
être qualitatif (l') (masc.)	niteliksel varlık
exorciser la réalité	gerçekliğin içindeki şeytanı defetmek
expérience (l') (fém.)	deneyim
expérience corporelle (l') (fém.)	bedensel deneyim
expérience d'artefacts (l') (fém.)	yapay ürün deneyimi
expérience de la chair (l') (fém.)	tensel deneyim
expérience de pensée (l') (fém.)	düşünsel deneyim
expérience de simulacres (l') (fém.)	betisel temsil deneyimi
expérience du corps percevant (l') (fém.)	alımlayan beden deneyimi
figure métonymique (la)	düzdeğişme figürü
figure symbolique (la)	simgesel figür
forme connue (la)	bilinen biçim
forme reconnue (la)	tanınan biçim
forme sans contours déterminés (la)	sabitleşmiş sınırları olmayan biçim
gesticulation (la)	el-kol ve baş hareketleri
gouvernant (le)	yöneten [kişi]
gouverné (le)	yönetilen [kişi]
identité fuyante (l') (fém.)	uçup kaçıcı kimlik
identité incomplète (l') (fém.)	eksik kimlik
immanence (l') (fém.)	içkinlik
instance de jugement (l') (fém.)	yargılayıcı söyleyen
instance du tiers parlant (l') (fém.)	konuşan üçüncül eyleyen
intersubjectivité (l') (fém.)	öznelerarası ilişki / öznelerarasılık
jeu dialogal (le)	söyleşim oyunu
jugement prédicatif (le)	yüklemleyici yargılama
linguistique logico-mathématique (la)	mantıksal-matematiksel dilbilim

logique (la)	mantık
logique classique aristotélicienne (la)	Aristocu klasik mantık
logique classique (la)	klasik mantık
logique de réciprocité (la)	işteşlik mantığı
logique formelle (la)	biçimsel mantık
logos (le)	<i>logos</i> [akıl / söz]
mode de signification (le)	anlamlama biçimi
mutualité (la)	karşılıklılık
narrateur (le)	anlatıcı
narratologue (le)	anlatıbilimci
objectivité (l') (fém.)	nesnellik
objectivité impartiale (l') (fém.)	tarafsız nesnellik
objet donné (l') (masc.)	belli bir nesne
ordre de choses (l') (masc.)	doğal düzen
paramètre temporel (le)	zamansal parametre
peindre	resimlemek
pensée nominaliste (la)	nominalist düşünce
perception du monde (la)	dünyaya ilişkin algılama
phénoménologie (la)	görüngübilim (fenomenoloji)
phénoménologie du langage (la)	dil görüngübilimi (dil fenomenolojisi)
phénoménologue du langage (le)	dil görüngübilimcisi
philosophie du langage (la)	dil felsefesi
phusis (la)	<i>phusis</i> [doğa / beden]
plan cognitif (le)	bilişsel düzlem
pouvoir externe (le)	dış güç
pouvoir interne (le)	iç güç
pouvoir irrépressible (le)	bastırılmaz güç
pouvoir irréversible (le)	geri dönüşsüz güç
prédicat cognitif (le)	bilişsel yüklem
prédicat de réalité (le)	gerçeklik yüklemi
prédicat somatique (le)	bedensel yüklem
prédiquer	yüklemek
préfixe (le)	ön ek

présenter	sunmak
principe d'immanence (le)	içkinlik ilkesi
prise en charge affirmative (la)	doğrulama amacıyla görev alanına alma
prise en charge énonciative (la)	sözceleme amacıyla görev alanına alma
privation de jugement (la)	yargılama yetisinden yoksun olma
processus cognitif (le)	bilişsel süreç
produire	üretmek
quasi-objet (le)	belgisiz nesne
raconter	anlatmak
réalité (la)	gerçeklik
réciprocité (la)	işteşlik
récit politique (le)	siyasi anlatı
relation interne (la)	iç bağıntı
représenter	yeniden sunmak
reproduire	yeniden üretmek
s'énoncer	sözcelenmek
sensible (le)	duyumsanabilir olgu
simulacre (le)	betisel temsil
somatique (le)	bedensel olgu
structuraliste (le)	yapısalcı [bilim insanı]
tic physique (le)	fiziksel tik
tiret (le)	kesme çizgisi
toucher (le)	dokunuş
univers clos sur lui-même (l') (masc.)	kendisi üstüne kapanmış evren
univers de la transcendance (l') (masc.)	aşkınlık evreni
univers fermé (l') (masc.)	kapalı evren
variation de la vision (la)	görüş değişikliği
vérité proscrire (la)	yasaklanmış hakikat
vérité refoulée (la)	bastırılmış hakikat
vouloir de la conjonction totale (le)	tam birleşme isteği
voyeur (le)	gözleyimci