

söylem

FİLOLOJİ DERGİSİ



e-ISSN: 2548-0502

Aralık/December 2021 * 6(3) 13

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

YÖNETİM / EDITORIAL BOARD

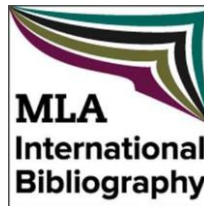
Başeditör / Editor in chief	: Prof. Dr. Oktay Yivli
İngilizce alan editörü / English editor	: Doç. Dr. Sevtap Günay Köprülü
Teknik editör / Technical editör	: Dr. Bilal Öngül
Editör yrd. / Assistant editors	: B. Uzm. Senem Gezeroğlu Arş. Gör. Ahmet Duran Arslan Dr. Birsal Sağıroğlu Doktora Seda H. Saygılı Arş. Gör. Gizem Ece Gönül

ULUSLARARASI YAYIN KURULU / INTERNATIONAL EDITORIAL BOARD

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

Yayıncı / Publisher	: Yusuf Çetin
Sekreteryaya / Secretariat	: İsmail Arslan
Facebook	: https://www.facebook.com/soylem.soylem.1
İletişim / Contact	: http://dergipark.org.tr/soylemdergi soylemdergi@hotmail.com
Dizgi ve tasarım / Interior design	: Günce Yayınları www.gunceyayinlari.com

Tarandığı Dizinler / Indexes



ULUSAL DANIŞMA KURULU / NATIONAL ADVISORY BOARD

Prof. Dr. Mustafa Argunşah	Erciyes Üniversitesi
Prof. Dr. Medine Sivri	Eskişehir Osmangazi Üniversitesi
Prof. Dr. S. Dilek Yalçın Çelik	Hacettepe Üniversitesi
Prof. Dr. Yunus Balcı	Pamukkale Üniversitesi
Prof. Dr. Ali Akar	Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi
Prof. Dr. Sefa Yüce	Gazi Üniversitesi

BU SAYININ HAKEMLERİ / REFEREES OF THIS ISSUE

Hivren Demir Atay	Erdoğan Kul
Esin Kumlu	Hanife Özer
Fatih Altuğ	Ayşe Eda Gündoğdu
Gökhan Tunç	Pınar İbe Akcan
Barış Ağır	Hacer Tokyürek
Erkan Yüce	Murat Gür
Filiz Meltem Erdem Uçar	Metin Akyüz
Funda Uzdu Yıldız	Seyit Battal Uğurlu
Bedia Koçakoğlu	Timuçin Buğra Edman
Ebru Özgün	V. Doğan Günay
Ferda Zambak (2)	Murat Kalelioğlu
Hasan Cuşa	Oğuz Öcal
Hanife Mumcu	Selami Alan
Mustafa Apaydın	Can Şen
Mustafa Karataş (2)	Şener Şükrü Yiğitler
Sefa Yüce	Sevim Karabela Şermet
Erkan Hirik (2)	Emrah Peksoy
Neşe Harbalioğlu	Güliden Yüksel
Banu Öğünç	Kenan Yerli
Muzaffer Derya Nazlıpınar Subaşı	Ahmet İpşirli
F.gül Koçsoy	İsmail Serdar Altaç
Macit Balık	Nagehan Uçan Eke
Maksut Yiğitbaş	Ali Osman Gündoğan
Nilüfer İlhan	Nilay Erdem Ayyıldız
Melih Karakuzu	Kübra Baysal
Selda Özer	Muharrem Dayanç
Çetin Pekacar	Yunus Balcı
Canan Paşalıoğlu	Gıyasettin Aytaş
Muhammet Koçak	Cafer Gariper

DERGİ HAKKINDA / ABOUT THIS JOURNAL

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

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

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

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

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

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

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

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

EKLER / ATTACHMENTS

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

YAZIM KURALLARI / WRITING RULES

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

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

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

- Oğuz Atay'ın "Demiryolu Hikâyecileri-Bir Rüya" Adlı Öyküsünü Alegorik Bir Metin Olarak Okumak**
Reading Oğuz Atay's Story "Demiryolu Hikâyecileri-Bir Rüya" as an Allegorical Text
Mustafa Apaydın 509-524
- Analiz ve Yorum Arasında Metin Tahlil Yöntemi Üzerine Eleştirel Bir Refleksiyon: Ayrıştırılabilir Bileşenler / Sökülemez İplikler**
A Critical Reflection on Literary Text Analysis Between Analysis and Interpretation: Separable Components / Indissoluble Threads
Atiye Gülfer Gündoğdu 525-537
- Ömer Seyfettin'in "Bahar ve Kelebekler" Hikâyesinde Kültürel Unutkanlık / Amnezi**
Cultural Forgetfulness/Amnesia in Ömer Seyfettin's Story of "Bahar ve Kelebekler"
Hilal Akça 538-554
- Yusuf Atılğan'ın Romanlarında Can Sıkıntısı**
Boredom in Yusuf Atılğan's Novels
Burcu Şahin 555-564
- Kurgusal Çocuk Romanlarında Tarih**
History in Fictional Children's Novels
Gıyasettin Aytaş 565-573
- Lillian Hellman'ın Şarlatanlar Dönemi ile Sevgi Soysal'ın Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu İsimli Eserlerinde Muhalefet İzleği**
Theme of Opposition in *Scoundrel Time* by Lillian Hellman and *Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu* by Sevgi Soysal
Canset Koç - Berrin Demir 574-583
- Ngugi Wa Thiong'o'nun Bir Buğday Tanesi Adlı Romanında Ulusal Bilinç**
National Consciousness in Ngugi Wa Thiong'o's Novel *A Grain of Wheat*
Mehmet Recep Taş 584-597
- A Liberal Feminist Analysis of George Bernard Shaw's Mrs. Warren's Profession**
George Bernard Shaw'un *Bayan Warren'in Mesleği* Eserinin Liberal Feminist Bir Analizi
Halit Alkan 598-608
- A Painting and A Slave Ship: Ruskin's Visual Narrative on Turner**
Bir Resim ve Bir Köle Gemisi: Ruskin'in Turner Üzerine Görsel Anlatısı
Asya Sakine Uçar 609-618
- Dupin, the Purloiner of the Purloined Letter: A Hero? Or A Plagiarist?**
Çalınan Mektubu Çalan Kişi, Dupin: Bir Dâhi mi Yoksa Bir Müntehil mi?
Hamdi Ali Serdar - Cenk Tan 619-630
- Âşık Paşa'nın Garibname'sinde Vücut Şehrinin Yöneticisi Olarak Akıl**
The Reason as the Ruler of the City of Body in Âşık Pasha's *Garibname*
Faruk Manav 631-644
- Dystopias of Reproductive Nightmare: The Ice People and The Children of Men**
Üre(yeme)me Kâbusu Distopyaları: *The Ice People* ve *The Children of Men*
Niğmet Çetiner 645-657
- David Hare's The Absence of War: Still Writing "Left-Handedly" in an Age Deprived of Ideology**
David Hare'in "Savaşın Yokluğunda" Oyunu: İdeolojiden Mahrum Bir Dönemde Hâlâ "Sol Elle" Yazmak
Tuğba Ağkaş Özcan 658-670
- The Semiotic and the Symbolic: The Rejuvenative Effect of Writing in Mary Steele's "Sonnet, 1795"**
Semi-yotik ve Sembolik: Mary Steele'in "Sone 1795" Eserinde Yazmanın İyileştirici Etkisi
Öznur Yemez 671-684
- Bazı Tarihî Türk Denizcilik Romanları Üzerine Bir İnceleme**
A Review on Some Historical Turkish Maritime Novels
Emrah Meydan 685-695
- Meša Selimović'in Ada Romanına Eleştirel Bir Bakış**
A Critical Look to Meša Selimović's Novel *Island*
Esmâ Nur Çetinkaya Karadağ 696-700

- Winterson's Cyborg Dream in Frankissstein**
Winterson'ın *Frankissstein*'inde Siborg Rüyası
Belgin Bağrılar 701-711
- Yahya Akengin'in Roman ve Öykülerinde Karakterlerinin Sıla ve Aşk Algısında Değişim**
The Change in Yahya Akengin's Novel and Story Characters' Perception of Love and Homeland
İlhan Karoğlu 712-728
- Sevinç Çokum'un Romanlarında Kırım ve Balkan Türkleri**
Crimean and Balkan Turks in Sevinç Çokum's Novels
Dilber Tahiroğlu 729-746
- Aşk-ı Memnu ve Anna Karenina Romanlarında Üçgen Arzu**
Aysel Adıgözelova 747-761
The Triangular Desire in the novels *Anna Karenina* and *Forbidden Love*

DİLBİLİM ARAŞTIRMA MAKALELERİ / RESEARCH ARTICLES ON LINGUISTICS

- Belirtme Durumu Çekiminin *Kommunist* Gazetesi Örneğinde Sovyet Dönemi Azerbaycan Türkçesindeki Değişimi ve Bu Değişimde SSCB'nin Dil Planlaması Politikasının Etkisi**
Change of the Accusative Case Inflection Azerbaijani Turkish in the Soviet Era in the Sample of *Kommunist* Newspaper and The Effect of the USSR Language Planning Policy of on This Change
Mustafa Karataş 762-793
- Dil Bilgisel Görünümleri Açısından TV Dizi Adları**
The TV Series Names in Terms of Grammatical Function
Gülşah Parlak Kalkan 794-819
- Anadolu Ağızlarında "Gülmek" ve "Ağlamak" Eylemlerinin Troponimleri**
The Troponyms of the Actions of "Laughing" and "Crying" in Anatolian Dialects
Didem Akyıldız Ay 820-831
- Yünus Emre'de Makro Ölçekte Ritim**
Rhythm on a Macro Scale in Yünus Emre
Günay Tulum 832-857
- Örtmeceli Küfürlerin Görsel-İşitsel Çevirisinde Soru ve Sorunlar: İyi Yer Örneği**
The Questions and Challenges in the Audio-Visual Translation of Euphemised Swearings: The Case of *The Good Place*
Aysun Kıran - Derya Oğuz 858-878
- Rusça ve Almanca Temel İfade Cümleleri**
Russian and German Basic Phrases
Keziban Topbaşoğlu Eray - Mehmet Burak Büyüktopçu 879-898
- Reklam Dilinde Mutluluk Vaadinin Dilbilimsel Açından Çözümlemesi**
Linguistic Analysis of the Promise of Happiness in Advertising Language
Züleyha Hande Akata 899-916
- Sabitfikir Güncel Edebiyat Dergisi'nde Neoliberal Söylem**
The Neoliberal Discourse in *Sabitfikir Contemporary Literary Journal*
Bütel Bayraktar 917-936
- Morphological Patterns in Eastern Anatolian Domani as a Dialect of Romani**
Bir Roman Lehçesi Olarak Doğu Anadolu Domcasının Biçimbilimsel Örüntüleri
Orhan Varol 937-953

KİTAP İNCELEMELERİ / BOOKS REVIEWS

- Uygulamalı Türkiye Türkçesi Şekil Bilgisi**
Applied Turkey Turkish Morphology
Gizem Erfidan 954-957

Edebiyat Araştırma

Makaleleri

Research Articles on

Literature

Oğuz Atay'ın "Demiryolu Hikâyecileri-Bir Rüya" Adlı Öyküsünü Alegorik Bir Metin Olarak Okumak

PROF. DR. MUSTAFA APAYDIN*

Öz

Oğuz Atay (1934-1977), edebiyat dünyasında daha çok *Tutunamayanlar* ve *Tehlikeli Oyunlar* yazarı olarak adından söz ettirse de toplam sekiz öyküsüyle modern Türk kısa öykü edebiyatının da önemli isimlerinden biri olmayı başarmıştır. Bu bağlamda Oğuz Atay'ın çok benzersiz bir öykü dünyası kurduğu ve bu yönüyle Türk edebiyatında bir aşama olduğu söylenebilir. 1975'te yayımlanan *Korkuyu Beklerken*'de "Beyaz Mantolu Adam", "Unutulan", "Korkuyu Beklerken", "Bir Mektup", "Ne Evet Ne Hayır", "Tahta At" ve "Babama Mektup" adlı yedi öyküsü bulunmaktadır. Bu makalenin ana sorunsalı olan ve yazarın ölümünden sonra *Türk Dili* dergisinde yayımlanan "Demiryolu Hikâyecileri-Bir Rüya" kitabın 1987'de yapılan ikinci basımına eklenmiştir.

Öncelikle Oğuz Atay'ın "Demiryolu Hikâyecileri-Bir Rüya"da modernleşmeye gecikmiş, periferideki bir ülkenin edebiyatı ile benzersiz bir hesaplaşma içeren alegorik bir dünya kurduğu iddia edilmiştir. Jameson'ın üçüncü dünya edebiyatları için ortaya attığı "ulusal alegori" tezine benzer bir yaklaşımın öykünün önemli bir kısmına hâkim olduğu düşünülmüştür. Öykünün sanatın metaya dönüştüğü bir dünyada sanatçının kanon dışına çıkabilme, dolayısıyla gecikmişlik sendromunu aşabilme olasılığını tartıştığı varsayılmıştır. Öyküde kurmaca dünyayı oluşturan her ayrıntının metaforlar yoluyla alegoriyi kurduğu savunulmuştur. Bu makale, "Demiryolu Hikâyecileri-Bir Rüya" hakkında yeni bir yorum getirme amacındadır.

Anahtar sözcükler: Türk kısa öykücülüğü, Oğuz Atay, Demiryolu Hikâyecileri-Bir Rüya, gecikmiş modernlik, ulusal alegori

READING OĞUZ ATAY'S STORY "DEMİRYOLU HİKÂyecİLERİ-BİR RÜYA" AS AN ALLEGORICAL TEXT

Abstract

Although Oğuz Atay (1934-1977) is mostly mentioned as the author of *Tutunamayanlar* and *Tehlikeli Oyunlar* in the literary world, he has managed to become one of the important names of modern Turkish short story literature with his eight stories. In this context, it can be said that Oğuz Atay has established a very unique story world and in this respect, it is a stage in Turkish literature. There are seven stories named "Beyaz Mantolu Adam", "Unutulan", "Korkuyu Beklerken", "Bir Mektup", "Ne Evet Ne Hayır", "Tahta At" and "Babama Mektup" in *Korkuyu Beklerken* was published in 1975. The main problematic of this article, "Demiryolu Hikâyecileri-Bir Rüya", which was published in the journal *Türk Dili* after the death of the author, was added to the second edition of the book in 1987.

First of all, it is claimed that Oğuz Atay's "Demiryolu Hikâyecileri-Bir Rüya" has established an allegorical world that includes a unique settling of accounts with the literature of a peripheral country that is belated in modernization. It is thought that an approach similar to the "national allegory" thesis put forward by Jameson for Third World literature dominates an important part of the story. It is assumed that the story discusses the possibility of the artist going out of the canon and thus overcoming the belatedness syndrome in a world where art has turned into a commodity. It is argued that every detail that makes up the fictional world in the story establishes the allegory through metaphors. This article aims to provide a new interpretation of "Demiryolu Hikâyecileri-Bir Rüya".

Keywords: Turkish short story, Oğuz Atay, Demiryolu Hikâyecileri-Bir Rüya, belated modernity, national allegory

GİRİŞ

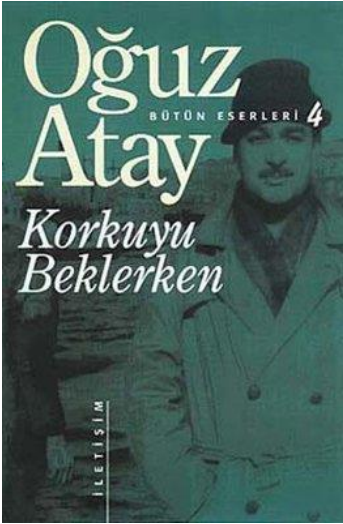
Oğuz Atay (1934-1977), edebiyat dünyasında daha çok *Tutunamayanlar ve Tehlikeli Oyunlar* yazarı olarak adından söz ettirse de toplam sekiz öyküsüyle modern Türk öykü edebiyatının da önemli isimlerinden biri olmayı başarmıştır. Atay'ın 1975'te yayımlanan *Korkuyu Beklerken*'de yedi öyküsü bulunmaktadır: "Beyaz Mantolu Adam", "Unutulan", "Korkuyu Beklerken", "Bir Mektup", "Ne Evet Ne Hayır", "Tahta At" ve "Babama Mektup". Bu makalenin ana sorunsalı olan ve yazarın ölümünden sonra *Türk Dili* dergisinde yayımlanan "Demiryolu Hikâyecileri-Bir Rüya" ise kitabın 1987'de yapılan ikinci basımına eklenmiştir.

Oğuz Atay'ın öyküleri, ilk bakışta kısa öykü türünde 1950 kuşağının gerçekleştirdiği ölçüde biçimsel denemeler içermez. Hatta romanlarındaki modernist teknikler düşünüldüğünde, öykülerinin kurgusal bakımdan daha düz çizgide oldukları bile ileri sürülebilir. Bununla birlikte Oğuz Atay'ın kesinlikle çok benzersiz bir öykü dünyası kurduğu, Türk öykücülüğünde de bir aşama olduğu söylenebilir.

Aslında romanlarındaki tematik yönelimleri öykülerinde de sürdürür. Oğuz Atay'ın öykülerinde kafkaesk atmosfer belirgindir; yabancılaşma yine en önemli temasıdır. Özellikle "Beyaz Mantolu Adam", "Unutulan", "Babama Mektup", "Korkuyu Beklerken" ve "Demiryolu Hikâyecileri"nde Atay'ın kurduğu dünya Kafka'nın anlatı dünyasına yakındır. Yıldız Ecevit (2005, s. 475-476), Atay'ın öykülerindeki kafkaesk yaklaşımı şöyle değerlendirir:

"Bu öykülerin en önemli ortak özelliklerinin başında, tümünün dokusuna yoğun biçimde sinmiş olan 'kafkaesk' öge gelir. Birçok dilde gündelik dil kullanım dağarcığına girmiş olan kafkaesk sözcüğü 'korku / güvensizlik / yabancılaşma / umarsızlık / umutsuzluk / yalnızlık / anlamsızlık / iletişimsizlik / terör / dehşet / suç / ceza / yargı' gibi anlamların bileşkesidir. Kafka'nın kurmaca dünyasındaki imgelerden beslenir. Atay'ın ilk öykülerini, 20. yüzyılın bu en sıra dışı anlatı ustasının güçlü etkisi altında oluşturduğu su götürmez... Bu öyküler, kurgu / yapı düzleminde de Kafka izleri taşırlar."

Söz konusu öyküler, Ecevit'in göstermeye çalıştığı ölçüde Kafka ekseninde olup olmadığı tartışılır ama Türk toplumunun yakın geçmişi içinde kendi varoluş kaygılarını hisseden, acı çeken, iletişimsiz bireylerin anlatılarıdır. Oğuz Atay, ontolojik bir sorunsal olarak yabancılaşmayı anlatırken bile içinde yaşadığı toprakların sosyolojisinden uzaklaşmaz.



Bu makale, “Demiryolu Hikâyecileri-Bir Rüya” hakkında yeni bir yorum getirme amacındadır. Öncelikle Oğuz Atay’ın öyküde modernleşmeye gecikmiş, periferideki bir ülkenin edebiyatı ile benzersiz bir hesaplaşma içeren alegorik bir dünya kurduğu iddia edilmiştir. Jameson’ın Üçüncü dünya edebiyatları için ortaya attığı “ulusal alegori” tezine benzer bir yaklaşımın öykünün önemli bir kısmına hâkim olduğu; sanatın metaya dönüştüğü bir dünyada sanatçının kanon dışına çıkabilme, dolayısıyla gecikmişlik sendromunu aşabilme olasılığını tartışan bir metin olduğu; kurmaca dünyayı oluşturan her ayrıntının metaforlar yoluyla alegoriyi kurduğu düşünülmüştür.

ÖYKÜNÜN YAZILMA, YAYIMLANMA SERÜVENİ

“Demiryolu Hikâyecileri-Bir Rüya”, Oğuz Atay’ın ölümünden önce kaleme aldığı son edebî metinlerden biridir. *Korkuyu Beklerken*’in ikinci baskısında öykü metninin sonunda 23.6.1976-26.9.1977 tarihleri yer alır. Bu, öykünün hazırlık safhasının bir yıldan uzun sürdüğünü gösterir. Yıldız Ecevit’in aktardığı bilgiler de bunu doğrular niteliktedir. Ecevit (2005, s. 496), yazarın Türkiye’de başladığı öyküyü, tümör tedavisi için gittiği Londra’da tamamladığını belirtir.

Öykünün adı başlangıçta “Bir Rüya”dır. Hem *Günlük*’te hem de kendisiyle yapılan bir söyleşide verdiği bilgiler, Atay’ın hazırlık aşamasından son hâlini verinceye kadar metin üzerinde yapısal ve tematik düzenlemeler yaptığını göstermektedir.

Yıldız Ecevit, öykünün adındaki “Bir Rüya”dan yola çıkarak bazı değerlendirmelerde bulunur ve Oğuz Atay’ın gördüğü bir rüyadan esinlenerek öyküyü kaleme aldığını, Bülent Korman’a atıfla ileri sürer; hatta iddiasını metni bir rüya anlatısı olarak kabule kadar vardırı ve bu bağlamda ilginç bir cümle kurar: “Düşlerin dünyasında, kartezyen akla özgü gerçeklik hiyerarşisinin yerle bir oluşunun ve fiziksel/ töresel/ siyasal alanlarda hiçbir sınır tanımayan özgürlüğün Atay’ı büyülediği, akıldışı/ fantastik boyuttaki kurgusal olanakların onu etkilediği büyük bir olasılıktır”(Ecevit, 2005, s. 497-498). Ecevit (2005, s. 497), öykünün bir rüya anlatısı olduğu ısrarını öyküdeki alegorik yapıyı vurgularken de sürdürür:

“Ancak onun gördüğü bir düşten yola çıkarak oluşturduğu son öyküsü “Demiryolu Hikâyecileri-Bir Rüya”, kendi mantığı içinde duru/ yalın/ inandırıcı dünyası ile, Atay’ın düş kurgusunu kurmaca dünyaya en etkili bir biçimde taşıdığı metnidir; onun anlatı sanatının doruğudur. Modern edebiyatın “bağımsız alegori” ya da “imge” diye adlandırabileceğimiz metaforik oluşumlarını dokusunda barındırdığı için Atay’ın ilk evre öykülerinin kafkaesk eğilimleriyle koşutluk içinde görünse de bu son öykü daha olgun bir sanat anlayışının ürünüdür.”

Öncelikle öykü, metnin akışı göz önünde bulundurulursa bir rüya anlatısı olarak nitelendirilebilir mi, tartışılır; ikinci olarak, düşler bilindiği gibi “duru, yalın, inandırıcı” olmazlar. Öykü, “bağımsız alegori”den ziyade baştan sona bir alegoriyi, ulusal alegoriyi, edebiyat muhitiyle bir son hesaplaşma çerçevesinde yeniden kurgular.

Oğuz Atay (1992, s. 264), 19 Eylül 1976 tarihli günlüğünde “Bir Rüya”nın rüyada görmediği birçok ayrıntıyı içerdiğini, asıl önemli olanın da bu ayrıntılar olduğunu belirtir: “Mesela son hikâyemde (Bir Rüya) elbette rüyada görmediğim bir sürü ayrıntı vardı. Okumanın da anlamı kalmıyor böyle ayrıntılar kaybolunca”. Burada Oğuz Atay’ın bitmiş bir öyküden söz ettiği de fark edilir ancak yazar öykü metni üzerinde çalışmayı sürdürür ve ancak 19 Eylül 1976’ dan yaklaşık bir yıl sonra metne son hâlini verir. Hemen hemen aynı tarihlerde (3 Eylül 1976 tarihli *Politika* gazetesi) Recep Bilginer’e verdiği bir röportajda ise öyküyü bir “yabancılaşma yaşantısı” olarak niteler: “Son günlerde bir hikâye yazdım. (...) Kısa hikâye, bir rüya. Düşünen ve sorunlarını çözmeye çalışan, alışılmamış bir durumda yaşayan bir hikâyecinin öyküsü. Bir bakıma da bir yabancılaşmanın yaşantısı” (Oğuz Atay’a Armağan, 2007, s. 414).

Bilginer’in sorularına verdiği yanıtlar, Oğuz Atay’ın “Bir Rüya”yı yazma aşamasında iken düşünsel olarak nelerle meşgul olduğunun da ipuçlarını verir. Edebiyat dünyasındaki klikleşme hakkında sorulan bir soruya verdiği yanıtta Türkiye’nin edebiyat muhitine egemen olan ve yeni yazarlara, yenilikçi düşüncelere olanak sağlamayan bir “çete”den söz eder ve onları esnaflıkla suçlar. Söyleşi bir bütün olarak Oğuz Atay’ın Türkiye’deki edebiyat ortamını kontrol eden gruplarla ciddi bir hesaplaşmasını içerir. Dışarıdan, hiçbir farklı sese izin vermeyen, yenilik gerekirse onu da biz yaparız zihniyetiyle hareket eden bir “çete”nin kendi sanatına güvenmeyen yazarları da içine alıp edebiyatın özgürce yaratılmasını engellediğini ileri sürer:

“... Romanı, hikâyeyi bir esnaflık olarak benimseyenler bile, son zamanlarda sanatın başına bir devrimci sıfatı getirilmesinin artık yetmeyeceğini anlamış görünüyorlar. Ama bana kalırsa, bu sadece bir görüntü. Bu yeni akımın geçerliliğini hissettikleri için, bunu da kimseye kaptırmamak niyetindedirler galiba. Sanat gerekliyse, onu da biz yaparız diyorlar. (...) Yazar kendi sanatına güvenmediği ölçüde bu çetenin içinde güvenlik arar. Halka doğruyu söyleme iddiasında olanlar, onlara güncel başarılar sağlayacak küçük hesaplar içinde koşarlarsa önce halkın karşısında saygınlıklarını yitirirler. Sanatçının vazgeçilmez bir tutkusu saydığım özgürlüğü, böyle küçük çeteler içinde yitirmeyi hiç anlamıyorum.” (Oğuz Atay’a Armağan, 2007, s. 415, 416).

Sadece öykünün adının geçtiği yerlere değil söyleşinin tamamına, özellikle Atay’ın çete adını verdiği klikler hakkındaki düşüncelerine odaklanılırsa *Demiryolu Hikâyecileri-Bir Rüya*’nın düşünsel arka planı daha iyi anlaşılır.

Atay, 30 Ocak 1976 tarihli günlüğünde de Türk edebiyat muhitine ciddi bir eleştiri getirir. Türk edebiyatına egemen olan yapıyı yarı aydınlıkla, kendi birikimini sorgulamamakla, esnaflıkla ve edebiyatı metalaştırmakla suçlar:

“... Kişilik kazanmamış bir yarı aydınlar ortamında kimsenin yarım yamalak düşünce ve duygu ‘müktesebatı’nı irdelemeye, kendi edimleriyle hesaplaşmaya niyeti yoktur çünkü. Herkes kendinden o kadar memnundur ki, bütün endişesi esnaflığını nasıl sürdürebileceğidir, dükkânda mallar eksik olmasın, reklam da iyi yapılsın yeter. Bu mal, köylünün sefaleti, işçinin direnmesi, ya da küçük burjuva aydınının bunalımı olabilir farketmez. Esnaf ve tezgâhtar için bütün mallar satılabildiği ölçüde makbuldür. Köy romanı piyasasında durgunluk mu var, biz de şehire taşınırız olur biter. (...) Ancak henüz çetelerin şartlamadığı gençler varsa, yaşı ne olursa olsun, kafası yüreği genç

kalmış olanlar varsa belki bu sorunlar üzerinde düşünülür diye umuyorum” (Atay, 1992, s.228).

Oğuz Atay, “Demiryolu Hikâyecileri-Bir Rüya”nın düşünsel zemini açısından önemsenmesi gereken düşüncelerini “Kemal Tahir ve Doğu-Batı Sorunu” başlıklı yazısında da ortaya koymuştur. 20 Nisan 1975’te *Yeni Ortam*’da yayımlanan yazı, Kemal Tahir’e bildik sol çerçeveden bakmaz; Türk aydınının Batı ile travmatik ilişkilerine odaklanır. Yazının bir yerinde çok önemli bir saptama yapar ve birçok Doğulu aydın gibi Türk aydınının da kendini anlayabilmek için Batı’dan yola çıktığını, kendini ve toplumu Batı’dan örneklere benzetmeye çalışarak açıklama çabasında olduğunu belirtir. Atay, günlüklerinde de sezilen Batı dışı, kendine özgü bir model arayışını da yansıtan düşüncelerini Kemal Tahir yazısında daha da geliştirir ve Türk aydınına dair şu saptamasını yapar: “Batıya özenen Türk aydınının kalıpları aldığı gibi uygulama kolaylığına kaçması onu bir çeşit ruh ve düşünce tembelliğine sürüklemiştir. Doğu’ya getirmeyi özlediği dinamizmi bu yüzden gerçekleştirememiş ve bir türlü Batı’nın gerçek değerini sezememiş, sonunda bitmek tükenmek bilmeyen tartışmaların içinde yaratıcı yeteneklerini yitirip gitmiştir” (Oğuz Atay’a Armağan, s. 373).

Oğuz Atay, Türk edebiyatının modernist ve yenilikçi yaklaşımlara kapalı kanonik yapısını Recep Bilginer’le yaptığı söyleşide ve *Günlük*’te deşifre etmekle yetinmemiş; hemen hemen aynı dönemde edebiyat zemininde “Demiryolu Hikâyecileri-Bir Rüya” ile bu hesaplaşmayı bir başka boyuta taşımıştır. Bunu da baştan sona alegorik bir kurmaca dünya oluşturarak gerçekleştirmiştir. Öykü boyunca alegoriyi kuran her motifin metaforik bir anlamı vardır. Bir alt metin okuması yapılmazsa öykü, rahatlıkla rüya anlatısı ya da gerçeküstü bir metin olarak yorumlanabilir, yorumlanmıştır da...

“Demiryolu Hikâyecileri-Bir Rüya”nın ilginç bir yayın serüveni vardır. Oğuz Atay, uzun bir hazırlık aşamasından sonra tamamladığı ve “Demiryolu Hikâyecileri-Bir Rüya” adını koyduğu öyküsünü yayımlanmak üzere *Türk Dili* dergisine göndermiş ancak bu tamamlanmış son metnin yayımlandığını göremeden 11 Aralık 1977’de hayatını kaybetmiştir. Öykü de yazarın ölümünden yaklaşık on beş-yirmi gün sonra söz konusu derginin Ocak 1978 sayısında “Demiryolu Öykücüler- Bir Düş” adıyla yayımlanmıştır. Bu yayında öykünün sadece adı değil, öykü metninin tamamında Atay’ın dili baştan sona öztürkçeleştirilmiştir. Yıldız Ecevit (2005, s. 496) Cevat Çapan’dan aktardığı bilgiyle Mustafa Şerif Onaran’ın bu dil müdahalesini kurumun dil politikasıyla açıkladığını belirtir. Dergide yayımlanan öykü metni, gerçekten de Oğuz Atay’ın söz varlığı içinde yer almayan birçok sözcükle doludur. Burada *Türk Dili* dergisinin yayın kurulunun ölmüş bir yazara ait bir metnin dilini baştan sona değiştirme hakkını kendinde nasıl bulduğu da sorgulanmalıdır. Zamanın dil tartışmalarının içinde yer almayan ve daha önceki eserlerinde de öztürkçeci yaklaşımlara alaycı bir tavrı olduğu bilinen Oğuz Atay’ın neden öyküsünü yayımlanmak üzere TDK’nin dergisine gönderdiği de düşünülmesi gereken bir husustur. Öykü, yazarın son hâlini verdiği özgün şekliyle *Korkuyu Beklerken*’in ikinci baskısında 1987’de yayımlanmıştır.

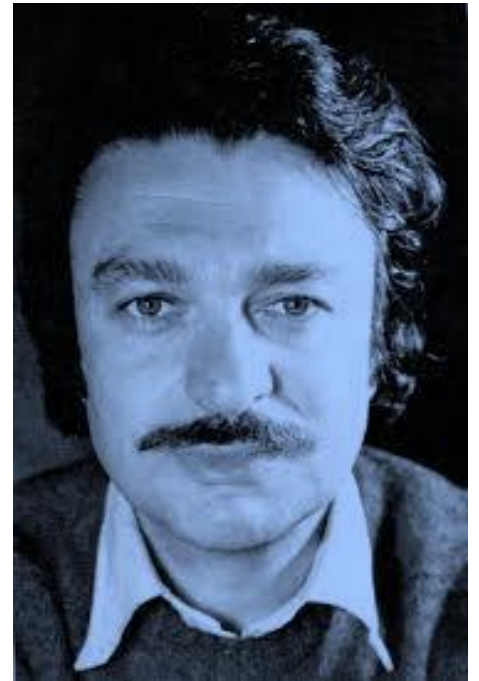
“DEMİRYOLU HİKÂyecİLERİ- BİR RÜYA”YI ULUSAL ALEGORİ OLARAK OKUMAK

“Demiryolu Hikâyecileri-Bir Rüya”da alegorik anlatıların çoğunda olduğu gibi hem kendi içinde tutarlı bir öykü oluşturulmuş hem de öykünün içine yerleştirilmiş ve ilk bakışta öykünün ilerlemesini sağlayan uzam, zaman, kişi, eylemler vasıtasıyla bir alt metin inşa edilmiştir. Hatta öykünün birbiriyle ilişkili birden çok alt metin içerdiği de ileri sürülebilir. Metnin iletileri, anlamı konusunda farklı yorumların ortaya çıkabilmesini de alegorik dünya ve bu dünyayı kuran metaforlar sağlamıştır. Dolayısıyla metnin anlam kodlarını çözmek, bir bakıma bu metaforları açabilmekle mümkündür.

“Demiryolu Hikâyecileri-Bir Rüya”, bir mektup anlatısıdır ancak metnin mektup formu ile oluşturulduğu sona gelinceye kadar anlaşılmaz. Bu yönüyle alışlagelen mektup anlatılarından farklıdır. Mektubun muhatabı başta belirtilmemiştir, hatta metnin sonunda da anlatıcı-yazar “mektubu” kime hitaben yazdığını, göndereceği adresi bilemez; öykü muhatabını yani okurunu arayan bir mektup olarak biter. Yaşadığı müddetçe anlaşılmamaktan, okunmamaktan yakınan Oğuz Atay’ın bu son anlatısı, bir bakıma gelecek kuşaklara gönderilmiş bir iletidir. Onu okudukça, yorumladıkça, anlamaya çalıştıkça muhatap okurlar olur ve mektup da adresini bulur. “Demiryolu Hikâyecileri-Bir Rüya” okunduğunda mektup adresine ulaşmış olacaktır ancak okur mektubu yazanı bulmuş mudur? Buna eleştiri kurumu çaba harcamıştır. Bununla birlikte açık yapıt özelliği taşıyan metnin kodlarını çözmek için yeni bir yaklaşıma gereksinme olduğu ileri sürülebilir.

Edebiyat dünyasında “Demiryolu Hikâyecileri”nin Oğuz Atay’ın kafkaesk öykülerinden biri olduğu söylenmiştir (Ecevit, 2005, s. 745-478; Akım, 2011, s. 262). Gerçekten de öykü okunduğunda kurgulanan dünyanın Kafka anlatılarındakine benzer tuhaf bir atmosferinin olduğu fark edilir. Söz konusu olan *Dönüşüm*’de olduğu gibi böceğe dönüşme şeklinde bir tuhaflık değildir. Öykünün böylesine fantastik veya absürt bir atmosferi de yoktur ama yine de öyküde tuhaf bir atmosfer yaratılmıştır.

Öykü, ülkenin büyük şehirlere uzak ücra bir kasabasının tren istasyonunda geçer; ilk bakışta kurgulanan uzam bildik bir istasyona benzer. İstasyon şefi, yolcular, istasyonda bir süre duraklayan trenler, tren yolcularına bir şeyler satmaya çalışan satıcılar vardır. Bunlar, alışıldık istasyon atmosferini oluşturur. Öyküde tuhaf olan anlatıcı kahramanın ve iki arkadaşının bu ücra istasyonda yaptıkları işlerdir. Anlatıcı, Yahudi, bir de genç kadın, bir tren istasyonunda satılması en absürt şeyi, yazdıkları taze öykülerini satarak, “seyyar hikâye satıcılığı” yaparak geçimlerini sağlarlar. Gazoz, su, çerez, meyve vs. gibi yiyecek içecek maddelerinin seyyar satıcılar tarafından istasyonlarda satılması, alışıldık bir durumdur. Bu tür satıcıların okurun alımlaması bakımından yadırgatıcı bir tarafı yoktur. Sabahattin Ali’nin “Ayran” öyküsü de ücra bir istasyonda



Oğuz Atay

geçer, öykünün kahramanı da yolculara ayrılan satan bir çocuktur. Seyyar satıcıların sattıkları şeyler genel olarak yolcuların gereksinme duyabilecekleri ürünlerden oluşur. Oğuz Atay'ın öyküsündeki tuhaflık da buradadır, tren yolcuları genelde yeni yazılmış ve sadece birkaç nüsha çoğaltılmış öykülere gereksinme duymazlar, dünyanın hiçbir yerinde de böyle bir "iş kolu" yoktur. Bu bakımdan uzak kasaba istasyonu ve seyyar hikâye satıcıları ulusal alegoriyi kuran birer metafor olarak düşünülürse öykünün alt metnini anlamaya doğru ilk adım atılmış olur.

Tuhaflik kahramanların sadece sattıkları ürünlerde de değildir; bu üç öykü satıcısı, istasyon binasına bitişik kendilerine tahsis edilen kulübelerde kalır. Kamusal bir alan olan istasyonun mülkiyeti de devlete aittir. Kamuya ait bir alanda tahsisli birer evde kalıyor olmak da öykünün tuhaf ve alegorik atmosferini sürdürür. Hatta seyyar hikâye satıcıları elle yazdıkları öykülerini, sırayla istasyonda bulunan tek daktiloda çoğaltırlar.

Bununla birlikte kurmaca dünyanın içinde diğer öykü kişileri anlatıcı kahramanın ve diğer iki arkadaşının yaptığı işi absürt bulmaz; kaldıkları yeri sorgulamazlar. Tıpkı Gregor Samsa'nın böceğe dönüşmesini aile üyelerinin dehşete kapılmadan yaşamaları gibi, seyyar hikâye satıcılarının mesleği de diğer seyyar satıcılar tarafından garip karşılanmaz. Bunları tuhaf bulacak olan okurdur. Tuhaf bulmak, okurun anlatı ile arasına mesafe koymasına, öykünün dünyasıyla özdeşleşmemesine ve ayrıca bu zaman-uzam bileşkesinde kurulan dünyanın her ayrıntısının birer metafor olduğunu düşünmesine olanak sağlar.

Bu üç öykücü, her gün yazdıkları öyküleri, daktiloda birkaç nüsha çoğaltır; sepetlerine koyar ve özellikle gece geç saatte istasyonda kısa bir süre duran ekspresin yataklı vagon yolcularına en "taze" öykülerini satmaya gayret ederler. Savaş yıllarıdır ama yine de öykülerini satabilirler. İstasyon şefiyle de inişli çıkışlı ilişkileri vardır. İstasyon şefi, her yazılan öyküden bir nüsha alıp dosyalar; bunu da kanunun bir maddesine dayandırır.

İşleri zaman içinde kötüye gider; yataklı vagon yolcuları öykü satıcılarının yazdıkları öyküleri beğenmemeye, hatta satıcıları bayatlamış konuları yazmakla eleştirmeye başlarlar. Anlatıcı ile genç kadın arasında bir ilişki başlar, Yahudi hastalanır ve öykü yazamaz hâle gelir. Anlatıcı hem kendinin hem de diğer ikisinin öykülerini yazar. Yeni bir demiryolu hattı yapılır ve istasyona trenler gelmez olur. Yahudi ölür, kadın istasyonu ve anlatıcıyı terk eder. İstasyon şefi de ortadan kaybolur. Anlatıcı şefin kıyafetlerini giyip o görevi de üstlenir. Kulübelerde bir süre başkaları da kalır. Anlatıcının zihni bulanmaya, algıları zayıflamaya başlar. Geçmiş ve an'ı birbirine karıştırır; cümleleri sistematüğini yitirir. Zaman ve uzam mefhumu bulanıklaşır, kronoloji kaybolur.

Anlatıcı, her gün yeni yolculara yeni öykü yetiştirmek zorunda olmayınca çok daha iyi öyküler yazmaya başlar. Ama ortada çok önemli bir sorun vardır; artık istasyondan tren geçmediği için yazdıklarını okuyacak birini bulamamaktadır. En azından bir okura ulaşmak; ona bir mektup yazmak ister ancak ne kendisinin bir adresi vardır ne de mektup gönderecek bir adres biliyordur. Öykü, şu satırlarla sona erer:

"Bir mektup yazmak istiyordum, ama adres bilmiyordum. Yani hiçbir adres bilmiyordum. Buna inanmazlardı, bunun için utanıyordum. Bana herhangi bir adres söyler misiniz? diyemezdim. Oysa herhangi bir adres yeterliydi benim için. Bir zorluk daha vardı o zamanlar. Şimdi de var -yani bir süre geçtiği halde, Kendi adresimi de bu

mektupta yazmak sorunu beni düşündürüyor. Bu hikâyemi, ekspres ya da posta treni artık -belki de sadece belirli bir süre için- geçmediği halde, bir yolunu bularak okuyucularıma -artık müşterim kalmadı- iletebilsem bile, nerede bulunduğumu nasıl anlatacağım? Bu sorun da beni düşündürüyor. Ama gene de ona yazmak, hep onun için yazmak, ona durmadan anlatmak, nerede olduğumu bildirmek istiyorum.

Ben buradayım sevgili okuyucum, sen neredesin acaba?" (Atay, 1987, s. 182)

Görünüşte öykü, bir demiryolu istasyonunda yazdıkları "taze" öykülerini satarak yaşamlarını idame ettiren üç yazarın anlatısıdır. Alt metin okuması yapmadan öyküyü gerçeküstü bir zemine çekmek de mümkündür ama Oğuz Atay gibi Türkiye'nin ruhunu arayan bir yazarın gördüğü bir rüyanın etkisiyle gerçeküstü bir öykü kurguladığını düşünmek Atay'ın dünyasına bir hayli yabancı olmak anlamına gelir. Metnin kurmaca dünyasında her figür, her olay metaforik bir anlam yüklenmiştir ve bunlar hem tekil olarak hem de bir araya gelerek topluca Türkiye'nin sanat-edebiyat dünyasına dair alegoriyi oluştururlar.

Jameson, "ulusal alegori" kavramlaştırmasıyla Üçüncü Dünya edebiyatlarına dair bir genelleme yapar ve "Çokuluslu Kapitalizm Çağında Üçüncü Dünya Edebiyatları" (1986) başlıklı makalesinde tartışmalara yol açan bir tez ortaya atar:

"Öne sürmek istediğim sav şu: Bütün Üçüncü Dünya metinleri, zorunlu olarak alegoriktir, üstelik son derece özgün bir biçimde alegoriktir; bunların *ulusal alegoriler* adını vereceğim alegoriler olarak okunmaları gerekir, hem de biçimleri ağırlıklı olarak roman gibi Batılı temsil düzeneklerinden çıktığında bile ya da- belki öyle söylemem gerek- özellikle o zaman." (Jameson, 2008, s. 372)



Fredric Jameson

Jameson'a (2008, s. 372-373) göre bütün Üçüncü Dünya metinleri, özel alana özgü olsalar, kişisel yazgıyı betimleseler bile ulusal alegori biçiminde siyasal boyutu zorunlu olarak yansıtırlar. Batı kanonu dışındaki edebiyatları ciddiye almak gerektiğini savunuyor olsa da Jameson'ın indirgemeci yaklaşımı ve Batı kanonunun perspektifinden çıkamaması eleştirilebilir. Nitekim Gürbilek (2007, s. 181), ulusal alegorinin Türk edebiyatı için bir imkân değil, aynı zamanda bir "yara" olduğunu, Jameson'ın "Birinci Dünya"sının başka kültürleri

çocuk durumuna düşürüp dışladığı, Batı dışı kültürlerin yazarlarını ulusal endişeye, kendini kaybetme endişesine tabi kıldığı için kötü olduğunu savunur. Oğuz Atay'ın bu son anlatısı, tartıştığı meseleler düşünüldüğünde, ulusal alegori olarak okunmaya uygun bir metindir ancak Gürbilek'in söz ettiği endişeden kurtulma yollarını arayışıyla da Batı kanonun egemen bakışına bir yanıtıdır.

Jusdanis'in *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür/ Milli Edebiyatın İcat Edilişi* (1998) adlı kitabı, Batı dışı toplumların modernleşme serüvenini Yunanistan örneğinden hareketle gecikmişlik kavramı çerçevesinde, Jameson'dan daha içeriden ve kapsamlı olarak tartışır. Jusdanis (1998, s. 23),

dünya edebiyatı veya karşılaştırmalı edebiyat çalışmalarında hep Batı Avrupa edebiyatlarının model alındığını, periferide kalmış “Öteki”lerin farklı biçimde gelişme olanaklarının reddedildiğini, modernleşmeye geç kalmış edebiyatlardan Batılı tasarımlara uymalarının beklendiğini, “taşra” olarak niteledikleri edebiyatlara Batılı modellere benzeyip benzememelerine göre değer atfedildiğini tespit etmiştir. Oğuz Atay, Jusdanis’ten önce Türkiye gibi toplumların temel sorununun gecikmişlik olduğunun bilincindedir. Aynı sözcüklerle olmasa da hem *Tutunamayanlar*’da hem de *Tehlikeli Oyunlar*’da Türkiye’nin Batı karşısında gecikmiş oluşunu irdeler. Selim Işık, günlüğünde Batı karşısında hep geriden gelmenin yarattığı duygusal travmayı şöyle dile getirir:

“Ne güzel fıkralarımız vardır: hep İngiliz, Fransız, Alman kaybeder bu fıkralarda ve hep Türk kazanır. (...) Bütün öfkemi toprağa götüreceğim. Yaşarken de anlatamadım kimseye. Hele bu yabancıların saçma tavırlarımı soğuk bir suratla değerlendirdiklerini sezmiyor muyum, ölmekten beter oluyorum. Neysem, ne olduysam daha iyisini dosyalarından çıkarıp burnuma dayıyorlar sanki. Az gelişmiş öfkeme de burun kıvırıyorlar, dudak büküyorlar. (...) Ya beni anlarsa sonunda? Daha kötü, daha kötü” (Atay, 1998, s. 666-667).

Bu, modernleşmeye gecikmiş olma durumu, ortaya koyduğu her düşüncenin, her edebî veya düşünsel eserin kendinden önce modern Batı kültüründe üretilmiş olduğunu fark eden Türk aydınının temel sorunsalıdır. Selim, özgün bir ses arayışı içindedir; anlaşılacak için anlatmak ister ama başaramaz. *Günlük*’te ise Atay Türkiye’yi çocuk kalmış ülke olarak niteleyip Türkiye gibi ülkelerin Batı karşısındaki gecikmişlik sendromunu ele alır ve Jusdanis’in analizine benzer şekilde geç modernleşen Türk toplumunun kültür üretiminde, zorunlu olarak merkezi yani Batı’yı taklit ettiğini, merkez dışında üretilen eserlerinde ya bu yüzden ya da onlara benzemediği için dışlandığını söyler.

“Demiryolu Hikâyecileri”nde modernleşmeye geç kalmış bir ülke alegorisinin nasıl kurulduğu, Türkiye’nin sanat-edebiyat politikalarıyla, sığ kalmış, dünyada olanlardan habersiz edebiyat muhitiyle metaforlar yoluyla nasıl hesaplaşıldığı, gecikmişlikten kurtuluş için nasıl bir yol önerildiği çözümlenmelidir.

Öyküde Oğuz Atay Jusdanis’ten farklı olarak modernleşmeyi zamanla değil mesafeyle yani uzamla ifade eder. Modernleşmeye geç kalmış ülke metaforu bu öyküde “Ülkenin büyük şehirlere uzak bir dağ başı kasabasında”ki bir “demiryolu istasyonu”dur. Ülke, modern Batı toplumlarını, uzak bir dağ başındaki demiryolu istasyonu ise Türkiye gibi Batı’yı model alarak modernleşmeye çalışan, merkezden uzak kalmaya yazgılı toplumu imler.

Demiryolları sanayi devriminin evrensel simgelerinden biridir. Demiryolu, genel anlamda modernleşmenin simgesi olarak okunabilir ama Türkiye için demiryollarının daha özel bir anlamı vardır. Genç Türkiye Cumhuriyeti’nin 30’lu, 40’lı yıllar boyunca en onur duyduğu ve birçok propaganda metnine konu olan projesi demiryollarıydı. Demir ağlarla bir baştan bir başa bütün yurdu kuşatmak, Anadolu’ya uygarlık götürmek demektir. Bu bakımdan öyküde demiryolu metaforunun Türkiye’nin modernleşme serüvenini imlediği söylenebilir. Ancak metin, Cumhuriyet ideolojisinin aksine demiryolunun uygarlık göstergesi oluşunu kuşkulu kılar. Öykünün uzamı olan demiryolu istasyonu, daha ilk cümlede de vurgulandığı gibi bir dağ başı

kasabasındadır. Trenlerin pek de sık geçmediği bu istasyon, periferide kalmışlığı gösterir. Uzak istasyon metaforu, Jusdanis'in "gecikmiş modernlik" dediği şeyi ima eder. Bu, *Tutunamayanlar*'da Nurdan Gürbilek'in de saptadığı gibi sahneye uşak rolünde çıkmaktır. Atay, burada uzak dağ başı demiryolu istasyonu ile çok daha kullanışlı, çarpıcı bir metafor üretmiştir.

Jusdanis (1998, s. 23), merkeze uzak yani İngiliz, Fransız, Alman, İtalyan ve İspanyol olmayan kültürel üretimlere merkezin hep kendi ölçütleri çerçevesinde yaklaştığını ya görmezden geldiğini ya da kendileri olmayı başardıkları için değersizleştirdiğini ileri sürer.

Oğuz Atay da modernleşmeye geç kalmış toplumların açmazlarını fark etmiştir. Yukarıda görüldüğü üzere kurmaca dışı yazılarında Türkiye'nin Batı karşısındaki durumunu irdelemiştir. Kurmaca anlatılarının da temel sorunsallarından biri budur. Son kurmaca anlatısı olan "Demiryolu Hikâyecileri"nde de periferide kalmış bir ülkenin edebiyat muhitinin sığılğını ironik bir söylemle sergiler. Modernleşme çabası içindeki toplumlarda kültürel, sanatsal üretim hep daha önce yapılmış olanların peşinden gitmek zorunda kalma sendromunu yaşar. Oğuz Atay'ın öyküsü tam da bu gecikmişliği irdeler; hem kültür endüstrisi içinde Türkiye'nin özgül yoksulluğunu hem de Batı'yı umarsızca takip eden edebiyat muhitinin acınacak hâlini teşhir eder.



Gregory Jusdanis

Uzak demiryolu istasyonu Türkiye'nin gecikmiş modernliğinin metaforudur ama bunu saptamak öykünün bütün göstergelerini açıklamaya yetmez. Öncelikle kültür endüstrisini yansıtabilmek için neden daha elverişli sayılabilecek bir metafor üretilmediği sorgulanabilir. İstasyon ve yazdıkları yeni öyküleri tren yolcularına satmaya çalışan yazarlar, modern kültür endüstrisini açıklamak için ilk bakışta elverişsiz gibi görünürler. Aslında demiryolları, sadece Türkiye gibi modernleşme çabasındaki toplumların değil sanayileşmenin çok görünür ürünlerinden biri olduğu için, genel olarak modernizmin de simgelerinden biridir. Demiryolları ve istasyonlar, sürekli bir sirkülasyon uzamları olmaları dolayısıyla da modernizmin ilerleme retoriğini iyi yansıtabilme kapasitesine sahiptir. Yine de ilk bakışta istasyon ve demiryolu, sanatın üretiminden alıcısına ulaşmasına kadar oluşan metalaşma sürecinin alışılmadık, bir o kadar da çarpıcı metaforlarıdır. Belki de bu yüzden öykünün modernleşme çabasındaki Türk edebiyat dünyasını imlediği pek az fark edilmiştir. Oğuz Atay, Türkiye'nin Cumhuriyet devrimiyle modern Batı dünyasına eklemlenme çabasını bu metaforlar üzerinden ironik bir söylemle eleştirir. Uzak bir kasaba istasyonu, sanayileşmeye, "medeniyete" geç kalmış bir ülkenin metaforudur ama tam da bu gecikmişlik ve uzaklık dolayısıyla Türkiye'deki sanat-edebiyat atmosferi kendine özgü garipliklere sahiptir. Atay, bunu "seyyar hikâye satıcıları" metaforu ile yansıtır. Diğer seyyar satıcılar modernleşmenin ışıltılı simgelerinden birinde nasıl Doğu'ya özgü olanın yansımaysa Atay'a göre Türk edebiyatının Batı edebiyatı karşısındaki konumu da buna benzer bir görünüm arz eder.

Öykünün genel olarak sanatın metalaşması üzerine bir öykü olduğu daha önce de saptanmıştır. Özellikle istasyon şefiyle “seyyar hikâye satıcıları”nın “esnaf hikâyeciler”, “memur hikâyeciler” tartışması, bu tür yaklaşımlara yol açmıştır. Ancak uzak kasaba istasyonu metaforunu tamamlar şekilde “seyyar hikâye satıcıları/yazarları” ve onların esnaflığı, memurluğu mevzuu, doğrudan Türkiye’nin sanat-edebiyat iklimine gönderme olarak okunmalıdır. “Seyyar hikâye satıcıları” metaforu, Türkiye’de edebiyat kurumunun metalaşma sorunsalıyla yüzleşmesi gerektiğinden öte, yeterince kurumsallaşmadığını da imler.

Oğuz Atay, Cumhuriyet dönemi edebiyat üretiminin kurumsal bir yapısı olmadığı, her şeyin günü gününe, perakende ve talebe göre üretildiği eleştirisini yapar. Öykü, seyyar hikâye satıcılarının bakış açısından sunulur. Başlangıçta anlatıcı “biz” söylemiyle maceralarını anlatır. Böylece anlatılanın sadece konuşan öznenin değil, diğer ikisinin de öyküsü olduğu duyumsatılır. Öykünün dünyasında bunun çok daha geneli, Türk edebiyat muhitine dair bazı önemli göndermeleri içerdiği söylenebilir.

Öykü, Türk edebiyatının Cumhuriyet sonrasındaki nitelik sorununu metaforlar üzerinden tartışır. Seyyar hikâye satıcıları, her gün satabilecekleri yeni öyküler yazmak zorundadırlar. Yaşamlarını idame ettirebilmeleri yazdıklarını satabilmelerine bağlıdır. Onlar da tıpkı diğer seyyar satıcılar gibi “mal”larını bağırarak, “müşteri”nin ilgisini çekebilecek yollar bularak satmaya çalışırlar. Bu, kültür endüstrisinde, piyasanın taleplerine göre üretim gerçekleştirmek mecburiyetinde olan yazarın acınası durumunu gösterir ama öykünün gösterdikleri bununla sınırlı değildir. Bu yazarların yazmaktan okumaya zamanı yoktur. Dünyada, hatta ülkede olup bitenlerden çok zaman haberdar değildirler. Tek iletişim yolları gittikçe daha seyrek gelen trenlerdeki yataklı vagon yolcularıdır; onlardan öğrenirler dünyayı. Trenler, yani modern kültürün iletişim ağları çok nadir olarak bu uzak kasaba istasyonuna ulaşır; dahası yeni tren hattı dolayısıyla bu iletişim olanağı da ortadan kalkar. Bütün bu anlatılanlar aslında, Türk edebiyat muhitiinin kültürel sağlığını, donanım eksikliğini imler. Oğuz Atay’ın günlüğünde de Türk kültür dünyasının sağlığını daha dolaysız bir şekilde eleştirdiğini görürüz. *Günlük*’ten yazının başında yapılan alıntı ile öykünün dünyasının sağlık konusunda neredeyse birebir örtüştüğü fark edilecektir. (Atay, 1992, s. 228)

Seyyar hikâye satıcılarının öykülerini satın alan, dolayısıyla yaşamlarını sürdürmelerini sağlayan yataklı vagon yolcuları, burjuva sınıfının metaforudur. Ne yazarlarsa yazsınlar, yazdıklarının müşterileri sadece onlardır. Öyküde yataklı vagon yolcuları sadece sepetlerdeki öyküleri satın almakla kalmaz, aynı zamanda onlara güncel dair bilgiler aktarırlar, neler yazmaları gerektiğine dair önerilerde bulunurlar. Hatta yazdıkları öykülerin “bayat” olduğunu, yazma tarzlarının ve konularının daha önce kullanıldığını onlardan öğrenirler. Bu, bir bakıma Türk edebiyatının Batı kanonu karşısındaki konumunu tartışmaya açar.

Günlüğünde de kendisiyle yapılan az sayıdaki söyleşilerde de Oğuz Atay, Türkiye’deki edebiyat iklimine dair eleştirel ve aslında hesaplaşmacı yaklaşımını yansıtmıştır. Bir tür veda anlatısı olarak nitelendirebileceğimiz “Demiryolu Hikâyecileri”nde Batı’yı umarsızca, çok zaman da bilinçsizce taklit ve takip eden Türk edebiyat muhitiyle hesaplaşmasını bir başka boyuta taşımıştır. Öyküyü ulusal alegori olarak okuduğumuza göre, yataklı vagon yolcularının da tespit

ettiği gibi aslında modern Türk edebiyatı, Batı kanonunda kullanılmış, eskitilmiş formüllerle edebiyat üretimini sürdürmektedir. Bu, Jusdanis'in de vurguladığı gibi hep gecikmişliğin, daha önce yapılmış olanı yinelemek zorunluğunun bir yansımasıdır. Atay'ın hesaplaşmasını seyyar hikâye satıcılarının yataklı vagon yolcuları ile iletişimi üzerinden okumak lazımdır.

Seyyar hikâye satıcılarının metin kurma stratejileri değil sadece, tematik tercihleri de adeta kendi seçimleri dışında şekillenmiştir. Hep aynı konuları yazdıkları için eleştirilince yeni konular ararlar ancak her yazdıkları değişik tepkilere yol açar. Örneğin aşktan söz ettiklerinde devlet otoritesinin simgesi olan istasyon şefi tarafından uyarılırlar. Bu vesileyle Atay, toplumcu edebiyat tartışmalarına da bir gönderme yapar. Hikâyeciler arayış içindeyken bir ara yoksul insanlara, diğer seyyar satıcıların yaşamlarının zorluğuna dair öyküler yazarlar ancak bunları en başta onlar anlamaz. Böylece Oğuz Atay, Türk toplumunda toplumcu, devrimci edebiyatın da alıcısının burjuva sınıfı olduğunu, halk için sanat çabalarının halkta karşılığının bulunmadığını gösterir.

Öykü, Batı kanonu karşısında periferide kalmanın travmasını çok başarılı bir şekilde yansıtır. Öyküdeki seyyar hikâye satıcıları, Türk edebiyat muhiti metaforları olarak özgünlük ve özgürlük sorunlarıyla çerçevelenmiş serüvenlerinde bir tür kanon oluşturmuşlardır. Kolektif bir yazı bilinçleri vardır ama neredeyse kendi bireysel kimlikleri yoktur. Öykünün son iki sayfasına kadar anlatıcı yazarın hep "biz" söylemiyle konuşması bu kolektif bilincin göstergesidir. Anlatıcı yazarın zaman içinde önce Yahudi'nin sonra da "kadın"ın öykülerini yazıp onların sepetlerine koyması, bu bağlamda Türk edebiyatının ciddi bir özgünlük sorunu olduğuna işaret eder. Hep aynı tarzda, hep aynı konular etrafında dönüp duran ve Batı'yı takipten ve taklitten uzaklaşmayan Türk edebiyat muhiti, Atay'a göre yazarlar dezavantajlı gruplara mensup olsalar da özgün bir ses çıkaramamıştır. Yani bir bakıma Oğuz Atay, bu son kurmaca anlatısında Türk edebiyatının en önemli travmasının Batı'nın hep gerisinden gelmek olduğunu, bu yüzden yeni ve özgün eserler ortaya koyamadığını, Batı'da kullanılıp eskitilmiş formüller ve konuları kullanageldiğini, bu yüzden de yazarların kendi seslerini inşa edemediklerini "seyyar hikâyeciler" in acınası maceraları üzerinden anlatmaya çalışmıştır. Özellikle *Tutunamayanlar*'da Oğuz Atay bu özgünlük sorununu ele almıştı ama "Demiryolu Hikâyecileri"nde özgünlük sorunsalı "seyyar hikâye satıcılarının en belirgin özelliklerinden biri olarak çok çarpıcı metaforlarla temsil edilmiştir.

Daha önce de belirtildiği gibi öyküde uzak kasaba istasyonu ülkenin, yani Türkiye'nin metaforudur. İstasyon şefi ise devlet erkini, otoritesini temsil eder. Öykü boyunca istasyon şefinin seyyar hikâye satıcılarıyla sorunlu bir ilişkisi vardır. İstasyonun yani devletin mülkiyetinde olan kulübelerde yaşıyor olmaları, başlı başına özgürlük sorunudur ama istasyon şefiyle olan ilişkileri, özgürlük sorunsalını daha kapsamlı düşünmemizi zorunlu kılar. İstasyon şefi, kimi zaman trenlerin geliş saati konusunda seyyar hikâye satıcılarını bilgilendirmez, bazen istasyonun mülkiyetindeki tek daktiloyu kullanmalarına zorluk çıkarır, kimi zaman da daha ileri gider ve onların neler ve nasıl yazacakları konusunda direktifler vermeye kalkar. Üstelik her yazdıklarından birer nüsha alıp dosyalar. İstasyon şefi yazarların önce memur, sonra da esnaf olduklarını ileri sürer ve tartışmalarını bir başka boyuta taşır; seyyar hikâye satıcıları, esnaf veya memur hikâyeci olmayı reddederler ama zaman zaman durumlarının devlet görevlisi olarak kabul edilmesi gerektiğini savunurlar.



Oğuz Atay

Devlet otoritesinin metaforu olarak istasyon şefi, Oğuz Atay'ın Cumhuriyet dönemi kültür politikalarını tartışmaya açmasını sağlar. İstasyon şefi öykünün alegorik dünyasının en önemli figürlerinden biridir. İstasyon şefi üzerinden devletin sanatı, edebiyatı hem koruma hem de denetim altına alma politikaları teşhir edilir. Böylece Türk edebiyatında özgünlük sorunu ile beraber bir de özgürlük sorunu olduğu duyumsatılır.

Seyyar hikâye satıcılarının istasyon sınırları içindeki kulübelerde kalmaları, devlet-sanatçı ilişkisinin Türkiye'ye özel bir anlamı olduğunu vurgulama bakımından oldukça önemli bir metafordur. Bu ayrıcalıklı bir konumdur ve onları diğer seyyar satıcılardan ayırır ancak aynı zamanda bu devlet patronajını da mümkün hâle getirir. İstasyon şefinin sanatsal olmayan müdahalelerini bu bağlamda okumak

gerekmektedir. İlk okunduğunda kafkaesk anlamda tuhaf olan bu barınma ve eserlerini devletin mülkiyetindeki daktiloda çoğaltma mecburiyeti, Türkiye'nin yakın tarihi bağlamında düşünüldüğünde son derece dikkat çekici bir anlama tekabül eder. Bu, genç Türkiye Cumhuriyeti içinde sanatçının düşünsel ve yaratıcı özgürlüğünü birincil sorun olarak kabul etmeyen ilk kuşak Cumhuriyet yazar ve şairlerine yöneltmiş ağır bir eleştiridir. Milletvekili, büyükelçi, ataşe, bakan, devlet katında bir makam sahibi yapılan sanatçılar sanatsal özgürlük sorunsalıyla uğraşmamışlar ve devlet patronajını sorgulamaksızın kabul etmişlerdir. Yakın tarihin, özellikle Tek Parti döneminin devlet- sanat ilişkileri, korumacı ama aynı zamanda müdahaleci kültür politikaları düşünülürse istasyonun mülkiyetinde olan kulübelerde kalan, istasyon şefinin direktiflerine direnemeyen hikâyeciler daha iyi anlamlandırılabilir. Öykünün prizmasından acınası öyküleri yansıtılan seyyar hikâyeciler, devletle organik bağ içindeki edebiyat muhitini temsil ederler. Başlangıçta "memur" durlar, sonra "esnaf" olurlar; hem devletin hem de "müşterileri" olan burjuvazinin istemleri doğrultusunda piyasaya "mal" üretirler.

Böylece Oğuz Atay, Türkiye'de yazarların, sanatçıların en önemli sorununun yaratma özgürlüğü olduğunu gösterir. Otoriteye, devlet adlı bir patrona bir şekilde bağlı bir sanatçının özgür olamayacağını, bunun erken Cumhuriyet dönemi edebiyatının da en önemli sorunlarından biri olduğunu ileri sürer. İstasyonla, istasyon şefiyle olan tuhaf, kafkaesk ilişki, erken Cumhuriyet dönemi devlet organizasyonunun sanatı ve sanatçıyı denetleme çabasının ve sanatçıların da bunu kabullenme durumunun izdüşümüdür.

Sanatın metalaştığı kapitalist bir dünyada, henüz kapitalist sisteme entegre olamamış, kenarda kalmış bir toplumda, kurumsallaşmamış bir yapı içinde sanat, kalıcılık iddiasında olmayan seyyar bir ürüne, sanatçı da bu "mal"ı pazarlayan seyyar satıcıya dönüştürülmüştür. Bu seyyar oluş, aynı zamanda Türk edebiyatının Batı kanonu karşısındaki durumunu da gösterir.

"Demiryolu Hikâyecileri"ni bir ulusal alegori olarak okuduğumuzda trenlerin öykünün uzamı olan uzak kasaba istasyonuna uğramamasını DP dönemiyle ilişkilendirmek mümkündür.

İstasyon ve demiryolları, devletçi kalkınma modelinin simgesidir; DP ise liberal kapitalist bir ekonomik yapı oluşturmaya çalışmış, gerçekten de demiryolları yerine karayollarının gelişmesine öncelik vermiştir. DP iktidarı süresince Tek Parti döneminin kültür politikalarını da değiştirmiştir. İstasyona trenlerin gelmemesi, istasyon şefinin ortadan kaybolması, devletin resmi kanallarından yürüyen kültürel faaliyetlerin sonlandırıldığı anlamına gelmektedir. Edebiyatın, sanatın önemsizleştirilmesi sonucunda edebiyatla okurun bağı kesilmiştir.

Öyküde bilindiği gibi üç “seyyar hikâye satıcısı” vardır, anlatıcı dışında Yahudi ve Kadın. Metinde diğer iki yazar, anlatıcının bakış açısından sunulur. Kadın ve Yahudi yukarıda da belirtildiği gibi Türk edebiyatındaki dezavantajlı grupları temsil ederler. Yahudi hastadır, kadın da diğer satıcıların karşısında sürekli ezilir. Bu bakımdan her ikisini de edebiyatın “öteki”lerinin metaforu olarak nitelemek yanlış olmaz. Anlatıcı yazar, zaman içinde her ikisinin de öykülerini yazmaya başlar. Bunun Türk edebiyatındaki özgünlük sorunsalını teşhir ettiği üzerinde durulmuştu ancak öykünün sonlarına doğru Yahudi’nin ölmesi ve kadının istasyonu terk etmesi, farklı olanlara, ötekilere yaşama olanağı tanımayan kültürel atmosfere bir gönderme olarak da yorumlanabilir.

Bunu bir eleştiri olarak okumak mümkündür elbette ancak tam da liberal politikaların devreye sokulduğu bir dönemde, okura ulaşmanın nispeten rahatlık sağlayan yollarından mahrum kalmak, yalnız başına var olma mücadelesi vermeye başlayan sanatçının özgürleşmesine giden yolu da açmıştır. Çünkü artık tek başına kalan anlatıcı yazar, daha iyi öyküler yazdığını düşünmektedir.

Öykünün sonlarında anlatıcı artık yalnızdır; hatta istasyon şefi de ortadan kaybolmuştur. Bir süre sonra anlatıcı yazar istasyon şefinin üniformasını giyer. Jale Parla (2011, s. 191), bunu sisteme teslim olmak, anlatıcı yazarın kendisine ve sanatına ihanet etmek şeklinde yorumlar. Oysa metnin artık kanonun olmadığı, dolayısıyla devletin, otoritenin kontrolünün ortadan kalktığı bir aşamayı imlediği ileri sürülebilir. Anlatıcı yazarın kanonun dışına çıkıp kendi sesini bulabilmesi, daha iyi öyküler yazmakla birlikte bunları okura ulaştıramaması, öyküde Türk edebiyatının Cumhuriyet dönemindeki serüveniyle Oğuz Atay’ın kendi yazarlık macerasının kesiştiği noktadır. Yukarıda söylenenleri takip ederek öykünün sonunda ulusal alegorinin yıkıldığı, sanatçının kendi olabildiği bir sürecin betimlendiği nokta da burasıdır. Artık hiçbir trenin uğramadığı istasyonda, tek başına kalan, dolayısıyla iletişim olanakları ortadan kalkan ve yabancılaşma yaşayan anlatıcı yazar, bir bakıma kendi kendinin patronu olmuştur. Üniforma giymesi bundandır. Bu kuşkusuz bir özgürleşme anıdır; kendi olmaya, piyasanın talepleri dışında içinden geldiği gibi yazmaya başlar ancak özgürleşmenin de kanonun dışına çıkmanın iletişim kanallarının kesilmesi, okura ulaşamama, yani yabancılaşma gibi bir bedeli vardır.

Farklı, Batı kanonunu olduğu gibi taklit etmeyen ama Doğu geleneğine de saplanıp kalmayan bir yeni estetiğin mümkün olduğunu öykünün son bölümü biraz ütöpik bir yaklaşımla yansıtır. Oğuz Atay (1992, s. 228), bunu düşünsel düzlemde sanatsal olmayan yazılarında, *Günlük*’te ileri sürmüştü. “Demiryolu Hikâyecileri”nin biz söyleminden ben söylemine geçilen son bölümünü de bu perspektiften okumak gerekir. Anlatıcı yazar, son sayfalarda nasıl yalnız kaldığını, daha iyi öyküler yazmaya başladığını anlatmakla yetinmez; aynı zamanda akılcı,

gerçekçi estetiğin aşılma zorunda olduğunu da gösterir. Yeni estetiğin boyutlarını somutlarcasına anlatı tarzını, söylemini de değiştirir. Kronolojik anlatı ortadan kalkar; cümleler de insicamını yitirir. Anlatıcı yazarın zaman ve uzam bilincini yitirmeye başlaması, aklını yitirmesi şeklinde de yorumlanabilir ama bu, daha çok yeni bir anlatı söylemini, yazarlıkta yeni bir aşamayı işaret eder. Bu yeni söylemi ile yazdıklarını okuyacak “okur” arayışına girer; çünkü artık “müşteri” si yoktur. Kim ve nerede olduğunu bilmediği okura, aynı zamanda öykü metni de olan mektubu yazarak burada, yani yazılmış metinde olduğunu; okunmak, anlaşılma istediğini duyurur.

SONUÇ

Sonuç olarak Oğuz Atay, “Demiryolu Hikâyecileri- Bir Rüya” adlı öyküsünde Batı kanonu karşısında Türk edebiyatının gecikmişlik, uzakta kalmışlık sendromunu kafkaesk bir atmosferle ulusal alegori olarak kurmaca dünyaya taşımış; ulusal endişeden kurtulma olanağını tartışmaya açmıştır. Özellikle Cumhuriyet dönemi edebiyatının tarihsel seyrini arka planda sürdürerek özgürlük ve özgünlük sorunsallarını merkeze almış; Türk edebiyatının Batı karşısında hep modası geçmiş olma durumunu, kültürel beslenme sorunlarından kaynaklanan sığığını, edebiyatın metalaşma sürecini uzak kasaba istasyonu, seyyar hikâyeye satıcıları, kulübe, daktilo, istasyon şefi, yataklı vagon yolcuları gibi metaforlar üzerinden anlatmıştır. Kanonun dışına çıkıp özgün bir ses olabilmenin de ancak özgürleşme ile mümkün olduğunu göstermiştir. Oğuz Atay, anlatıcı yazarın öykünün sonunda “biz” söyleminden “ben” söylemine geçmesi, kronolojiye dayalı anlatı yapısından uzaklaşması üzerinden yeni, özgün bir edebiyata ulaşma olanağını kurmaca düzlemde ele almıştır. Bu, aslında taklitçi esnaflıktan, seyyar hikâyeye yazıcılığından kendi özgün sesini bulmuş yazarlık aşamasına geçiştir ve Oğuz Atay’ın kendi yazarlık serüveni açısından ulaştığını düşündüğü aşamadır. Türk edebiyatı açısından ise yeni ve özgün bir estetiğe ulaşma, Atay’ın “çete” olarak nitelediği kanonun yıkılmasıyla mümkün olabilecektir. Öykü, bunu bir ütopya olarak sunar. Ancak bu süreç, Atay’ın öngörüsüyle okurunu bulamama, anlamamama endişesini de içermektedir. Oğuz Atay’ın edebiyat serüveni, okurunu arayan seslenişle, dikkat çekici bir kapanışla sona erer.

KAYNAKÇA

- Akım, Melike Saba (2011). “Anlaşılmamak Kâbus, Anlaşılmaksa Bir Düş”. *Korkuyu Beklerken Gelenler-Oğuz Atay Öyküleri Üzerine Yazılar*. (Hilmi Tezgör, derleyen). İstanbul: İletişim Yayınları, 259-271.
- Atay, Oğuz (1978). “Demiryolu Öykücülerini-Bir Düş”. *Türk Dili*, 316, 53-60.
- Atay, Oğuz (1987). *Korkuyu Beklerken*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Atay, (Oğuz) (1992) *Günlük ve Eylembilim*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Atay, Oğuz (1998) *Tutunamayanlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Belge, Murat (2004). “Türkiye’de Kanon”. *Kitap-lık*, 68, 54-59.
- Ecevit, Yıldız (2005). “Ben Buradayım” Oğuz Atay’ın Biyografik ve Kurmaca Dünyası. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Gümüş, Semih (1998). “Ben Buradayım Sevgili Okuyucum Sen Neredesin Acaba”. *Adam*

Öykü, 14, 22-25.

Gürbilek, Nurdan (1999). *Ev Ödevi*. İstanbul: Metis Yayınları.

Gürbilek, Nurdan (2007). *Kör Ayna, Kayıp Şark*. İstanbul: Metis Yayınları.

Gürbilek, Nurdan (2008). *Mağdurun Dili*. İstanbul: Metis Yayınları.

Gürle, Meltem (2016). *Ölülerle Konuşmak-Shakespeare'den Joyce'a Tutunamayanlar'da Edebi Miras Meselesi*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Jameson, Fredric (2008). "Çokuluslu Kapitalizm Çağında Üçüncü Dünya Edebiyatları". *Modernizmin İdeolojisi- Edebiyat Yazıları*. (Kemal Atakay, Tuncay Birkan, çevirenler). İstanbul: Metis Yayınları, 365-396.

Jusdanis, Gregory (1998). *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür/ Milli Edebiyatın İcat Edilişi*. (Tuncay Birkan, çeviren). İstanbul: Metis Yayınları.

Korkuyu Beklerken Gelenler-Oğuz Atay Öyküleri Üzerine Yazılar (2011). (Hilmi Tezgör, derleyen). İstanbul: İletişim Yayınları.

Oğuz Atay'a Armağan-Türk Edebiyatının "Oyun/Bozan"ı (2007). (Handan İnci, haz.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Parla, Jale (2004). "Edebiyat Kanonları". *Kitaplık*, 68, 51-53.

Parla, Jale (2011). *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Tosun, Necip (2011). "Yabancılaşma, Aydın Eleştirisi ve İroni: Oğuz Atay Öyküleri". "Anlaşılmamak Kâbus, Anlaşılmaksa Bir Düş". *Korkuyu Beklerken Gelenler-Oğuz Atay Öyküleri Üzerine Yazılar*. (Hilmi Tezgör, derleyen). İstanbul: İletişim Yayınları, 9-24.

BATI

EDEBİYATINDA AKIMLAR

editör
OKTAY YİVLİ

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

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



Prof. Dr. Önder Göçgün

TİYATRO DENEN HAYAT SAHNESİ



PROF. DR. ÖNDER GÖÇGÜN

Türk Tasavvuf Şiiri

AÇIKLAMALI VE YORUMLU ÖRNEKLERLE



MODERN TÜRK EDEBİYATI

editör
OKTAY YİVLİ

MUHARREM DAYANÇ
OKTAY YİVLİ
MACİT BALIK
MAHMUT BABACAN
SEVİM ŞERMET

YASEMİN MUMCU
BEDİA KOÇAKOĞLU
NİLÜFER İLHAN
MAKSUT YİĞİTBAŞ
SELAMİ ALAN



Analiz ve Yorum Arasında Metin Tahlil Yöntemi Üzerine Eleştirel Bir Refleksiyon: Ayrıştırılabilir Bileşenler / Sökülemez İplikler

DR. ATİYE GÜLFER GÜNDOĞDU*

Öz

Metin tahlili, Türkiye’de edebiyat çalışmalarında kendisine sıklıkla başvuru alan ve bir gelenek üretebilmiş yöntemlerden biri olmasına rağmen, onun edebî metni anlamlandırma ve her durumda kuşatabilme noktasında ne gibi imkân ve sınırlılıklara sahip olduğu yeterince tartışılmış görünmez. Bu çalışmada söz konusu yöntemin imkân ve sınırlılıkları çok-anlamalı dünyaya sahip edebî metnin bağlamsallığa ve nesneleştirilmeye direnci açısından soruşturulacaktır. Buna göre, metin tahlil yöntemi, edebî metin ve ona yönelen özne arasına koyduğu eleştirel mesafe ile edebî metnin otonomisini teslim eden bir imkândır. Bu noktada tahlil yöntemi edebî metnin bağlamsallığa direncini görünür kılmada önemli katkılarda bulunur. Diğer taraftan aynı eleştirel mesafe, edebî metnin kendisine yaklaşan özne karşısında analiz edilen bir nesne konumuna indirgenme tehlikesini üretir. Edebî metin bu defa da tahlil yönteminin nesneleştirme talebine mukavemet göstererek kendi yorumsallık talebini belirginleştirir.

Bu doğrultuda bu çalışma, edebî eleştiriye en kalıcı etkilerini Yeni Eleştiri üzerinden bırakan tahlil yönteminin *analiz ve yorum* arasında nerede durduğu, edebî metnin doğasının tahlil edilmeye ne ölçüde uygun olup olmadığı, yöntemin talep ettiği ilişki biçimine edebî metnin direnç gösterip göstermediği gibi sorunları odağına taşır. Ayrıca çalışma, metin tahlili yaparken edebî metnin gördüğü muamelenin metinle okur arasındaki ilişkiyi nasıl şekillendirdiğini şu sorular eşliğinde düşünür: Edebî metin tahlil edilebilir bir şey (nesne) midir? Doğa bilimlerinde ön plana çıkan yöntem fikrine öykünen *tahlil* yöntemi, bir laboratuvar metaforu olarak sosyal bilimlere taşınırken edebî metnin konumlandırılması noktasında ne gibi güçlükler üretir? Çalışmada nihayetinde, edebî metinlerin tahlil yöntemiyle tamamen bileşenlerine ayrılabilen, parçalanabilen bir şey olmaktan ziyade, kendisini dokuyan ipliklerinin tam olarak ortaya çıkmasına izin vermeyen, iç içe geçmiş bir dokuya (text) sahip olduğu ileri sürülür.

Anahtar sözcükler: tahlil, yorum, yöntem, edebî metin, yeni eleştiri, hermenötik

A CRITICAL REFLECTION ON LITERARY TEXT ANALYSIS BETWEEN ANALYSIS AND
INTERPRETATION: SEPARABLE COMPONENTS / INDISSOLUBLE THREADS

Abstract

Although text analysis (tahlil) is one of the methods that is frequently used in literary studies in Turkey and has been able to produce a tradition, it does not seem to have been sufficiently discussed

* Universität zu Köln, Philosophische Fakultät, Orientalisches Seminar, Köln/ Deutschland. Ondokuz Mayıs Üniversitesi Fen-Edebiyat Fak. TDE Böl. atiyegulfer.kaymak@omu.edu.tr, orchid: 0000-0002-5073-1288.

Gönderim tarihi: 28.05.2021

Kabul Tarihi: 07.12.2021

what possibilities and limitations it has in terms of making sense of the literary text and encompassing it in any case. In this study, the possibilities and limitations of the method in question will be investigated in terms of the resistance of the literary text, which has a polysemic world, to contextuality and objectification. Accordingly, the text analysis method is a possibility that acknowledges the autonomy of the literary text with the critical distance it puts between the literary text and the subject analyzing it. At this point, the method of analysis makes important contributions in making the resistance of the literary text to contextuality visible. On the other hand, the same critical distance produces the danger of the literary text being reduced to the position of an analyzed object against the subject approaching it. The literary text, this time, resists the objectification demand of the analysis method and clarifies its own interpretative demand.

In this respect, this study focuses on problems such as where the analysis method, which left its most permanent effects on literary criticism through New Criticism, stands between analysis and interpretation, to what extent the nature of the literary text is suitable for analysis, and whether the literary text resists the form of relationship demanded by the method. The study also thinks about what happened to the literary text while analyzing, moreover, how it shapes the relationship between the text and the reader, with the following questions: Is the literary text something that can be analyzed? What kind of difficulties does the method of analysis, which emulates the idea of the method that comes to the fore in natural sciences, transporting to social sciences as a laboratory metaphor, create in the positioning of the literary text? Ultimately, it is argued that literary texts have an interweaving "textura" that does not allow the full emergence of the threads that weave itself, rather than something that can be completely separated into its components by the method of analysis.

Keywords: analysis, interpretation, method, literary text, new criticism, hermeneutics

GİRİŞ

Metin tahlili yöntemi modern edebiyat eleştirisi içinde biçimci, yapısalcı, göstergebilimsel gibi farklı yaklaşımlar içinde çeşitlense de birden fazla edebî metne benzer biçimlerde uygulanabilme iddiasını sürdürür. Bu noktada genel anlamda edebî metinleri tahlil etme, tekil edebî metnin çok-anlamlı doğası nedeniyle ortaya çıkan özgünlüğü sorunu bağlamında tartışılması gereken bir sorun halini alır. Edebî metinler çok-anlamlılıklarıyla tahlile direnç gösterdikçe kendi yorumsallık taleplerini hatırlatırlar. Kanaatimizce metin tahlil yöntemlerinin sayıca arttırılıp, çeşitlendirilerek edebî metinlere tatbik etmenin sıkça başvurulan bir yol haline geldiği edebiyat araştırmaları için, 'yorum nedir?' sorusunu fenomenolojik boyutuyla gündeme getirme ve hatırlatma çabası önem arz eder. Bu yazı böylesi bir çabanın izinde, edebî metnin özgünlüğü bağlamında tahlil (analiz) ve yorum arasındaki fark üzerine odaklanır ve bu ikisinin edebî metin ile okur arasındaki ilişkiyi nasıl şekillendirdiğini tartışır. Metin tahliline yönelik böylesi bir eleştirel refleksiyon, yirminci asırda edebî eserlerin yorumsallığına yönelik getirdiği fenomenolojik boyutla hermenötik düşünce eşliğinde gerçekleştirilir. Bu düşünme çabası bizlere, edebî metinlere yaklaşırken tahlil yönteminden farklı bir tarzda düşünebilmenin imkânını sunar. Buna karşılık özellikle ortaya çıktığı eleştiri ortamı göz önünde tutulduğunda, metin tahlil yönteminin edebiyat araştırmalarına getirdiği önemli katkılar açıktır. Bu amaçla bu çalışmada öncelikle metin tahlilinin bir yöntem olarak yorumcu ve metin

arasına koyduğu eleştirel mesafe ile edebî metnin sınırlı bir bağlam içinde yorumlanma sorununun aşılmasına yönelik sağladığı önemli katkılar öne çıkarılır. Ardından ise bu eleştirel mesafenin aynı zamanda edebî metnin nesneleştirilmesi sorununu da beraberinde getirdiği vurgulanır. Böylelikle çok-anlamli doğaya sahip edebî metnin bağlamsallığa ve nesneleştirilmeye direnci üzerinde durularak metin tahlili yönteminin imkân ve sınırlılıkları ele alınırken bu direnç noktalarını göz önünde bulundurmanın önemine dikkat çekilir. Bu yapılırken aynı zamanda edebî metnin bağlamsallığa ve nesneleştirilmeye gösterdiği söz konusu mukavemetin onun tekrarlanamazlık, çok anlamlılık, muğlaklık, dış dünyaya referansta bulunmama gibi birbiriyle ilişkili farklı boyutlarından kaynaklandığı ileri sürülür. Böylece edebiyat araştırmalarında edebî metinlerle bağ kurma çabalarının ancak onların bu doğasını reflektif düzeyde fark etme ve ciddiyetle dikkate alma yoluyla anlamlı hâle gelebileceği belirlenir.

EDEBÎ METNİN OTONOMİSİNİ KUŞATAN BİR İMKÂN OLARAK TAHLİL

Doğa bilimlerinde ön plana çıkan yöntem fikrinin insanî bilimlere tatbik edilmesi gerekliliği edebî düşünceyi de etkisi altına alır. Metin tahlilinin (analiz) edebî eleştiri içinde ortaya çıkışının ve gelişiminin bilimsel düşünceye koşutluk oluşturarak şekillendiği görülür. Bu durum, yönteme adını veren *tahlil* kelimesinin bir laboratuvar metaforu olarak sosyal bilimlere taşınması hadisesinde dahi kendisini gösterir. Palmer, bir bilim adamının bir nesnenin nasıl oluştuğunu incelemek maksadıyla onu parçalara ayıran yaklaşımının, yorum sanatı için de bir model oluşturduğunu (2008, s. 33) dile getirirken yahut Filizok, metin tahlilini bilim tarihindeki gelişmelerin edebiyata yansması olarak değerlendirirken (2013, s. 335) benzer bir gerçekliğe işaret eder.

Bilim adamının karşısındaki nesneyi parçalarına ayırarak anlamlandırma çabasının metin tahlili (analizi) şeklinde edebiyata intikali elbette tamamen aynı düzeye indirgenemez. Palmer'in öne çıkardığı gibi, nihayetinde edebî metin "estetik" bir nesne olduğu için, onu ayrıştırmak, bir kurbağayı laboratuvarında parçalamaktan ziyade onu "insanileştirmek" anlamındadır (2008, s. 33). Yine de diğer taraftan bir şeyi estetik de olsa karşısında bir nesne olarak konumlandırın ve onu parçalarına ayırarak anlamlandırmaya çalışan öznenin tavrı, gösterdiği ve karşılığında gördüğü bu muameleden fazlasıyla etkilenir. Bu yönüyle bu yazıda, analiz olarak metin tahlili ve bilimsel yöntem arasındaki etkileşime dikkat çekmeye çalışılırken bütünüyle bilim değil daha ziyade "nesneleştiren bilim" üzerinde durulduğu belirtilmesi gereken bir husustur.

Karşısındaki nesneye bilim insanının ayrıştırmacı yaklaşımını model olarak yaklaşan bir edebî metin tahlilcisinin, nesnellik gayesi içinde öncelikli olarak oluşturmaya dikkat ettiği şey, edebî metin ile arasına koymuş olduğu "eleştirel mesafe"dir. Bu eleştirel mesafe içinde edebî metin kendisini algılayan öznenin bağımsızdır ve bizzat kendisinin referans alındığı estetik bir nesne olarak değerlendirilir. Yine bununla ilgili olarak edebî metin, ortaya çıktığı ve üretildiği bağlama ilişkin bir gerçeklik olarak değil kendi içinde bütünlüklü bir gerçeklik (2014, s. 51) olarak ele alınır.

Bu hâliyle tahlil yaklaşımının edebiyat metinlerine sağlamış olduğu önemli imtiyaz onlara otonomilerini kazandırmak olmuştur. Yeni Eleştiri, edebî metnin otonomisini kuşatan ve bilimsellik düşüncesiyle sonsuz bir uyum gösteren bu özne-nesne ayrımı içinde ortaya çıkan bir tahlil yöntemiyle üniversitelerdeki edebiyat öğretimine uzun müddet hâkim olur. Burada ön plana çıkan daha ziyade, Amerikan Yeni Eleştirisidir. Paul de Man, Yeni Eleştiri anlayışının edebiyat öğretiminde geniş kitleleri etkisi altına almış oluşuna ve bu anlamda neredeyse bütün bir yüzyıla hâkim olan bir edebî eleştiri anlayışını oluşturmasına şu sözleriyle dikkat çeker:

Bu hareket dergilerde, kitaplarda ve özellikle de üniversite eğitiminde hiç de yabana atılmayacak bir gücü elinde bulunduruyor; öyle ki belirli bir biçimci ortodoksluktan bile bahsedilebilir. Bazı durumlarda, tüm bir kuşak diğer yaklaşımların farkında bile olmadan bu edebi yaklaşımla eğitilmektedir (2008, s. 261).

Yeni Eleştiri, “niyetsel yanlış” (intentional fallacy) (Wimsat vd. 1954, s. 3-20) ve “etkisel yanlış” (affective fallacy) (Wimsat vd. 1954, s. 21-40) kavramsallaştırmalarıyla edebî metinlere otonomilerini artık geri döndürülemez bir biçimde sunar. Yazarının niyetine yahut metnin okur üzerindeki etkisine bakılarak edebî metinleri anlamlandırma çabasının oluşturacağı yanlış, safsata üzerinde durur. Edebî metnin analiz edilmesinde özne ve nesne ayrımına dayanan şematik ilişki iyice belirginleştirilerek kavramsallaştırılmış olur. Metni anlamlandırma çabası, her türlü niyetsel ve etkisel yanılgıdan arındırılır.

Edebî metnin otonomisini kazanması bu boyutuyla onun belli bir bağlam içine yerleştirilerek okunmasına yapılan güçlü bir itirazdır. Eleştirel tutumlar arasında bunun yaygın biçimde ortaya çıktığı alan ise, edebî metnin üretildiği ve onu kuşatan bağlama dair yapılan tarihselci edebiyat araştırmalarıdır. Collini'nin vurguladığı üzere, Yeni Eleştirinin en büyük meydan okuması, ondokuzuncu yüzyılın başat “bilimsel yöntem” kavrayışına uyum sağlama girişiminin mirası olarak edebiyat üzerine tarihsel araştırmacılıktaki yoğunlaşmaya (2003, s. 15) karşı gerçekleştirilir. Kendi güçleri ve dinamikleri olan edebî metin kendi başına bir varlıktır. Yeni Eleştirinin edebî metinlere otonomilerini teslim eden bu tavrı, kendisinden sonra gelen edebiyat teorilerini büyük ölçüde etkiler. Paul de Man'ın vurguladığı üzere, Yeni Eleştiriden sonra uzun bir müddet ana eleştirel yaklaşımların hepsi, ister Amerikan ister Avrupalı olsun, ister biçime ister tarihe yönelmiş olsun, edebiyatın özerk bir zihinsel faaliyet olduğu ve dünyada sadece kendi amaçları ve niyetleri kapsamında anlaşılabilir farklı bir varoluş tarzı teşkil ettiği şeklinde örtük bir uzlaşıya dayanıyordu. (2008, s. 51) Bu noktadan sonra edebiyat teorileri birbirinden oldukça farklı yönelimlere sahip olsalar bile edebî metnin otonomisi hususunda belli bir uzlaşmayı paylaşıyor.

Metin analizi ve edebiyat tarihi arasındaki karşılaştırma, Mehmet Kaplan'ın Türkiye'de edebiyat araştırmalarında yeni bir tarz olarak sunduğu metin tahlil yöntemini tanıtırken üzerinde ilk olarak durduğu hususlardandır:



Paul de Man

Bu görüşten hareket edilerek, son yarım asırda, edebiyat tarihi ile metinler arasında “metin tahlili” denilen bir araştırma tarzı ortaya çıkmıştır. (...) Bu metod tedrisata da girerek, mekteplerde eski edebiyat tarihinin yerine kaim olmuştur. (2004, s. 10) (...) Metin tahlili denilen usûl, edebî metni edebiyat tarihinden daha iyi kavrar. Burada edebî metin bizzat karşımızdadır. Onunla daha yakından ve geniş olarak temasa geçilebilir. (2004, s. 9)

Kaplan’ın buradaki vurgusu, edebî metnin tarihle olan ilişkisinden ziyade karşımızda durmaklığına yöneliktir. Buna göre edebî metin bizzat karşımızda durduğu şekliyle var olan şeydir, kendisinden hareketle farklı bir noktaya transfer olduğumuz bir şey değildir. Ayrıca, metinle daha yakından ve geniş olarak temasa geçme düşüncesinin, Yeni Eleştirinin öne çıkardığı ve kendisinden sonraki eleştiri tarzlarının bir biçimde önemini teslim ettikleri¹ “yakın okuma” (close reading) kavramıyla ilişkili olduğu düşünülebilir. Kaplan’ın metin tahlil yöntemini “metni âdeta pertavsızla gözden geçirmek” (2004, s. 13) şeklinde tarif etmesi de pertavsız (büyüteç) ve yakın okuma arasındaki çağrışımsal ilişki nedeniyle dikkat çekicidir. Yine Kaplan’ın yapısalcı düşünceyle yakınlık kuran şu cümlelerinin, her türlü niyetsel yanılığdan uzaklaşarak edebî metnin bizatihi kendisine yönelmeyi işaret ettiği söylenebilir:

Sanat eseri, sanatçının şahsi hayatı ve devri ile ilgili olsa bile onlardan farklı bir mahiyeti haizdir. Öztürkçe bir deyim ile o bir “yapıt”tır. “Yapıt” yaşanan hayattan ayrı “yapılmış” bir şeydir. Sanat eserleri (...) önce kendi içlerinde bir yapı olarak incelenmelidir (2008, s. 17).

Kaplan’ın burada çizmiş olduğu, yapıntılığı vurgulanan ve yaşamdan bağımsız bir biçimde kendisine yönelmesi gereken bir edebî metin algısıdır. Her ne kadar şiir ve hikâye tahlilleri çalışmaları bünyesinde yapmış olduğu uygulamalar zaman zaman farklı eleştirel yönelimler sergiliyor olsa da tahlil yöntemi söz konusu olduğunda Kaplan’ın göz önünde bulundurduğu şey, karşımızda durduğu şekliyle edebî metin olmuştur. Okay’ın tahlil yöntemi ile ilgili olarak Kaplan üzerine söylediklerine yansıdığı gibi, “gerçek edebiyat edebî metnin kendisidir. Her edebî metnin ayrı ayrı ele alınıp üzerinde düşünülmesi gerekir. Genel olarak edebiyat, özellikle de Yeni Türk Edebiyatı araştırmaları için Kaplan’ın asıl üzerinde durulması gereken yeniliği olan metin tahlilleri” (2011, s. 273) temelde bu hükümlere dayanır.

Ele almaya çalıştığımız üzere, Kaplan’ın Türk edebiyat eleştirisine getirdiği ve üzerinde durulması gereken asıl yeniliği; bilimsel yöntem düşüncesi ve nesnellik anlayışıyla uyumlu, pertavsız eşliğinde metne gösterilmesi gereken titiz dikkat çağrısıyla şekillenen bir metin tahlil yöntemidir. Kaplan’ın tahlil yönteminin edebî metnin otonomisine kulak vermek anlamında, Türk edebiyat eleştirisine sunduğu katkı Yeni Eleştirinin genel edebiyat eleştirisine sunmuş olduğu etki gibi önemli ve geri döndürülmezdir.

Nihayetinde, edebî metinleri anlamlandırma çabası söz konusu olduğunda, tahlil yönteminin edebî metnin otonomisini kuşatan bir imkân oluşturmasının, onun edebiyat eleştirisine katkı sunan önemli tarafı olduğu görülür. Semantik özerkliğinin ilanı ile edebî metnin, belli bir bağlam içine yerleştirilerek okunma eğilimi oldukça önemli bir kırılma yaşar. Böylelikle

¹ Aksoy, yakın okuma yönteminin edebiyatta bir çığır açtığı ve zamanla, farklı eleştirel yaklaşımların farklı amaçlarla da olsa kullanmadan edemedikleri bir okuma biçimi olduğu üzerinde durur. (1996, s. 19)

onun, ortaya çıktığı ve kendisini kuşatan bağlama indirgenemeyecek, her türlü niyetsel ve etkisel yanılığın uzağında bir anlam dünyasına sahip olduğu teslim edilir.



Yahya Kemal Beyatlı

Edebî metnin sahip olduğu otonomi ve bağlamsallığa direnişi bağlamında Yahya Kemal'in *Ufuklar*² (2004, s. 63) adlı şiirine baktığımızda, bu şiirin onun üretildiği ortama ilişkin olarak, niyetsel yanılığın eşliğinde okunmaya hazır muhtevasıyla karşılaşırız. Aradan geçen elli dokuz yıla rağmen bir anneyi kaybetmenin derin hüznünün söz konusu olduğu bu şiir, yazarı Yahya Kemal Beyatlı'nın, *Çocukluğum, Gençliğim, Siyasî ve Edebî Hatıralarım* (2020) kitabında yer aldığı üzere annesi ile

yaşanmışlıklarına ve hayatına paralel okunma alışkanlığını sergiler. Burada yazarın hatıratında ve şiirde geçen, annesinin erken ölümünün üzerinde bıraktığı güçlü tesir, tarif edilmez bir acı içinde annesinin naaşı ile karşılaşması, mehabet, huzur ve teselli veren üç ufkun (dağ, ova, deniz) Üsküp'ün fiziki coğrafyası ile örtüştürülmesi, annesinin Üsküp sevgisi, oradan ayrılmak istemeyişi, ölümüyle oraya defnedilişi, bu üç ufkun yazara annesini hatırlatması gibi çeşitli hususlar ve ilişkilendirmeler ön plana çıkar. Ancak dağlar ufkunda mehabet, ova ufkunda huzur, deniz ufkunda teselli duyulduğu gibi edebî metnin ufkunda da ufuklar bulunur. Bu ona otonomisini kazandıran şeydir ve bizleri anlamının yalnızca onun üretildiği ortama ilişkin olarak, niyetsel yanılığın eşliğinde okunduğunda, anlam ufkunun sınırlandırılacağı gerçeği ile yüzleştirir. Oysaki bu şiirin anlam ufku, bağlamsallığa direnç göstererek tıpkı bu yazıda söz konusu olduğu gibi edebî düşünceye dair iki önemli konuyu (edebî metnin bağlamsallığa ve nesneleştirmeye direncini) anlamaya çalışırken dahi yeni ufuklar sunma potansiyeline sahiptir.

Buraya kadar, edebî metnin otonomisini kuşatan önemli bir imkân olarak metin tahlil yöntemi üzerinde durmaya ve edebî metnin bağlamsallığa direncini Beyatlı'nın *Ufuklar* adlı şiirine işaret ederek ele almaya çalıştık. Diğer taraftan tahlil yönteminin, bilimsellik ve nesnellik anlayışı ile uyumlu olarak özne (tahlilci) ve nesne (edebî metin) arasına koyduğu eleştirel mesafe içinde, nelerden yoksun bir eleştiri faaliyetini ortaya çıkardığı da üzerinde durulması gereken bir husustur. Kanaatimizce ancak tahlil yönteminin sınırlılıkları üzerinde durmak, bizlere ona eskisinden farklı bir yaklaşımla bakabilmenin imkânını sunabilir.

EDEBÎ METNİ NESNELEŞTİREN BİR SINIR OLARAK TAHLİL

Tahlil yöntemi ile ortaya çıkan şey nihayetinde, edebî metnin aynı zamanda analiz edilecek bir nesne hâline geldiğinin de kabulüdür. Bilimsel bir yaklaşıma öykünen, modern tahlil (analiz) yöntemi, edebî metnin anlamının tahlil edilerek açığa çıkarılabileceği varsayımından hareket eder. Bu durumda açığa çıkan sorun, nesne olarak konumlandırılan bir şeyin varlığını tahlil esnasında

² Bu yazıda tartışılan bağlamsallık ve nesneleştirme sorunlarıyla ilgili olarak edebî metnin varlığına dair açtığı düşünme alanı nedeniyle bu şiir üzerinde durulur.

bize gerçekten açıp açamayacağı ile ilgilidir. Edebî metni öznenen tamamen ayrı bir nesne olarak konumlandırarak, mahiyeti itibariyle parçalayıcı³ olan tahlil yöntemi (Kaplan, 2018, s. 204) ile, açtığımızda, parçalarına ayırdığımızda, aynı zamanda onun da kendi dünyasını okurlarına açabilmesi için uygun bir ortam oluşturmuş olur muyuz? Dahası edebî metinlerin okurları önünde kendi dünyalarını açmadan, edilgen olarak açılma şansı var mıdır?

Bu soruların bize fark ettirdiği şey, modern eleştirinin edebî metni her türlü niyet ve etkisel yanılmanın, bağlamın uzağında bağımsız bir varlık olarak ele almasıyla onu aynı zamanda bir nesne olarak konumlandırması arasında temelde bir uyumsuzluk olduğudur. Özne ve edebî metin arasında oluşturulan eleştirel mesafe sayesinde edebî metne kazandırılan otonomi, aynı eleştirel mesafenin oluşturduğu gediğin özne-nesne ilişkisi içinde bir türlü kapanamaması tehlikesini açığa çıkarır. Metin ve metin yorumlayıcıları arasında okuma sürecinde oluşacak ontolojik bağ bir türlü kapanmayan eleştirel mesafenin sınırları içerisine hapsolünmek suretiyle koparılır. Analiz ve yorum arasındaki fark burada belirginleşmeye başlar. Mutlak biçimde yöntem fikrinin ön plana çıktığı bir analiz, özne karşısında estetik bir nesne olarak konumlandırılan edebî metnin bütünü ve parçaları arasındaki ilişki üzerine kuruludur. Oysaki yorum, metin ile metnin yorumlayıcıları olarak okurlarının konumu arasındaki ontolojik bir harekettir.⁴ Palmer tecrübeye gözlerini kapayan analiz ile tecrübeden beslenen yorum arasındaki bu farkı *analitik körlük* olarak değerlendirir. “Buna göre yöntem, yorumcunun ölçme ve kontrol etme gayretidir ve bu gayret, fenomenin yol göstermesine tabi olmanın karşıtıdır. (...) Bu ortam içinde analitik, tecrübeye gözlerini kapatmıştır ki buna analitik körlük denir” (2008, s. 316-317). Analitik körlük içerisinde özne karşısında analiz edilecek bir nesneye indirgenen edebî metin, bir fenomen olarak yol gösterebilme, varlığını sergileyebilme imkânını yitirir. Bu son cümlelerin işaret ettiği üzere, edebiyat metni ve yorumcunun arasındaki özne nesne sorununun aşılmasında fenomenoloji önemli şeyler söyler. Bu noktada, yorumlanmaları sırasında edebî metinlerin analiz edilecek bir nesneye indirgenmediği yaklaşımlar dışında, bir fenomen olarak okuruna yol gösterdiği, bir dünya olarak önünde açıldığı düşüncelere kulak vermek anlamlıdır. Felsefi hermenötik düşüncesi içinde sanat eseri ve anlama kavramları üzerinde uzunca duran Heidegger ve Gadamer, yine Ricoeur, Merleau-Ponty gibi fenomenoloji felsefesinin önemli isimleri bu hususta kendilerine yer açılması gereken isimlerdir.

EDEBÎ METNİN DOKUSU: AYRIŞTIRILABİLİR BİLEŞENLER/SÖKÜLEMEZ İPLİKLER

Edebî metin tekrarlanamaz, okuruyla konuşan, canlı ufku dolayımında nesneleştirilmeye de direnç gösterir. Bu onun kendisine, metodolojik tavır içinde ölçülüp kontrol altına alınabilecek bir nesne olarak yaklaşılmasına mukavemet etmesi olarak görülebilir. Sabitlenememe, kontrol altına alınamama; onun tekrarlanamazlık, çok anlamlılık, muğlaklık, dış dünyaya referansta bulunmama

³ Burada Kaplan'ın tahlil yönteminin mahiyeti itibarıyla parçalayıcı olduğunu belirtirken şiiri, karşı bir istikamet olarak *terkip* ile ilişkilendirmesi, onun tahlil yöntemine yönelttiği eleştiri noktasında dikkat çeker. (2018, s. 204)

⁴ Bruns, hermenötik dairenin salt filolojik bir sorunla ilgilenmediği üzerinde dururken analiz ve yorum arasındaki bu farka dikkat çeker. “(...) hermenötik daire asla salt filolojik değildir. Şöyle ki, o bir nesne olarak önümüzde mevcut bulunan bir metnin bütünü ve parçaları arasındaki basitçe bir yorumlama hareketi değildir. Bunun yerine, metin ile metnin yorumlayıcıları olarak bizim konumumuz arasındaki ontolojik bir harekettir” (2001, s. 24).

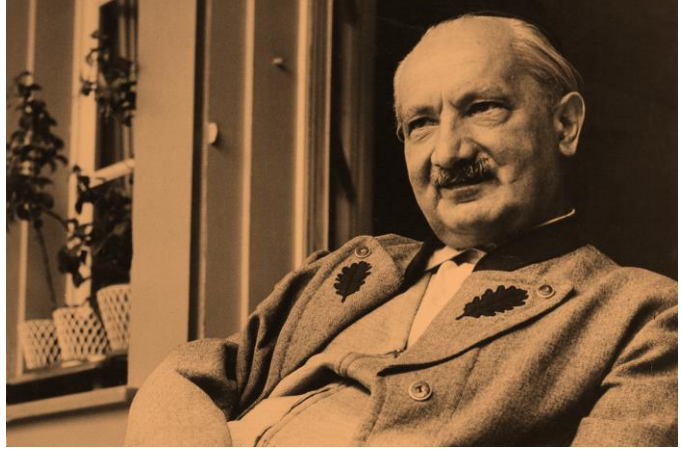
gibi doğasına ilişkin sorunlarıyla ilgilidir. Söz gelimi tekrarlanamazlık edebî bir metnin, dili, daha önce vuku bulmamış bir kurguyla yeniden açığa çıkarması anlamına gelir. Yine edebî metnin çok anlamlılık, muğlaklık, dış dünyaya referansta bulunmama gibi hususları, açığa çıkacak kurgunun sabitlenemezliğine önemli katkılarda bulunur. Edebî metinleri anlamlandırma çabası da metnin bu özellikleriyle kuşatılır. Bu defa okur, okuma tecrübesiyle edebî metinde dilin, daha önce vuku bulmamış bir kurguyla yeniden açığa çıkarılmasına aracılık eder. Edebî metnin tekrarlanamazlığına, okurun tekrarlanamaz tarihselliğinin eklenmesi, daha önce vuku bulmamış, tekrarlanamaz bir anlamlandırma çabasını yeşertir.

Tekrarlanamaz ufku dolayımında nesneleştirilmeye direnç gösteren edebî metinler, okurlarının içinde kendi dünyalarını açmasını mümkün kılacak canlı bir dünyaya sahiptir. Burada önemli olan soru, onların bu dünyalarının nasıl açılacağı yahut kendilerini nasıl açacağıdır. Edebî metinlerin canlı dünyalarını bizleri de içine alacak biçimde açmaları, tamamen bizim kontrolümüz altında gerçekleşecek bir tahlille ilgili görünmemektedir. Yahut bu şekilde açıldıklarında hâlen bizleri de içine alacak canlı bir dünyaya sahip olduklarını söylemek güçtür. Açmak tahlilden ziyade edebî metinlerin bizimle konuşmalarına izin vermemizle mümkündür. Ölçme ve kontrol etme gayreti içinde tahlil yöntemi eşliğinde edebî metinlerin anlamının bileşenlerine ayrılabilceği, açığa çıkarılabileceği ve edebiyat eğitimi bağlamında kişiden kişiye aktarılabileceği yanılgısı, pozitif bilimlerin bir uzantısı olan modern edebiyat eleştirisinin bize öğrettiği bir şeydir. Anlam kelimesinin almış olduğu bu pozisyon, tahlil kelimesinin bir laboratuvar metaforu olarak sosyal bilimlere taşınmasının izlerini taşıyor görünür. Oysaki edebî metinler, bileşenlerine ayrılan bir şey olmaktan ziyade, metin (text) kelimesinin anlamında da görüleceği üzere, tek tek ipliklerin ortaya çıkmasına bir daha asla izin vermeyen, iç içe geçmiş dokunmuşlukları nedeniyle seçkin (eminent) metinlerdir (Gadamer, 1980, s. 6). Gadamer, seçkin metinler (eminent text) kavramsallaştırması ile üzerinde durmak istediği hususu şöyle belirginleştirir:

Ben bunlara "dokularının" hakiki yapısından dolayı -çözülemez/sökülemez iplik örgülerinden dolayı- "seçkin metinler" diyorum. Eğer kendilerine bizimle edebî metinlerin konuştukları gibi konuşmalarına imkân verirsek, edebî metinlerden enformasyon elde edemeyiz. Fakat daha net dile getirmek gerekirse; onlar bizimle konuşurlar ve hatta onlar cevapları kadar sorularıyla da bitip tükenmezdirler; bu yüzden onlardan, bir defada kendileri hakkındaki her şeyi öğrenemeyiz. Aksine tekrar tekrar sorgulanır ve tekrar tekrar yeni cevaplar alırız onlardan. (2010, s. 202)

Görüldüğü gibi burada, modern eleştirinin, metnin anlamının tahlil eşliğinde açığa çıkarılacağı ve edebiyat eğitimi bağlamında kişiden kişiye aktarılabileceği iddiası yerini çözülemez/sökülemez iplik örgülerinden dolayı haklarında asla bütüncül bir enformasyon elde edemeyeceğimiz, bir defada kendileri hakkındaki her şeyi öğrenemeyeceğimiz düşüncesine bırakır. Modern eleştirinin edebî metinlerin tahlil edilerek bileşenlerine ayrılabilceğine yönelik iddiası, iç içe geçmiş sökülemez iplik dokularının hakikatıyla yüzleşmek durumunda kalır. Burada, iç içe geçmiş sökülemez iplikler vurgusuyla, edebî metinlerin yorumlanmasında hiçbir zaman belirli bir anlama ulaşamayan postyapısalcı okuma teorilerine işaret edildiği düşünülmemelidir. Bu vurgunun daha ziyade haklarında bir defada her şeyi öğrenip, kişiden kişiye aktarılabilecek bir enformasyon elde etme düşüncesinin karşısında durmayla ilgili olduğu

söylenbilir. Diğer taraftan alıntıdaki “edebî metinlerin konuştukları gibi konuşmalarına imkân verirse” şeklindeki koşul cümlesi, geldiğimiz nokta itibarıyla üzerinde özenle durmayı gerektirir. Buna göre edebî metinler bizimle konuşur ancak konuşmalarına imkân verildiği takdirde. Bu koşul cümlesi edebî metinlerin kendilerine imkân verilmediğinde konuşamayacakları anlamına gelir. Bu noktada tecrübeden yoksun, tamamen ölçme ve kontrol etme gayreti içinde olan metodolojik tavrın, edebî metinlerin konuşabilmeleri için gerekli ortamı oluşturup oluşturmadığı edebî metinlerle bağ kurmanın yeni arayışları içinde muhakkak göz önünde bulundurulması gereken hususlardan olmalıdır.



Martin Heidegger

Sanat Eserinin Kökeni adlı eserinde sanat eserinin varlığının bir dünya kurmak (2002, s. 39) anlamına geldiğini vurgulayan Heidegger, öğrencisi Gadamer’in edebî metinlerin konuşmalarına imkân verilmesi koşuluna daha derin bir perspektiften yer açmış olur. Sanat eserinin nesneleştirilemeyeceğini, onun bir dünya kuran varlığı ile ilişkilendirir. Varlığı ile bir dünya kuran edebî metnin, okurun önünde duran ve kendisine öylesine bakılabilen bir nesne (2002, s. 39) olamayacağını belirtir. Bu hâliyle onun, analiz edilecek bir nesneye indirgenemeyeceği vurgusu çok geçmeden fark edilecektir. Bu noktada Heidegger’le birlikte, okuma tecrübesini; bir tarafın özne bir tarafın nesne olduğu ve tek tarafın kontrolü altında gerçekleştirilen bir eylem olmaktan ziyade metnin dünyası ile okurun dünyasının karşılıklı diyalogu olarak gören Ricoeur’ü ve anlamayı okur ve metnin ufuklarının kaynaşması hadisesi olarak gören Gadamer’i anmak yerinde olacaktır.

Dikkat edilirse düşüncelerine yer açmaya çalıştığımız isimlerin ortak hassasiyeti, edebî metnin varlığıyla bir dünya kurmasına, konuşmasına imkân veren bir yaklaşımı benimsemeleridir. Bu yaklaşımlar içinde sanat eseri (edebiyat metni) canlı ve konuşan dünyalara, ufuklara sahiptir. Bu hâllerleriyle edebî metinler okuma tecrübesi içinde ölçme ve kontrol etme gayreti eşliğinde kendilerine yön verilen değil, okurlarına da yön veren bir fenomen olarak yer alır. Tahlil yöntemi eşliğinde gerçekleştirilen modern eleştirinin eksik bıraktığı husus tam da budur. Varlıkları nesne şeklinde ele alma eğiliminde olan bilimsel düşünceyi eleştiren Merleau-Ponty’nin bilim eşyayla oynar (manipule); onlarda olmaktan vazgeçer, içindeki yaşamı terk eder (2012, s. 27) şeklindeki eleştirisi Palmer’in öne çıkardığı gibi geçen yüzyılda Amerikan edebiyat yorumunun başına ne geldiğinin tek bir cümle ile ifadesidir. (2008, s.33)

Oysaki edebiyat, ele aldığımız çeşitli isimlerin metin kavramlarında yer aldığı üzere karşısındakiyle konuşan canlı, tekrarlanamaz ufku nedeniyle bilim karşısında bir eşyanın konumlandırılması şeklindeki bir nesneleştirilmeye direnç gösterir. Ya da bu şekilde konumlandırıldığında kendi hakiki varlığını sergilediği söylenemez. Edebî metnin

nesneleştirilmeye direnci hususunda Yahya Kemal Beyatlı'nın *Ufuklar* adlı şiiri bizlere yine üzerinde düşünülebilir ufuklar sunar.

Daha önce de edebî metnin bağlamsallığa direnci hususunda kendisine yer açtığımız şiirde, canlı, engin, yaşayan ufukların insan dünyası için ne kadar önemli bir ihtiyaç olduğu üzerinde durulur. Edebî metnin nesneleştirilmesine direnç göstermesi noktasında şiirde bize kendisini açan zemin, yaşarken evladına sonsuz, engin ufuklar sunan bir annenin ölümüyle açığa çıkar. Ufuksuzluğun yoksunluğunun derin bir biçimde hissedildiği bu sahnede, teneşir tahtası üzerinde kendisine sabit ve donuk gözlerle bakan annesinin naaşı karşısında evladı, acıdan çıldırmak üzeredir. Teneşir tahtası üzerinde sabit ve donuk bakışları ile anne o gün artık bu dünyaya bakmaz, oğlunun dünyasına dair bir şeyler söylemez olmuştur. Burada ufuk ile ufuksuzluk, canlı, engin ile donuk, sabit arasındaki tezatlık etkileyici bir sahne içinden sunulur. Artık bu dünyaya bakmayan ifadesi annenin evladına bir şekilde yol gösteremeyen, yönlendiremeyen, hayatına nüfuz edemeyen, dokunamayan taraflarını anlatır. Ufkun bütün bunları gerçekleştirebilmesi için teneşir tahtası üzerinde sabit ve donuk bakışlarla uzanmaması gerektiğini hatırlatır. Bu noktada, teneşir tahtası üzerinde cansızca yatan naaş ile okur karşısında bir analiz nesnesi olarak uzanan edebî metin arasında ufuk sunma, dünyaya bakma, karşısındakinin hayatına dokunma gibi hususlarda belirli paralellikler kurulabilir. Karşımızda cansız bir analiz nesnesi olarak konumlandırılan edebiyat metninin sabit ve donuk gözlerle bize bakıyorken ufuk sunma noktasında teneşir tahtası üzerinde cansızca yatan naaştan çokça bir farkı yoktur. Her ikisi de artık bu dünyaya, okurlarının dünyasına bakmıyordur. Oysaki yaşamasına, bizimle konuşmasına, bizim dünyamıza bakmasına izin verildiğinde, edebî metin, gülümseyen sıcak gözleriyle engin ufuklar sunabilme gücüne sahip olacaktır. Edebî metnin bu potansiyeli, kendi varlığını sergileyebilme biçimi, bilim karşısında eşyanın konumlandırılması tarzındaki bir nesneleştirilmeye direnç göstermesi anlamına gelir. Edebî metnin sabit ve donuk olmaktan çıkıp sürekli değişen canlı bir ufuk (dünya) olarak okurlarının ufuklarına (dünyasına) bakabilmeleri onların bu mukavemetiyle yakından ilgilidir.

Yazı boyunca ele alınmaya çalışılan direnç noktaları gösteriyor ki, edebiyat metinleri temelde, kendilerine edebî bir metin olarak bakılmasına uygunluk gösteren anlama biçimlerine ihtiyaç duyar. Söz konusu anlama biçimleri, tamamen ölçme ve kontrol etmeye dayanan metodolojik tavrın uzağında, edebî metnin okurlarını yönlendirmesine de fırsat tanıyan, bu anlamda hakikat iddiasındaki bilinç ve tecrübeye de yer açan yaklaşımlardır.

Diğer taraftan edebî metinlerin yorumlanmasında tecrübeye yer açmanın ne anlama geldiği ve edebiyat eğitimi noktasında bizleri nereye getireceği üzerinde durulması gereken bir husustur. Zira edebî metnin analiz yöntemi içinde anlamının açığa çıkarılabileceği, dahası bireysel tecrübenin uzağından özne ve nesne arasındaki ayırmadan hareket ettiği için başkalarına da rahatlıkla aktarılabileceği öngörüsü, modern eleştirinin edebiyat öğretimi noktasında bütün yüzyıla hâkim olacak biçimde hızla yayılma ve kabul görmesindeki en büyük etkiyi oluşturur. Nitekim Kaplan da tahlil kitabının ilerleyen baskılarına yazdığı önsözde, eserine gösterilen bu ilginin onun edebiyat öğretimindeki pragmatik hedeflerle sağladığı uyumdan ileri geldiğine yer

açar.⁵ Edebî metnin anlamının metin analizi ile açığa çıkartılabileceği dahası bu anlamın edebiyat eğitimi bağlamında başkalarına da aktarılabileceği, 20. yüzyıla hâkim modern eleştirinin pratik uygulama alanından ileri gelir. Yeni Eleştirinin önde gelen isimlerinden Wellek ve Warren'in edebî metnin yorumlanmasında bir okurdan başka bir okura değişen tecrübeye yer açılmasının "bir metnin anlaşılmasını ve değerlendirilmesini amaçlayan edebiyat öğreniminin sonu demek" (1983, s. 194) olduğunu hatırlatan endişesi büyük ölçüde bununla ilişkilidir. Lakin burada, edebî metni bileşenlerine ayırarak kişiden kişiye aktarılmasını önceleyen pratik eleştirinin, gözlerini tecrübeye kapatan tavrının; belirlenebilen ve kişiden kişiye aktarılabilen anlam lehine, her öğrencinin kendi ufku nezdinde tarihsel olarak tek ve tekrarlanamaz biçimde açığa çıkacak anlamı baskılamak zorunda kaldığı unutulmamalıdır. Kanaatimizce burada neyin ne uğruna ötelendiği önem az eder. Böylelikle, edebiyat eğitiminde belirlenebilen ve kişiden kişiye aktarılabilen anlam ön plana çıkarılırken tek ve tekrarlanamaz olan gölgelenir.

Bu yönüyle bu yazıda önerilen yaklaşımın -edebiyat eğitiminde tecrübeye de yer açılmasının- ilk bakışta modern eleştirinin pedagojik hedefleriyle uygunluk göstermeyeceği düşünülebilir. Lakin, edebî metin ile öğrenci arasında kurulabilecek ontolojik bağın tesisi bununla yakından ilgili görünür. Hakikî edebî tecrübe ancak böylelikle kendisine yer açabilir.

SONUÇ

Bu yazıda, dikkatimizi -metinler ve sorunlar etrafında- edebiyat araştırmalarında Batıda yirminci asrın ilk, bizde ise ikinci yarısından itibaren güçlü bir etki oluşturan metin tahlil yönteminin kendisine çevirdik. Metin tahlili yaparken edebî metnin başına ne geldiği, dahası bunun metinle okur arasındaki ilişkiyi nasıl şekillendirdiği üzerinde düşünmeye, metin tahlili üzerine eleştirel bir refleksiyon geliştirmeye çalıştık.

Bununla ilgili olarak öncelikle, metin analiz yönteminin, edebî metnin otonomisini teslim eden bir imkân olduğunu öne çıkardık. Metin analizi edebî metnin otonomisini kuşatan bir imkân olarak edebî metnin bağlamsallığa direncine önemli katkılarda bulunur. Bu edebî metni anlamlandırma çabasının, niyetsel ve etkisel yanılgılardan ve her türlü bağlamdan arındırılması anlamına gelir. Arındırma özne ve nesne arasına konulan eleştirel mesafeden ileri gelir. Böyle bir konumun ortaya çıkmasında, tahlil/analiz kelimesine de yansıdığı üzere doğa bilimlerinde ön plana çıkan yöntem fikrinin insanî bilimlere taşınmasının izleri görülür.

Diğer taraftan aradaki bu eleştirel mesafe, edebî metnin özne karşısında analiz edilen bir nesne konumuna indirgenmesi tehlikesini de oluşturur. Bilim karşısında bir eşyanın konumlandırılması şeklindeki bir nesneleştirme kendisini gösterir. Burada öznenin edebî metin ile arasındaki ilişkinin giderek koparak eleştirel mesafenin içine hapsolmesi söz konusudur. Bu durum metin analizi yönteminin edebî metni nesneleştiren bir sınırlılığı hâline gelir. Oysaki edebî metin karşısındakiyle konuşan canlı ve tekrarlanamaz ufku dolayımında nesneleştirmeye de direnç gösterir.

⁵ "Edebiyat Fakültesi öğrencilerine şiir tahlili sahasında örnekler vermek üzere hazırlanmış olan bu kitap, Lise ve Öğretmen okulları öğretmenleri ile öğrencilerinin de işine yaradığı için geniş bir ilgi gördü ve şimdiye kadar üç kere basıldı. Kitabı faydalı bulan Millî Eğitim ve Terbiye kurulu onu okullara tavsiye etti" (2004, s. 13).

Burada açık ve belirgin hâle getirmeye çalıştığımız şey, edebiyat araştırmalarında söz konusu olan metinle bağ kurma arayışlarının onun açığa çıkardığı bu direnç noktalarını dikkate almaları gerektiğidir. Edebî metinlerin bu direnç noktaları reflektif düzeyde fark edilmeden ve ciddiye alınmadan onları yorumlama çabalarının edebî metnin doğasıyla uyumlu olabilmesi söz konusu değildir. Bu direnç noktaları, salt metodolojiden hareket eden ve nesne olarak konumlandığı edebî metinlerin okurlarını yönlendiren bir fenomen oluşunu göz ardı eden metin tahlil yöntemlerinin, edebî metinlere yaklaşırken bu tavrın dışına çıkan -eskisinden farklı- bir tarzda düşünmeleri gerektiğini ortaya koyar. Yahya Kemal'in *Ufuklar* adlı eserinin açtığı düşünme alanı içinde ele alınmaya çalışıldığı gibi edebî metinler, kendilerine nesne değil ancak edebî bir eser olarak yaklaşılmasına uygun anlama yaklaşımlarına ihtiyaç duyar.

Edebiyat metni ve karşısındaki okur arasındaki ilişkinin özne-nesne şemasına indirgenmesi yahut ontolojik bir bağ içinde açığa çıkabilmesi hususunda edebî metinlere yaklaşılmasında analiz ve yorum arasında önemli farklar söz konusudur. Analiz yönteminde yorumcunun ölçme ve kontrol etme gayreti, yorumlamada ise fenomenin yol göstermesine tabi olma ön plandadır. Bu hususta modern eleştirinin analiz yönteminin, yorum kavramını fenomenolojik boyutuyla yeniden keşfetmesi gerekir. Edebî metinlerin dünyasının açılması, analizden ziyade edebî metinlerin bizimle konuşmasına izin vereceğimiz bir yorumlama faaliyeti içinde mümkün görünür. Heidegger, Gadamer, Ricoeur, Merleau-Ponty gibi isimler, sanat eseri ve anlamak üzerine düşüncelerinde, metin ve metin yorumlayıcıları arasında böylesi bir yorumlama faaliyetinin oluşturduğu ontolojik harekete genişçe yer açar. Nihayetinde edebî metinlerin anlamının tahlil yöntemi içinde bileşenlerine ayrılabilmesi, açığa çıkarılabileceği düşüncesi modern eleştirinin "bilimsel yöntem" kavrayışına uyum sağlama girişiminin mirası varlığını sürdürür. Oysaki edebî metinler, bileşenlerine ayrılabilen bir şey olmaktan ziyade, metin (text) kelimesinin anlamında da görüleceği üzere, tek tek ipliklerinin tam olarak ortaya çıkmasına izin vermeyen, iç içe geçmiş bir dokuya (textura) sahiptir.

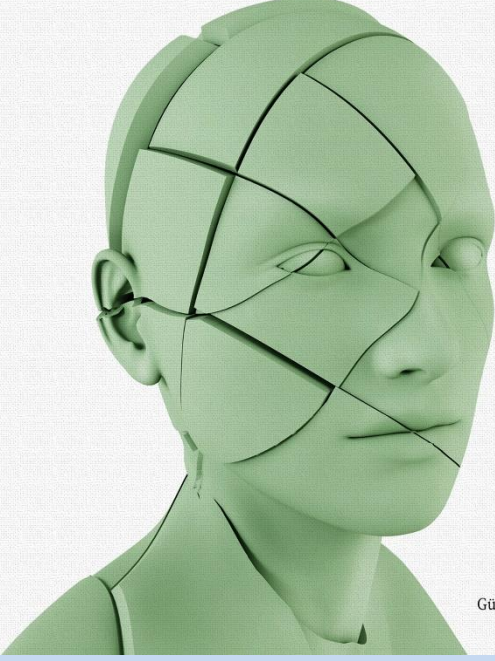
KAYNAKLAR

- Aksoy, Nazan (1996). "Yeni Eleştiri". *Eleştiri ve Eleştiri Kuramı Üstüne Söylemler*. Haz. Mehmet Rifat. İstanbul: Düzlem Yayınları, s. 15-28.
- Bruns, Gerald (2001). *Antik Hermenötik*. Çev. İhsan Durdu. İstanbul: Yeni Zaman Yayınları.
- Collini, Stefan (2003). "Giriş: Sonlu ve Sonsuz Yorum". *Yorum ve Aşırı Yorum*. Haz. Umberto Eco, Çev. Kemal Atakay. İstanbul: Can Yayınları, s. 11-32.
- Culler, Jonathan. "Yorumun Ötesinde". Çev. Ahmet Kocaman. *Kuram Dergisi*, 1994, s. 62-68.
- de Man, Paul (2008). "Amerikan Yeni Eleştirisinde Biçim ve Maksat". *Körlük ve İçgörü*. Çevirenler: Ferit Burak Aydar ve Cem Soydemir. İstanbul: Metis, s. 50-65.
- de Man, Paul (2008). "Biçimci Eleştirinin Çıkmazı". *Körlük ve İçgörü*. Çevirenler: Ferit Burak Aydar ve Cem Soydemir. İstanbul: Metis, 2008, s. 260-278.
- Filizok, Rıza (2013). "Metin Analizi ve Mehmet Kaplan". *Mehmet Kaplan*. Editörler: İnci Enginün ve Yakup Çelik. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, s. 335-352.

- Gadamer, Hans-Georg (2010). "Metin Sorunları". *Çağdaş Filozoflarla Söyleşiler, Kıta Felsefesi Tartışmaları*. Haz. Richard Kearney, Çev. Hüsamettin Arslan. İstanbul: Paradigma Yayınları, s. 195-223.
- Gadamer, Hans-Georg (1980). "The Eminent Text and Its Truth, *The Bulletin of the Midwest Modern Language Association*. Vol. 13, No. 1, pp. 3-10.
- Heidegger, Martin (2002). *Sanat Eserinin Kökeni*. Çev. Fatih Tepebaşılı. Ankara: De ki Yayınları.
- Kaplan, Mehmet (2004). *Şiir Tahlilleri I Tanzimat'tan Cumhuriyet'e*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kaplan, Mehmet (2008). *Şiir Tahlilleri II Cumhuriyet Devri Türk Şiiri*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kaplan, Mehmet (2018). *Tanpınar'ın Şiir Dünyası*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Merleau-Ponty, Maurice (2012). *Göz ve Tinç* Çev. Ahmet Soysal. İstanbul: Metis Yayınları.
- Okay, Orhan (2011). "Bir Edebiyat Disiplini Kurucusu: Mehmet Kaplan". *Edebiyat ve Edebî Eser Üzerine*. İstanbul: Dergâh Yayınları, s. 267-274.
- Palmer, Richard (2008). *Hermenötik*. Çev. İbrahim Görener. İstanbul: Ağaç Kitapevi.
- Tatar, Burhanettin (2014). "Edebî Hermenötik". *Din, İlim ve Sanatta Hermenötik*. İstanbul: İSAM Yayınları, s. 39-75.
- Wellek, Rene ve Austin Warren (1983). *Edebiyat Biliminin Temelleri*. Çev. Ahmet Edip Uysal. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Wimsatt, William Kurtz ve Monroe Curtis Beardsley (1954). "The Affective Fallacy". *The Verbal Icon, Studies in the Meaning of Poetry*. Kentucky: University of Kentucky Press, s. 21-40.
- Wimsatt, William Kurtz ve Monroe Curtis Beardsley (1954). "The Intentional Fallacy". *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*. Kentucky: University of Kentucky Press, s. 3-20.
- Yahya Kemal Beyatlı (2020). *Çocukluğum, Gençliğim, Siyasî ve Edebî Hatıralarım*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları.
- Yahya Kemal Beyatlı (2004). *Kendi Gök Kubbemiz*, İstanbul: YKY.

TÜRK BİLİMKURGU EDEBİYATI VE ARKETİPLER

DR. VELİ UĞUR



Günce Yayınları

Oktay Yivli

Öykü Nasıl Okunur

modern öykü ve yöntem



Günce Yayınları

MAKSUT YİĞİTBAŞ

Edebiyatın Ebemkuşağı

Halit Ziya Hikâyeciliğinde

Renklerin Dili

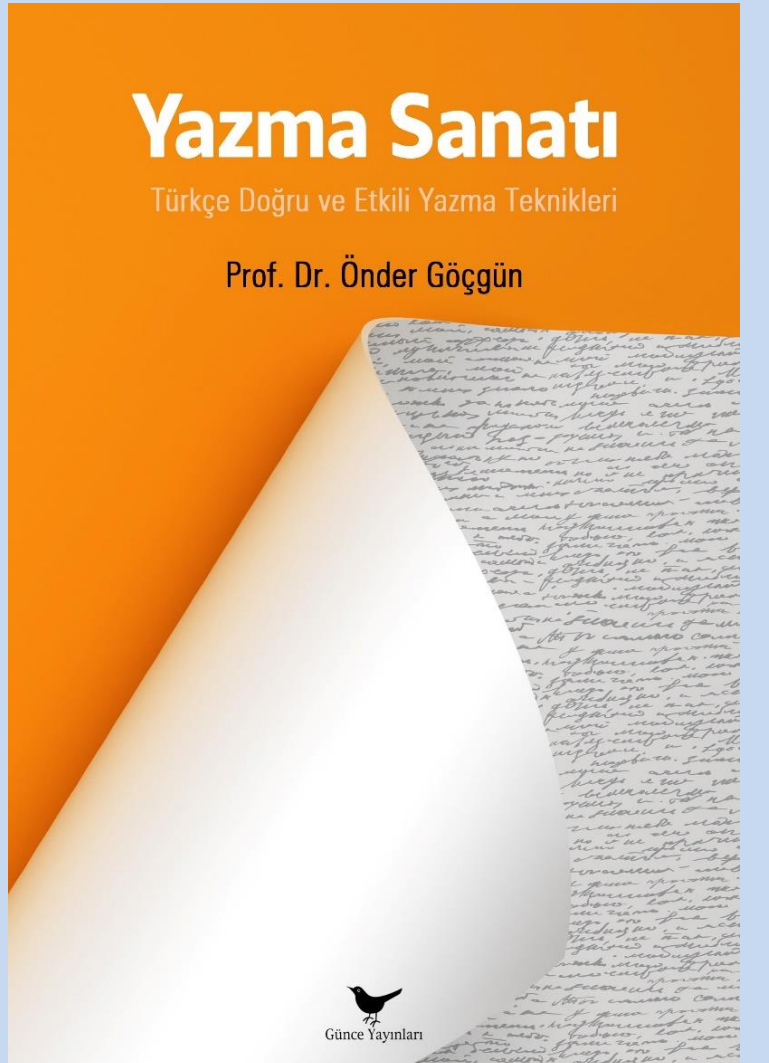


Günce Yayınları

Yazma Sanatı

Türkçe Doğru ve Etkili Yazma Teknikleri

Prof. Dr. Önder Göçgün



Günce Yayınları

Ömer Seyfettin'in "Bahar ve Kelebekler" Hikâyesinde Kültürel Unutkanlık/Amnezi

DR. ÖĞR. ÜYESİ HİLAL AKÇA*

Öz

Unutma belleğin canlı ve dinamik gücü, anı ise sadece ürünüdür. Bu nedenle unutma kültürünün paradokslarının çok iyi araştırılması gerekir. Bireyin toplumun ötekisi olmayı tercih ederek unutmaya sığınması, bireysel olduğu kadar siyasi, sosyal, dinî, tarihî gibi pek çok şartları da beraberinde getirir. Unutma, unutturma, zorlama, baskılama, sindirme gibi egemen gücün politikaları bireyleri 'alzheimer kurbanları'na dönüştürerek milli kimlik şuuru, tarih bilinci ve kültürel değerleri yok eder. Bu nedenle farklı disiplinler, son yıllarda toplumların yok olma tehlikesine karşı bellek çalışmalarına ağırlık vermektedir. Bireylerin ve toplumların varlıklarını sürdürebilmesi için belleğe ihtiyaç vardır. Özellikle tarih ve geçmişle bağ kurmak, nesiller arasındaki kültürel aktarımı kolaylaştırmak belleğin en önemli görevlerinden biridir. Belleğin hatırlama üzerine kurulu bu görevi toplumsal etkiye nasıl açıksa unutmak da en az hatırlamak kadar bu etkiye açıktır. Toplumların daha az hatırladığı ve zamanın çizgisine yenik düşmek zorunda kaldığı modern dönemde sosyal/kültürel amnezi bireylerin köksüz, bağısız ve geçmişini bastırarak unutmayı tercih etmelerine neden olmuştur. Kültürel amnezi dış hasar veya travmanın neden olduğu, bir toplumun köklerini, kültürünü ve kimliğiyle olan bağını unutturmaya zorlayan bir tür hastalıktır. Bir zamanlar bir bütün olarak bir topluluk tarafından benimsenen ancak şimdi unutulmuş ve yerini farklı ideallere bırakan bu süreç, nesiller arasındaki bağı koparıp bambaşka bir topluma dönüşmeyi beraberinde getirir. Ömer Seyfettin'in "Bahar ve Kelebekler"¹ hikâyesi birbirinden tamamen kopuk iki neslin çatışması üzerine kuruludur. Hikâyede yaklaşık üç kuşağa tanıklık etmiş büyük nine ve onun torununun torunu olan genç kız, eski ve yeni Türk kadınına sembolik düzlemde temsil ederek her iki neslin birbirinden tamamen kopuk ve yabancı olduğu gerçeğini ortaya koymaktadırlar. Çalışmada her iki nesil üzerinden hatırlama ve unutma kültürünün etkisi tartışılacaktır.

Anahtar sözcükler: bellek, kültürel bellek, hatırlama, unutma, kültürel amnezi

CULTURAL FORGETFULNESS/AMNESIA

IN ÖMER SEYFETTİN'S STORY OF "BAHAR VE KELEBEKLER"

Abstract

Forgetting is the living and dynamic power of memory, and memory is only its product. For this reason, the paradoxes of the culture of forgetting should be investigated very well. The individual's taking refuge in forgetting by choosing to be the other of the society brings together many conditions such as political, social, religious and historical as well as individual. Policies of the sovereign power such as forgetting, forcing, suppressing and intimidating destroy national identity consciousness,

* Erciyes Ün. Edebiyat Fak. Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, E-posta: hakca@erciyes.edu.tr, orcid: 0000-0003-3518-7306,

¹ Ömer Seyfettin (2020). *Bahar ve Kelebekler*. Hikâyeler 1 (2. Baskı), Haz. Hülya Argunşah İstanbul: Dergâh Yay., s. 189-200. (Metin içinde kullanılan alıntılarda sayfa numaraları kitabın bu baskısına aittir.)

Gönderim tarihi: 12.10.2021

Kabul Tarihi: 05.12.2021

historical consciousness and cultural values by transforming individuals into “alzheimer's victims”. For this reason, different disciplines have been focusing on memory studies against the danger of extinction of societies in recent years. Individuals and societies need memory in order to survive. One of the most important tasks of memory is to connect with history and the past, to facilitate cultural transfer between generations. Just as this task of memory, which is based on remembering, is open to social influence, forgetting is as open to this effect as remembering. In the modern era, where societies remember less and have to succumb to the line of time, social/cultural amnesia has caused individuals to prefer to forget their past by suppressing them. Cultural amnesia is a type of illness caused by external damage or trauma, forcing a society to forget its roots, its culture, and its connection to its identity. This process, which was once adopted by a community as a whole, but is now forgotten and replaced by different ideals, brings about breaking the bond between generations and transforming into a completely different society. Ömer Seyfettin's story “Bahar ve Kelebekler” is based on the conflict of two completely disconnected generations. In the story, the great-grandmother, who has witnessed three generations, and her great-grandchild, the young girl, represent the old and the new Turkish women on a symbolic plane, revealing the fact that both generations are completely disconnected and foreign from each other. In the study, the effect of remembering and forgetting culture over both generations will be discussed.

Keywords: memory, cultural memory, remembering, forgetting, cultural amnesia

GİRİŞ

Jan Assmann'a göre bellek, insanların geçmiş deneyimlerden faydalanmalarını ve bu deneyimleri mevcut koşullara uygulamalarını sağlar. Kimliğin kırılma noktası olan bellek, bireyin var olma sürecinde en önemli sermayesidir. Kimlik ve bu kimliği yeni üyelere iletmek için bir araç yaratan bellek, hem kişisel hem de kolektif düzeyde bir benlik (kimlik) farkındalığı oluşturmamızı sağlayan yetidir. Kimlik de zamanla ilişkilidir. İnsan benliği, 'zamanın malzemesinden' inşa edilmiş 'artzamanlı bir kimliktir'. Bu zaman ve kimlik sentezi, bellek tarafından gerçekleştirilir. Zaman, kimlik ve bellek için üç seviye arasında aşağıdaki şekilde ayırım yapılabilir:

Level/Seviye	Time/Zaman	Identity/Kimlik	Memory/Bellek
İç (nöromental)	İç, öznel zaman	İç benlik	Bireysel bellek
Sosyal	Sosyal zaman	sosyal benlik/ sosyal rollerin taşıyıcısı olarak kişi	İletişimsel bellek
Kültürel	Tarihi, Efsanevi, Kültürel zaman	Kültürel Kimlik	Kültürel bellek

(Assmann, 2008, s. 109)

İç düzeyde bellek, nöro-mental sistemimizin bir meselesidir. Bireysel bellek, 1920'lere kadar bu şekilde tanınan tek bellek şeklidir. Belleğin, genel olarak bilinç gibi, sosyalleşmeye ve iletişime bağlı olduğunu ve sosyal yaşamın bir işlevi olarak analiz edilebileceğini Fransız sosyolog Maurice



Maurice Halbwachs

Halbwachs ortaya koyar. Bellek, gruplar ve topluluklar hâlinde yaşanmasını; gruplar ve topluluklar hâlinde yaşamak ise bir belleğin oluşmasını sağlar. Sigmund Freud ve Carl Gustav Jung gibi psikanalistler kolektif bellek teorileri geliştirirler ancak yine de ilk, içsel ve kişisel seviyeye bağlı kalırlar; kolektif belleği toplumsal yaşamın dinamiklerinde değil ama insan ruhunun bilinçsiz derinliklerinde ararlar. Halbwachs'ın 'kolektif bellek' kavramı ile 'kültürel bellek' anlayışı arasındaki farkı anlatmak için 'iletişimsel bellek' terimi ortaya atılır. Kültürel bellek, bir dizi insan tarafından paylaşılması ve bu insanlara kolektif, yani kültürel bir kimlik iletilmesi anlamında bir kolektif bellek biçimidir (Assmann, 2008, s. 109-110).

Kolektif bellek, insanları bir araya getirerek kendini güçlü kılar ve kolektif belleğin dayandığı grubun içerisindeki üyeler hatırlayan bireylerdir. Her bireysel belleğin kolektif bellek üzerindeki bir görüş açısı olduğunu, bu görüş açısının işgal ettiği yere göre değiştiğini ve bu yerin de bizzat, başka ortamlarla sürdürülen ilişkilere göre değiştiği rahatlıkla söylenebilir. Kolektif bellek bireysel belleği kuşatır fakat onunla karışmaz; daha ziyade onun yasaları doğrultusunda evrilir ve ara sıra bazı bireysel hatıralar ona nüfuz etse de artık kişisel bir bilinç olmayan bir küme içerisine yerleşir yerleşmez şekil değiştirir (Halbwachs, 2018, s. 39-46).

Halbwachs, kolektif hatıraların bireysel hatıraların üzerine eklenerek daha kullanışlı ve güvenilir hâle geldiğini ancak öncelikle bireysel hatıraların olması gerektiğini söyler. Aksi takdirde bellek boş çalışır. Hatıraların bütüne dâhil olması beklenmez çünkü önemli olan anımsadığımız anının yeterince erken yani hatıra hâlen canlıyken gelmesidir. Bu nedenle hatıranın tarihsel anlamını etrafa yayması bizzat hatıranın kendisi üzerinden gerçekleşir. Hatıra, şimdiki zamandan ödünç alınanlarla geçmişin yeniden kurgulanması ve bu kurguda eskinin imgesinin epey değişmiş olarak yeniden ortaya çıkmasıdır. Buna göre hatıra hiçbir zaman olduğu gibi hatırlanmaz. Kişi yaşadığı anda sahip olduğu bilgilerle veya bakış açısıyla hatırayı yeniden oluşturur; farkında olmadan hatıra üzerinde değişiklik yapabilir. Ancak bu değişiklik hatıralarda bulunan boşlukları tamamlamak için de yapılmış olabilir. Çünkü "Bergson'a göre geçmiş, bir bütün olarak, bizim için var olduğu hâliyle hafızamızda kalır; fakat bazı engeller, özellikle de beynimizin davranışı, onun bütün bölümlerini hatırlamamıza engel olur." (Halbwachs, 2018, s. 55-73) Halbwachs'a göre birey, kolektif belleğiyle duruma/şartlara göre geçmişin farklı noktalarına geri döner. Tamamen içsel olan yani sadece bireysel bellekte muhafaza edilebilen anı yoktur. Bireyler anılarını toplumsal belleğin çerçevelerinden yardım alarak canlandırır ve anılar eylemlere yol gösterdiği sürece var olur. Toplumun içerisinde ayrıışan çeşitli gruplar, her an kendi geçmişlerini yeniden üretebilirler. Toplumsal inançlar, kökenleri ne olursa olsun ikili bir karaktere sahiptir. Bunlar kolektif gelenekler ya da anılardır ama aynı zamanda şu anın bilgisinin sonucu olan fikirler ve uzlaşımlardır. Toplumsal düşüncenin temel olarak bir bellek olduğu ve tüm içeriğinin sadece kolektif anılardan oluştuğu ama aralarından sadece bazılarının- toplumun mevcut çerçeveleri üzerinde çalışarak yeniden inşa edebildiklerinin-varlıklarını sürdürdüğü sonucu çıkartılabilir (2016, s. 335-366).

Kültürel bellek konusu, yirminci yüzyılın başında Halbwachs'ın çalışmalarıyla çeşitli disiplinlerde kültür ve bellek arasındaki ilişkinin incelenmesiyle gündeme gelmiştir. 'Kültürel' (ya da 'kolektif', 'toplumsal') bellek kesinlikle çok yönlü ve çeşitli bir kavramdır. Tarih, politika, felsefe, teoloji, psikoloji, edebiyat, medya gibi pek çok alanda inceleme konusu olan 'kültürel bellek' insanın yeryüzündeki macerasının hem ortak hem de farklı yönlerini içerir. Mitler, anıtlar, tarih yazımı kadar çeşitli medya, uygulamalar ve yapılar, ritüel, konuşma ile hatırlama, kültürel bilginin konfigürasyonları ve nöronal ağlar günümüzde bu geniş terim altında toplanmaktadır. Kültürel belleğin ilk düzeyi biyolojik bellekle ilgilidir. Hiçbir bellek tamamen bireysel değildir; her zaman doğası gereği kolektif bağlamlar tarafından şekillendirilir. Birlikte yaşanan insanlar, okunan kitaplar, kullanılan eşyalar ve medya geçmişin hatırlanmasına ve yeni deneyimlerin kodlanmasına yardımcı olan şemalar sağlar. Anılar, çoğu zaman arkadaşlar arasındaki sohbetlerden kitaplara ve mekânlara kadar uzanan dış etkenler tarafından şekillendirildiği gibi de tetiklenir. Kısacası, birey sosyokültürel bağlamlarda hatırlar. Bu birinci düzeyle ilgili olarak, 'bellek' gerçek anlamda kullanılırken, "kültürel" özneliliği "sosyo-kültürel bağlamlar ve bunların bellek üzerindeki etkileri" anlamına gelen bir metonimdir. Kültürel belleğin ikinci seviyesi, sosyal grupların ortak bir geçmişi inşa ettiği sembolik düzen, medya, kurumlar ve uygulamalara atıfta bulunur. 'Bellek' burada mecazi anlamda kullanılmıştır. Toplumlar harfi harfine hatırlamazlar; ancak ortak bir geçmişi yeniden inşa etmek için yapılanların çoğu, mevcut bilgi ve ihtiyaçlara göre geçmişin versiyonlarının yaratılmasında içkin olan seçicilik ve perspektif gibi bireysel bellek süreçlerine biraz benzerlik gösterir (Erll, 2008, s. 1-5).

Kültürel belleğin en güçlü biçimleri, mağdur gruplarının yaşadığı geçmiş travmaların anılarını içerebilir. Kültürel belleğin temel işlevi, iyi ya da kötü geçmişi hatırlamak değildir. Jan Assman iletişimsel ve kültürel bellek arasında bir ayrım yapar. Günlük yaşamdaki anıların sözlü olarak yaygın aktarımıyla ilgili bellek iletişimseldir ve konuşmanın odaklandığı kültürel bellek, nesiller boyunca saklanabilen, aktarılabilen ve yeniden birleştirilebilen nesnelleştirilmiş ve kurumsallaşmış anılara atıfta bulunur. Kültürel bellek, metinlerde, ayinlerde, anıtlarda, kutlamalarda, nesnelere, kutsal yazılarda ve olanlarla ilişkili anlamları başlatmak için anımsatıcı tetikleyiciler olarak hizmet eden diğer ortamlarda somutlaşan sembolik miras tarafından oluşturulur. Ayrıca, efsanevi kökenlerin zamanını geri getirir, geçmişin kolektif deneyimlerini kristalleştirir ve bu binlerce yıl sürebilir. Bu nedenle, inisiyellerle sınırlı bir bilgiyi varsayar. Bu ileriye dönük hatırlamadır. Kültürel bellek, kültürün kalıcı olmasını; insanların kendi kültürlerine ve geçmişte neyin işe yaradığının izlerini koruyarak kültürlerin yeni koşullara uyum sağlamasını kolaylaştırır. İletişimsel bellek ise yakın geçmişle sınırlıdır, kişisel ve otobiyografik anıları çağırır ve üç ila dört kuşak arasında kısa bir dönem (80 ila 110 yıl) ile karakterize edilir. Gayri resmi niteliği nedeniyle, onu iletenlerin uzmanlığını gerektirmez.² Gündelik iletişime dayanan iletişimsel bellek, yaklaşık üç kuşakla sınırlı kişiler arası iletişimin yarı-senkron bir sürecinin sonucudur; kültürel bellek ise yüzyıllar ve binyıllar boyunca uzanan gelenekle ilişkisi nedeniyle artzamanlıdır. Aleida Assmann geleneğin iletişimin özel bir durumu olduğunu savunurken,

²Meckien, Richard (2013). Cultural memory: the link between past, present, and future. (<http://www.iea.usp.br/en/news/cultural-memory-the-link-between-past-present-and-future>, Erişim Tarihi: 21.09.2021)

kültürel belleğin uzun zaman dilimlerinde nasıl saklandığını ve aktarıldığını düşünür. Bu anıları geri almak, anlamlandırmak ve aktarmak için yorumlama ve anlam yükleme çok önemlidir. Bu uygulamaları yapabilenler 'rahipler, bilgeler, öğretmenler' özel bir bellek "taşıyıcıları" grubunu oluştururlar. Tutarlı bellek uygulamaları metinlere, görüntülere ve ritüellere odaklandığında, topluluğun kimliğiyle ilgili hâle gelen bir kanonun kurulması ve pekiştirilmesiyle sonuçlanır (Velicu, 2011, s. 2).

Kültürel bellek bir tür kurumdur. Sözcüklerin seslerinin veya jestlerin görüntüsünün aksine, sabit ve durum-aşkın olan sembolik biçimlerde dışsallaştırılır, nesneleştirilir ve saklanır. Bu nedenle bir durumdan diğerine ve bir nesilden diğerine aktarılabilirler. Belleğin taşıyıcıları olarak dış nesnelere, zaten kişisel bellek düzeyinde bir rol oynamaktadır. İnsan aklıyla donanmış varlıklar olarak sahip olduğumuz bellek, sadece diğer insan hatıralarıyla değil, aynı zamanda 'şeyler', dışsal sembollerle de sürekli etkileşim içindedir. Kültürel bellek geçmişteki sabit noktalara dayanmaktadır. Kültürel bellekte bile geçmiş bu hâliyle korunmaz, sözlü mitlerde veya yazılarda temsil edildiği, şöenlerde oynandığı ve sürekli değişen bir şimdiyi aydınlattığı için sembollere dökülür. Kültürel bellek bağlamında, mit ve tarih arasındaki ayırım ortadan kalkar. Arkeologlar ve tarihçiler tarafından araştırıldığı ve yeniden yapılandırıldığı hâliyle geçmiş, kültürel bellek için geçerli değildir, yalnızca hatırlandığı gibi geçmiştir. Burada kültürel bellek bağlamında önemli olan kültürel belleğin zamansal ufkudur. Kültürel bellek, ancak geçmişin "bizim" olarak geri kazanılabileceği ölçüde geçmişe uzanır. Bu nedenle, bu tarihsel bilinç biçimine sadece geçmiş hakkında bilgi olarak değil, "bellek" olarak atıfta bulunulur (Assmann, 2008, s. 110-113). A. Assmann'a göre Marcel Proust'un ünlü Madeleine'i veya eserler, nesnelere, yıldönümleri, ziyafetler, ikonlar, semboller veya manzaralar gibi şeylerle ilgili olarak, 'bellek' terimi bir metafor değildir ama hatırlayan bir zihin ile hatırlatan bir nesne arasındaki maddi temasa dayanan bir mecazdır. Eşyaların kendilerine ait bir belleği yoktur, ancak bize hatırlatabilirler, belleği tetikleyebilirler çünkü onlara yatırdığımız hatıraları; yemekler, ziyafetler, ayinler, resimler, hikâyeler ve diğer metinler, manzaralar ve diğer 'bellek yerleri' taşırlar. Toplumsal düzeyde, gruplar ve toplumlarla ilgili olarak, dış sembollerin rolü daha da önemli hâle gelir, çünkü bir hafızaya 'sahip olmayan' gruplar, hatırlatıcı olarak kastedilen şeyler aracılığıyla kendilerini bir 'oluşturma' eğilimindedir. Anıtlar, müzeler, kütüphaneler, arşivler ve diğer anımsatıcı kurumlar gibi. Buna kültürel bellek denir ve kültürel bellek, kuşaklar dizisinde yeniden somutlaşabilmek için, iletişimsel belleğin aksine, bedensiz bir biçimde var olur; koruma ve yeniden düzenleme kurumlarına ihtiyaç duyar (2008, s. 110-111).



Jan Assmann

Kültürel bellek çalışmalarında hatırlama/anımsama kadar unutma/amnezi de o ölçüde etkilidir. Hatırlamak ve unutmak hem bireysel hem de toplumsal düzlemde farklı bileşenlere ve sonuçlara sahiptir. Geçmişle yüzleşme ve hesaplaşma ya da geçmişi silme belleğin tarih, kimlik,

Kültürel bellek çalışmalarında hatırlama/anımsama kadar unutma/amnezi de o ölçüde etkilidir. Hatırlamak ve unutmak hem bireysel hem de toplumsal düzlemde farklı bileşenlere ve sonuçlara sahiptir. Geçmişle yüzleşme ve hesaplaşma ya da geçmişi silme belleğin tarih, kimlik,

dil, din ve genel itibariyle toplumla kurduğu ilişkiyle doğrudan alakalıdır. Toplumsal devamlılığın sağlanmasında kültürel hatırlama bireyleri ortak değerler etrafında birleştirirken kültürel unutma onların ayrışmalarına ve asimile olmalarına sebep olmaktadır. Bireysel düzlemde modernitenin en önemli hastalığı olan 'alzheimer' kişiyi geçmişinden ve anılarından çekip alırken toplumsal düzlemde de milletlerin yok oluş serüvenini hızlandırmaktadır. Psikolog Hermann Ebbinghaus, unutmayı bilimsel yöntemle inceleyen ilk kişilerden biridir. Ebbinghaus, kendisini özne olarak kullandığı deneylerin bulgularını 1885'te *Memory: A Contribution to Experimental Psychology*'de yayımlar. Ebbinghaus unutma eğrisi hazırlayarak elde ettiği sonuçlarla unutma ve zaman arasında bir ilişki ortaya çıkarır. Öğrenildikten sonra çok hızlı bir şekilde kaybolan bilginin üzerinde nasıl ve ne sıklıkla öğrenildiği gibi faktörler etkilidir. Uzun süreli bellekte saklanan bilgiler ise şaşırtıcı derecede kararludur. Bazen bilgi unutulmuş gibi görünebilir, ancak ince bir ipucu bile hafızayı tetiklemeye yardımcı olabilir. Hayal etmek en iyi hatırlama araçlarından biridir. Başlangıçta birey kendini unutkan ve hazırlıksız hissetmiş olsa da hayal etmek, muhtemelen hatırladığının bile farkında olmadığı bilgilerin anımsanmasına yardımcı olur.³

Unutma sorunu üzerine yapılan son teoriler, zaten olmuş olanı silmek, kaçınmak ve nihayetinde hafızadan silmek için zorlama, arzu, çaba veya talep üzerinde durur. Bu tür bir kuramlaştırma, özneye unuttuğunu zaten unutulmuş olarak ilan ettirme ve dolayısıyla onu hatırlamaya yönlendirme paradoksunu akla getirir. Benzer şekilde unutmama dürtüsü, hem unutulma tehlikesini hem de sürekli olarak kendine hatırlamayı hatırlatma ihtiyacını vurgular (Lampropoulos vd. 2010, s. 1). Aslında belleğin kendi iradesi vardır, insan her ne kadar bazı şeyleri unutmamak için kendisine telkinde bulursa da bellek, canı nereye isterse oraya oturan bir canlı gibidir. Bu nedenle bir şeyi muhafaza etmeme emrini dikkate almaz, unutmak istenilen şeyler için bütün çaba boşunadır (Draaisma, 2012, s. 13). Jacoby, anımsayan bir tarihin yanı sıra unutma gereksiniminden doğan bir tarihin de var olduğunu söyler (1996, s. 9). Unutmak, en genel anlamda, insan yaşamı için gerekli olan bir şeyi kaybetmek ya da elde tutmayı başaramamak; tam olarak bir anının, pozitif bir içeriğin olması gerektiği yerde yokluk, boşluk ya da kayıp anlamına gelir. Hatırlama kavramı ise yalnızca bilişsel ve entelektüel değil, aynı zamanda tüm modern öncesi çağların ahlaki ve kültürel bir ideali olan şeyin, yalnızca büyük miktarda bilgiyi depolama ve geri getirme yeteneği olmadığına işaret eder. Çok daha önemli olan, hatırlanan bilgi ve deneyimin türü ve bu hatırlamanın kişinin davranışı ve karakteri üzerindeki etkisidir (Brockmeier, 2002, s. 5).

Çeşitli toplumlarda belirli dönemlerde 'unutma politikası' öne çıksa da hatırlama kültürü evrensel bir olgudur. Hatırlama kültürünün herhangi bir biçimine sahip olmayan bir grup düşünmek mümkün değildir. Bugüne kadar 'ortak bellekten' yoksun bir siyasi ve sosyal topluluğa rastlanmamıştır. Bununla birlikte hatırlama kendiliğinden gerçekleşmez. Çünkü geçmiş kendi içinde bir bütünlüğü olan, tamamlanmış, kapalı olaylar toplamı değildir ancak kendisiyle ilişki hâlinde olunursa ortaya çıkar (Sancar, 2016, s. 42). Bu bağlamda insanın belleği öğrenilen, deneyimlenen bilgileri hem koruma hem de kurtarma yeteneğini içerir fakat bu kusursuz bir süreç değildir. Hayat her zihne bir anı atıflarken, zihinde önceden var olan duyular, hisler, fikirler

³ <https://www.verywellmind.com/forgetting-about-psychology-2795034>, Erişim Tarihi: 07.09.2021

muğlaklaşarak hafızada saklanmaya devam ederler. Bireyin kimlik inşasını sürdürmesi ve aktarması için anılara ihtiyacı olduğu gibi, toplum da aynı ihtiyaca sahiptir. Ancak moderniteyle beraber bireyin ön plana çıkmasıyla toplumsal bağlar zayıflamaya ve çürümeye başlar. Bireycilik, modern kültürün önemli paradigmalarından birisidir. Genel olarak her türlü beşerî oluşumu ferde indirgeyen dolayısıyla ilahi bağlantıyı göz ardı eden bir eğilim olarak tanımlanabilir. Birey daima kendi başınadır ancak modern dışı toplumlarda ferden ortaya koyduğu şeyler bile ortak bir değerün ürünüdür. Fert sadece bir vesileden ibarettir. Modern toplumlarda ise fert ön plana çıkarılarak bireyselleşme adı altında bireyin eritilmesi ve başladığı noktaya tekrar dönüşü söz konusudur. Bu durumda artık bir varlık olarak insan kendini koruyamaz duruma gelmektedir. Bireyin izole edildiği bu toplumlarda acizlik, güçsüzlük, kendinin hiçbir şeyine yetememe modern insanın tipik özelliğidir. Bireyselleşmenin getirdiği önemli sorunlardan birisi de şüphesiz kimlik sorunudur. Bu toplumlarda sürekli verilir alınan kimlik beraberinde bunalımı ve asimilasyonu getirmektedir. İçerikten çok görünürlüklerle ilgili olan kimliğin en önemli sorunu, sosyal varlığın kendisi için uygun bulduğu kimlikle başkalarının zorla verdiği kimlik arasında yaşadığı çatışmadır (Aydın, 2014, s. 91-93).

Ulusal ruh hâlimize alzheimer hastalığı metaforunu uygulayan Stephen Bertman, kültürel amnezinin, alzheimer hastalığı gibi, insanların ruhunu kemirip, sinsice ilerleyen ve güçten düşüren bir hastalık olduğunu gösterir. Unutma ister uzun ister kısa süreli bellekle ilişkili olsun, günlük hayatımızın bir parçasıdır. Her şeyi hatırlamak imkânsızdır ve bu nedenle, hatırlamanın ayrılmaz bir şekilde unutmayla bağlantılı olması doğaldır. Bu nedenle, unutma ne olumlu ne de olumsuzdur. Toplumsal varoluşun kalıntılarını korumak ve onun temel arşivlerini sınıflandırmak hem de hafızada saklamak ve canlı tutmak için gösterilen çaba da beraberinde bir amneziyi getirir. Arşivler, kaynaklar, notlar, hatırlatıcılar, anımsatıcı teknik araçlar, içermeler ve hariç tutmalar arasında, insan tarihselleştirme sürecini anladığı kadar bu sürece meydan da okuyabilir. Kültürel amnezi ile unutma arasında net bir ayrım yapmak, belki de hafıza kaybı yaşayan kişinin her şeyi, hatta kendini unutmayla ilgili her şeyi unutmaya yatkın olması sayesinde mümkün müdür? Amnezinin öznesinin geçmişle herhangi bir bağlantıdan muaf tutulduğunda ona ne tür bir koşulsuzluk sağladığı fikri bütün boyutlarıyla tartışmalıdır (Lampropoulos vd. 2010, s. 2-3).

Kültürel amnezi, eskiden önemli olan, ancak şimdi zorla yerinden edilmiş ve yerine zorbalıkla bir geleceğin inşa edilmeye çalışıldığı toplumlarda bireylerin gösterdiği yaygın bir cehalet ve kayıtsızlıktır. Ömer Seyfettin'in "Bahar ve Kelebekler" hikâyesi bu ekseninde kurgulanmış ve hikâye kişilerinden olan genç kız, Batı'nın dayattığı hayat şeklini sorgulamadan kabullenerek benimsemiştir. Diğer taraftan hikâyede iletişimsel belleğin temsili değerini taşıyan büyük nine kapanan bir devrin ve geleneksel Türk kadınının yaşantısını anımsatmakta ve bir anı taşıyıcısı olarak eski-yeni Türk kadınının karşılaştırılmasına imkân tanımaktadır. II. Meşrutiyet Devri Türk Edebiyatının önemli temsilcilerinden olan Ömer Seyfettin'in *Genç Kalemler* dergisinde yayımlanan bu hikâyesi aynı dergide yayımladığı 'Yeni Lisan' makalesinin öne sürdüğü tezlerle ilişkin bir örneklem oluşturur. *Bahar ve Kelebekler* yeni lisana ilişkin örneklerin ve beklentilerin istikametini gösterebilmek adına örnek bir edebî metindir. Hikâyenin başına düşülen "Yeni

Lisanla" notu sade ve anlaşılır bir dil ile anlatı örneği olduğunu ortaya koyar (Durmuş, 2018, s. 892).

KAPANAN BİR DEVRİN İLETİŞİMSEL BELLEK ÖRNEĞİ: BÜYÜK NİNE

Psikologlar, belleğin kişisel deneyimlerinin depolandığı yere 1980'li yıllardan beri 'otobiyografik/bireysel bellek' adını verirler. Bu bölüm insan hayatının vakaynamesidir. Hatırlanan en eski anıların barınağı olan otobiyografik bellek, sürekli başvurulmuş en uzun dönemli kayıttır. Otobiyografik bellek aynı anda hem hatırlar hem unuttur. Hayatın notlarının düşüldüğü ve kaydedildiği bu defter, kendine özgü birtakım yasalara sahiptir. Birey, genel itibarıyla üç ya da dört yaş öncesini hatırlamazken en acı verici olayları sabıka kayıtlarına benzer kesinlikle hatırlar. Aslında bellek en çok kederli an ve olayları hatırlar. Bireyin yaşadığı depresyon ve uykusuzluk/insomni otobiyografik belleği bir ıstırap hikâyesine dönüştürür. Huzur bozan her anı diğer anılarla bağlantı kurarak belleği gafil avlar. Aniden gelen bir koku, ses ve görüntü uzun süredir düşünülmemiş bir şeyi hatıra getirir. Birey, yaş aldıkça bilhassa çocukluk anılarını daha çok ve net hatırlar ve bunu çevresindekilerle paylaşır. Bu nedenle otobiyografik bellek bireyin en yakın dostudur (Draaisma, 2012, s. 13-14). Bireysel/otobiyografik bellek tarihî deneyimlerle birleşerek iletişimsel belleğe de dönüşür. İletişimsel bellek yakın geçmişe ilişkin anıları kapsar. Bunlar kişinin çağdaşları ile paylaştığı anılardır. Bunun en tipik örneği kuşağa özgü bellektir. Bu bellek tarihi olarak grupla bağlantılıdır, zamanla oluşur ve zamanla yok olur; daha açık ifade edersek taşıyıcıları ile sınırlıdır. Sahibi olduğu zaman bir başka belleğe yer açar (Assmann, 2015, s. 58). İletişimsel bellek kurumsal değildir; herhangi bir öğrenme, aktarma ve yorumlama kurumu tarafından desteklenmemektedir; uzmanlar tarafından yetiştirilmez ve özel günlerde çağrılmaz veya kutlanmaz; herhangi bir maddi simgeleştirme biçimiyle resmileştirilmez ve sabitlenmez. Gündelik etkileşimle iletişim içinde yaşar ve tam da bu nedenle, normalde seksen yıldan daha geriye gitmeyen, etkileşim hâlindeki üç neslin zaman aralığına ulaşan sınırlı bir zaman derinliğine sahiptir. Yine de çerçeveler, "iletişimsel türler", iletişim ve temalaştırma gelenekleri ve hepsinden önemlisi aileleri, grupları ve nesilleri birbirine bağlayan duygusal bağlar vardır (Assmann, 2008, s. 111). 'İletişimsel bellek' bir grubun üyelerinin kendi geçmişlerini, 'biz' grubunun kimliğe özgü büyük anlatısıyla etkileşim içinde olduğunu düşündükleri ve bu geçmişe ne anlam yükledikleri konusunda kasıtlı bir anlaşmayı ifade eder. 'Kültürel' ve 'iletişimsel bellek' ancak teorik bir bağlamda kesin olarak ayrılabilir; bireylerin ve sosyal grupların fiili hafıza pratiğinde, onların biçimleri ve yöntemleri birbirine bağlıdır. Bu aynı zamanda, "kültürel belleğin" şeklinin -en azından daha uzun bir zaman diliminde gözlemlendiğinde- neden değiştiğini de açıklar: İletişimsel hafıza, bazı yönleri değersizleştirirken diğerlerine daha fazla değer verir ve ayrıca yeni unsurlar ekler (Welzer, 2008, s. 285).



Ömer Seyfettin

“Bahar ve Kelebekler” hikâyesinde iletişimsel bellek örneği büyük nine, kaybolan bir neslin son temsilcisi olarak anı taşıyıcısı görevini üstlenir. Doksan yedi yaşında bütün gününü evde uyuyarak geçiren büyük ninenin, aslında sembolik düzeyde gücünü ve ihtişamını kaybetmiş bir devleti temsil ettiği söylenebilir. Yeni neslin yıkılan bu devlet karşısındaki duyarsızlığı ise aynı evde yaşayan henüz on sekiz yaşındaki torununun torunu olan genç kızın büyük nineyi görmezden gelerek yok sayması üzerinden verilmiştir. Evdeki eşyadan herhangi bir farkı olmayan büyük nine oldukça yalnız, eksik ve terk edilmiştir. Çünkü anılarını paylaşacağı çağdaşları bu dünyadan göçüp gitmiş ve kendisi de içindeki yaşama sevinci ve isteğine rağmen nesil çatışmasının yaşandığı bu evde sınırlı bir hayata mahkûm edilmiştir: “Pencerenin önündeki şişman koltuğa gayet zayıf, gayet sarı, gayet ihtiyar bir kadın oturmuştu. Bahara ve hayata dargın gibi arkasını dışarıya çevirmişti.” (Ömer Seyfettin, 2020, s. 189). Büyük ninenin bahara ve hayata dargın olmasının sebebi, yeni neslin içinde bulunduğu köksüz, bağısız ve yabancı olma durumunun getirdiği ümitsizlikten ve kendi neslinin de bütün öyküsünün tamamıyla terk edilmesindedir. Büyük ninenin içinde bulunduğu ortama hükmedememesinin ve ellerinden kayıp giden bu genç kıza belki de o güne kadar deneyimlerini tam olarak aktaramamasının sebebi kendisinin de geçmişle yüzleşmeye cesaretinin olmamasından kaynaklanabilir. Halbwachs, hatırlamayı yüzleşme olarak ele alır. İnsanların hatıralarının kolektif olarak kaldığını ve kendi hatıralarının bile başkaları tarafından hatırlatıldığını söyler. Bunun sebebi ise toplumsal bir varlık olan insanın insanlardan soyutlanamamasıdır. Sonuçta birey tanıdığı insanları, hayatı boyunca zihninde taşır. Hikâyede, büyük nine hayattan ve hatıralarından kopuk, insanlardan soyutlanmış bir şekilde yeni neslin hüküm sürdüğü bu eve sığınmak zorunda kalmıştır. Ona geçmişini, anılarını, deneyimlerini ve hayattan zevk aldığı günleri anımsatacak ve onu geçmişe davet edecek bir anımsatıcı öğeye ihtiyacı vardır. Geçmiş kendisiyle beraber deneyimleyen tanıkların yokluğu büyük nineyi büsbütün çaresizliğe ve yalnızlığa itmiştir. Oysaki hatırlamak ya da hatırayı teyit etmek için mutlaka tanık olması gerekli değildir. Bazen tanık olsa bile hatırlama tam olarak gerçekleşemeyebilir. Olayın bireyin belleğinde yer etmesi özel bir dikkati beraberinde getirir ve hatta bazen bazı gerçek hatıralara yoğun bir hayali anı kütleleri eklenir. Bu nedenle tanıkların bütününde hatıraların sağlam bir kütle hâlini alabilmesi için, anımsatıcı bir tohuma ihtiyaç vardır (Halbwachs, 2018, s. 10-13). Çünkü ufacık bir an, bir koku, bir resim bize geçmişini veya unuttuğumuzu sandığımız bir anıyı hatırlatır. Yani hatırlama için tanık olmasa bile hatırlama gerçekleşir ancak bir anımsatıcı tohum gerekmektedir: “O hâlde her hatıranın temelinde, onu sosyal düşüncenin pek çok unsurunun yer aldığı diğer algılardan ayırt etmek için *duyusal sezgi* olarak adlandırmayı kabul edeceğimiz, bütünüyle bireysel bir bilinç durumunun çağrışımı bulunacaktır.” (Halbwachs, 2018, s. 23). Hikâyenin girişinde bu duyusal sezgi ve çağrışım ağı ‘mevsim’ olgusuna bağlı olarak gerçekleşir. Hikâyede okuyucu düzleminde büyük nine için betisel bir özellik ve rol olarak “bahara ve hayata dargın gibi” şeklinde bir tasvir yapılsa da anımsatıcı öğe ‘bahar’ mevsiminin gelmesidir: “... Birden, üç dişi kalan buruşuk ağzını açtı. Esnedi. Bir mumya uzvu kadar sararmış ve katlaşmış elini başına götürdü. Kahverengindeki yemenisi altında daha beyaz görünen saçlarına dokundu. Bir an düşündü. Yine esnedi. Galiba uyanacaktı...” (Ömer Seyfettin, 2020, s. 189). Bu uyanışın ardından büyük ninenin arkasındaki açık pencereden giren

kışkırtıcı rüzgârın onu heyecanlandırması; bu heyecana kuş cıvıltılarıyla beraber çiçek ve çimen kokularının eşlik etmesi onu hayalinde uzak, ezeli ve neşeli sabaha hazırlamıştır. Ufacık bir an, bir koku ve ürpermeyle kendine gelen büyük nine duyuşal sezgileriyle harekete geçmiş hem gerçek hem de mecaz anlamda uykusundan uyanmıştır. Marcel Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde*'de ünlü "Madeleine" (bir Fransız kurabiyesi) aracılığıyla yaptığı analiz oldukça dikkat çekicidir. Proust, bir yetişkin olarak 'madeleine' yeme eyleminin, çocukluğunun bağlamını yeniden canlandırıldığını fark eder. Ona göre madeleine, istemeden ortaya çıkan geçmişin sembolüdür. Proust, farkına varmadan anıları biriktiren bir özneliliğin sınırlarının izini sürer. Dolayısıyla anıların ortaya çıkışını tanımlamak için 'duyuşal bilinç'ten söz etmek gerekir. Başka bir deyişle bu anımsama entelektüel değil, duyuşal bir faaliyettir. Belirli nesnelere veya kokular anıları çağırır. Bu teori, geçmişten ziyade şimdi olabilir, başka bir deyişle, öznenin bir şekilde zamanı bükebileceğini ve geçmiş/şimdi arasındaki ikiliği kırabileceğini belirtir. Proust böylece geçmişte hapsedilmiş, unutulamayan bir özneliliğin de resmini çizer; bilinç geçmişte perçinlenir ve hafızasından acı çeker. Ona göre insanlık hâlinin baskın zamanı geçmiş gibi görünür ve insan esasen nostaljiktir.⁴ Bu bağlamda büyük nine arkasını döndüğü baharın rengi, kokusu ve dokusuyla aniden kendine gelerek Proust'un dediği geçmiş ve şimdi arasındaki ikiliği kırmış ve hapsettiği, perçinlediği ve belki de unutmaya karar verdiği geçmişle yeniden bir araya gelmiştir. İlk anılarıyla yaşlılığın unutkanlığı arasında sıkışıp kalan kişi/büyük nine, anıların oluşumuyla yıkımı arasında henüz hatırlama kabiliyetine sahip olmadığı zaman ile hatırlama kabiliyetinin yitirdiği zamanlar arasındaki o ince çizgiyi aşmış ve her insana hayatı boyunca eşlik eden belleği onu ve genç kızı tekrar hayata döndürmek için harekete geçmiştir (Draaisma, 2012, s. 25). Bu duyuşal uyanıştan sonra torununun torunu olan genç kızla iletişim kurma çabası içinde olan büyük nine, "Yavrum, niçin susuyorsun, dedi, biraz konuşalım." (Ömer Seyfettin, 2020, s. 190) diyerek içinde kıpırdanan heyecanı ve baharın getirdiği canlılığı ona da aktarmak istemiş; kendisiyle beraber bu eve mahkûm olan torununun haline üzölmüştür. Oysa torunun içinde bulunduğu zaman dilimi büyük ninenin deneyimlediği ve yaşadığı dönemden oldukça uzakta, geçmişle olan bağın tamamen koptuğu Batı medeniyetinin hegemonyasının hüküm sürdüğü bir nesle imlemektedir. Connerton'a göre günümüzle ilgili deneyimlenen çoğu şey geçmiş hakkında bildiklerimiz üzerine oturur ve bu durum var olan toplumsal düzeni meşrulaştırır. Anımsama, bireysel olmaktan çok kültürel bir etkinliktir (2019, s. 12-13). Bu bağlamda düşünöldüğünde genç kızın içinde bulunduğu ortamda meşrulaşmış bir toplumsal düzenin ve geçmişin sağlam temelleri üzerine inşa edilen bir kültürel



Marcel Proust

⁴ <https://www.the-philosophy.com/proust-madeleine>, Erişim Tarihi: 25.09.2021

bilincin olduğu söylenemez. Hikâyede genç kızın Türk kadınının geçmişi hakkında hiçbir şey bilmemesi ve onların yaşantısını Fransızca bir roman üzerinden deneyimlediğinin görülmesi bunun en çarpıcı örneğidir. Evde büyük nine gibi tarihe ve topluma tanıklığıyla önemli bir rol oynayan bir figür varken genç kızın bireysel belleği tamamen izole ve kapalıdır: "... Bu kız tıpkı büyük matemleri geçirmiş, felaketler görmüş bir zavallı gibiydi. Hiç gülmüyor, hep mahzun duruyordu. Ah, işte hep bu kitaplar onları zehirliyor, onları solduruyordu. Onları bahara, saadete yabancı bırakıyordu. Ansızın kalbinde bir acı duydu. Bu genç, bu güzel kıza acıyordu..." (Ömer Seyfettin, 2020, s. 191) Büyük ninenin bu tespiti hem yeni neslin içine düştüğü buhranı açıklamakta hem de kültürel belleği yok olan bir milletin gençlerinin içinde bulunduğu durumu gözler önüne sermektedir. Hâlbuki bir insan kendi geçmişini hatırlamak için diğerlerinin hatıralarına başvurmaya sıkça ihtiyaç duyar. Kendisinin dışında var olan ve toplum tarafından onanmış referans noktalarına geri gider. Üstelik bireysel belleğin işleyişi, bireyin türetemediği ve çevresinden ödünç aldığı kelimeler ve fikirlerden ibaret enstrümanlar olmadan mümkün değildir. Bununla beraber sadece zamanın bir anında görülen, yapılan, hissedilen ve düşünülen şeyler hatırlanır; yani bellek diğerleriyle karışmaz. Bellek uzamda ve zamanda oldukça dar bir şekilde sınırlandırılmıştır (Halwachs, 2018, s. 46). Ancak geçmişin yeniden hatırlanması tanığın içinde bulunduğu koşullara bağlı olarak değişir. Okuyucu hikâyenin bütününe düşündüğünde büyük nine ve genç kızın daha önce aralarında geçmişe dair konuşma geçtiğini ancak çoğu zaman münakaşaya dönüşen bu diyalogların genç kız üzerinde herhangi bir tesiri olmadığını algılar. Hikâyede, o günkü konuşmada büyük nineyi geçmişe götüren ve onu harekete geçiren ikinci hatırlatıcı öge, torununun okuduğu Fransızca bir roman olur. *Desenchanté* adlı bu romanın içeriğini merak eden büyük nine, genç kıza romanın adının ne anlama geldiğini ve nelerden bahsettiğini sorar. 'Sevinçten ve saadetten mahrum kadınlar' demek olan bu roman, Türk kadınlarını anlatmaktadır. Romanın adından anlaşıldığı kadarıyla Batı'nın oryantalist tavrının bir yansıması olan bu eser, Doğu kadınına bir sömürü nesnesi olarak imlemekte ve Doğu'nun kadın algısını bu şekilde yansıtarak istediği kadın imajını yaratmaktadır. Büyük nine bu tavır karşısında sürekli genç kıza serzenişte bulunmakta, yeni neslin bu imajla dönüştürülmesinden ve pasifleştirilmesinden yakınmaktadır:

"-Sevinçten, saadetten mahrum kadınlar, Türk kadınları mı?" dedi, hayır, hayır, hayır. Türk kadınları asla sevinçten, saadetten mahrum değildiler. Sevinçten, saadetten mahrum olan sizsiniz. Şimdiki kadınlar... Siz bozuldunuz. Siz büyük annelerinize benzemediniz. Ah biz... gençken ne kadar mesut idik. Bütün meşguliyetimiz eğlence ve neşe idi. Bahar, şu arkamdaki bahar, bizi sevinçten deli ederdi. Şimdi siz bunları görmüyorsunuz, siz bu zehirleyici kitaplar üzerine düşüyor, kabarıyor, soluyor, soluyor, hırçın, berbat, tahammül olunmaz bir mahlûk oluyorsunuz..." (Ömer Seyfettin, 2020, s. 191-192)

Büyük ninenin belleğinde yer tutan Türk kadını imajı neşeli, üretken, canlı ve oldukça dinamik bir yapı arz ederken genç kız pasif, ikincil bir kişiliktir ve ilkel dişilik kayıtlarından oldukça uzaktadır. Yeni nesil okudukça, anladıkça, erkeklere yaklaştıkça eskiden kadınlara ait olan rollerin ve yaşam tarzının onları dar kalıplar içine hapsettiğini düşünmüş ve esaret altında olduklarını hissetmişlerdir. Her ne kadar büyük ninenin yaşadığı dönem ve kadınlara sunulan

imkânlar yeni neslin koşulları düşünülürken cazip gibi görünse de yeni neslin deneyimlediği dönemin koşulları artık değişmiştir. Kadınlar için hayat standartlarının yükseldiği, toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin ortadan kalktığı ve en önemlisi ataerkil düzenin dayattığı rollerin dışına çıkıldığı eşitlikçi ve özgürlükçü bir ortama ihtiyaç duyulmaktadır. Genç kız, Türk kadınının asırlarca evvelki hayat tarzının bugünün koşullarına uymadığını, kadının her şeyden önce insan olarak kabul görüp 'hakiki kadın' kimliğine bürünmesi gerektiğini savunmaktadır: "... Türk kadınlığı bir gün yüksek idrakiyle, altı asırlık tesadüfî ve tabîî bir ıstifa sayesinde harika hâline gelen hüsnüyle, zekâsıyla, insanlık sahnesine çıkacak ihtiramlar ve perestişler önünde yükselmeyecek miydi?.." (Ömer Seyfettin, 2020, s. 197) Genç kızın bu tespitleri yeni neslin arafdalık duygusunu ortaya koyarken diğer taraftan geçmişin baskılandığı, bütün hatırlatıcı unsurların inkâr edilip unutmama/unutturma politikalarının sinsice devreye konulduğu bu ortamda büyük ninenin serzenişleri de aslında nesiller arasındaki çürüyen bağlara atıfta bulunmaktadır. Hâlbuki nesiller arasındaki en güçlü canlı bağ yaşlılardır. Yaşlı ebeveynlerle temas hâlinde olan çocuk, onlarla daha da eski bir geçmişe kadar gider. Yaşlıların gözetimine bırakılan çocuklar onlardan miras bırakılmış her çeşit gelenek ve göreneği doğrudan ebeveynlerin verdikleri kadar hatta onların verdiklerinden daha fazla alırlar. Elbette daha yaşlı ebeveynler de 'kendi zamanlarının' insanlarıdır. Onlar, bugünün yaşamına ve topluma bütünüyle dâhil olmamış hâlleriyle çocuğun ebeveynlerinin yerini alırlar. Zaman farkının unutulduğu ve bugün üzerinden geçmişi geleceğe düşümleyen bu yaşlı insanların/büyük ninenin hikâyeleri çoğu zaman eski bir dönem ve toplum hakkında gösterdiği her şeyle dönemi özetleyen ve yoğunlaştıran bir tabloyla bellekte yer tutar. Ancak diğer taraftan yaşlı ebeveynlerle içerisinde bulunulan dünyanın bir anda elimizden kayıp gittiğini düşünebiliriz. Doğumdan çok önceki bir zaman ile dönemin ulusal ilgilerinin zihni ele geçirdiği yüzyıl arasında kalan zamandan bize aile çevresini aşan hiçbir hatıra kalmadığı için tablo yeni karakterle dolarken yaşlı insanların dünyasının yavaşça silindiği bir kesinti oluşur. İzlerin, kısaca geçmişi yeniden inşa etmek için tüm gerekenlerin kalmadığı bir bağlamda bir düşünce durumunun ya da eski hassasiyetlerin var olması mümkün değildir (Halbwachs, 2018, s. 59-61). Bu nedenle büyük ninenin anlattığı hikâyeler, genç kıza mantıksız ve eski inançları içine alan, gerçeklikten oldukça uzakta masumane yalan gibi gelmektedir (Ömer Seyfettin, 2020, s. 197).

Halbwachs, mevcut kaygılarla meşgul yetişkinlerin geçmişle bağlarını kopardıklarını ancak hareketten yorulan yaşlıların ise tam aksine yollarını şimdiki andan saptırdıklarını düşünür. Hikâyede de farklı yaşam tarzlarına sahip iki nesil arasında yaşanan çatışma geçmiş ve anının düzleminin birbirinden tamamen kopuk ve uzakta olmasından kaynaklanmaktadır. Şimdiki zamandan oldukça uzakta çevresindeki yaşam tarzına bir o kadar yabancı olan büyük nine, sürekli geçmişe dönüp hatırladığı her şeyi anlatarak rahatlamaya çalışmaktadır. Bunun nedeni büyük ninenin artık içinde bulunduğu toplumun faal bir üyesi olmamasından kaynaklanmaktadır. Toplumun şartları değişmiş olsa da yine de içinde ona bir rolün tahsis edildiği bir yaşam tarzı sunmak, onun görüşlerine saygı duyup eskinin dokusunu yaşatmak oldukça önemlidir. İlkel kabilelerde yaşlılar geleneklerin muhafızlarıdır ve diğer yaşlılarla beraber geleneğin ayrıntılarına ulaşarak genç kuşağa aktarmakla görevlidirler. Kuşkusuz hayatın sonuna gelmiş bir insan için

geçmiş hatırlama, hakikatin artık veremeyeceği şeyleri hayal gücüyle yeniden fethetme yanılımasıdır (2016, s. 140-142). Aşağıdaki pasajda vurgulanan ifadeler her iki neslin de içinde bulunduğu durumu gözler önüne sermektedir. Her ikisinin de talihinin bu kapalı oda/mezar olması ve onların metaforik düzlemdeki 'uyku' hâli baskılanan benlik ve eylemlerin yansıtıcısı durumundadır:

"Büyük ninenin gözleri kapanıyordu. Bu meşum tefe'ülün *ihtiyar dimağında* husule getirdiği *yorgunluk* on bir *uyku* ilacı gibi tesir etmişti... Odanın *uyutucu* gölgeli sükülünde sanki bu iki vücut eski, yeni Türk kadınlığının *meyus*, teselli kabul etmez iki timsali idi. Biri, bir asır evvelki neslin son numunesini, hayattan ziyade ölüme, nisyana ait bir hatırası... Diğeri, bugünün bir asırlık mecburi tağayyürün narin, tatmin olunmaz bir çiçeği idi. Netice itibariyle ikisinin de talihi bu kapalı tenha oda, bu muhteşem, süslü *mezar* idi." (Ömer Seyfettin 2010: s. 200)

Bu bağlamda büyük nine okuyucu düzleminde bütünüyle olumlayıcı bir izleksel rolle sunulsa da kapanan bir devrin Türk kadını temsil etmektedir ancak onu göz ardı etmek ve bütün bir geçmiş yok sayarak Batı kültürünün gölgesine sığınmak kültürel amnezinin kurbanı olmayı da kolaylaştırmaktadır.

LETHE'NİN SUYUNDAN İÇİP KÜLTÜREL AMNEZİNİN KURBANİ OLAN GENÇ KIZ

Lethe, (Yunanca: "Oblivion"), Yunan mitolojisinde Eris'in (Strife) kızı ve unutulmanın kişileşmiş halidir. Klasik Yunanca'da *lethe* kelimesinin tam anlamı 'unutmak', 'unutkanlık' veya 'gizleme' anlamına gelir. Unutkanlık nehri *Lethe*, Yunan yeraltı dünyasının beş nehrinden biridir.⁵ Klasik mitolojiye uygun olarak, *Lethe* aynı zamanda bir Yunan ruhunun adıdır: Unutkanlık ruhu. *Lethe* Nehri'nin yeraltı dünyasında uyku tanrısı *Hypnos*'un mağaralarından aktığına inanılır. Mağaranın girişinin haşhaş ve diğer hipnotik bitkilerle dolu olduğu söylenir. Mağaraya hiç ışık veya ses girmez. Nehir, yalnızca kahramanlar ve tanrılarla ilgili ölümlülerin ölümsüz bir mutluluk hayatı yaşamak için gönderildiği cennet olan *Elysium*'u sınırlanır. *Hades*'teki beş ırmağın hepsinin adı ölümle ilgili duyguları yansıtır: *Styx* - nefret nehri, *Acheron* - acı nehri, *Cocytus* - feryat nehri, *Phlegethon* - ateş nehri ve *Lethe* - unutkanlık nehri. Nehirden içenlerin hepsi unutkanlık yaşar ve *Lethe*'nin mırıldanma sesi uyuşukluğa neden olur. Ölümlerin ruhları öbür dünyaya geçtiğinde, geçmiş yaşamlarını unutmak ve reenkarnasyonlarına hazır olmak için nehirden içmek zorunda kalırlar.⁶ Bir Yunan mistik dinî hareketi olan *Orphism*'de, *Lethe* Nehri'nden su içen yeni ölümlerin geçmiş varlıklarıyla ilgili tüm anılarını kaybedeceğine inanılır. İnisyelere bunun yerine hafıza nehri olan *Mnemosyne*'yi aramaları ve böylece ruhun göçünün sonunu sağlamaları öğretilir. Yeraltı dünyasına bir giriş olduğu düşünülen *Lebadeia* (modern *Levadhia*, Yunanistan) yakınlarındaki *Trophonius*'un kehanetinde, *Lethe* ve *Mnemosyne* adında iki kaynak vardır. *Aristophanes Kurbağalar*'da, *Lethe* ovasından bahseder. *Platon*'un *Devlet*'inin X. babında, ölümlerin ruhları yeniden doğmadan önce 'Dikkatsizlik nehrinden' içmelidir. Latin şairlerinin eserlerinde de *Lethe*, yeraltı dünyasının beş nehrinden biridir.⁷

⁵ <https://greek-myth.fandom.com/wiki/Lethe>, Erişim Tarihi: 24.09.2021

⁶ <https://mythology.net/greek/greek-concepts/lethe/>, Erişim Tarihi: 26.09.2021.

⁷ <https://www.britannica.com/topic/Lethe>, Erişim Tarihi: 24.09.2021

“Bahar ve Kelebekler”de Batı kültür ve medeniyetinin etkisi altında olan genç kız, Lethe nehrinin suyundan içmiş gibi kendisinden önceki neslin hayatından, anılarından, deneyimlerinden tamamen kopuk ve kendi kültürünün değerlerinden bihaberdir. Genç kız hikâyede fiziksel ve ruhsal açıdan büründüğü izleksel rolle kimlik bunalımının yansıtıcısı durumundadır. Sosyal kimliğini savunmaktan oldukça uzakta olan bu genç kız, kendisine dayatılan herhangi bir kimliği kabullenmeye oldukça açık, aidiyet duygusunu kaybetmiş ve yapay bir gerçekliğe sığınmak zorunda kalmıştır. Unutma kültürünün kurbanı olan genç kız, okuduğu Fransızca romanda kendisine empoze edilen ‘sevinçten ve saadetten mahrum Türk kadını’ imajını sorgusuz sualsiz kabullenerek geçmişine, köklerine ve bağlarına yabancılaşmıştır. Batı’nın kendi kimliğini dayatmak için Doğu’nun kadınlarını aşağıladığı bu eser, şarkiyatçılık politikasının bir parçası olarak Doğu insanını/kadınını kendi yarattığı imajın içine hapsederek bir köle/efendi diyalektiği oluşturma çabasından kaynaklanmaktadır. Kendi kültürünün kadınlarını Batı’nın kaleminden okuyarak ait olduğu topluma hâkim bir kimlik ve bilinç taşıma içgüdüsünden oldukça uzakta olan genç kız, yaşanmış tarihine, kültürüne yabancı konumdadır. Büyük ninesiyle yaşadığı evi bir hapisane olarak gören ve sığındığı bu Frenk usulü kitaplar olmasa yalnızlıktan çıldıracağını düşünen genç kız, aslında ‘tabiata, hayata ve hakikate’ yabancı kılınarak toplumsal olayların ve izlenen yanlış siyasi politikaların mağduruyken faili durumuna yükselmiştir. Toplumların siyasi sosyal şartlar sebebiyle yaşadığı krizler, savaşlar, göçler ve en önemlisi de dayatılan kültürler, politikalar, rejimler nesiller arasındaki bağı koparmış ve birbirlerine yabancı kalmalarına sebep olmuştur. Olayların kurbanıyken faili durumuna düşen yeni nesil/genç kız, toplumun değişen şartları karşısında ‘arafdalık’ yaşayarak benliğini yitirip kaygı ve korku duyan mutsuz bir bireye dönüşmüştür. Büyük ninenin serzenişleri okuyucunun gözünde haklı görünse de genç kızın anlatılan geçmişle özdeşleşmesi ve yaşadığı bunalımdan kurtulması mümkün görünmemektedir. Büyük nine bu serzenişlerde bulunsa da kendisi de seksen sene evvelki hayatın şimdi tamamıyla dağıldığından, ‘moda’ tutkusuyla hayat şartlarının değiştiğinden haberdardır. Ona göre frenklik bir veba gibi içimize girmiş; eşyamızı, esvaplarımızı, evlerimizi ve en önemlisi ruhlarımızı değiştirmiştir:

“... Her şey yalan, her şey sahte, her şey taklit oldu. An’anelerimiz öldü. Saadet uzak bir hayale, yetişilmez bir hülyaya inkılap etti... Âdetlerimizle beraber sevinçlerimiz de söndü. Şimdi şaşkın ve muztarip bir nesil... Her şeyden nefret eden, her şeyi fena gören, berbat, hasta, tedavisi imkân haricinde bir nesil... Ah şimdiki mariz ve müteverrim muhit...” (Ömer Seyfettin, 2020, s. 193-194)

Beatriz Sarlo, dünyayı bilindik yapan her şeyin kaybolduğundan bahseder. Artık modern dünyada genç kuşakları yönlendirmek ve geleceği aydınlatmak için yaşlıların geçmişi ve deneyimleri geçerli değildir. Bunun nedeni deneyimlerdeki sürekliliğin kesintiye uğramasından kaynaklanmaktadır. Kuşaklar arası sürekliliğin yok edilmesi olarak tanımlanan şey deneyimin ‘doğası’ndan değil zamanın hızlanmasından kaynaklanmaktadır. Gençler bugünün öyle bir boyutundalar ki ebeveynlerin bilgileri ve inançları onların işine yaramaz. Sonuçta, geçmişin bugün üzerinde bir otorite krizi (bu modern) söz konusudur. Yeni ile eski arasındaki bu bölünmede birincil sorun öznellik değil, öznenin kaybolmasıdır (2012, s. 25-26). Bu nedenle hikâyede kapanan bir devrin kültürü ve değerleri yeni neslin yaşam şartlarıyla uyum sağlamadığı için büyük ninenin

anlattıkları genç kız için bir masaldan öteye geçmemektedir: "...Büyük ninesinin 'tarih-i mukaddes' hikâyeleri gibi garip vehimler içinde masumane yalanlar, mantıksız ve mücerret itikatlar içinde uzayan sözlerini artık işitmiyordu..." (Ömer Seyfettin, 2020, s. 197) Modernitenin bir sonucu olan öznenin suskunlaşması hikâyede genç kızın tıpkı büyük nine gibi bahara ve hayata dargın oluşu üzerinden verilmektedir. Genç kızın, büyük ninenin anlattıklarını dinlememesi, istikbalden ümidini kesmesi, Eski Türk kadınlığının inançlarının yeni Türk kadınlığının talihine nasıl bir hüküm vereceğini merak etmesi öznenin suskunlaşmasıyla örtüşmektedir. Bu nedenle öznenin suskunluğunun kırılması, ancak bellek aracılığıyla geçmiş zamanının tekrar onarılması ve kurtuluş hareketiyle mümkündür. Hikâyede yeni neslin kadınlarının Meşrutiyet'in ilanından sonra insanlık hakkına nail olacaklarını umut etmeleri fakat bu umudun kısa süre sonra sönmesi onları büyük bir hayal kırıklığına uğratmıştır. Bu nedenle genç kızın hikâyenin sonunda gördüğü 'siyah kelebek' Türk kadınlığının talihinin 'felaket, keder, ölüm' olduğunu, onların ebediyen siyah kefeni yırtamayacaklarını ve dört duvar arasında solup gideceklerini ona düşündürür.

SONUÇ

Hatırlama ve unutmama bireyin hem kendi hem de içinde bulunduğu toplumun geçmişiyle kurduğu bağ ile ilgilidir. Hatırlama kültüründe geçmişle yüzleşme/yüzleştirme oldukça önemli bir yere sahiptir. Bireyin geçmişle/geçmişle yüzleşmesi için ona hakikatleri sunacak anımsatıcı öğelere ihtiyaç vardır. Bireye kim olduğu hatırlatılırken kolektif/kültürel belleğe ihtiyaç duyulur; onun gündelik hayatta deneyimlediği her şey aslında toplumsal hayatın izdüşümüdür. Bu nedenle hatırlamak ve unutmamak her iki hayatı da etkiler. *Bahar ve Kelebekler* hikâyesi birbirinden tamamen kopuk iki nesli temsil eden izleksel roller üzerine kurulmuş örneklem oluşturan bir metindir. Her iki neslin de bu roller üzerinden açıklamasını yapan anlatıcı, okuyucuyu her iki nesil üzerinde düşünmeye sevk eder. Hikâyede büyük ninenin bireysel/otobiyografik belleği bir dönemle ve toplumun deneyimlediği izlerle doludur. Çünkü otobiyografik bellekte yer alan pek çok olayda, izleksel rollerin, karşı değerlerin, zaman ve uzamla beraber gelen betisel özelliklerin katkısıyla beraber kültürel belleğin dokunuşları yer almaktadır. Otobiyografik bellek kültürel belleğin süzgecinden geçerek şekillenir ve kendini orada inşa eder. Hikâyede geleneksel/eski Türk kadını temsil eden büyük nine, bir çağa tanıklık etmiş ve o çağın kültürüyle şekillenen belleğiyle anımsatıcı kişi konumuna yükselmiştir. Torununun torunu olan genç kız ise Batı'nın kültür ve hegemonyasının kurbanı olan kendi kültürüne yabancı bir neslin temsilidir. Büyük nine bu genç kızı kendi geçmişiyle yüzleştirmeye, ona kim olduğunu hatırlatmaya çalışsa da kültürel amnezinin kurbanı olan yeni nesil Türk kadınının uyanışa geçmesi mümkün görünmemektedir. Bireyin toplumla kurduğu ilişki hatırlama ve unutmama üzerinde oldukça etkilidir. Çünkü birey toplumun belleğinde kendi belleğinin tarihini bulur. Toplumun belleği bireylerin kimlik, tarih ve şuur kazanmalarında oldukça önemli bir role sahiptir. Hikâyede genç kızın Frenkçe okumak, kıyafet değiştirmek, moda uyum sağlamak gibi 'taklit, yalan ve sahte' hayat sürmesi ve içinde yaşadığı toplumdan büsbütün kopuk olması unutmama kültürünün bir parçası hâline geldiğini kanıtlar niteliktedir. Bu nedenle onun bir grubun ve toplumun üyesi olmak için aynı değerler etrafında

toplanması ve bu değerleri bir sonraki nesle aktarması mümkün değildir. Çünkü çerçevelerin değişmesi unutmayı beraberinde getirir; anıların kalıcılığı, toplumsal bağların ve çerçevelerin dayanıklılığına bağlıdır. Genç kız, Lethe ırmağının suyundan içmiş ve nehirden içenlerin hepsinin unutkanlık yaşaması gibi kendi kültürü hafızasından silinmiştir. Mitolojik öyküye göre nehir, yeraltı dünyasında uyku tanrısı olarak bilinen Hypnos'un mağarasından akar. Mağaranın girişi haşhaş ve diğer hipnotik bitkilerle doludur ve Lethe'nin mırıldanma sesi uyuşukluğa neden olur. Hikâyede metaforik düzlemde uyku tanrısı Hypnos Batı'yı, genç kızın elinden düşmeyen Frenkçe kitaplar ve moda kisvesi altında onlara sunulan 'sahte hayat' mağaranın girişindeki hipnotik bitkileri ve Lethe ırmağının mırıldanma sesinin yarattığı uyuşukluk ise genç kızın bütün gün evde oturup tembellik yapmasını karşılamaktadır. Assmann'a göre kültürel bellek ve kimlik arasında organik bir bağ vardır. Kültürel bellek, "geçmişin anlatsal bir resmini inşa etmemize ve bu süreç boyunca kendimiz için bir imaj ve kimlik geliştirmemize izin veren yeti"dir. Hikâyede genç kız/yeni nesil Türk kadını, geçmişle bağ kuramadığı için eski ve yeniyi bir bütün haline getirebilecek bir imaj ve kimlik geliştirme yetisinden mahrumdur. Genç kız hem kendi kimliğini inşa etme hem de bir grubun parçası olarak onaylanmak için başvuracağı sembolik kurumsallaşmış bir miras olan kültürel bellekten yoksun olduğu gibi kültürel amnezinin de kurbanıdır.

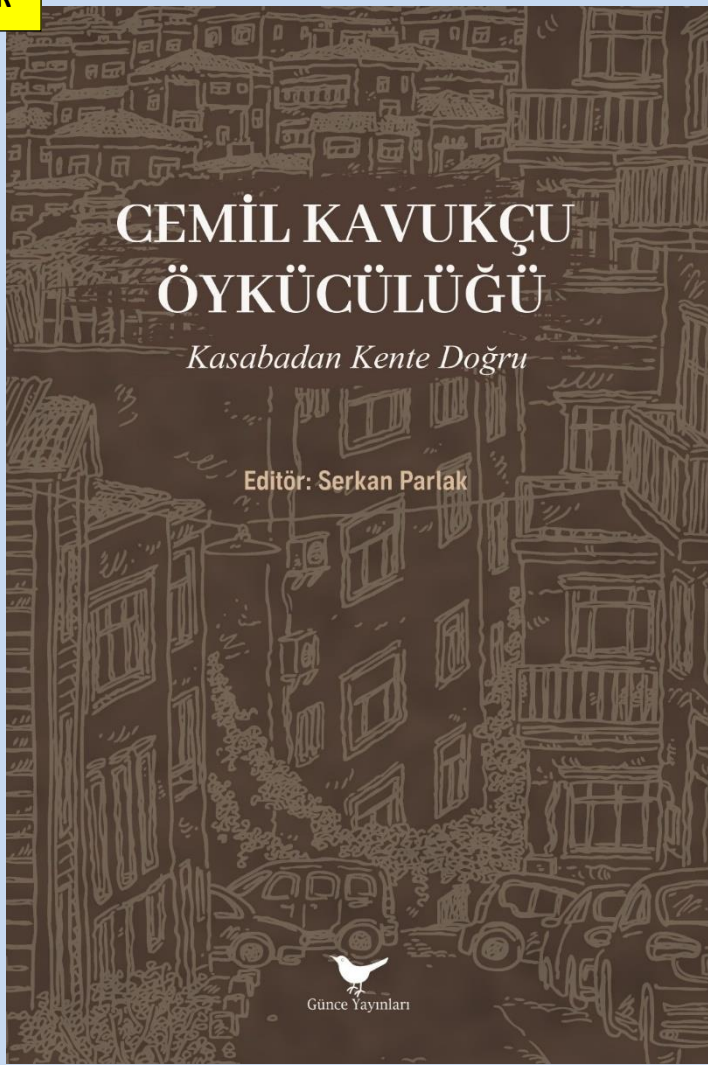
KAYNAKÇA

- Adrian Velicu (2011). Cultural memory between the national and the transnational. *Journal of Aesthetics & Culture*, 3:1, 7246, DOI: 10.3402/jac.v3i0.7246.
- Assmann, Jan (2008). "Communicative and Cultural Memory". *Cultural Memory Studies/An International and Interdisciplinary Handbook*. Ed. Erll A.&Nünning A. Walter de Gruyter – Berlin-New York.
- Assmann, Jan (2015). *Kültürel Bellek/ Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Aydın, Mustafa (2014). *Moderniteye Dışarıdan Bakmak*. İstanbul: Açılım Kitap.
- Brockmeier, Jens (2002). *Remembering and Forgetting: Narrative as Cultural Memory*. *Culture & Psychology*, (London, Thousand Oaks, CA and New Delhi) Vol. 8(1): 15–43.
- Connerton, Paul (2019). *Toplumlar Nasıl Anımsar*. Çev. Alaeddin Şenel. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Draaisma, Douwe (2012). *Yaşlandıkça Hayat Neden Çabuk Geçer/Belleğimiz Geçmişimizi Nasıl Şekillendirir?* Çev. Gürol Koca. İstanbul: Metis Yayınları.
- Durmuş, Mithat (2018). Ömer Seyfettin'in Bahar ve Kelebekler Adlı Öyküsünde Doğu ve Batı Kadını Karşıtlığından İdeal Kadına. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 7(2), 890-901.
- Erll, Astrid (2008). "Cultural Memory Studies: An Introduction", *Cultural Memory Studies/An International and Interdisciplinary Handbook*. Ed. Erll A.&Nünning A. Walter de Gruyter – Berlin-New York.
- Halbwachs, Maurice (2016). *Hafızanın Toplumsal Çerçevesi*. Çev. Büşra Uçar. Ankara: Heretik Yayınları.

- Halbwachs, Maurice (2018). *Kolektif Hafıza*. Çev. Banu Barış. Ankara: Heretik Yayınları.
- Jacoby, Russel (1996). *Belleğini Yitiren Toplum/Adler'den Laing'e Konformist Psikolojinin Eleştirisi*. Çev. Hakan Atalay. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Lampropoulos, A., & Markidou, V. (2010). Introduction: Configuring Cultural Amnesia. *Synthesis: an Anglophone Journal of Comparative Literary Studies*, 0(2), 1-6.
- Sancar, Mithat (2016). *Geçmişle Hesaplaşma/Unutma Kültüründen Hatırlama Kültürüne*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sarlo, Beatriz (2012). *Geçmiş Zaman Bellek Kültürü ve Özneye Dönüş Üzerine Bir Tartışma*. Çev. Peral Bayaz Charum ve Deniz Ekinci. İstanbul: Metis Yayınları.
- Seyfettin, Ömer (2020). *Bahar ve Kelebekler. Hikâyeler 1* (2. Baskı). Haz. Hülya Argunşah, İstanbul: Dergâh Yay., s. 189-200.
- Welzer, Harald (2008). "Communicative Memory", *Cultural Memory Studies/An International and Interdisciplinary Handbook*. Ed. Erll A.&Nünning A. Walter de Gruyter – Berlin-New York.

İnternet Kaynakları

- Meckien, Richard (2013). Cultural memory: the link between past, present, and future. (<http://www.iea.usp.br/en/news/cultural-memory-the-link-between-past-present-and-future>, Erişim Tarihi: 21.09.2021
- <https://www.verywellmind.com/forgetting-about-psychology-2795034>, Erişim Tarihi: 07.09.2021
- <https://www.britannica.com/topic/Lethe>, Erişim Tarihi: 24.09.2021
- <https://greek-myth.fandom.com/wiki/Lethe>, Erişim Tarihi: 24.09.2021
- <https://www.the-philosophy.com/proust-madeleine>, Erişim Tarihi: 25.09.2021
- <https://mythology.net/greek/greek-concepts/lethe/>, Erişim Tarihi: 26.09.2021



Yusuf Atılgan'ın Romanlarında Can Sıkıntısı

DR. ÖĞR. GÖR. BURCU ŞAHİN*

Öz

Bu çalışmada Yusuf Atılgan'ın *Aylak Adam* (1959), *Anayurt Otel*i (1973) ve yarım kalan romanı *Canistan*'da (2000) can sıkıntısının nasıl deneyimlendiği incelenmektedir. Lars Svendsen'in *Sıkıntının Felsefesi* (2008) kitabından hareketle bu üç metinde sıkıntının başka duygulanım biçimleriyle ilişkisi ortaya çıkarılmakta, genellikle anomali belirtisi olarak görülen can sıkıntısına kavramsal açıdan yaklaşılmaktadır. Bu üç eserdeki baş kişilerin anomali kapsamında değerlendirilmesi eleştirilmekte, sıkıntının tembellikten ziyade dünyayla iletişim biçimi olduğu gösterilmektedir. Sıkıntıyı felsefi bir problem olarak ele alan bu çalışmada üç metnin başkişisinin sıkıntısının kaynağına ulaşmaya çalışılmaktadır. C'nin toplumla olan derdinin, Zebercet'in bakmayla ilişkisinin ve Selim'in çocukluk arkadaşına karşı hınç duygusunun sıkıntıyla bağı çözüldüğünde anlamın *var olma*, *özne oluş* meselelerinde durduğu görülmektedir.

Anahtar sözcükler: *Aylak Adam*, *Anayurt Otel*i, *Canistan*, can sıkıntısı, varolma

BOREDOM IN YUSUF ATILGAN'S NOVELS

Abstract

This study is based on how boredom is experienced in Yusuf Atılgan's *Aylak Adam* (1959), *Anayurt Otel*i (1973) and his unfinished novel *Canistan* (2000). Based on Lars Svendsen's book *The Philosophy of Boredom* (2008), the relationship of boredom with other affection forms is revealed in these three texts, and it is approached boredom, which is generally seen as an anomaly symptom, from a conceptual point of view. The evaluation of the main characters in these three works within the scope of anomaly is criticized and it is shown that boredom is a form communication with the world rather than laziness. In this study which deals with distress as a philosophical problem, it is tried to be reached the source of the trouble of the protagonist of three texts. It is seen that when C's problem with society, Zebercet's relationship with looking and Selim's feeling of resentment towards his childhood friend are resolved, the meaning stops in the issues of existence and becoming a subject.

It is stated that when C's problem with society, Zebercet's relationship with looking and Selim's resentment towards his childhood friend are resolved, the meaning stops in the issues of *existence* and *becoming a subject*.

Keywords: *Aylak Adam*, *Anayurt Otel*i, *Canistan*, boredom, existence

* Sabancı Üniversitesi, benburcusahin@gmail.com, orcid: 0000-0002-1494-3363

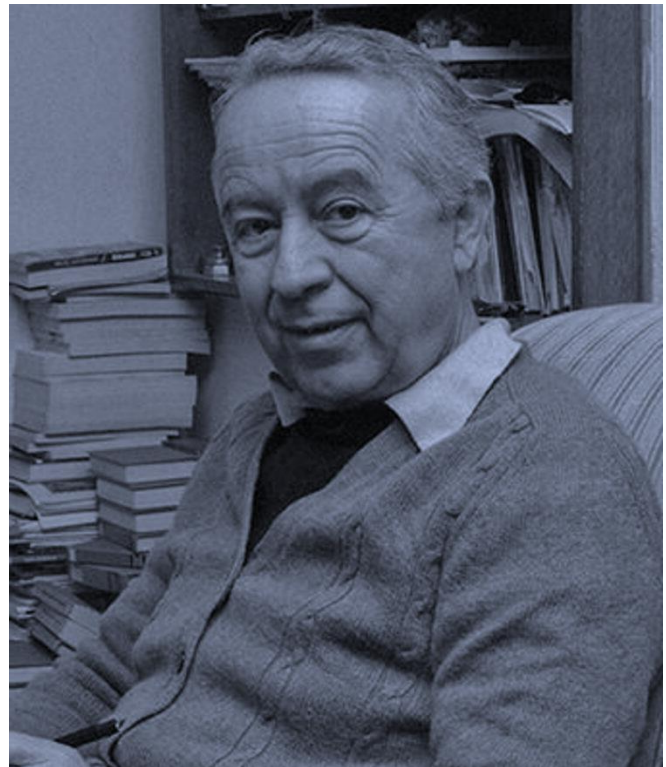
Gönderim tarihi: 29.08.2021

Kabul Tarihi: 13.10.2021

GİRİŞ: SIKINTI - HAYATIN İCADI

Sıkıntı, varlığın kendini eksik hissetmesiyle başlayan anlam arayışının ilk durağıdır. Kişinin kendine bakışını mümkün kılan sıkıntı, varlığın inşa edilmesi boyunca ya itici bir kuvvet ya da aşılması gereken bir eşiktir. Bunun farkına varıldığı andan itibaren anlam arayışında olan modern birey için sıkıntının varlık ve zaman ile bağı ortaya çıkar. Doğrusu sıkıntı tam da burada, insanın zaman ile mücadelesinde gösterir kendini. “Sıkıntı, kendi kendine yarılan zamanın içimizdeki yankısıdır” (Cioran, 2010, s. 17). Bu yarılan zamanın içinden çıkan boşlukla birlikte anlamlandırılır sıkıntı. Zamanın parçalanmasıyla oluşan yarık/boşluk/kuyu, içine sıkıntıyı hapseder. Zamanın durdurulamaması ancak yaşananlarla parçalara ayrılması, derinleşmesi, yıkılması, yeniden yapılanması hayat denilen *boşluk*'un ta kendisidir. Diğer bir deyişle bu, sıkıntının varlığına işaret eder. Dolayısıyla zaman üzerine söylenen her söz, hayat ve sıkıntı için de geçerli olacaktır. Bu da boşluk ve sıkıntının sürekliliğini, inşa edilebilirliğini hatta icat edilebilirliğini anlatır. Yarılan zamanın üzerine düşünüldüğü anda hayat da sıkıntı da keşfedilmiş olur. Can sıkıntısını hayatın artık bir yere doğru ilerlemediğini fark ettiğinde yakalayanlar, geriye doğru bir hamle yapmak isterler. Geçmiş üzerine düşünme, geçmişi şimdiye taşıma, geçmişin şimdiyi yönlendirmesine izin verme, şimdinin şu an ile bir bağı kalmayana kadar geçmişi an be an yaşama, öyle ki geçmişin gelecek yerine konması ve ona ulaşmayı arzulama, can sıkıntısının arkeolojik bir kazısı gibi görünür.

Zamanın akışı içinde daima ileriye giden için geriye bakmak Yusuf Atılgan yazınında nasıl mümkün olur? Yusuf Atılgan'ın *Aylak Adam*, *Anayurt Otel*i ve *Canistan* adlı romanlarında geçmişle hesaplaşma tam da sıkıntının had safhada olduğu anda başlar. Sıkıntı bütün durağanlığıyla orada asılıdır ve bunu dağıtmak için değil belki ama sıkıntıyı hayata dâhil etmek için bir eylem gereklidir. Bu eylem geçmişe dair olanı bugüne taşır. Dolayısıyla sıkıntı şimdiye aitmiş gibi görünendir ancak bütün bir hayata yayıldığı ve süreklilik gösterdiği C., Zebercet ve Selim odağa alındığında görülebilir. C.'nin toplumu karşısına alışında, Zebercet'in *bakmıştı* kelimesinin peşine düşmesinde, Selim'in çocukluk arkadaşına hınçla yaklaşmasında sıkıntının rolü nedir? Bütün eylemlerin kaynağında basit bir can sıkıntısı mı yatar? Sıkıntı yalnızca bir itici güç müdür yahut sıkıntının yüreği oyması sonucunda varoluşsal dertlerin başlamasına kapı mı açılır? Bütün bu soruların kaynağında şu vardır: Sıkıntı felsefi bir problem olarak ele alınabilir mi? Lars Fr. H. Svendsen (2017), *Sıkıntı'nın Felsefesi* adlı kitabında varoluşsal sıkıntının moderniteye özgü bir fenomen olduğunu iddia eder. Felsefi bir mesele olabileceğini de “Felsefi bir



Yusuf Atılgan

problemi karakterize eden şey o halde belli bir yön saptama eksikliğidir. Bu aynı zamanda, dünyayla olan ilişkinizi çoktan kaybettiğiniz için, sizi dünyada konumlanmaktan aciz bırakan derin sıkıntının da karakteristiği değil midir?" sorusuyla destekler. (s. 26) Sıkıntının çok uzun bir süre psikolojik rahatsızlık olarak görülmesi, ayrıca literatürde tartışılabilir, incelenebilecek bir konu olarak algılanmaması belki de *Aylak Adam* ve *Anayurt Oteli* romanlarının okunma biçimlerini de etkilemiştir. C.'nin ya da Zebercet'in yapıp ettiklerinin birer hastalık belirtisi olarak görülmesi ve tanı koymaya girişilmesi, sıkıntıyı felsefi bir problem olarak görmemekten kaynaklanır. Oysa kurmaca metinlerin kendi yasalarının olduğunu var saymalı ve hayatın gerçekliği ile edebiyatın hakikatini paralel değerlendirmemeli, kişilik bozukluğu tanısı yerine "problemin kişiden değil dünyadan kaynaklanabileceği, ya da en azından dünyanın kesinlikle belirleyici bir rol oynayabileceği olgusu" daima akılda tutulmalıdır. Svendsen'in sıkıntının sadece bireysel değil, aynı zamanda sosyal ve kültürel bir fenomen olduğu yorumu C.'nin, Zebercet'in ve Selim'in eylemlerini daha iyi değerlendirmeyi sağlayacaktır. *Sıkıntı'yı* ele alırken karşılaşılan diğer bir problem de sıkıntının aylaklığın, tembelliğin ve işe yaramazlığın sonucunda ortaya çıktığına olan inançtır. Oysa *Aylak Adam*'da da görüldüğü gibi "Sıkılma bir aylaklık sorunu değil, anlam sorunudur." (Svendsen, 2017, s. 43) Anlam -dolayısıyla sıkıntı- üzerine düşünmek ise hareketin ta kendisidir. Bireysel anlamın namevcudiyeti, varoluşsal bir sıkıntıyı imler ve bu yüce bir duygudur.

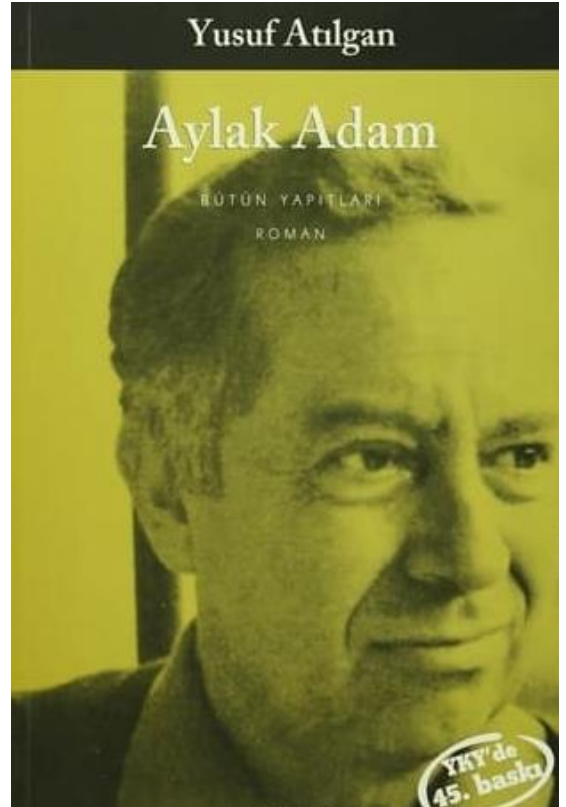
1. AYLAK ADAM'DA SIKINTININ HAZZI

Bireysel anlamın peşinden giderken C. önüne çıkan kalabalıklarla mücadele etmek zorundadır. Bütün bir hayatını şekillendiren *kalabalıklar-onlar* üzerine düşünme can sıkıntısının temel sebebi gibi görünür. Bir yandan kalabalıklardan *başka* olmanın yollarını ararken aynı anda hayatı ihlal etme yollarını da bulmaya çalışır. C. bireysel anlamı bulmanın, bunu sürekli düşünmenin, hatta sadece arayış hâlinde olmanın can sıkıntısını idrak eder ve bunun yüceliğinin farkında olarak daima bu duyguyu besler.

C.'nin *sıkıntının yüceliğinin* farkında olması onun kalabalıklarla kurduğu ilişkiden anlaşılır. Romanın ikinci cümlesi "İçimdeki sıkıntı eridi" (Atılğan, 2008a, s. 9) birinci cümlenin üzerinde yoğunlaşmamızı ister, ki ilk cümlede "birden kaldırımlardan taşan kalabalıkta onun da olabileceği aklıma geldi" diyerek okuru bütün roman boyunca arasında kalacağı kalabalığın içine atar. Aradığı kişiyi bulmak için kalabalıkla ilgilenirken dağılan sıkıntı, gördüklerini okura iletilmesiyle bu kez okura aktarılır. C., sıkıntının sebebini garsona bağlar, onun yüzündeki kırışıklıkların aslında gerçek bir gülümsemenin değil, işinden olmamak için sırnaşık bir yüzün kırışıklıkları olduğunu düşünür. Kalabalıkla ilgisi kesilince de aynı sıkıntı "lök" gibi içine oturur. Ancak bu kez garsonu suçlamaz. Suçlu geçmiştir: sinema önünde müşteri bekleyen şaşı kadının onda uyandırdığı tiksinti ve acıma duygusunu tekrar yaşamamak için başka bir sokağa döner, bu kez de orada yaşadığı farklı bir şeyi hatırlar. Kısacası C.'nin sıkıntısının sebebi *başkalarıdır*. Bu dünya *başkalarının* evidir, onların yani gülümsemeyi işinden olmamak için kullanan garsonun ya da geçmişinden gelen şaşı kadının evrenine ait değildir, burada her şey ona sahte gelir. Ancak kabul etmediği bu evrende kendi dünyasını da kurar nitekim "ayak bastığımız her yer dünyanın

merkezi oluyor” (s. 15) der. C.’nin iklimi de tam olarak buradan doğar. C. sahte bulduğu *başkalarıyla* hem kendini evinde hissetmez hem de bu tedirginlikle kendine ait bir evren tahayyülü kurarak sıkıntının merkezinde yaşar. Nihayetinde bu çatışmanın içinde müthiş bir can sıkıntısı ile nefes alır. C.’nin ayak bastığı her yer can sıkıntısı ile örülüdür. Bu evrendeki sıkıntı hem başkalarına yüklenmiştir hem de kendine aittir. “Yoksa her şey ben olmadığım zaman, benim olmadığım yerlerde mi oluyordu?” (s. 11) sorusu, hem başkalarıyla olan bağı göstermesi açısından hem de *geç kalmışlık hissini* vermesi açısından önemlidir. C.’nin aylaklığında daima bu kaygı vardır: “Birden içini bir yere, bir şeye geç kaldığı duygusu kapladı. [...] Sokağa varınca baktı geç kaldığı bir şey yok.” (s. 16) C.’deki geç kalmışlık duygusu onu hiç sevmediği kalabalığın içine iter adeta. Bu, C.’yi tıpkı can sıkıntısı gibi roman boyunca hareket halinde tutan duygudur. C. can sıkıntısıyla örülü bu dünyada biraz nefes alabilmek için nefret ettiği kalabalığın içinde olmalıdır. Dolayısıyla kalabalıklar C. için hem sıkıntının kaynağı hem de arzu nesnesine ulaşmak için ihtiyaç duyduğu düzlemdir. Kalabalığın içinde olmadığı her an, ondaki geç kalmışlık duygusunu büyütür. Can sıkıntısı C.’yi nasıl harekete geçiriyorsa geç kalmışlık hissine kapılması da C. için eyleme geçmeyi sağlayandır, hatta “eylemin bir parçasıdır.” (Sartre, 1985, s. 69)

Başkalarının bu denli sıkıntı sebebi olduğu yerde C., neden hâlâ geç kalmışlık duygusuyla kendini sokağa atar? Bu sorunun cevabı, B. harfiyle düşündüğü -ilk cümledeki O- kadını aramasıdır. Ressam arkadaşı Sadık’ın, “hep arayacaksın sen. Ya resim, ya kitap...” demesi üzerine C., “Tutamak meselesi. İnsanın bir tutamağı olmalı. [...] Dünyada hepimiz sallantılı, korkuluksuz bir köprüde yürür gibiyiz.[...] Ben, toplumdaki değerlerin ikiyüzlülüğünü, sahteliğini, gülünçlüğünü göreliliği, gülünç olmayan tek tutamağı arıyorum: Gerçek sevgiyi!” (s. 153) der. C.’nin bu arayışı geleceğe yönelik bir hareket gibidir ancak onun hiç ulaşamayacağı bir şeyi aradığı fark edildiği andan itibaren bunun geriye dönük bir hamle olduğu görülür. Geçmişe ait olan her şeyin de önünde sonunda bir hikâyeye dönüşeceği aşikârdır. Svendsen (2017) “İnsan kendini, birkaç asırdan beri, yaşanacak bir hikâyesi olan bireysel bir varlık olarak tasarladığı içindir ki günlük yaşam bir hapisane havasına büründü.” (s. 36) der. C. günlük yaşamın tutsağından, geçmişe ait bir özlem olarak şimdi’ye taşıdığı B.’yi bulma arzusuyla kurtulacaktır ve anlatacağı hikâyeye de tam olarak budur. Aslında gerçek sevgiyi bulma arzusuyla arayış hâli, C.’nin hikâyesini yaşadığını gösterir: düşüncesini durduramaz, sürekli ayrıntıların peşinde yeni hikâyeler tasarlar, hatta bunun için sokak isimlerini toplar ancak “Sıkıntı gerçek ihtiyaçlarla değil, arzuyla ilgilidir. Ve bu arzu bir deneme arzusudur. Bir deneyim yaşamak ilginç olan tek şeydir.” (s. 36) C.’nin arzu nesnesi ise B. yani geçmişte kalan annedir.



Aslında anneye ulaşamama durumu B.'ye de ulaşamayacağı anlamına gelir ve bu bir çeşit yaşantı yoksunluğudur. Yaşantı yoksunluğundan kaynaklı olan sıkıntının mütemadiyen düşünülüyor olması da sıkıntıyı büyütür. Doehlemann "Aslında haddinden fazla olaylarla doluluk da eksiklikle aynı etkiyi verebilir: sıkılırız." (s. 55) der. Anne yokluğu bir sıkıntı sebebidir ancak bu yokluğu sürekli düşünmek ya da birini bekleyerek doldurmaya çalışmak sıkıntıyı sürekli hale getirir. C. düşünme eylemini durdurmadığı için sıkıldığı gibi onun bekleyişi de sıkıntısının esas sebeplerindendir. Düşünmeye alışık beynine söz geçiremeyen C. sevincinin de sıkıntısının da birlikte yaşama zorunluluğuna inanmaktan geçtiğini düşünür ve bu aslında hiçbir yere ve hiç kimseye ait olmadığını ifadesidir. *Bekleyiş ve arayış* C.'de aynı anlama gelir. Bekleyiş de arayış da aynı arzu nesnesini gösterir: B.'yi yani anneyi. Varlık geçmişte yaşanan bir deneyime bağlandığı için asla tamamlanamaz ve yerine benzeri bulunamaz çünkü sıkıntı en derinde ve doğası gereği başarısız bir durumdur.

C.'nin sıkıntısında geçmiş büyük yer kaplasa da şimdinin yarattığı sıkıntı görmezden gelinemez. Şimdi denilen, *kalabalıklarda* toplanır. Varoluş sıkıntısında toplumun payı oldukça büyüktür. Svendsen (2017) "Doğru şekilde işleyen bir toplum insanın yaşama anlam bulmasını kolaylaştırırken, işlemeyen bir toplum bunu yapamamaktadır" (s. 39) der. Kalabalıklar arasında erimeden sağlam kalabilen bir özne olmak için çabalar C. "Sıkılmak için öznenin kendini az çok bir birey olarak kavrayabilmesi gerekir. O zaman dünyaya ve kendi öz kişiliğine ilişkin bir anlam talep eder. Bu anlam gereksinimi olmaksızın sıkıntı varolamaz." (s. 41) C., bu anlamı oluşturmak için vazgeçemediği kalabalığın arasında yalnızdır. Üstelik insanlardan yenilik beklemenin saçma olduğunun da bilincindedir. Dolayısıyla sıkıntıyı yaratan yalnızca geçmiş değil, içinde bulunduğu *hasta toplum*dur. Topluma "içinizde boşluklar yok. Neden ben de sizin gibi olamıyorum? Bir ben miyim düşünen? Bir ben miyim yalnız?" (Atılgan, 2008a, s. 39) diye sorar. Çabasız yaşamının rahatlık olduğunu düşünür. Bununla yetinmeyeceğini söyler. Güçlüğü umutsuzca zorlamanın bile güzel olduğunu belirtir. Roman bittiğinde C.'nin sıkıntı hâlinin onun arayışı ile ilgili olduğu bilinir. Bu arayış hem geçmişte düzeltecek bir sevginin hem de yeni bir toplum hayalinin arayışıdır. "Sıkıntı düşünmeyle bağlantılıdır ve her düşünme dünyayı gözden kaybetme eğilimi gösterir." (Svendsen, 2017, s. 43) Bu da bize C.'nin istediği topluma asla ulaşamayacağı bilgisini verir. Dünyaya karışamama hâli Kemal ile konuşmasında görülebilir. İçinde gittikçe artan bir sıkıntıyla konuşur. İçtiğini, aylak olduğunu, hâlâ canının sıkıldığını ve hâlâ aradığını anlatır. C. "olanla yetinerek, aramadan, düşünmeden yaşanılsın diye yaratılmış bir dünyada yalnızd[r]." (Atılgan, 2008a, s. 156) Artık pes etmiştir, dünyaya karışmaz, yılmıştır. Svendsen şöyle der: "Sıkıntı daima, ister verili bir durumda olsun ister basitçe dünyada hapsedilmiş olma bilincini içerir. Bu sıkıntıdan kökten biçimde kopup kurtulmak yönündeki her girişim başarısızlığa yazgılıdır" (s. 112) C. için de başarısızlık, kalabalıklar içinde erimeye mahkûm olma, bir ihtimal olarak romanın sonunda yazılıdır ancak sıkıntıyı daim kılarak başarısız olmadığı da iddia edilebilir.

"Sıkıntı, şeylerin kendi zamanları ile bizim onlarla karşılaştığımız zaman arasındaki dengesizlikten doğar." (s. 144) der Svendsen. Bir şeyleri kaçırma korkusu, geç kalmışlık hissi bu dengesizlikle ilgilidir ve doğrudan sıkıntının sebeplerindendir. C.'nin B.'yi kaçırdığı anlar, can sıkıntısından edebiyat fakültesine yazılması, dört ay dayanabilmesi, sıkıntıdan yazıldığı

üniversiteyi yine sıkıntı sebebiyle tamamlayamaması, sokak isimlerini toplama işini bırakması, toplumun nezdinde işe yaramadığını bildiği şeyler yapması, her şeyi yarım bırakması, bu zamansal dengesizlikten kaynaklanır. Burada hayatı ihlal etmenin kaygısı da ihlal etmek anlamına gelip gelmediği tartışılabilir. Aslında bir işi tamamlama mecburiyeti de öğretilen bir varoluş biçimidir ve dolayısıyla C., bunu da ihlal etme gereksinimi duyar. Bu da aslında sıkıntı için anlam yokluğunun bilincine varıp ona sonradan bir mesafe ile bakmak demektir. Gelenekten uzaklaşmak, özgürleşmek manasına gelir. En sonunda “sıkıntı ve eksiklik birbiriyle kesişir ve modern özne bu anlamın, kendiliğini herhangi nüfuz edilebilir bir anlama dönüştürmek suretiyle, kendinin ihlaliyle elde edileceğine inanır” (s. 184). Bu ihlal C. için gelecek bir şeyle değil, asla gelmeyecek bir şeyle tanımlanan bir bekleyişte kendini gösterir. C. bir evren tasavvuru kurar. Var olan evreni ihlal etme düşüncesi ile örtüşür bu tasavvur. Peki ihlal nasıl sağlanacaktır? Bahsedilen kalabalık karşısında zafer mümkün müdür? C.’nin bireysel hikâyesindeki kişiler aslında sokağa, caddelere çıktığında karşılaştığı kalabalıkların bir temsilidir. Dolayısıyla C. kalabalıklardan *başka* olmak için çabalayacaktır. Yani aslında içinde bulunduğu hayatı ihlal etmesi gerekir. Bunu da sıkıntıya paye vererek gerçekleştirir.¹ Bunun yansıması *Aylak Adam*’da C.’nin şaşı kadınla olan sahnesinde görülebilir. C. şaşı kadınla geçmişe dönme telaşında huzuru bulma arzusunu tatmin etmeye çalışır. İlişki esnasında kadının bakışını görünce şaşı kadının da sıkılabilecek biri olduğunu unutmuş olmasına şaşırır. Şaşı kadının sıkıntısını elbette kendi sıkıntısıyla kıyaslamaz. C., şaşı kadına giderken huzurunu yaşadığı günde bulamayan insana kurtuluşun olmadığını söyler ancak yaşanan gün sol şakağına giren ağrıyla biter. Sıkıntının paylaşılmadığı burada apaçık ortadadır. Roland Barthes “sıkıntı zevkten uzak değil: hazzın kıyılarından görülen zevktir.” (alıntılayan Svendsen, 2017, s. 59) der. Sıkıntıdan haz duymak ise sıradan insana ait olamaz.

2. ANAYURT OTELİNDE BAKIŞSIZLIĞIN SIKINTISI

Sıkıntı bireysel anlamın yitirildiği yerde konumlanır. C.’nin anlam arayışı, bekleyişi, kalabalıklara karışması yahut *başkalarından* nefreti, en nihayetinde ulaşmak istediği arzu nesnesinin çok uzakta olmasıyla ilgilidir. Zebercet’in anlam arayışı ise bir kelimenin -aslında *bakışın-* ardında yurt edinir.

Zebercet’in can sıkıntısı “bir nevi şeytan dürtmesi” (Cioran, 2016, s. 87) olarak okunabilir. Zebercet *onlar* tarafından küçümsenmiş, hor görülmüş, alaya alınmış bir adamdır. Dolayısıyla kendini var etmek adına yine nefret edilen *başkalarına* duyulan ihtiyaç dikkat çeker. Kısacası burada da *başkaları* sıkıntıdır. Ta ki gecikmeli Ankara treniyle gelen kadının bakışıyla kurulan iki kişilik toplum hayalinin *anlık* gerçekleşmesine kadar. Fakat bu an, tekrarlanmaz ve C.’nin B.’yi araması gibi bir *bekleyişe* dönüşür. Bu esnada Zebercet, C. gibi davranmaz. C. “sokakta, sinemada ya da bir lokantada aynı mekânı paylaşmaktadır eleştirdiği insanlarla; ama eleştirisine yön veren bilinç, ortak mekânın çok uzağında kendi surları içine kapanmıştır.” (Işın, 1992, s. 279) C.

¹ Kierkegaard, sıkıntı duygusunun *ince insanı* oluşturduğunu düşünür: başkalarını sıkanlar halk tabakasıdır, yığındır, genel olarak sonsuz insan kitesidir yani C.’nin kalabalıkları, Oğuz Atay’ın *onlar* dediğidir; kendileri sıkılanlar ise seçilmişlerdir, soylulardır. Bu seçkinci tavır Nietzsche’de de devam eder: yaratıcı zihinler sıkıntıya katlanabilirken düşük yaradılıştakiler ondan kaçır. Heidegger’e göre sıkıntı ayrıcalıklı duygusal tonalitedir. Çünkü *Dasein* varlık ve zaman sorunsalı içinde yer edinir.

sıkıntısına uzaktan bakıp kendini, toplumu ve sıkıntısını değerlendiren bir bilinç düzleminde, eleştirel mesafeyi korur. Zebercet ise *sözle, yazıyla, resimle ya da susarak yalan söylenen bu yeryüzünde* toplum tarafından hareket etmesine imkân verilmeyendir ve burada toplum yani *onlar* önce davranarak Zebercet'in kendilerini eleştirmesine izin vermez. Bu ezilmenin karşılığı ise ancak öfkeyle açığa çıkar. Zebercet kendisinin bile beklemediği anlarda öfkesini şiddetle, sıkıntısını *kötülükle* birlikte kurar. Can sıkıntısının *kötülükle* işleme için Zebercet, bir aydınlanma yaşamıştır. *Bakmanın* kasabadaki Zebercet'in hayatına getirilen bir kent karmaşası olduğu dahi düşünebilir. Bakma eylemi Zebercet'e başka dünyalar olasılığını getirir. *Bakmanın* gerisindeki dünya Zebercet'e getirilir ve bir daha tekrarlanmayacak olan bir aydınlanma yaşanır, bir eşik atlanır. C.'de sıkıntı mahfuzdur, bir yaşama biçimidir ancak Zebercet buna maruz kalır. *Bakışla* kendisini bir anda sıkıntının ortasında bulur. C. sıkıntıyı ihlal aşamasında toplum eleştirisini çok güçlü bir şekilde sunar ve diğer yandan bekleyişi/arayışı sürekli hale getirir. Zebercet ise sıkıntıyı ihlal çabasında bir şekilde kötülüğe sürüklenir. C.'nin aksine kapalı bir mekânda oluşu onu dışarıya yani *onlara* karşı savunmasız bırakır. Dolayısıyla Zebercet'in "Anlam kaybı onun hayatını, hayvani hale benzer bir şey haline getirir." (Svendsen, 2017, s. 54)

Schopenhauer'un yaşayan her şeyi hareket halinde tutan etkenin varoluş çabası olduğunu belirttiği cümleleri burada hatırlanabilir. Schopenhauer'a göre bu çaba tamamlandıktan, varoluş sağlandıktan sonra başka bir mücadele alanına girilir. Artık yaşama uğraşı; bu varoluş yükünden kurtulma, zamanı öldürme ve en nihayetinde sıkıntıdan kaçma çabasıdır. Bu durumda Zebercet'in sıkıntıyla mücadelesi ortalıkçı kadını boğduğu, kedinin kafasını ezdiği, Anayurt Otelini kapattığı yani hayatı ihlal ettiği anlarda görülür. Kötülüğe adımını attıktan sonra eylem yetmez ve kötülüğü zihninde devam ettirir:

"Kestanecinin mangalına, beline atılacak tekme; ensesine, suratına, atılacak tokat; ateşe verilecek otel; kestanelere atılacak bir avuç kum; ortalıkçı kadının ölüsünün nasıl doğranacağı, demir testeresiyle kemiklerinin birbirinden nasıl ayrılacağı; başının gövdesinden nasıl koparılacağı, etlerinin kemiklerinden sıyrılıp parça parça ateşte nasıl yakılacağı birbirine karışır." (Erdem, 2016, s. 28)



Fakat bunu gerçekleştiremez. Zebercet için "kötülük yaşamla ölüm arasına sıkışmış bir var olma çabasıdır" (Erdem, 2016, s. 27). Zebercet'in *kendine bakılmayan/görülme/duyulmayan* olarak kodlanması ondaki kötülük kaynağının iletişimsizlik olduğunu düşündürür. Diyalog, kişinin kendiliğini anlamlandırabilmesinde çok önemli bir alan kaplar. Zebercet'in hayatındaki diyalog eksikliği, *bakışsızlık* olarak adlandırılabilir. Bir kere kendisine bakılan ve aydınlanan Zebercet, tekrar bu ânu yaşayamayınca, yani ötekine ulaşamayınca kötülükle var olmaya çalışır. Tam da burada Sartre'ın cehennem başkalarıdır sözü tersine çevrilir. Eagleton "İnsanların en korkuncuyla, akıl almayacak kadar monotonuyla, yani kendinle, bir yere tıklıp kalmadır cehennem." der. (Eagleton, 2011, s. 26) Zebercet de böyle bir cehennemden içinden öfke ile çıkmaya çalışır. Bir şeyi ya da bir kimseyi tahrip etmek

nesnenin (bakışsız olan Zebercet'in) varoluşunu güçlendirmenin bir yoludur. Ancak Zebercet bu yolda istediğini bulamaz. Öfkesi, şiddeti, kötülüğü Zebercet'e ait değil gibidir. Bu anlamda varoluş bir türlü sağlanamaz ancak son sahnede varoluşun tamamlandığı ve sıkıntıya çare bulunduğu söylenebilir. Zebercet intihar ederek can sıkıntısından kurtulmuştur denebilir.

3. CANİSTAN'DA HOR GÖREMENİN SIKINTISI

Yusuf Atılgan'ın *Aylak Adam* ve *Anayurt Otel* romanlarının birbirinin devamı olan iki 'öteki'yi anlattığı kabul edilebilir ancak *Canistan*'da -yarım kaldığı için daima şimdilik- onlardan olan Selim başroldedir. Zebercet'in can sıkıntısının kötülükle olan ilintisinde bir bakışın bütün hayatı değiştirdiği görülürken *Canistan*'da bu bakış söze evrilir. Selim'in kötülüğü "Öldürdüm onu ama horlayamadım" (Atılgan, 2012, s. 17) cümlesinde yuvalanır.

Canistan'da can sıkıntısının kötülükle birlikte büyüdüğü romanın "Duruşma" bölümünden itibaren takip edilebilir. Bu bölümde Selim, birlikte büyüdüğü çocukluk arkadaşı Tokuç Ali'ye işkence ederken görülür. Kardeş gibi büyüyen bu iki çocuk arasındaki hıncı besleyen, Selim'in Yunan'a karşı mücadele eden bir çete lideriyken Ali'yi soymaya iten ve devamında altın aramanın bir bahane olduğunu gösteren esas mesele nedir? Ali, saldırıya uğradıktan sonra Selim'i görünce çok sevinirken hıncın tek taraflı beslendiği anlaşılır. Öyle ki Ali, Selim'i hemen tanıyamaz bile. Bu hatırlayamama durumu da Selim'in öfkesini büyütür. Ali, olanları bir süre sonra anlar ve "bilmediğim bir şeyden ötürü oç alıyor benden anlaşılır" (s. 9) diye düşünür. Selim tarafından beslenen hıncın sebebi ise çocukken ahırdaki sıpaya tecavüz etmek için gittiklerinde ilk Ali'nin davranması, önce kim sorusunun sorulmamasıdır. Selim bu an ile aydınlanır ve o gün evi terk eder. Bu olayın Selim için anlamı, Ali'nin ağa oğlu olmasıdır ve kendisinin hor görüldüğünü düşünür. Aynı sınıfa ait olmamanın bilincine varan Selim, yıllar sonra çete lideri olarak Ali'den altın almak bahanesiyle öfkesini düze çıkarmak ister. Selim, kırgınlığını içinde büyütür ve yıllar sonra bu kırgınlık hınca dönüşür. Nitekim bu hınçla hiç acımadan çocukluk arkadaşı Ali'ye işkence eder ve onu bırakıp gider.

Romanın "Yargıç" bölümünde Selim'in aslında bu denli gaddar biri olmadan önceki huzurlu hatta *can sıkıntısından* okuma yazma öğrenecek kadar dingin bir hayatı olduğu görülür. Selim evlenir, eşi hamiledir, işleri yolundadır ve etrafından saygı görmektedir. Bu huzurlu hayatı bebeğinin ölü doğmasıyla ve eşinin vefat etmesiyle son bulur. Selim bundan sonra meyhanelere giden ve içki içen bir adam olarak başka bir hayatın içinde bulur kendini. Yaşadığı acı olaylardan sonra ilk travmasına döner ve çocuklukta kalan hıncını besler. Birinci Dünya Savaşı'nın ardından başlayan Yunan istilasına karşı mücadele ederken Tokuç Ali'den de öcünü almaya çalışır. Sonra tek başına Yunan karakolunu basar ve orada ölür.

Çocukluk arkadaşına duyulan hıncın sıkıntı evrenindeki karşılığı, dostluğun -kötülük hatta işkence ile- ihlaliyle yer bulur. Selim sınıfsal farklılıklar üzerine yaşadığı farkındalığı travmatik bir vak'a olarak yaşar. Çocuklukta kalan ufak bir anın, hayatının acılarla sarsılması sonucunda hatırlanarak ayyuka çıkması ve her şeyin başlangıcı olarak o günün hatırlanması Selim'de varoluşunu, gücü elinde tutan özne olarak sürdürmek arzusunu doğurur. Selim, Tokuç Ali'yi hor görebildiği zaman iyileşecektir ancak bu gücü bir türlü elde edemez. Ali'nin Selim'i

hatırlayamaması, Selim’de öfkeye yol açar. Gücünü gösteremeyen, sınıfsal olarak aşağıda olmadığını kanıtlayamayan ve bir türlü Ali’yi hor görüp de ondan öcünü alamayan Selim son bir hamle yapar, Yunan çetesine karşı tek başına baskına gider. Hıncına ve öfkesine yenik düşen Selim, kötülüğüne bir anlam verebilmek için böylelikle intihar etmiş olur. Bu intiharla birlikte -bir tamamlanış olarak değil belki ama bir anlığına- özne konumuna geldiği iddia edilebilir. İntihar anlarına kadar Zebercet’in de Selim’in de nesne konumunda olduğu söylenebilir. Tahrip etmek öznenin gücüne dair bir şeymiş gibi algılansa da her ikisi de varoluşlarının karşılığını göremez; ne ortalıkçı kadını boğarken Zebercet’e bakılır ne de Selim, Ali tarafından hatırlanır. Hıncına yenik düşen Selim, Ali’yi hor göremeden öldürür. Sıkıntının kötülük evrenine vardığı bu romanda Selim, hıncını sona erdiremez, varoluşunu tamamlayamaz ancak son eylemiyle özneleşmek için bir adım atmış sayılabilir.

SONUÇ

Aylak Adam’da C.’nin can sıkıntısı daimidir. C.’nin *arayışı* ve *bekleyişi* aynı arzu nesnesi üzerinden ilerler. O, B.’de yani arzu nesnesinde geleceği görür. Oysa B. geçmişteki anneyi anımsatır. Dolayısıyla arzu nesnesine hiçbir zaman kavuşamayacaktır. C. bu sırada kalabalıklarla yani toplumla mücadele eder. Mücadelesini herkese benzememek, başka olmak ve gerçek sevgiyi bularak yaşamak tahayyülüyle sürdürür. Yaşamak için arayışta olmanın karşılığı can sıkıntısında duruverir: şimdiki iskalama, kaçırma, geç kalma korkusuyla can sıkıntısının sürekli hale geldiği görülür. *Anayurt Otel*’inde Zebercet’in can sıkıntısı, onun özneliğini kurma mücadelesiyle paralel ilerler. Zebercet *bakışla* yaşadığı birkaç saniyelik öznelik deneyimini sürdürmek ister. Hayal dünyasında sürdürmeye çalıştığı özneliği bir türlü yakalayamaz, *bakışa* kavuşamaz ve sonunda kötülüğe bulaşır. Zebercet’in özneliğini kurmaya çalışma süreci, kendini yargılaması ile birlikte intiharla sonuçlanır. *Canistan*’ın Selim’i de C. ve Zebercet gibi can sıkıntısını öznelik çalışması içinde yaşar. C.’nin *başka* olma arzusu, Zebercet’in *var* olmaya çalışması Selim’de de sürer. Selim’in çocukken ayrımına vardığı sınıfsal farklılığı unutamaması sonucunda gelişir olaylar. Selim’in tavrı, *söz*’ü hükümsüz bırakır ve o, varlığını kötücül bir eylemle kanıtlayamaz. Ancak *söz*’ün büyüünden kurtulmak da imkânsızdır Selim için ve arkadaşından öcünü aynı *söz*’le/*tavırla* alamadığından ötürü kendini yargılar. Arkadaşına yaptığı işkencenin, onu *hor göremeden* öldürmek olduğunu fark ettiğinde tek başına Yunan karakolunu basarak intihar eder. Burada Selim için en azından öldükten sonra şehit olarak anılmasını sağlayacak, yüce bir ölüme eş değer görülecek bir an yaratma arzusu vardır. Selim kendince kötücül tavrına mânâ bulur ve bu anlam vatan için ölmek-öldürmek adı altında yücelik taşır.

Bu üç romanda da can sıkıntısı bir şeylerin başlamasına, sürdürülmesine yahut sonlandırılmasına yol açar. Bireylerin hayatı ihlal biçimleri var olma şekilleriyle paraleldir. C., Zebercet ve Selim varoluş mücadelesi içinde özne olmak uğruna her şeyi göze alır. C., kalabalıkların içinde kendi olmak için savaşıyor. Zebercet ilk defa kendisine bakıldığını hisseder ve yaşadığını fark eder. Selim, sınıfsal bir çatışmanın içinde çocuklukta ezilen ruhunun acısını çeker ve sevdiğini kaybettiği anda bu ezilme hâli bir cümleyle kendini ezen olmaya yönlendirir. Üçü de öğretilmiş değerler içinde, farklılaşarak hayatla mücadele eden bireylerdir. Dolayısıyla hayatın

ihlal edildiği, kuralların ve sınırların zorlandığı eylemlerle varlıklarını hissederler. Verili olanı reddetmenin bir yolu olarak Zebercet ve Selim toplumdan önce kendilerini yargılar ve ölümlerini tasarlar. Bu da C.'nin sıkıntısının sürekliliğinin yanında Zebercet ve Selim'in can sıkıntılarında ölümle son verdiğini gösterir. Nitekim Yusuf Atılgan da şöyle der: "İnsan ancak oynayarak, bu da olmazsa ölecek kurtulabilir [can sıkıntısından!]"²

KAYNAKÇA

- Atılgan, Yusuf (2008b). *Anayurt Otel*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- _____ (2000). [Yusuf Atılgan'ın Serpil Atılgan'a Mektubu]. *kitap-lık*. S. 41. s. 105.
- _____ (2008a). *Aylak Adam*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- _____ (2012). *Canistan*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Cioran, E. M. (2010). *Çürümenin Kitabı*. Çev. Haldun Bayrı. İstanbul: Metis Yayınları.
- _____ (2016). *Ezeli Mağlup*. Çev. Haldun Bayrı. İstanbul: Metis Yayınları.
- Eagleton, Terry (2011). *Kötülük Üzerine Bir Deneme*. Çev. Şenol Bezci. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Erdem, Aslan (2016). "Bataklığın Aynasında 'Görülen'". *Sosyal Bilimler-Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. S. 13. s. 23-29.
- Işın, Ekrem (1992). "Gündelik Yaşamın Eleştirisi: Aylak Adam". *Yusuf Atılgan'a Armağan*. Haz. Turan Yüksel. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sartre, J.P. (1985). *Varoluşçuluk*. Çev. Asım Bezirci. İstanbul: Say Yayınları.
- Svendsen, Lars. Fr. H. (2017). *Sıkıntı'nın Felsefesi*. Çev. Murat Erşen. İstanbul: Bağlam Yayınları.

² Yusuf Atılgan Serpil Atılgan'a yazdığı 1961 tarihli mektupta Genet'nin oyununu bahseder. Mektubu ukalaca bitirmek istediğini söyler ve ekler: "İnsan ancak oynayarak, bu da olmazsa ölecek kurtulabilir". (kitap-lık, S.41, s. 105)

BATI

EDEBİYATINDA AKIMLAR

editör
OKTAY YİVLİ

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

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



Prof. Dr. Önder Göçgün

TİYATRO DENEN HAYAT SAHNESİ



PROF. DR. ÖNDER GÖÇGÜN

Türk Tasavvuf Şiiri

AÇIKLAMALI VE YORUMLU ÖRNEKLERLE



MODERN TÜRK EDEBİYATI

editör
OKTAY YİVLİ

MUHARREM DAYANÇ
OKTAY YİVLİ
MACİT BALIK
MAHMUT BABACAN
SEVİM ŞERMET

YASEMİN MUMCU
BEDİA KOÇAKOĞLU
NİLÜFER İLHAN
MAKSUT YİĞİTBAŞ
SELAMİ ALAN



Kurgusal Çocuk Romanlarında Tarih

PROF. DR. GIYASETTİN AYTAŞ*

Öz

Tarih her dönemin vazgeçilmez anlatım kaynağı olmasından ötürü çocukların ve çocuk edebiyatının da her zaman ilgisini çeker. Günümüzde çocuk edebiyatı ile ilgili tanım ve algılarda değişme ve farklı anlayışlar olsa da artık bilimsel anlamda bir çocuk edebiyatı sınırlılığının olduğu ve bu sınırlılıklar çerçevesinde eserler kaleme alındığı bilinmektedir. Kurgusal çocuk edebiyatı ürünlerinde birçok kaynaktan söz edilmekte ve bu kaynakların başında da tarih ilk sırada gelmektedir. Konusunu tarihten alan çocuk romanlarında iki temel yaklaşım söz konusudur: Bunlardan birisi tarihin akışı ve sürecine tabi olmak, diğeri de bu sürecin kurgulanarak yeniden ele alınıp fantastik hale getirilmesidir. Tarihî kurgusal romanlar, çocukların geçmişte yaşamışlıkların ilginç dünyalarına girmelerinin yanında, çocukların gelecek kurgusuna da zemin hazırlamaktadır. Mukayese ve karşılaştırma, çocuğun anlama ve algılama düzeyine etki etmenin ötesinde kendi varlık dünyasını da sorgular. Kimi tarihi kurgusal romanlar tarihin akışına sadık kalırken kimileri de bu akış içinde yeniden yorum ve değerlendirmesi şeklindedir. Aslında bu romanlarda kesinleşmiş bir ölçütten söz etmekten çok, amaç ve hedef daha önemlidir. Bir diğeri yaklaşım da tarih öncesi konuların ele alınması ve bunların yazılmasında dikkate alınması gereken hususlardır. Metinlerin içerik ve yazımında dil ve anlatım açısından dikkat ve özenin ötesinde, dil özneliğine önem verilmelidir. Konusunu tarihten alan veya tarihi konu edinen kurgusal çocuk romanlarında bazı dikkatlerin üzerinde özenle durularak bunların her birinin başta roman yazarları olmak üzere, okuyucu zümresi açısından da önemli ve gerekli olduğu unutulmamalıdır. Bir çocuk romancısının temel yaklaşımı, hedef kitlenin beklentilerini dikkate almanın yanında, onların dünyasına girme ve o dünyanın dil, anlatım ve duygu dünyasını yansıtabilmesidir.

Anahtar sözcükler: çocuk edebiyatı, roman, tarih, kurgusal anlatım, tarih konulu roman, mitoloji

HISTORY IN FICTIONAL CHILDREN'S NOVELS

Abstract

Since history is an indispensable source of expression for every period, it always attracts the attention of children and children's literature. Although there are changes and different understandings in the definitions and perceptions of children's literature today, it is known that there is a scientific limitation of children's literature and works are written within the framework of these limitations. Many sources are mentioned in fictional children's literature products, and history comes first at the beginning of these sources. There are two basic approaches in children's novels that take their subject from history: One of them is to be subject to the flow and process of history, and the other is to reconstruct this process and make it fantastic. Historical fictional novels not only allow children to enter the interesting worlds of past experiences, but also pave the way for children's future fiction.

* Gazi Eğitim Fakültesi, giyaytas@gazi.edu.tr, orcid: 0000-0002-1381-1094

Gönderim tarihi: 15.09.2021

Kabul Tarihi: 02.12.2021

Comparison and analogy, beyond affecting the child's understanding and perception level, also questions his own world of existence. While some historical fictional novels remain loyal to the flow of history, others are in the form of reinterpretation and its evaluation within this flow. In fact, purpose and target are more important than talking about a definite criterion in these novels. Another approach is the consideration of prehistoric topics and points that needs to be considered in writing them. In the content and writing of the texts, attention should be paid to language subjectivity, beyond attention and care in terms of language and expression. In fictional children's novels that take their subject from history or take history as a subject, we should pay some special attention to some detail and don't forget that each of them is important and necessary for the readers and especially for the novelists. The basic approach of a children's novelist is to enter the world of the target audience and reflect the language, expression, and emotional world of that world as well as take into account their expectations.

Keywords: children's literature, novel, history, fictional narration, historical novel, mythology

GİRİŞ

Cocuk edebiyatı kavramı bilimsel çerçevesini oluşturmasına karşın, halen tartışılmaya devam etmektedir. Çocuk psikolojisi ile ilgili çalışmalar, edebiyatçıların dikkatinin bu alana yönelmesine neden olur. Önceleri çocuk edebiyatı ile ilgili değerlendirmelerde, "çocuğa göre", "çocuk için" ve "çocuk duyarlılığı" gibi yaklaşımlar söz konusuysen, günümüzde çocuk ve çocuk edebiyatı denilince, yeni anlam ve adlandırmaların yapıldığı görülmektedir. Her ne kadar bir kavram kargaşası varmış gibi olsa da günümüzde çocuk edebiyatı bilimsel temellerini tam anlamıyla oluşturmuştur. Kendi içinde tutarlılığı ve sınırları olan çocuk edebiyatı, genel edebiyat içinde olmakla birlikte, genel edebiyattan farklı bir yapıya sahip olduğu gerçeğini değiştirmemektedir.

Çocuk psikolojisi ve pedagojik yaklaşımlar, bu dönemi belirlemede önemli veriler sunmaktadır. Bu yüzden çocuğa ve çocuk edebiyatına daha özel bir dikkatle bakmak gerekmektedir. Her şeyin bir ihtiyacın sonucunda ortaya çıktığı gerçeğinden hareketle çocuk edebiyatı da bir ihtiyacın sonucudur. Çocukların yetişkinlerden farklı olarak kendilerine özel yazılı ve sözlü kaynaklara duydukları ihtiyaç, onlar için ve onlara göre eserler yazılması gereğini ortaya koymuştur. Bu gereklilik sonucunda da çocuk edebiyatı oluşmuştur.

Çocukların büyüme ve gelişmelerine hayâl, duygu düşünce ve duyarlılıklarına, zevklerine, eğitilirken eğlenmelerine katkıda bulunmak amacıyla gerçekleştirilen çocuk edebiyatı, 300 yıllık bir dönem içerisinde oluşan bir edebiyattır. Bu oluşum, yazılı gelenek, edebî değer, estetik ve biçim yönünden gelişerek devam etmektedir.

Birçok alanda olduğu gibi, çocuk edebiyatında da farklı türler ve bu türler içerisinde roman önemli bir yer tutmaktadır. Kimi zaman uyarlamalar yapılarak oluşturulmaya çalışılan çocuk romanları, günümüzde bağımsız ve tamamen çocuklar için yazılmaya başlanmıştır. Yazılan bu romanlar içerisinde dikkatimizi çeken konuların başında tarih ilk sırada gelir.

KONUSUNU TARİHTEN ALAN ROMANLAR

Tarihî bir romanın yazarı, tarihi mi anlatır, tarihi mi romanlaştırır? Bu soruya verilecek cevap birbirinden farklı olabilir. Tarihçinin temel görevi, tarihsel olayların gerçekleştiği bölgenin

haritalarını, fotoğraflarını, konu ile ilgili yazılı bilgi ve belgeleri kullanarak tarihi oluş ve sonuçları ortaya koymaktır. Romanın böyle bir kaygısı olmamasına karşın, konusunu tarihten alan romanlarda, bazen romancı olabildiğince gerçekliğe sadık kalmaya çalıştığı görülmektedir. Bu tür eserlerde yazarın kaygısı, roman aracılığı ile çocuğa tarih bilincinin yanında tarih bilgisi vermektir. Böyle bir anlatıyı doğal bir yöntem olarak benimseyebilmektedir. Hâlbuki bu romanlar çocuklar tarafından genellikle ilgi görmez. Çünkü çocuk, yetişkinden farklı bir dünyaya ve algıya sahiptir. O, geniş, şimdiki ve gelecek zamanı birlikte yaşayabilmektedir. Zengin bir hayal dünyasına sahip olduğundan bu tür sınırlılıklardan hoşlanmaz. Kurgusal tarihî çocuk romanı, tarihsel verilerin hemen tamamını gerçeklik sınırları içinde ele aldığında, çocuğun hayal dünyasına ket vurmuş olur. Gerçek ve hayali bir arada yaşayan çocuk, tarihin kuru bilgi yığınınından kurtarılarak kendi hayal dünyasındaki şekillenmesine de izin verilmesini ister.

Türk edebiyatında sayısız çocuk romanı içerisinde konusunu tarihten alan romanlarımızdan Enver Behnan Şapolyo'nun "Estergon Kalesi" (1958), adlı eserde yazar, Kanuni Sultan Süleyman Döneminde Estergon Kalesi'nin Türkler tarafından nasıl fethedildiğini kurgusal ve tarihsel gerçekliğe bağlı olarak ele aldığı görülmektedir.

Bilindiği gibi Osmanlı döneminde ordu sefere çıkacağı zaman bir ferman yayımlanır ve bu ferman doğrultusunda askerlik çağına gelmiş olanlar askere alınır. Koçyiğitlerin yetiştiği önemli bir bölgemiz olan Kastamonu'dan da yapılacak sefer için, asker toplanırken Kastamonulu Dev Ali ve Gürz İlyas da bu sefere asker olarak katılır. Çok iyi bir eğitimden sonra serdengeçti olurlar ve yaptıkları akınlarla büyük başarılar elde ederler. Estergon Kalesi fethedilirken Dev Ali kalenin burcuna Türk bayrağını dikmesi üzerine, Kanunî bu iki yiğidi ödüllendirir.

Yazar bu romanda bir tarihsel gerçeklik içinde iki karakter üzerinden hem romanı çocuklar açısından zenginleştirmiş hem de tarihsel sürecin izlerini takip etmiştir. Dev Ali ve Gürz İlyas, kahramanlık ve yiğitlik göstergesi olarak bir dönemin zafer ve şanlarında kimlerin nasıl bir role sahip olduğunu göstermesi bakımından, oluşturulmuş tiplerdir. Bunu yazar romanında şöyle ifade eder:

"Türk çocukları cihan pehlivanı olmağa namzet delikanlılardı. Bunlar soyundukları zaman vücutları heykel kadar güzeldi. İnce bir bel, geniş omuz, kuvvetli adaleler, bilhassa bileklerindeki kuvvet demiri bükebilecek bir kudrette idi. Bu güzel Türk neslinin beyaz tenli, pembe yanaklı gençlerini seyir etmek ayrı bir zevkti." (Şapolyo, 1958, s. 5)

Şapolyo'nun çocuklara yönelik kaleme aldığı bir diğer romanı da "Türk Akıncıları" (Şapolyo, 1956) adını taşımaktadır. Yazar bu romanlarda "Tarihini bilmeyen bir toplum yok olmaya mahkûmdur" ana fikrinden hareket eder. Enver Behnan Şapolyo'nun bu eseri, Türk millî tarihini yansıtan önemli bir romandır. Tarihi çocuk romanı özelliği taşıyan eser, çocuklarımızı tarihiyle buluşturarak gelecek ile geçmiş arasında bir köprü kurmayı amaçlar. Roman, Türklerin Anadolu'ya gelmesini ve burayı Türkleştirmelerini konu edinir. Eser adaleti ve merhametiyle ün salmış bir milletin muazzam yükselişini, vatan sevgisi temel fikriyle bizlere sunmaktadır.

Gülten Dayıoğlu'nun kaleme aldığı "Tuna'dan Uçan Kuş" (Dayıoğlu, 1992) adlı romanda Osmanlı'nın devşirme usulü ile kendi dinine ve milletine kattığı zeki, yetenekli Boris'in yükseliş ve maceraları anlatılmaktadır. Özgürlük için verilen mücadelenin karşılıksız kalmayacağı, yetenek ve zekânın en iyi şekilde kullanılması ve istenmeyen durumlardan kurtulma çabasının insanda her

zamanda var olmasının gerekliliği ana fikri üzerine kurgulanan roman, çocuğa tarihsel arka plan bilgisi sunmanın yanında durum ve sonuç ilişkisini de kazandırır.

Özellikle çocuklar için kaleme alınan tarih konulu romanlarda iki temel gösterge ön plana çıkmaktadır. Bunlardan birincisi, tarihin akış sürecine sadık kalınması, diğeri de bunun kuru tarih bilgi yığından kurtarılarak zenginleştirilmesidir. Burada ele alınan eserlerin sayısını artırmak ve her birini ayrı ayrı ele alarak değerlendirmek çalışmanın sınırlılıklarını zorlayacağından bu örnekleri yeterli bulmaktayız.



Gülten Dayıoğlu

GÜNÜMÜZ ÇOCUKLARI İÇİN TARİHİ KURGUSAL EDEBİYAT

Eskiden olduğu gibi tarihî kurgusal hikâyeler, günümüzde yeterince yaygın değildir. Modern kültür, “burda” ve “şimdi”ye önem verdiği için günümüz çocuklarının doğal eğilimleri, geçmişten çok, geleceğe daha çok yatkındır. Diğer yandan eğitim sürecinde tarih derslerine yeterince önem verilmemesinden ötürü, tarihe olan ilgi de giderek azalmıştır. Bu yüzden, öğretmenlerin daha dikkatli olmaları ve öğrencilerin tarihe ilgi göstermesini sağlamalıdır.

Tarih derslerine ait bilgilerin artık yaşatılarak öğretilmesi, öğrencilerin kuru tarih bilgisi ezberleme ve tekrar etmesinin önüne geçeceği gibi, tarihe ait verileri kendi yaşantısı içinde içselleştirmesine ve kurgulamasına da zemin hazırlayacaktır.

Ünlü İngiliz yazarı Geoffrey Trease, bu konuda şunları söylemektedir: “Tarihî kurgusal edebiyat özel ilgi gerektirir ve her zaman çok az tada sahiptir, buna rağmen bu tat çok kuvvetlidir. Kesin olarak tarihî hikâyeler, şimdiye kadar ticari durgunluk içindeydi, fakat bana göre en az bunun kadar kesin olan, onların önerdiği formdaki edebiyatın değeri hiçbir zaman tamamıyla yok olmaz.” (Trease, 1983, s. 156). Ne kadar tarihe sırt dönülürse dönlün, bütün bilgi ve bilim kaynakları geleceğe yönelsin, tarih her zaman kendi değerini koruyacaktır.

Çocuklar için yazılan tarihî romanlar, geçmişte yaşanmış olayların ve bu olaylar içinde yer alan insanların acılarını, sevinçlerini, ümit ve ümitsizliklerini öğrenmelerinin yanında, kendisi için bulunmaz bir deneyim de kazanmalarına zemin hazırlar. İyi yazılmış tarihî kurgusal bir roman, genç insanların geçmişteki yaşamda yer alarak deneyim kazanmalarına yardımcı olur.

Tarihî kurgusal romanlar, çocukların hislerini geliştirdiği gibi, onların beklenmedik durum ve konumda cesaretlenmelerini de sağlar. Kurgulanmış her tarihi roman, çocuğu, geçmişle yaşadığı anı karşılaştırmaya davet eder. Söz gelimi Hunlar dönemini ele alan bir tarihi romanda yaşanan olaylar ve bu olaylar içinde yer alan insanların tutum ve davranışları ile 21. yüzyıl insanının benzer bir durumla ilgili tepkileri nasıl olurdu? Bunlar kimi zaman eleştirel düşünmeye, kimi zaman geçmişin zorluklarının kaynaklarını gözlemlemeye, kimi zaman da içinde yaşanan çağın sunduğu fırsatlara daha dikkatle bakılmasına zemin hazırlar. Tarihî bir perspektif, çocukların geçmişteki yanlışları açıkça görmelerine ve yargılamalarına yardımcı olur. Bu gibi

kitaplar çocukların hassasiyetini güçlendirir ve insan ilişkilerini, problemlerini tam olarak anlayabilme olanağı sağlar.

Tarih konulu romanlar, çocukların bu zaman içinde ortaya çıkan değişiklikleri, yükseliş ya da çöküşleri görmelerine de fırsat verir. Bununla birlikte, hangi dönem ve zamanda olursa olsun, insanlığın evrensel ihtiyaçlarının hiçbir zaman değişmediğini de görür. Bütün insanlar hangi devrinde yaşamış olursa olsunlar; saygıya, sadakate, sevgiye, özgürlüğe, güvene ihtiyaç duyar ve bunları isterler. Çocuğun bunları görmesi, geçmişle olan bağını kuvvetlendirmenin yanında geleceğine de daha güvenle bakmasına zemin hazırlar.

Tarihî kurgusal romanlar, aynı zamanda çocukların, insanlar arasındaki karşılıklı dayanışmayı görmelerini sağlar. Şurası unutulmamalıdır ki, hiç kimse kendisi için yaratılmış veya var değildir. Her birimiz, mutlak bir değerimiz için varız ve muhtacız. Tarih konulu romanlarda, bu duruma ait yüzlerce örneğe şahit olmaktayız.

Çocukların tarihsel akışı algılamaları çoğunlukla hatalı ve yavaş gelişir. Bu yüzden geçmiş hakkındaki hikâyeler hayatın sürekliliği hakkındaki hisleri geliştirir ve çocuklara kendilerini ve yaşadıkları zamanı o anda büyük bir resmin parçası olarak görmelerine yardımcı olur.

“Bütün insanlar geçmişle gelecek arasındaki köprünün bir parçasıdır ve arkasıyla önündeki bütün yolların nasıl yayıldığını hissetmek zorundadır. Onun bu hissi çok daha kuvvetli duyumsamasına her ne yardım ediyorsa çok başarılıdır.” (Hodges, 1964, s.166-167)

Tarihî roman metinleri, çocukların tarih hakkındaki bu duygusunu geliştirmeye yardım etmek ve insanların kederlerini nasıl süpürdüklerini anlamaya başlamak için başvurulacak kaynaklardan bir tanesidir.

TARİHİ KURGUSAL ROMAN ÇEŞİTLERİ

Geçmişte oluşturulmuş bütün gerçekçi anlatımların çocuklar açısından farklı bir biçimde ele alınsa da tarihî kurgusal anlatım zemininde değerlendirilmektedir. Tarihî kurgusal roman yazarları, geçmişteki insanların ve olayların çevresinde masalsı bir kurgu örer. Genellikle, masalsı yaşam, birkaç referansla veya referanssız olarak kaydedilen tarihî olaylarla ya da gerçek kişilerle birlikte ele alınır. Bu sırada, tarihin gerçekleri, karakterlerin nasıl yaşadığı, yaşamak için neler yaptığı; yedikleri, giydikleri, çalışmaları, oyunları ve problemlerini nasıl çözdükleri sıralanır. Yazar, tarihin çatısı içinde, tarihî olayların kronolojisini sınırlayana kadar hikâyelerini hayal etme konusunda alabildiğine özgürdür.

Tarih konulu kurgusal eserlerde genellikle, geçmişteki zaman dilimi içerisinde yaşamın ve zamanın ağır ağır tekrar inşa edildiği görülür. Diğer benzer anlatımlar, bir zaman hakkındaki kişisel deneyimleri hatıraların geniş bir bölümü çocuklar için “tarih” tir. İç içe girmiş kimi anlatımlarda, tarihsel bir sıranın yanında, kahramanın hayatı ile ilgili gelişmeler de bir tarip algısı oluşturur. Her ne kadar konusu tarih olmasa bile, kahramanın hayatı etrafında şekillenen romanların önemli bir kısmı da tarihle bağlantılıdır. Söz gelimi hatıra romanların önemli bir kısmı, tarih dekoru içinde yapılan anlatımlardır. Onlar da bir tarih akışı içinde ele alındıklarından tarihsel kurguya tabidirler.

Kimi tarihsel romanlar, bilinen anlatımların dışına çıkarak yeni bir olgu oluştururlar. Burada, kabul edilmiş, kuramlaştırılmış bir tarih dekorundan çok, yeniden oluşturulmuş bir dünya ve zaman dilimini kurgulama yolunu tercih ederler. Bu tür romanlarda, fantastik anlatımların yanında, tarihî kurgusal edebiyat ve biyografi bir arada yer alır. Çocukların dikkatini bu tür eserlerin daha çok çektiği söylenebilir.

Genel olarak değerlendirecek olursak, tarihî kurgulanmış roman çeşitlerinin hiçbiri diğerinden daha kıymetli ve önemli değildir. Bununla birlikte, romanlar, kimi zaman tavsiye eden, kimi zaman da okuyanın özel amaçları için tercih nedeni olabilmektedir.

TARİHİ ÇOCUK ROMANLARI İÇİN ÖLÇÜTLER

Tarihî kurgusal romanlarda, her şeyden önce ele aldığı konunun tarihsel gerçekliğine sadık kalmakla birlikte, ilginç hikâyelere de yer vermelidir. Bunu yaparken gerçek ile kurgunun dengelemesine özen gösterilmelidir. Salt kuru gerçeklik çocuk için çoğu zaman sıkıcı olabilir. Bu yüzden, kimi zaman hayal, kimi zaman da gerçeğin ötesine geçmiş anlatımlarla süslenmiş bir eser çok daha ilgi çekici olabilir.

Her şeyden önce çocukların bir geleceği ve bu gelecekte karşılaşacağı gerçeklik dünyası göz önünde bulundurularak onlar için kaleme alınan tarihî kurgusal eserler güvenilir ve doğru olmalıdır. Burada tek ölçüt, etkileme ve yönlendirme için özel bir çaba harcanmadan, her şey doğal bir akış içerisinde imiş gibi sunulmalıdır. Araştırmacılar konu ile ilgili olarak, iyi bir tarih romanında yazarın olay ve durumları üç boyutlu olarak tasarlamaları, çocuğun bu dünyayı kendi his ve hayalleri ile birlikte zenginleştirmelerine fırsat vermesi gerektiğine dikkat çekmektedirler. (Fisher, 1962, s. 225)

Bir romanda gerçekle ilişkisiz veya masalsi karakterler ve onlara bağlı olarak oluşturulan kurgu, tarihî romanlarda kabul edilse de bunlar tarihi gerçekliği yalanlamamalı ve tam anlamıyla değiştirmemelidir. Şurası unutulmamalıdır ki tarih sahnesinde gerçekleşen her şey edebi eserlerin konusu olmuştur ve olmaya devam edecektir. Bunlar olmamış olsaydı zaten bu konu üzerinde hiçbir zaman durulmayacaktı. Önemli olan, tarih nereye kadar romanın aslını, nereye kadar da konusunu teşkil edecektir sorusunun cevaplandırılmasıdır. Yukarıda da bahsedildiği gibi denge iyi hesaplanmalı, ağırlık noktası bir diğerinin lehine değiştirilmemelidir. Böyle bir denge tutturulduğunda roman, zamanın değerini ve ruhunu en az olaylar kadar doğru olarak yansıtır.

Konusunu tarihten alan romanlar, günümüzde yaşanan gerçeklikle hiçbir zaman açıklanmaya veya mukayeseye ihtiyaç duyulmadan okuyucunun çıkarımlarına fırsat verecek şekilde ele alınmalıdır. Geçmişin çatışma ve düşmanlıklarını günümüze taşımak ve devamı varmış gibi sunmak romancının kaçınması gereken en önemli hususların başında gelmektedir. Romancı böyle bir durumda, geçmişin gerekliliklerini ve ihtiyaçlarını çok iyi izah etmeli ve okuyucunun çelişkilerini en aza indirecek tedbirleri almalıdır. (Collier, 1982, s. 32)

TARİH ÖNCESİ DEVİRLERİN ANLATIMI

Antropologlar ve jeologlar, tarih öncesi devirlerdeki yaşamın nasıl olduğunu tespit etmek için, fen bilimlerinin verilerini kullanırlar. Yazarlar ise okuyucularına bu devir insanların

düşüncelerini ve hislerini kurgularlar. Dünyanın var oluşu, diğer gezegenlerde de yaşamın olup olmadığı merak konusu olmuştur. Bunlar çoğunlukla romanlar aracılığı ile anlatılmaktadır.

Destanların hayal gücüne dayalı olması, burada anlatılanlar yetişkinler için uydurma, gülünç ve zorlama olaylar gibi gelebilir. Bu yüzden destanlar, basit birer yazı türü gibi değerlendirilebilir. Bununla birlikte, milletlerin tarihsel derinliği ve geçmişi ile ilgili destanlar bizim için bulunmaz hazinelerdir. Onun içindir ki, destanı olmayan milletler, kendi tarihsel geçmişlerinin derinliğini oluşturmak için destanlar oluştururlar. Çünkü destanlar, milletlerin geçmişteki bütün varlıklarını dile getirir ve onlara geleceklerini aydınlatmak için ışık oluşur.

Türk destan edebiyatı içinde çocuklar açısından dikkat çeken anlatımların başında “Battal Gazi” destanı ve buna benzer anlatımlar oldukça zengin bir kaynağa sahiptir.

Tarih öncesi devir hikâyelerinin birçoğu, 12-15 yaş grubu çocukları için oldukça ilgi çekicidir. Bu yaş grubu çocuklarının gizemli ve olağanüstü olaylara karşı ilgi duydukları gerçeğinden hareketle yazarların destan dönemi mitik anlatımları ele almaları yararlı olacaktır.

Çocuklar genellikle mitolojik dönemlerin masalsı hikâyelerinden büyük zevk alırlar. Bu gizemli döneme ait anlatımlar her zaman ilgi çekici olmuştur. Özellikle Türk destanları bu bakımdan çok zengin bir kaynak olma özelliğini taşımaktadır.

Tarih öncesi metinlerin kaynak olarak kullanılmasında öncelikle çocukların yaş gruplarına dikkat edilmesi gerekmektedir. Mitolojik olguların yansıtılmasında bu seviyeler büyük bir önem arz etmektedir. Batılı romancıların mitolojik anlatımlara yönelik çok güzel eserleri olmasına karşın, Türk romancılarının bu konuda yeterli başarı gösterdiğini söylemek mümkün değildir.

Tarih öncesi olayların romanlarda kullanılmasının birden çok yararı ve gerekliliği bulunabilir. En başta gelen gerekçelerden biri, zengin bir kaynak; diğeri de ulusal bilinç ve tarih şuuru kazandırmasıdır.

KURGUSAL ÇOCUK ROMANLARINDA DİL VE ANLATIM

Tarihî kurgusal çocuk romanlarında dil, özel bir dikkatle kullanılmalıdır. Yazar kullandığı dilin güvenilirliği için özel bir çaba harcamalıdır. Yapmacılıktan ve soyutlamalardan uzak doğal bir anlatım, her zaman çocuk için daha çok ilgi çekici olmaktadır. Konu tarih olduğundan, yaşanmış dönemin dil ve anlatım özellikleri tadında verilmeli ve bu tat çocuklara da hissettirilmelidir. Anlamı bilinmeyen kelimeler kullanılacaksa bunlar bir açıklama içinde yer almalıdır. Diğer yandan anlamı zamanla değişmiş, geçmişte olumlu iken günümüzde olumsuz anlama gelen sözcükler ve ikilemeler mümkün olduğunca kullanılmalıdır.

Öncelikle her dönem kendi algısını ve soyutlamalarını oluşturur. Bunu çözümleyebilmek için öncelikle dönemin değer yargılarını ve olgular karşısındaki tutumlarını iyi anlamak gerekmektedir. Tarih, kendi yaşanmışlığı içinde bir gerçek olmakla birlikte, bu gerçeğin günümüz açısından yaşanabilirliğini iddia etmek ne kadar tutarsız ise, her devrin dil algısını da aynı şekilde benzeştirmek ve karşılaştırmak o derece anlamsızdır. Roman yazarı öncelikle bu düzene, akışa ve plana büyük bir özen göstermelidir. (Haugaard, 1963, s 96) Bir romanın dilindeki uyumsuzluk ve tutarsızlık inandırıcılığını kaybettiği gibi, okuyucuyu da kitaptan uzaklaştırır.

Bilindiği üzere tarihî kurgusal romanlar, tarihsel süreç içerisinde yaşanmış olanları yeniden kurgular ve bunu çeşitli hikâyelerle süsleyerek okuyucuya sunarlar. Bazı temel kavramlar ve tanımlamalar evrensel niteliğe sahip olarak her zaman geçerliliğini korusa da değişmeler ve anlam kaymaları konusunda da özel bir dikkat sergilenmelidir.

Konusunu tarihten alan veya tarihi konu edinen bir çocuk romanında bulunması gereken temel nitelikleri ve onda bulunması gereken hususlar şunlardır:

1. Romanın öncelikle iyi bir konusu olmalıdır. Bu konu sıradan değil özel ve özele seçilmiş olmalıdır.
2. Ele alınan konunun anlatımında gerçekle, kurgulanmış anlatım birbiri ile iyi harmanlanmalıdır.
3. Romanın konusu ve anlatımı tarihsel akışa uyumlu ve güvenilir olmalıdır.
4. Yazar bilinen tarihsel süreci değiştirip dönüştürmediği dikkate alınarak bu konuda özenli ve dengeli olmalıdır.
5. Roman ele aldığı devrin ruhunu, değer yargılarını tam olarak yansıtmının yanında, günümüz anlayışı ile örtüşen hususlar dikkate alınmalıdır.
6. Kurgu, çoğu zaman gerçeğin yeniden gerçeğimsi bir dünya oluşturma gayretidir. Çocuk romanı yazarı, bu iki unsuru birbiri ile dengeli ve tutarlı bir biçimde sunmalıdır.
7. Özellikle diyalog cümlelerinden yapaylıkla doğallık arasında bir dengenin tutturulması, gösterme ve anlatma unsurları da birbiriyle aynı denge içinde yer almalıdır.

Özetle, tarih konulu çocuk romanları öncelikle yazarını tatmin etmelidir. Bununla birlikte, çocukların yaş grupları ve ihtiyaçları değişken olduğundan, yazarlar bu değişkenlikleri her zaman göz önünde bulundurmaları zorundadır. Yazar, kuru tarihsel gerçeklikleri yeniden sahneleyerek bunu farklı tablolar halinde okuyucuya sunmanın yanında, onlara farklı dünyaların ve zamanların perdelerini de açmış olurlar. Böylece çocuk, geçmişin yaşanmışlığına katılım duygusunu edinmenin yanında, tarihsel mirasına da sahip çıkar. Geçmişin aksaklıklarının günümüze getirdiği olumsuzlukları tespit etmekle birlikte, günümüzün aksaklıklarının da geleceğe yansıtacağı farkına varır.

Bilinen en eski dönemlerden başlamak üzere, insan hayatı geçmişle gelecek arasında bir köprü üzerinde yürümektedir. Yürüdüğü yol geçmiş iken, yürüyeceği yol ise gelecektir. Kendi gerçekliğinden geçmişe baktığında sevinçleri ve üzüntüleri bir arada bulur. Gelecek ise her zaman umuttur. Konu çocuklar açısından daha farklı bir çerçeveye oturmaktadır. Onlar için geçmiş ve gelecek bir aradadır. Bu yüzden her iki durumu da bir arada yaşama fırsatını elde ederler.

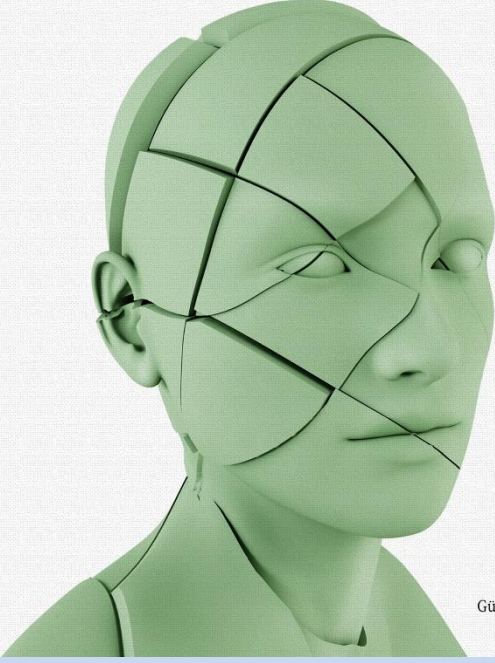
KAYNAKÇA

- Aytaş, Gıyasettin (2001). "Türkçe Ders Kitaplarının Yazımında Metin Seçimi ve Metin Altı Sorularının Hazırlanmasında Dikkat Edilmesi Gereken Bazı Hususlar", *Türk Yurdu*, Şubat-Mart 2001, Cilt: 21, Sayı: 162-163.
- Banarlı, Nihad Sami (1998). *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi*, M.E.B. Yayınları, İstanbul.
- Collier, Christopher (1982). "Criteria for Historical Fiction" *School Library Journal*, vol.28, August, p.32.

- Dayıoğlu, Gülten (1992). *Tuna'dan Uçan Kuş*. Altın Kitaplar, İstanbul.
- Güvenç, Bozkurt (1994). *Türk Kimliği*. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Hodges, C. Walter (1964). "Adaş: Kral Alfred'in Hikâyesi" (New York: Coward McCann), s. 166-167.
- Hunter, Mollie (1976). "Sholder the Sky" in "Talent isn't Enough" (NY: Harper & Row), pp.43- 44.
- Köksal, Hasan (2002). *Milli Destanlarımız ve Türk Halk Edebiyatı*. Toker Yayınları, İstanbul.
- Ögel, Bahaeddin (1995). *Türk Mitolojisi*. Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.
- Şapolyo, Enver Behnan (1956). *Türk Akıncıları*. Rafet Zaimler Matbaası, İstanbul.
- Şapolyo, Enver Behnan (1958), *Estergon Kalesi*. Çocuk Kitabevi, İstanbul.
- Trease, Robert Geoffrey (1983). "Elli Yıl: Bir Yazarın Geçmişe Bakışı". Eğitimde Çocuk Edebiyatı. Sayı: 14, Bahar, s. 156.
- Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi* (1982). C. 1-7. Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Yalçın, Alemdar ve Gıyasetin Aytas (2018). *Çocuk Edebiyatı*. Akçağ Yayınları, Ankara.

TÜRK BİLİMKURGU EDEBİYATI VE ARKETİPLER

DR. VELİ UĞUR



Günce Yayınları

Oktay Yivli

Öykü Nasıl Okunur

modern öykü ve yöntem



Günce Yayınları

MAKSUT YİĞİTBAŞ

Edebiyatın Ebemkuşağı

Halit Ziya Hikâyeciliğinde

Renklerin Dili

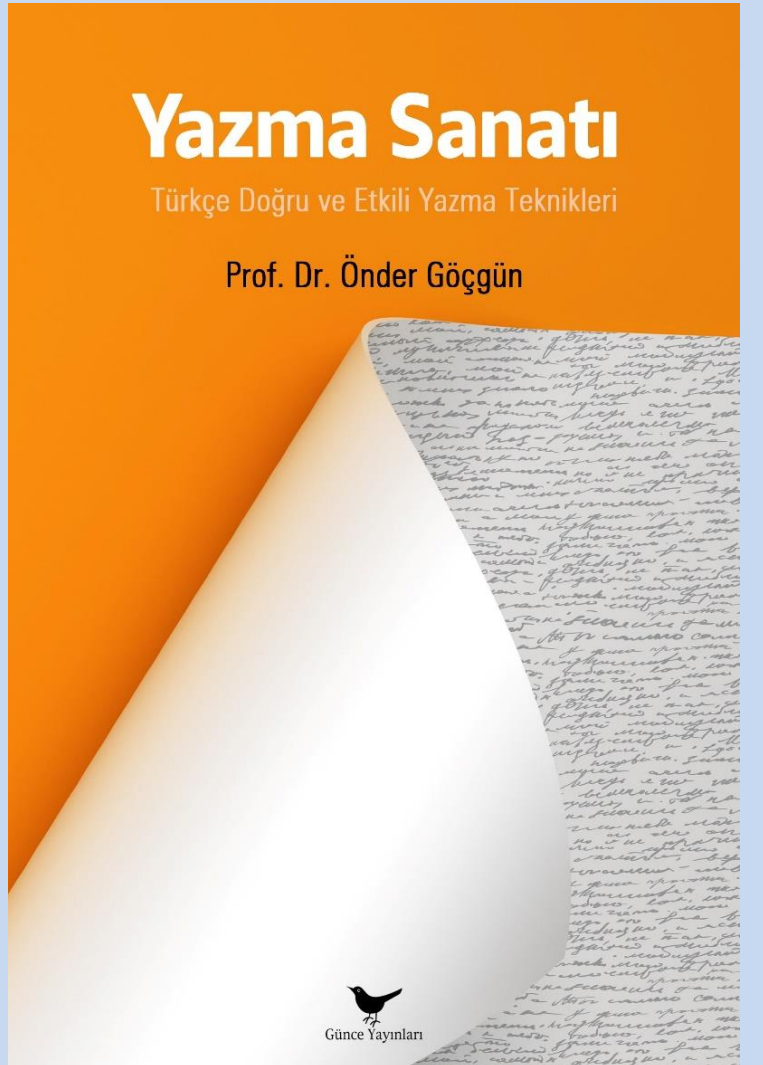


Günce Yayınları

Yazma Sanatı

Türkçe Doğru ve Etkili Yazma Teknikleri

Prof. Dr. Önder Göçgün



Günce Yayınları

Lillian Hellman'ın *Şarlattanlar Dönemi* ile Sevgi Soysal'ın *Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu* İsimli Eserlerinde Muhalefet İzleği

ÖĞR. GÖR. DR. CANSET KOÇ* - ÖĞR. GÖR. DR. BERRİN DEMİR**

Öz

Bu çalışmanın amacı Lillian Hellman'ın (1905-1984) anı türündeki *Şarlattanlar Dönemi* ile Sevgi Soysal'ın (1936-1976) yine anı türündeki *Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu* isimli eserindeki muhalefet izleğini sosyolojik yöntemle karşılaştırmaktır. *Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu*, 12 Mart 1971 Askeri Muhtırası sonrası Sevgi Soysal'ın tutuklu bulunduğu Yıldırım Bölge Cezaevi Kadınlar Koğuşu'nda yaşadıklarını okuyucuya aktarmaktadır. Lillian Hellman'ın *Şarlattanlar Dönemi* eseri ise soğuk savaş döneminde Amerika Birleşik Devletleri yönetiminin Sovyetler Birliği, komünizm ve ülkedeki sol gruplara karşı kampanyalar başlattığı sürecin bir sembolü olan Amerika'ya Karşı Faaliyetleri İzleme Komitesi tarafından tanıklığa çağırılma sürecini anlatmaktadır. Bu noktadan hareketle her iki eserde aktarılan tarihsel ve siyasi gerçeklikler ışığında 'dönemin ruhu' kuşkusuz daha anlaşılır hâle gelmektedir. Anı türündeki her iki eserde de yazarlar hayatlarının tamamını değil, bir kesitini okuyucuyla paylaşmaktadır. Bu çalışmanın sonucunda her iki yazarı egemen sistem içinde muhalif kılan etkenlerin benzer olduğu görülmüştür. Yazarların, yaşadıkları siyasi ve toplumsal koşullar doğrultusunda muhalefet biçimlerinde çeşitli farklılıklar saptanmıştır. Soysal'ın muhalefetinin daha etkin, ideolojik ve bütünlüklü bir muhalefet olduğu tespit edilmiştir.

Anahtar sözcükler: muhalefet, anı, ideoloji, rejim, izlek

THEME OF "OPPOSITION" IN *SCOUNDREL TIME* BY LILLIAN HELLMAN AND
YILDIRIM BÖLGE KADINLAR KOĞUŞU BY SEVGİ SOYSAL

Abstract

The purpose of this study is to compare the theme 'opposition' in *Scoundrel Time* by Lillian Hellman (1905-1984) and *Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu* by Sevgi Soysal (1936-1976) via sociological method. *Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu* conveys to the reader what happened in the Yıldırım Bölge Cezaevi Kadınlar Koğuşu, where Sevgi Soysal was detained after the Military Memorandum of March 12, 1971. Lillian Hellman's *Scoundrel Time* describes the process of being summoned to testify by the Anti-American Studies Committee, which is a symbol of the process by which the United States administration launched campaigns against the Soviet Union, communism and leftist groups in the country during the cold war. From this point of view, the 'spirit of the era' undoubtedly becomes more understandable in the light of the historical and political realities conveyed in both works. The authors do not share all the details in their lives, but a section of them with the reader in both works in the

* Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Yabancı Diller Yüksekokulu ckoc@ogu.edu.tr, orcid: 0000-0002-4360-6614

** Kütahya Dumlupınar Üniversitesi, berrin.kahraman@dpu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-4746-2785

Gönderim tarihi: 24.09.2021

Kabul Tarihi: 04.12.2021

genre of memoir. As a result of this study, it has been seen that the factors that make both authors opposing within the dominant system are similar. In line with the political and social conditions in which the authors live, various differences were determined in their opposition forms. It has been detected that the opposition of Soysal is more effective, ideological and holistic opposition.

Keywords: opposition, memoir, ideology, regime, theme

1. GİRİŞ

Edebî metinler toplumsal, tarihsel ve siyasal olgu ve olaylara bakmayı, bu gerçeklikleri doğru ve derinlikli bir bakış açısıyla kavramayı sağlar. Edebî eserlerin, tarihin ve siyasetin aynası işlevini gösterdiği söylenebilir. Edebiyatta anı türü, insanların başından geçen veya kendi dönemlerinde ortaya çıkan olay ve olguları bilgilerine, çıkarımlarına, gözlem ve izlenimlerine bağlı olarak anlattığı düzyazı biçimi olarak adlandırılır (bkz. Özdemir, 1999, s. 190). Karşılaştırmalı Edebiyat biliminin alt çalışma alanlarından olan ‘anı edebiyatı’, bu bağlamda iki farklı edebiyatın iki yazar üzerinden dönemin baskın rejimlerindeki muhalefet izleği geçmişini panoramik bir şekilde karşılaştırmayı mümkün kılar.

Çalışmada sosyolojik eleştiri yöntemi kullanılmıştır. Moran’ın tanımıyla sosyolojik eleştiri, “edebiyatın kendi başına var olmadığı, toplum içinde doğduğu ve toplumun bir ifadesi olduğu ilkesinden hareket eder. Yazarı, eseri ve okuru sosyal koşullar belirlediğine göre yapılacak iş bir bilim adamı gibi davranmak ve bu koşullar üzerine eğilerek sanatla ilgili sorunları açıklamaktır.” (Moran, 2003, s. 83) Bu eleştiri yönteminden, eserlere yansıyan o dönemin izlerine ulaşmada faydalanılmıştır. Bu bağlamda, anı türündeki her iki eserde egemen sisteme muhalefetlerine neden olan etkenler, muhalefet etme biçimleri, muhalefet mücadelelerindeki sonuca dikkat çekilmek istenmektedir.



Lillian Hellman

Her iki eserin biçimsel ve anlatsal özelliklerine bakıldığında, 1976 yılında yayımlanan *Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu*, 44 bölümden oluştuğu görülür. Eserde, anılar bir öykü tarzında ve bütünlüklü bir biçimde verilmektedir. Sosyal, cezaevindeki kadınları ve yaşamlarını zorluklarıyla, acılarıyla ve traji-komik yönleriyle, güçlü gözlem gücü ve kavrayış biçimiyle, gerçek ve yer yer ince alaycı bir yöntemle aktarır. Anı türündeki bu eser, dönemin siyasetinin baskıcı uygulamalarını detaylandırarak ortaya koyar. Sosyal'ın, eserinde bir kara mizah özelliği olan yer yer sert ve ironik bir dil kullandığı söylenebilir. Yazar, kendini

olabildiğince dışarıda tutarak ayrıntıların objektif biçimde ortaya çıkmasını sağlar ve anılarını sürükleyici biçimde okuyucuya aktarır. Sosyal, olaylar ve kişiler karşısında kendini soyutlayarak tanık olduğu yaşantıların ayrıntılarına odaklanır. Anı türündeki bu eseri 12 Mart döneminin en tutarlı ve tarafsız eserlerinden biri olarak kabul edilir (bkz. İdil, 1990, ss. 105-107). Sosyal'ın anıları bireysel duyguların dışavurumundan ziyade daha çok sisteme muhalif politik kadın tutukluların yaşadıklarını ve dönemi anlatan politik amaçlı bir belge niteliği taşır: *Hapishane anıları, pek de kişisel deneyimleri anlatan literatür karakterinde değil, tersine politik, sarsıcı etki yapması istenilen bir doküman olarak düşünülmüştür. Bu nedenle de konunun merkezinde, hapsolmanın onda yarattığı ruhsal durumu ve duyguları değil, tersine hapishanedeki durumun açık olarak yapılmış, dokunaklı anlatımı bulunmaktadır* (Furrer, 2004, s. 148). Yazar, anılarında kendine değil yaşanan ve yaşatılanlara ışık tutmaya çalışır. Öznellikten nesnellığe geçilen bu yazım tarzında ortaya konan eser bir nevi belge niteliği de taşır.

1976 yılında yayımlanan Hellman'ın *Şarlatanlar Dönemi* adlı eseri ise bölümlere ayrılmaz ve yazar, doğrusal bir anlatımla anılarını aktarır. Anı türündeki bu eser de ironik ve yer yer öfkeli bir dil barındırır. Sosyal'ın aksine, Hellman'ın anı türündeki bu eserinde öznellik mevcuttur. Onun anıları, Sosyal'ınkiler kadar öykü tadı vermez ve daha çok bir yazarın iç döküşü olarak değerlendirilebilir. Hellman'ın anılarının merkezinde, sisteme muhalif bir yazarın baskıcı bir dönemde yaşadıklarının ve duygularının dışa vurulması yer alır. Yazar anılarını aktarırken kendi bireysel, etik kaygılarını merkeze alır ve politik kaygılarla hareket etmez. Anılarında, Sosyal'a göre kişiliğini, duygu dünyasını ve içsel hesaplaşmalarını daha çok paylaştığı görülebilir.

Bu çalışmada ilk olarak, muhalefet kavramı, içeriği ve muhalefet türlerine yer verilecektir, çalışmanın sonunda da anı türündeki her iki eserdeki muhalefet izleği sosyolojik eleştiri yöntemi ile karşılaştırılacaktır.

2. MUHALEFET KAVRAMI, İÇERİĞİ ve MUHALEFET TÜRLERİ

'Muhalefet' kavramı, ele alınan her iki eserde de ortak bir izlek olarak yer alır. Muhalefet gerek günlük hayatta gerekse siyaset biliminde sıklıkla duyulan ve kapsam, içerik ve nitelik bağlamında tanımlanması bir hayli zor olan kavramlardan biridir. İslamoğlu'nun aktarımıyla *muhalefet genel olarak aykırılık, bir düşünce, fiil veya harekete karşı durma, başka türlü olma, karşıtlık* gibi temelde aynı anlamı içeren kelimelerle açıklanmaktadır (İslamoğlu, 2004, s. 19). Turgut, genel olarak muhalefet ve muhalif kavramlarını şöyle tanımlamaktadır:

Muhalefet, 'bir görüşe, bir tutum ve davranışa karşı olma', 'uymama', 'başka türlü olma', 'karşıtlık' gibi temelde aynı anlamı içeren değişik kelimelerle açıklanırken; bunu yapanlar, yani 'uymaz', 'karşıt', 'aksi taraf', 'aksi fikirde olanlar' da muhalif kelimesiyle gösterilirler. Bu anlamda muhalefet, en küçük birim olan aileden başlamak üzere toplumsal yaşamın her düzeyinde gözüktür. Çünkü temelde sosyo-ekonomik çıkar ya da salt değer çatışmalarının yattığı görüş ve tutum farklılıklarından kaynaklanır [...] Muhalefet, kuramsal düzeyde veya pratikte yalnızca fikir anlaşmazlığıyla sınırlı kalmayıp, bu anlaşmazlık yüzünden eylem düzeyinde ortaya çıkabilecek çatışmacı hareketleri de kapsar [...] Siyasal muhalefet kavramı ise, genel muhalefet kavramının siyasal perspektifle tanımlanmasıdır [...] Muhalefet olgusu ve muhalifler kendi çevrelerinden çıkıp var olan toplumsal ve ekonomik yapıyı, siyasal rejimi, onun somut öğelerini hedef aldıkları, bunlardan birine, birkaçına veya hepsine yöneldikleri andan itibaren kavramın siyasal niteliğin büründüğü açıkça gözlenir (Turgut, 1984: 3-4).

Görüldüğü gibi, muhalefet kavramının özünde karşı çıkma, reddetme, direnme ve değişim isteği gibi güdüler yatar. Muhalefet edilen olgu, muhalefet etme biçimleri ve muhalefet edenler çeşitlilik gösterebilir. Siyasal muhalefet bağlamında bakıldığında, yasal/yasal olmayan partilerce ya da örgütlü/örgütsüz kişi/topluluklarca siyasal rejime veya sosyo-ekonomik ve toplumsal düzene, siyasal iktidarı kontrol eden ya da siyasal iktidarı elinde bulunduran kişi ya da gruplara ya da baskıcı yöneticilere ve baskıya karşı olma, direnme veya değiştirme hedefini kapsar.

Farklı muhalefet anlayışları ve çeşitlerinden söz edilebilir. Bunlardan ilki, anayasal ve anayasal olmayan muhalefet anlayışlarıdır. Bir muhalif hareket, kurulu anayasal düzene uygun ise "anayasal muhalefet", mevcut düzene uygun değilse "anayasal olmayan muhalefet" olarak değerlendirilebilir. Bir diğer tür ise "sistem içi" ya da "sistem dışı muhalefet" kavramlarıdır. Bir muhalif hareket, mevcut siyasal rejimi ve sosyo-ekonomik yapıyı mevcut anayasal düzene göre yasa dışı yollardan ve zor kullanarak değiştirmeyi amaçlıyorsa "sistem dışı muhalefet", kurulu sistemde kökten bir değişiklik amaçlamaksızın sadece iktidar erkinin değişmesini ya da politika değişikliğini amaçlıyorsa ve mevcut anayasaca meşru kabul edilen yollarla mücadeleyi savunuyorsa "sistem içi muhalefet" olarak nitelendirilir. Bunların dışında, yapısal ve yapısal olmayan muhalefet türlerinden de söz edilebilir. Yapısal muhalefet; var olan siyasal rejimde ve sosyo-ekonomik düzende kökten olsun ya da olmasın herhangi bir değişikliği hedefleyen muhalefet biçimidir. Yapısal olmayan muhalefet ise, iktidar erkinin değişikliğini veya iktidar politikasında değişiklik veya her ikisini birden amaçlar. (bkz. Kirman, 2006, ss. 14-15).

Çalışmada incelenen anı türündeki her iki eserin yazarlarının muhalefet anlayışlarında bazı farklar görülür. Hellman'ın muhalefeti, dönemin mevcut anayasal düzenine uygun olarak nitelendirilebilir. Hellman muhalefet etme biçimiyle, dönemin mevcut siyasal rejimi veya sosyo-

ekonomik yapıyı yani sistemi kökten değiştirme amacını taşımaz. Onun muhalefet anlayışı, mevcut iktidar erki tarafından sürdürülen politikaların değişikliği üzerine kurulu olduğu ve meşru mücadeleyi içerdiği için 'sistem içi muhalefet' olarak nitelendirilebilir. Soysal'ın muhalefetinin ise düzene uygun olmayan muhalefet anlayışı olduğu söylenebilir. O, askeri darbe döneminin dayattığı siyasal sistemin değişmesini talep eder. Başka bir deyişle sahip olduğu muhalefet anlayışı, askeri darbe yoluyla iktidar erkini ele geçirenlerin sürdürdüğü politikaların kökten değişimini ve bunlara karşı mücadeleyi içerir. Bu bağlamda da sergilediği muhalefet anlayışı 'sistem dışı muhalefet' olarak adlandırılabilir.



Sevgi Soysal

3. YAZARLARI MUHALİF KILAN TOPLUMSAL ve SİYASAL ETKENLER

Sol bir politik kimliğe sahip Soysal ve Hellman, dönemlerinin hâkim düşüncesine muhalif bir tavır sergilerler. 1970'ler Türkiye'si, komünizmin en büyük tehdit olarak algılandığı, toplumsal muhalefetin, hareketlenmelerin siyasal erk ve ordu tarafından şiddetle bastırıldığı bir dönem özelliği gösterir (bkz. Cem, 1980, s. 29). Soysal'ın muhalifliğinde bu dönemin etkisi büyüktür. O, bu dönemin siyasi anlayış ve uygulamalarına muhalif bir duruş sergiler. Yazar, 12 Mart 1971 Askeri Muhtırası sonrası siyasi

gerekçelerle iki kez cezaevine girer ve süreçlerde de dönemin farklı sol muhalefet anlayış ve gruplarını gözlemleme olanağı bulur.

Benzer biçimde, 1950'ler ABD'sinde komünizm ve komünist ülkeler kurulu düzene yönelik birer tehdit olarak algılandığı ve bunlar ile mücadele edildiği 'soğuk savaş' dönemi yaşanır. Bu dönemde ülkede her türlü politik muhalefet 'komünizm suçu' yaftasıyla damgalanır. Hellman da siyasi erkin uygulamalarına muhalefet eder ve bu yüzden bir sorgulamaya uğrar. Hellman'ın yine *Şarlatanlar Dönemi*'nde aktardığı gibi; Amerika Karşıtı Faaliyetleri Soruşturma Komitesi, öncelikle sanat dünyasında görüşlerinden hoşlanmadıkları kişileri kara listeye alır ve bir yıldırma politikası yürütmeye başlar. Bu doğrultuda da geçmişinde herhangi bir sol gruba sempatisi olanlar bile ifadeye çağrılır ve arkadaşları hakkında ifade vermedikleri takdirde de kendilerine psikolojik ve ekonomik şiddet uygulanır.

Anı türündeki bu eserinde görüldüğü gibi, Hellman'ın muhalif kimliğinin oluşmasında dinsel kimliğinden dolayı yaşadığı ve tanık olduğu ayrımcılık ve ötekileştirmenin de etkisi bulunur. O dönem Almanya'da Nazizm yaygınlaşmaya başlar ve yazar anti-faşist ve anti-nazi hareketlerine destek verir. Kendi de ifade ettiği gibi o, ilk kez Almanya'da Yahudi olduğunu kavrar:

Bilmiyorum tam hangi yıldır, ama asiliğimin birkaç tane taze, diri siyasal kök sürdüğünü keşfettim. Galiba üniversiteye yazılmak için Almanya'ya gittiğimde Bonn'da. Nasyonal Sosyalizm'le karşı karşıya geldiğimde oldu bu değişim. Dinlediğim söylevleri

kavrayabilmem aylarca sürdü. O zaman ilk kez, Yahudi olmak düştü aklıma. Üstelik dinlediklerim, yalnızca anti-semitizm propagandası da değildi, yaşitlarımın dudaklarından umut dolu fetih, işgal yaygaraları, savaş gümbürtüleri yükseliyordu (Hellman, 1977, ss. 44).

Hellman ve Soysal'ın yaşadığı dönemler bazı benzer unsurlar taşısa da pek çok farklılığı da barındırır. Öncelikle, 12 Mart 1971 askerî bir muhtıra sonrası, anayasal hakların ve demokrasinin rafa kaldırıldığı bir dönemdir (bkz. Cem, 1980, ss. 434). Soysal anılarında bu dönemi "faşizm" olarak adlandırır ve bu anı kitabı aracılığıyla 12 Mart dönemine bir ayna tutmaya çalışır.

Hellman'ın yansıttığı dönem ise ABD'de soğuk savaş döneminde başlatılan psikolojik bir harekât olarak adlandırılabilir. Komünizmin ideolojik olarak baş tehdit kabul edildiği bu dönemde komünist olduğu ya da komünizm propagandası yaptığı düşünülen insanlar sorgulanır, bir kısmı tutuklanır ve büyük bir kısmına da psikolojik ve ekonomik şiddet uygulanır. Yazarın da aktardığı gibi, muhalif olduğu varsayılanlara yaşatılan yoğun bir baskı döneminden söz edilebilir:

Hiçbir yasa dışı eylem, suç göstermeden, hatta bireysel yanıt mekanizmasının işlemesine bile olanak tanımadan, Hükümet, sürüyle örgütten herhangi birine katılmış herhangi bir yurttaş, hain diye damgalamakta serbestti [...] Hükümet, mahkeme salonlarında bile savunmak gereğini duymadığı toplu ve kaypak bir suçlamaya girişmişti. Artık elinde liste olan her yurttaş, Birleşik Devletler Hükümeti'nin yetki belgesine sahipmiş gibi canının çektiği yurttaşla dilediği kara çalabilirdi" (Hellman, 1977, s. 8).

Her iki yazar da ülkelerindeki o dönem hâkim politikalara eleştirel bakıp muhalif bir duruş sergilerler.

4. YAZARLARIN MUHALEFET ETME BİÇİMLERİ

Hellman'ın, egemen siyasal ve toplumsal anlayışa bütünlüklü, ideolojik bir bakış açısıyla, bir çözüm yolu arayışıyla değil, yozlaşmış, bozulmuş bir toplumsal düzende vicdanın, erdemin ve onurun hâlâ geçerli olabileceğini varsayan "öznel" bir anlayış içinde muhalefet ettiği söylenebilir. Kendini sosyalist olarak adlandırırsa da ideolojik, örgütlü bakış, direnme biçimi ve muhalefetin Hellman'a uzak olduğu görülür. O örgütsüz, pasif, bireysel, anayasal, sistem içi ve parlamento dışı bir muhalefet sergiler: *Bu yılın modasına uymak amacıyla vicdanımda gerekli kesip biçmeleri yapamam. Yapmayacağım da* (Hellman, 1977, s. 34). Yazar, dönemin baskı mekanizmasını daha çok kişilerin varlığına, kötülüklerine, fırsatçılıklarına ve yalanlarına bağlar. Sistemi değil, çoğunlukla bunu uygulayanları eleştirir. Sistemin uygulayıcılarını *siyasi alçaklar çetesi* (a.g.e., s. 138), *kokuşmuş, hak hukuk tanımayan adamlar* (a.g.e., s. 132) olarak niteler. Hellman kendi muhalefetini, bir anlamda *kişisel namus* (a.g.e., s. 118) boyutunda ele alır. Onun dönemin hâkim ideolojisini çok da bütüncül bir açıyla yansıttığını söylemek zordur.

Soysal'ın ise, egemen siyasal ve toplumsal düzene karşı daha bütüncül bir perspektifle muhalefet ettiği söylenebilir. O, yaşanan o dönemi kişilerden kaynaklı değil bir sistem sorunu olarak algılar ve buna karşı birlikte mücadele etmeyi savunur:

Çorap söküğü gibi gidiyor tutuklamalar. İşkence, mertlik çemberini kırıyor. Mertlik yetmiyor. Dürüstlük, inanç, atılganlık, yüreklilik yeterli değil işkenceye direnmek için. Nice üstün nitelikte donansalar da insanların tek başlarına kırabilecekleri bir çember değil bu. Bu, ancak yığınların gücüyle etkisiz kılınabilecek, gittikçe ufalıp gücünü

yitirebilecek bir çember [...] Bir doğa afetine dönüşüyor işkence. İnsan yutan bir girdaba. İnsanlar tek tek girdabın gücü karşısında ne yapabilirler (Soysal, 1977, s. 113).

Soysal, o dönem bir siyasal örgüte bağlı olarak hareket etmese de Hellman'ın aksine, aktif, parlamento dışı, toplumsal, sistem dışı bir muhalefet seyri izler. Özerk yanını koruması, herhangi bir sol siyasal fraksiyona bağlı olmaması koşušta zaman zaman *küçük burjuva entelektüeli* (a.g.e., s. 126) olarak adlandırılmasına yol açar. İdil, alıntıda Soysal'ın bu muhalefet biçimini destekler niteliktedir:

Abartısız yaklaşımıyla Sevgi Soysal, yapılanları sınıflar arası çatışmaların göbeğine oturabilmiştir. Eğer, başka bir sınıfa karşı savaş veriliyorsa, karşıdakilerin boş durmadığını, kendi yöntemleriyle savaşı kazanmak için mücadele edeceklerini bilmemiz gerektiğini anımsatır yazılarında. Ortada bir kavga vardır ve egemen olan taraf kavganın gereği yöntemleri kullanmaktadır. Kişilere değil, kişileri o hale getiren düşünceye savaş açmaktır gerekli olan (İdil, 1990, 16).

Her iki yazarın da yakınlık duydukları ideoloji ve dönemlerinin siyasal örgütlenmelerin bazı anlayışlarına da yeri geldiğinde muhalefet ettikleri görülebilir. Soysal, avluda spor yapmak isteyen kadın tutuklulara erkek tutukluların tepki göstermesini ve kadınların onları dinlemesini açıkça eleştirmektedir: *Yahu, erkek tayfasının buyurduğuna uyup durmasanıza, sizin kendi kafanız yok mu? Tabii bu görüşlerim, 'feminist' bulunuyor* (Soysal, 1977, s. 221).

Hellman da aynı biçimde yakınlık duyduğu komünistlere kimi zaman muhalefet eder. Bu durum eserden alıntıyla örnekleme gerekirse: *Bizim yerli komünistlerin en büyük yanılığları, Ruslara öykünmeleri idi, bambaşka bir insan soyuydu Ruslar, bambaşka bir tarihleri vardı. Amerikalı komünistler, Rusların kuram ve uygulamalarına ateşli bir âşık gibi sarıldılar* (Hellman, 1977: 93). Hellman ile Soysal'ın en belirgin ortak özelliği herhangi bir siyasi örgütlenmeye bağlı olmamalarıdır. Her iki yazar da hem kendilerine hem de yakınlık duydukları ideolojiye ve kişilere eleştirel ve nesnel bakabilmişlerdir.

5. YAZARLARIN MUHALEFET EDERKEN KARŞILAŞTIKLARI ZORLUKLAR ve ÖDENEN BEDELLER

Sevgi Soysal 12 Mart 1971 sonrası iki kez cezaevine girer. Bayrak'ın da belirttiği gibi *Sevgi Soysal'da hapisane demek, bir anlamda toplumun küçültülmüş bir kesitin oluşturan tutukluluktan ve tutuklu insandan giderek düzenle ve kişilerle hesaplama demektir* (Bayrak, 1976; Akt. Koç, 2012, s. 809). Soysal, ilk olarak yanında kimlik olduğu hâlde kimliksiz dolaşmaktan ve sıkıyönetime karşı gelmekten tutuklanır (bkz. Soysal, 1977, ss. 26). Yazar dönemin anlayışını şöyle betimler:

12 Mart'ın gelip de kazma kürek yerine insan yakmaya başladığı dönemde insan yakmanın- tutuklamakla insanlar ne kadar yakılabilirse- türlü yolları vardı. Bunlardan ilki ve en bilineni radyo ve televizyonda bangır bangır tutuklama listeleri yayınlamaktı. Bu listeler çoğu zaman şaşar, çoktan gözaltına alınmış kişinin adı, kaçakmış gibi yayınlanır durur, gözaltına alınan yakınları da –eyvah kaçmış, ya şimdi vurulursa- diye tasalanırdı. Bir de gizli operasyon listeleri vardı. Bu listeler MİT'te, merkez komutanlıklarında, kontr-gerilla örgütünde bulunur ve ortama göre uygulamaya konurdu. Sıkıyönetim mi uzatılacak, hemen bir operasyon emri çıkar ve belli listelerdeki,

belli adlar toplanıverirdi. Operasyona göre münasip bir sıkıyönetim bildirisi de yazılıverirdi artık (a.g.e., s. 7).

Görüldüğü gibi yazar, dönemi ironik bir dille anlatır. Soysal'ın ilk tutukluluğu 27 gün sürer. İkinci kez ise orduya hakarettten tutuklanıp bir yıl ceza alır. İdil'in de belirttiği gibi Soysal, toplumsal ve siyasal muhalefesinde bedel ödemiştir:

Kimi insanlar, egemen siyasal ideolojinin kendilerine yön verdiği ölçülerde davranmaya eğilimlidirler. Bu eğilimi kırabilenler ise, egemen ideolojiyle çakıştıkları için, yok olma tehlikesi ile karşı karşıyadırlar; ya boyun eğeceklerdir, ki bu, kaypak bir eğilimi yok edici, ortadan kaldırıcı bir davranış değildir, ya da yaşamlarını şu veya bu şekilde feda edeceklerdir. Sevgi Soysal ikinci yolu seçmiştir (İdil, 1990, s. 15).

Lillian Hellman ise tutukluluğa kendini hazırlamasına karşın Soysal'ın aksine tutuklanmaz. Dönem, "sapık ideoloji" olarak tanımlanan komünizmin Amerikan toplumuna ve devletine karşı ideolojik bir tehdit unsuru olarak görüldüğü bir dönemdir. Egemen anlayışla iş birliği yapmayanlar ise uydurma gerekçelerle cezaevine yollanırlar ya da tam anlamıyla tecrit edilirler ya da iş yapmaları engellenir (bkz. <http://www.serenti.org/mccarthy-donemi-abd-de-cadi-avi/>). Hellman da sanat çevresinden ve toplumsal yaşamdan tecrit edilir ve iş yapamaz hâle getirilir.

Soysal, cezaevinde tanıştığı işkence gören kadın tutukluların hikâyelerini ve onlar üzerindeki tanıklıklarını aktarır:

Baskında ele geçen av, tekme tokat götürülüyordu gözleri bağlanarak. İşkence yapılan yere varır varmaz çırlıçıplak soyuluyor, kanlı ve kirli bir pijama giydiriliyordu üstüne. Bu soyunma ve giydirilme faslı sırasında, birbirleriyle 'binbaşım, albayım' diye konuşan görevliler, en hafifi 'orospu' olan küfürler yağdırıyorlardı kurbanına. Kurbanın vücut özellikleri hakkında en pespaye sözcüklerle görüşlerini de bildirerek. Sonra elektrik, elektriğin ardından kova kova su, falaka, falakadan şişmiş ayaklarla su içinde yürütmeye, yere basamayanın sırtına basıp yürütme, yine elektrik, bu arada 'o', 'a', ve 's' harfleriyle başlayan küfürlerin her türlü, sonra copla tecavüz (Soysal, 1977, ss. 102-103).

Hellman'ın kendisi ya da etrafındaki kimse fiziksel bir işkence görmez. İşkenceye dair fikirlerini eserinde şöyle aktarır:

Özel durumlarda, sözgelimi işkence sırasında insanlar çözülebilir, çözülmelidirler de. [...] Savaş sırasında Fransız yeraltı örgütüne işkenceye karşı ellerinden geldiğince direnme emri verilmiş, başkalarına kaçacak zaman bırakmak için, ama işkencede ölmek ya da sakatlanmak yerine konuşmayı yeğlemeleri istenmiş. Bak, buna aklım yatıyor. Yalnız bizim burada kimse işkence görmedi, ben de kırılan kolların, yakılan dillerin manevi işkenceyle eşit olduğunu savunma modasına kapılanlardan değilim (Hellman, 1977, s 103).

Soysal'ın eserinde, işkenceyi ve işkencenin bireysel ve kolektif ne gibi etkileri olduğunu keskin gözlem gücü ile tüm ayrıntılarıyla aktardığı görülebilir. Hellman ise daha çok kendisinin ve arkadaşlarının maruz kaldığı psikolojik işkenceyi aktarır.

6. MUHALEFET YÖNTEMLERİNİN ETKİNLİĞİ

Her iki yazarın da muhalefet yöntemlerinin etkililiğine bakıldığında ortaklıklar kadar farklılıklar da görülmektedir. Soysal, sisteme olan muhalefesinde kolektifliğin, dayanışmanın

bütün gereklerini yerine getirir. Soğukkanlı, problem çözücü, paylaşımcı ve farklı sol siyasi fraksiyonlar arasında denge unsuru olmasından dolayı koğuş sözcüsü seçilir ve tutuklularla yönetim arasındaki iletişimi o sağlar. Bu oldukça zor bir iştir. Cezaevi şartları ilk dönemlere oranla günden güne kötüleşir ve ilk dönemi şaka yollu *sosyalizm dönemi* (Soysal, 1977, s. 21) olarak adlandırılır. Ancak cezaevindeki bu dönem kısa sürer ve koşullar ağırlaşır, *faşizm* (a.g.e., s. 91) dönemi başlar. Tutuklular er statüsünde kabul edilirler ve hepsi hazır ola geçmesi, selam vermesi, kendilerinden 'üstlerine' komutanım diye hitap etmeleri beklenen birer emir eridirler. Sağlık hizmeti alma hakları ihlal edilir, dayak ve işkenceye maruz kalırlar. Tutuklular tüm bunlar karşısında hep birlikte çeşitli incelikli protesto yöntemleri bulurlar. Soysal, tüm bu ağır koşullarda koğuş sözcüsü olarak cezaevi yönetimi karşısında etkili bir muhalif duruş sergiler: *Yüreğimizi ve düşüncemizi kim hizaya sokabilir? Kim hazrola durdurabilir? Önemli olan da bu* (a.g.e., s. 186). Cezaevindeki kadınlar tam bir kolektif yaşam kültürü üretirler. Forumlar düzenlenir, ortak bir karar almadan önce oylama yapılır, okunur, tartışılır, birbirlerine yabancı dil öğretirler ve kendilerine uğraşlar bulurlar. Soysal ve arkadaşları sistemin cezaevindeki dayatmacı uygulamalarına karşı kolektif ve etkin bir biçimde muhalefet ederler.

Hellman'ın ise anılarında yansıttığı kadarıyla, dışarıdaki muhalefetine genellikle yalnız olduğu görülebilir. Mahkemede onu sorgulayan kurula ifade verirken özgüvenli ve açık sözlü bir tutum sergiler. Onlara istedikleri bilgileri vermez ve kendini istediği biçimde açıklıkla ifade eder. Onun muhalefeti elbette bir cesaret ve direniş barındırır ama hâkim sistem karşısında çok da etkili olduğu söylenemez. Bireysel, sistem içi, anayasal ve pasif bir muhalefet izler.

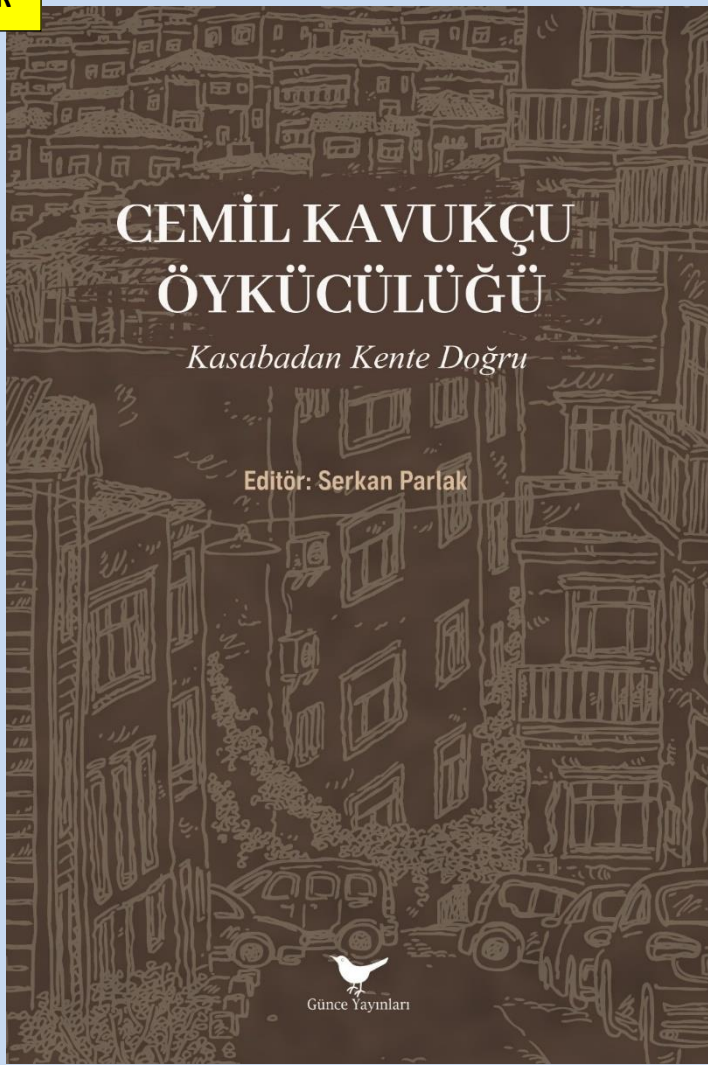
7. SONUÇ

Bu karşılaştırmalı çalışma sonucunda, anılarını yazan her iki muhalif yazarın ideolojik bakış, yaşamdaki tavır ve tutumları arasında paralellikler olduğu kadar pek çok farklılık da saptanmıştır. Her iki yazarın da hâkim siyasal erki sorgulamak, ona karşı direnmek, muhalefet etme yolunda verdikleri mücadelede paralellikler ve bazı farklılıklar tespit edilmiştir. Yazarların sorgulama ve direnme biçimleri farklılıklar göstermektedir. Soysal aktif, toplumsal, örgütsüz, sivil, parlamento dışı bir muhalefet seyri izlemektedir. Bu muhalefetinin sonucu cezaevine girer. Hellman ise pasif, bireysel, örgütsüz, sivil, sistem içi ve parlamento dışı muhalefet etmektedir. Bu muhalefetinin sonucunda yalnızlaştırılmış ve işini yapamaz hale getirilmiştir. Onun muhalefeti sonuç alan değil, sadece karşı çıkan bir muhalefet anlayışı özelliği göstermektedir. Yazarların egemen toplumsal ve siyasal düzenin uyguladığı baskıyı değerlendirme biçimlerinde de farklılıklar mevcuttur. Soysal baskıyı sistemin varlığıyla açıklarken Hellman, baskıyı kişilerin tutumları ve varlıklarıyla açıklar.

KAYNAKÇA

- Bayrak, Mehmet. Hapishane Edebiyatı ve Sevgi Soysal'da "Tutuklu Kadın", *Politika Dergisi*, 27.11.1976.
- Cem, İsmail (1980). *Tarih Açısından 12 Mart Nedenleri, Yapısı, Sonuçları*. İstanbul: Cem Yayınları.
- Furrer, Priska (2004). *Sevgi Soysal-Bireysellikten Toplumsallığa* (Çev.: Yasemin Bayer). İstanbul: Papirüs Yayınları.

- Hellman, Lillian (1977). *Şarlattanlar Dönemi* (Çeviren: Tomris Uyar). İstanbul: Milliyet Yayınları.
- İdil, A. Mümtaz (1990). *Bir Sevginin Öyküsü*. İstanbul: Kavram Yayınları.
- İslamoğlu, Abdullah (2004). *II. Meşrutiyet Döneminde Siyasal Muhalefet 1908-1913*. İstanbul: Gökkuşbu Yayınları.
- Kirman, Emin (2006). *Çok partili Hayata Geçiş Süreci ve Türk Siyasi Hayatında Muhalefet Olgusunun Gelişimi (1946-1950)*. Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Kamu Yönetimi Ana Bilim Dalı. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Isparta.
- Moran, Berna. (2003). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Olpak Koç, Canan. (2012). Sevgi Soysal ve Cezaevi günleri: Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu Romanında Birey ve Grup Psikolojisinin Doğurduğu Çatışmalar ve Uyum. *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 7/2*. Ankara, s: 807-819.
- Özdemir, Emin (1999). *Yazımsal Türler*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Soysal, Sevgi. (1977). *Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Turgut, Nükhet (1984). *Siyasal Muhalefet- Batı Demokrasileri, Sosyalist Ülkeler, Türkiye*. Ankara: Birey-Toplum Yayınları.
- <http://www.serenti.org/mccarthy-donemi-abdde-cadi-avi/> Erişim tarihi: 10.09.2021



Ngugi Wa Thiong'o'nun *Bir Buğday Tanesi* Adlı Romanında Ulusal Bilinç

DOÇ. DR. MEHMET RECEP TAŞ*

Öz

Edebiyatın sömürgecilğe karşı ulusal bilinci inşa etmenin temel araçlarından biri olduğu konusunda genel bir fikir birliği vardır. Özellikle İkinci Dünya Savaşı'nın bitiminden itibaren, bir zamanlar sömürgeleştirilmiş ulusların dekolonizasyonu sürecinde önemli bir role sahiptir. Edebiyatın bir türü olan roman ise, yazarların milli kimlik duygusu geliştirmesini sağlayan bir tür olarak öne çıkmaktadır. Batı Avrupa'nın sömürge ülkeler kurmaya başlamasından bu yana, birçok yazar -açıkça veya örtülü olarak-, sömüren ile sömürülen arasındaki ilişkileri kurgulayan eserler yazmışlardır. Ngugi Wa Thiong'o da sömürü ile ilgili görüşlerini açıkça ve radikal bir söylemle dile getiren bir yazar olarak tanınmaktadır. Thiongo, sömürgecinin geride bıraktığı her şeyi reddetmedikçe sömürülenlerin özgür olamayacağını iddia eden ve bu iddiasını yazdığı romanlara yansıtan bir yazar olarak öne çıkmaktadır. 1967 yılında yayınlanan *Bir Buğday Tanesi* adlı romanı, sömürü düzeni ile mücadelenin başarıya ulaşması için, sömürülen halkın öncelikle kendi anadili ile eğitim alması, öz geleneklerinden (tarihinden) kopmaması ve ulusal bir bilinç geliştirmesi gerektiğini vurgulamaktadır. Bu bağlamda, bu makale, hayatına ve romanına dayanarak, Thiong'o'nun Kenya vatandaşlarına nasıl bir ulusal bilinç aşılama çalıştığını ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Anahtar sözcükler: Thiong'o, ulusal bilinç, sömürgecilik, *Bir Buğday Tanesi*

NATIONAL CONSCIOUSNESS IN NGUGI WA THIONG'O'S NOVEL *A GRAIN OF WHEAT*

Abstract

There is a general consensus that literature is one of the basic means of building the national consciousness against colonialism. Especially, from the end of Second World War on, it has a crucial role on the process of decolonization of once colonized nations. The novel, among the literary genres, stands out as one that enable writers to cultivate a sense of national identity. Ever since Western Europe began to establish colonial countries, many writers - explicitly or implicitly - have written works that fictionalized the relations between the colonized and the colonizer. Ngugi Wa Thiong'o is known as a writer who openly and radically expresses his views on exploitation and colonization. He stands out as a writer who claims that the colonized cannot be free unless they reject everything the colonizer left behind, and reflects this claim in his novels. His novel *A Grain of Wheat*, published in 1967, emphasizes that in order for the struggle against the system of exploitation to be successful, the exploited people must first receive education in their mother tongue, not break away from their own traditions (history) and develop a national consciousness. In this context, this article aims to reveal how Thiong'o tried to instill a national consciousness in Kenyan citizens based on his life and novel.

Keywords: Thiong'o, national consciousness, colonization, *A Grain of Wheat*

GİRİŞ

Ulusal kimlik ve ulusal bilinç kavramları söz konusu olduğunda, her ikisinin de hem tanımlanmaya hem de birbirleriyle olan ilişkilerinin açıklanmasına ihtiyaç vardır. Çünkü her iki kavram da ulus kavramıyla yakından ilişkilidir. Ulus kavramı 19. yüzyılda yavaş yavaş baskın hâle gelmeye başlayınca, sosyologlar kavram için gerekli olan tanımları bulmaya çalıştılar (Tevzadze, 1994, s. 1). Natia Tevzadze'nin aktardığına göre İtalyan bilim adamı Pasquale Mancini, ulusu oluşturan özelliklerin bölge, ırk, dil, gelenekler, tarih ve din gibi özellikler olduğunu, bu özelliklerin milli şuurla (ulusal bilinç) birlikte ulusu meydana getirdiğini belirtmektedir (1994, s. 1). Bu tanımdan hareketle ulus kavramını şu şekilde tanımlanabiliriz: Toprak, köken, gelenekler, dil ve öz bilinç birliğini içeren doğal bir toplum. O hâlde ulusal bilinç de 'bir ulusun halkının faaliyet ve ulusal çıkarlarını ilgilendiren konulara nasıl katkıda bulunduğu konusundaki farkındalığı, anlayışı, hissi ve inancı olarak tanımlanabilir. Aynı şekilde, ulusal bilinç, kişinin ülkesine karşı duyduğu güçlü bir sevgi ve saygı anlamına gelebilir. Ulusal kimlik ise, ülkenin bir ulusu birleştiren inançları veya uygulamaları içeren bir ülke olduğunu belirtmek için kullanılan özelliklerdir. Örneğin x ülkesi ulusal kimliği, x ülkesi vatandaşlarını ve faaliyetlerini diğer ülkelerinkinden ayırt etmeye yardımcı olur. Ulusal kimlik, ulusal semboller kullanılarak kolaylaştırılır; x ülkesi para birimi, x ülkesi ordu arması, x ülkesi ulusal bayrağı ve benzeri gibi. Margaret A. Majumdar'a göre, ulusal kimlik kavramı, ağırlıklı olarak, ulusun neyse o olduğunun varsayıldığı statik bir kavramdır (2007, s. 127). Majumdar, bu yönüyle ulusal kimliğin, daha dinamik, harekete geçirici olan ve kolektif bir gelecek projesinin ortak hedefi ile insanların ortak bir özne olarak bir araya gelmesini tanımlayan "milli bilinç" kavramından ayırt edilmesi gerektiğini ileri sürmektedir (2007, s. 127). Bir şeyin bilincinde olmak (bilinç), "bir şeyi bulmak, bir şeyi fark etmek, bir şeyi keşfetmek ve bir şey hissetmek veya duyarlı ve sezgili olmak" anlamına gelir (Ryle, 2002, s. 157). Bununla birlikte, genel olarak, bir şeyin bilincinde olmak, bir şeyin farkında olmaktır, bu nedenle bilinç genellikle farkındalıkla eşanlamlı olarak kabul edilir. Bilinç, başka bir deyişle, bilinçli olma durumu, yani kişinin çevresinin, düşüncelerinin ve duygularının tam olarak farkında ve uyanık olmasının fiziksel ve zihinsel durumu olarak görülür. Ulusal bilinç, bu nedenle, kişinin çevresinin farkında olma durumu ve belli bir ülkedeki insanlar arasında gerekli kolektif kimlik, birlik ve bağ duygusu ile ilgilidir. Yani, bireylerin kendilerini belirli bir grubun parçası olarak görmelerini ima eder. Bu durum, bir grup insanın ulusal bilinci meydana getiren ortak etnik, siyasi ve kültürel kodlar paylaştıklarına dair toplumsal bir anlayış anlamına gelir. Ulusal bilinç, ulus inşası için belirli değerler manzumesi sağlar. Bu nedenle, ulusal açıdan bilinçli olmak, vatandaşların önce kendilerini ulus ortak paydasında görmelerini, daha sonra da etnik gruplarının veya diğer farklı aidiyetlerin üyeleri olarak düşünmelerini sağlar. Ulusal bilinci geliştirmek için, ortak tarih, ortak dil, aynı topraklar, ortak değerler, gelenek ve göreneklerin önemi vurgulanır. Sömürülen ülkelerin uzun yıllar sömürü altında yaşamalarının önemli nedenlerinden biri de, bu ülkelerin ulusal bilinçten yoksun olmaları olarak görülür. Afrika ülkelerinin hemen hepsinde olduğu gibi, Thiong'o'nun ülkesi olan Kenya da sömürgeleştirildiğinde birçok etnik kabileden oluşan ve bu çoklu etnik yapının ön

planda olduğu bir ülke idi. Bu nedendir ki, Thiong'o tüm eserlerinde bu çoklu aidiyetleri tek çatı altında bir araya getirmeyi öne çıkarmaya çalışmıştır. Thiong'o için o çatı ulus çatısıdır.

NGUGI WA THIONG'O

5 Ocak 1938 de Kenya'da doğan Thiong'o üniversite eğitimini Uganda'da ve İngiltere'de Karşılaştırmalı Edebiyat ve İngiliz Dili Edebiyatı üzerine tamamlayıp bir süre İngiliz ve Amerikan üniversitelerinde profesör olarak ders verir. Eserlerini önceleri İngilizce yazan Thiong'o 1977 de radikal bir karar alarak İngilizceyi sömürü döneminin bir mirası ve aracı olarak gördüğünü, bu nedenle eserlerini bundan sonra kendi anadili olan *Gikuyu* diliyle yazacağını ve tüm Afrikalı yazar ve entelektüellerin de bundan sonra kendi adilleri ile yazmaları gerektiğini ifade eder. Sömürgecilik sonrası dönem aydınları arasında çok az da olsa Afrika dillerine olan inançlarını koruyanların var olduğunu, fakat bunların çok küçük bir azınlık olup görünmez olduklarını, çoğalmaları gerektiğini, yoksa adillerindeki kelimeleri büyük oranda kaybeden Afrika'nın, kültürel olarak Avrupa'ya eklenmiş bir eklenti, bir sığıntı olacağını belirtir (Thiong'o, 1998, s. 98). Sömürge dili olarak saydığı İngilizcenin zihinlerini ele geçirdiğini, bu esareten kurtulmanın yegâne yolunun sömürgeci dili ve bu dille verilen eğitimi reddetmek olduğunu savunur. Bu görüşlerini *Decolonizing The Mind: The Politics of Language in African Literature* adlı kitabında detaylı bir şekilde anlatmaktadır. Thiong'o, dilin 'iletişim' ve 'kültür' araçları olarak birbirlerinin ürünü olduğunu, yani iletişimin kültürü yarattığını, kültürün de iletişimin bir aracı olduğunu savunur. Dilin kültürü taşıdığını, kültürün de özellikle sözlü ve yazılı edebiyat vasıtasıyla kendimizi dünyada algılayıp konumlandığımız tüm değerleri oluşturduğunu ileri sürer (2011, s. 15). Afrika ülkelerinde ortaya çıkan sorunların ve bu sorunların sömürgeci güçler tarafından sömürülebilmesinin en önemli nedenlerinden birinin Afrika ülkelerinin sosyolojik yapısının kabile kültürüne dayalı olmasından kaynaklandığı belirtilmektedir (Thiong'o, 2011, s. 1). Thiong'o, sömürülmek istenen ülkede toplum kabile yapısına dayalı değilse, bu kez Müslüman-Hıristiyan veya Müslüman da yoksa Katolik-Protestan şeklinde ikili karşıtlar öne çıkarılıp, bu karşıtlar arasındaki anlaşmazlıklar ve karışıklıklar üzerinden sömürü yapıldığını öne sürmektedir (2011, s. 1). Yani Anglo-Saxon kültürün hâlen uygulamada olan böl ve yönet politikasının altını çizmektedir. Batıdaki medyanın da algı yöneterek sorunun asıl nedeninin görülmesini engellediğini, böylece sömürünün devam etmesine katkı sağladığını belirtmektedir. Sömürülen ülke insanının medyanın algı kaydırma tuzağından



kurtulup olayları daha net görebilmesi için büyük resme odaklanması gerektiğini, büyük resmin de 'emperyalist gelenek' ve 'direnmeçi gelenek' adlı iki geleneğin çatışması olduğunun altını çizmektedir (2011, s. 2). Thiong'o, emperyalist geleneğin direnmeçi gelenek için ekonomik, siyasal, askeri, kültürel ve psikolojik tehditler oluşturduğunu, bu tehditlerden en tehlikelisinin kültürel tehdit olduğunu çünkü "kültürü egemenlik altına alınmış bir toplumun ismine, diline, çevresine, mücadele ruhuna, birliğine olan güven ve inancı yok edilmiş demektir" diye iddia eder (2011, s. 3).

Thiong'o, bir yazar olarak her zaman sömürülen halkların yanında yer almıştır. Makale, roman, drama ve diğer tüm eserleri Kenya halkının iç siyasal bölünmeleri ve sömürgeciler ile yaptığı mücadeleyi konu almaktadır. Bir röportajında, bu konu ile ilgili şöyle bir açıklama yapar:

Bütün diğer sanatçılar gibi, ben [de] insan ilişkileri ve bu ilişkilerin nitelikleri ile ilgiliyim. Çalışmalarımın üzerinde durduğum şey budur... İnsan ilişkileri; ekoloji, ekonomi, politika, kültür ve psikoloji alanlarında gelişme gösterir... Bu alanlar birbirlerinden ayrı değildirler. Birbirleri ile bağlantılıdır. Bir sanatçı olarak olayların bağlantılarını ortaya çıkarmak için ayrıntıları inceleyip insanların bu pencereden bakmasını sağlıyorsunuz... (Pozo, 2004)

Thiong'o'nun romanlarına bakıldığında romanlarının da birbirlerinden ayrı olmadıkları, birbirleriyle bağlantılı olduğu görülmektedir. Romanlarda işlenen temaların kronolojik olarak Afrika halklarının Avrupalı Beyaz sömürgecilerle ilk karşılaşmalarından günümüze kadar yaşanan ilişkiler olduğu görülür. İlk üç romanı (*Weep Not, Child, The River Between* ve *A Grain of Wheat*) sömürgeciliğin başladığı ve devam ettiği dönemlerdeki konuları işlerken, *Petals of Blood, Devil on the Cross, Matigari* ve *Wizard of the Crow* adlı romanları da Kenya'nın bağımsızlık sonrası yaşadığı olayları ön plana çıkarmaktadırlar. Yazarın yazdığı romanların bir bakıma sömürgecilik faaliyetlerinin başladığı dönemden bu yana Kenya halkının sömürgecilerle olan ilişkisinin tarihini aktarmakta oldukları görülür. *A Grain of Wheat* adlı üçüncü romanı da teritoryal işgal ve sömürünün son zamanlarını konu edinmektedir.

BİR BUĞDAY TANESİ (A GRAIN OF WHEAT)

Ngugi Wa Thiongo'nun üçüncü romanı olarak 1967'de yayımlanan *Bir Buğday Tanesi*, Kenya'nın bağımsızlık öncesi zamanlarını kurgulamaktadır. *Aradaki Nehir* ve *Weep Not, Child* adlı ilk iki romanda ağırlıklı olarak öne çıkarılan eğitim ve din olgusu bu romanda yerini daha çok İngiliz yönetimine karşı mücadele eden işçi-köylü kesiminin sosyal ve siyasal mücadelesine bırakmaktadır. Dört günlük bir zaman dilimi içinde gerçekleşen olayları işlemesine rağmen, geriye dönüş tekniğiyle bağımsızlık öncesi olağanüstü yönetim yıllarını konu edinen roman, Kenya'nın bağımsızlık mücadelesinde önemli bir yeri olan ve İngilizler tarafından "gerici, vahşi ve medeniyet karşıtı" bir hareket olarak nitelenen Mau Mau¹ hareketini öne çıkarmaktadır. Thiong'o, bu hareketi

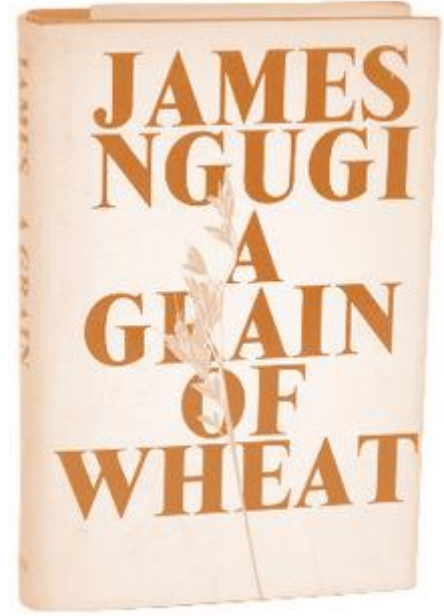
¹ Mau Mau, 1950'lerde Kenya'nın Kikuyu halkı arasında ortaya çıkan militan Afrika milliyetçi hareketinin adıdır. Mau Mau (adın kökeni belirsizdir) Kenya'daki İngiliz egemenliğine karşı şiddet içeren direnişi savunmuştur. Hareket özellikle Kikuyu Merkez Birliği liderleri tarafından bağımsızlık hareketinde birliği teşvik etmek için kullanılan ritüel yeminlerle bilinmektedir. Mau Mau (aynı zamanda *Hareket* olarak da adlandırılır) 1947'de İngilizler için korucu olarak çalışan veya İngilizleri destekleyen Afrikalılardan intikam alarak başladı. 1952'de İngilizlere karşı şiddet ve muhalefet o kadar büyümüştü ki, Kenya'daki İngiliz vali bir olağanüstü hâl ilan eder ve İngiltere'den daha fazla asker ister. Olağanüstü hâl sırasında İngilizler binlerce Kenyalıyı tutuklar ve onları gözaltı kamplarında alıkoyma. Kenya'nın her

(medeniyet karşıtı terörist ve milliyetçi bir hareketten ziyade), özgürlük ve bağımsızlık mücadelesi veren bir hareket olarak öne çıkarmaya çalışmaktadır. Bu hareketin ileri gelenleri içinde eğitilmiş olanların büyük bir kısmı *Aradaki Nehir*'de Waiyaki'nin *Siriana* gibi misyoner okullara alternatif olarak kurduğu *Marioshoni* adlı *Bağımsız Okullardan* mezun oldukları görülmektedir. Hurafe ve mitlerle dolu olan geleneksel kültürlerinden vazgeçemedikleri gerekçesi ile Batı eğitim sistemi ile yürütülen *Siriana* gibi misyoner okullarına kabul edilmeyenler veya aynı sebepten dolayı okuldan atılanlar imkânlar elverirse de alternatif *Bağımsız Okullar* açıp çocuklarının kendi kültür ve sosyal yapıları doğrultusunda eğitim almalarını sağlamaya çalışırlar. *The River Between*'de *Marioshoni* olarak adlandırılan bu okullar daha sonraki romanlarda da farklı adlar altında karşımıza çıkmaktadırlar. Bu okul tipi, *A Grain of Wheat*'de de *Manguo Bağımsız Okulu* olarak kurgulanmıştır. Gelenek ve kültürlerine yabancılaşıp kopmak istemeyenler tarafından desteklenip sübvansede edilen bu okullar, yerli halkın geleneksel kültür ve inançları paralelinde şekillenmiş yerel bir müfredat ile eğitim vermekte, böylece halkın yabancı bir kültür ile asimile olmasının önüne geçmeye çalışılmaktadır. Thiong'o'nun biyografisine baktığımızda eğitim hayatının bir bölümünün *Bağımsız Okullardan* biri olan *Gikuyu Bağımsız Okulu*'nda geçtiği görülmektedir (Sicherman, 1990, s. 19). Sicherman'a göre anadilde eğitim veren bu okul Thiong'o da sömürgeciliğin baskısına karşı bir farkındalık yaratmış ve "şarkılar, hikâyeler, atasözleri ve bilmece" vasıtasıyla informal bir eğitim sağlayan kendi yerel köy kültürü ile gurur duymasına katkıda bulunmuştur (1990, s. 20). Thiong'o, *Decolonizing the Mind: The Politics of Language in African Literature* adlı kitapta önce Kamaandura misyoner okuluna gittikten sonra milliyetçiler tarafından yürütülen *Manguo* adındaki *Bağımsız Okula* gittiğini söylemektedir. Bu okulda eğitim dilinin anadil olan *Gikuyu* dili olduğunu, çalgınca bir alkış aldığı ilk zamanın bu okulda *Gikuyu* dili ile yazdığı bir kompozisyon sayesinde olduğunu, orada kaldığı dört yıl boyunca aldığı formal eğitim ile *Limuru* toplumu arasında bir uyum olduğunu söyleyerek Sicherman'ın yaptığı tespiti doğrulamaktadır (Thiongo, 1986, s. 10). Bu tespitten öyle anlaşılıyor ki Thiong'o, dili ve o dille verilen eğitimi bir kültürün korunması için ana parametreler olarak görmekte, romanlarında da bu iki parametreyi öne çıkarmaktadır. *The River Between*'deki *Kameno*'da başkarakter Waiyaki tarafından açılan ve anadil ve yerli kültürü öne çıkaran *Marioshoni Okulu* gibi, *A Grain of Wheat* 'deki *Thabai*'de açılan *Manguo Bağımsız Okulu* da önemsenmekte ve Batı eğitim sisteminin alternatifi olarak gösterilmektedir. Bu okullarda Batı tarafından değersizleştirilip yok edilmeye çalışılan yerli kültür kodları ile şekillenmiş gelenekler ve ritüeller öne çıkarılmakta, bağımsızlık ve özgürlüğün bu geleneklerin korunup yaşatılmasında olduğu vurgulanmaktadır. Thiong'o'nun, siyasal bağımsızlığın kültürel bağımsızlıktan ayrı olamayacağını, kültürel olarak bağımsızlığını koruyamayan bir toplumun, siyasal olarak bağımsızlık kazansa da bağımlılıktan ve sömürüden kurtulamayacağı, kültürel bağımsızlığın da anadil ve anadilde verilen eğitimle mümkün olabileceği düşüncesinde olduğu ileri sürülebilir. Thiong'o 'ya göre, anadil ve tarih boyunca süregelen geleneksel kültür kodları

yerinde insanlar topraklarını terk etmeye zorlanır ve köyleri askeri koruma altına alınır. İngiltere, yerli siyasi liderleri Mau Mau hareketini desteklemek ve halkı isyana teşvik etmekle suçlar. Jomo Kenyatta da dâhil olmak üzere birçok lider tutuklanıp hapse atılır. Kaynak: Britannica, T. Editors of Encyclopaedia (2019, March 20). Mau Mau. Encyclopedia Britannica. <https://www.britannica.com/topic/Mau-Mau>

üzerine kurulu bir eğitim ile yürütülen okullar, toplumun kendi kültürüne yabancılaşp aslını kaybetmesinin önündeki önemli engellerdir.

Roman, bağımsızlıktan dört gün öncesindeki bir zamanda başlamakta, her karakterin kendi bakış açısından değerlendirdiği önceki yaşanmışlıkların anlatılması sonucu olağanüstü hâlin başladığı zamanlara, yani on yıllık bir geçmişe gidip gelmektedir. Romandaki karakterlerin çoğu bağımsızlık hareketlerinde yer almış, bu nedenle de farklı cezai yaptırımlarla karşı karşıya kalmış karakterlerdir. Thiong'o'nun diğer romanlarında olduğu gibi bu romanda da toplum; büyük resimde İngiliz taraftarları ve İngiliz karşıtları olarak ikiye bölünmüştür. Bireyler arası ilişkilerde karşılıklı güven olmadığı için herkes her an ihanetçi veya işbirlikçi olabilmektedir. Baskı altındaki toplum bireylerinin (iyi insanlar olmalarına rağmen) sistemin dayatmaları karşısında dayanamayp zorunluluklardan dolayı kendi halklarına ihanet ettikleri için



psikolojik sorunlar yaşamakta veya yine zorunlu nedenlerden dolayı bireysel ihanetler yaşamakta. Roman hem ulusal hem de kişisel ölçekte yapılan ihanet ve çıkar üzerine kurulu iş birliği temalarını öne çıkarmaktadır. Örneğin; toplama kampında bir kahraman olarak görülen Mugo, serbest kalmak için İngilizler ile iş birliği yapmakta, keza Gikonyo toplama kampından serbest bırakıldıktan sonra karısının başka birinden bir çocuk doğurduğunu öğrenmektedir. Mugo, yetim olarak mutsuz bir çocukluk geçirdiği için yalnız ve içine kapanık biridir. Kihika'yı ihbar ederek onun tutuklanıp idam edilmesine neden olmuş, bu nedenle bir taraftan bu ihanetin duyulmasından korkmakta öte taraftan vicdan azabı çekmektedir. Hamile bir kadının köy korucuları tarafından dövülmesine müdahale ettiği için tutuklanınca diğer tutuklular tarafından gösterdiği cesaret için kahraman olarak karşılanan Mugo, romanın sonlarına doğru Kihika'ya yaptığı ihaneti itiraf ederek huzur içinde ölür. Kendini tamamen özgürlük ve bağımsızlık hareketine adanmış bir genç olan Kihika, şiddetten hoşlanmayan, fakat mücadele için ne gerekiyorsa yapmaktan çekinmeyen, etrafını iyi tanımayan (onu ihbar eden Mugo onun arkadaşıdır aynı zamanda), inandığı fikirlere sonuna kadar sadık kalabilen bir karakterdir. Mütevazı, utangaç bir marangoz olan Gikonyo ise kendi hâlinde, sorumluluklarını yerine getirmeye çalışan biridir. Romanın tek kadın ana karakteri olan Mumbi ile evlidir. Bir yemin seremonisi sırasında tutuklanıp toplama merkezine götürülür. Belli bir süre dayansa da, severek evlendiği Mumbi'den uzun süre ayrı kalmayı göze alamadığı için itirafçı olup serbest bırakılan Gikonyo içerdeyken eşi Mumbi'nin, yakın arkadaşı Karanja'dan bir çocuk doğurduğunu öğrenir. Bunu affedemeyen Gikonyo, acısını içine gömüp kendini işe vererek bir süre sonra zengin bir iş adamı olur. The River Between'deki Kobanyi ve Weep Not, Child'deki Jacobo gibi bu romanın kötü kahramanı da Karanja'dır. Karanja; Beyazlarla iş birliği içinde olan, arkadaşının karısıyla birlikte olmaktan ve Beyaz yönetimden elde ettiği gücü halkı üzerinde kullanmaktan çekinmeyen bir köy korucusudur. Romanın eğitim ile ilgili karakterlerinden biri olan Teacher Muniu, İngiliz

hâkimiyetini savunan, bağımsızlık mücadelesini destekleyenleri bu desteklerinden dolayı hakir gören ve onları aşağılayan, bu sebeple de Mau Mau hareketi tarafından öldürülen bir karakterdir. MP karakteri de siyaseti temsil eden bir karakter olarak, Gikonyo'ya ihanet eden, Bağımsızlık Günü kutlamalarına katılması gerektiği hâlde katılmayan fakat yine de Nairobi'de parlamentoya giren bir milletvekilidir. Bağımsızlığa giden dört günlük bir süre boyunca Thabai köyünün halkı özgürlük kutlamaları için hazırlık yapmaktadırlar. Bununla birlikte, Thabai'de veya çevre köylerdeki herhangi bir kişinin Mau Mau üyesi olmasından şüphelenildiği için zorla gözaltına alınabileceği, hapsedilebileceği ve işkence görebileceği olağanüstü hâl yönetiminden hâlâ şaşkına dönen romanın karakterlerini çok uzak olmayan bir geçmişin rahatsız edici olayları etkilemeye devam ediyor. Roman sık sık şimdiki zamandan geçmişe ve tekrar geriye kayar, çünkü her karakterin olağan üstü hâl deneyimlerinden kaynaklanan mevcut bir krizi vardır. Hikâye, olağanüstü hâl sırasındaki edindikleri deneyimlerin bugünkü hayatlarını değiştiren birkaç ana karakter etrafında dönüyor. Bu karakterlerin bazıları gözaltına alınmış; bazıları gözaltında işkence görmüş, bazıları ise, İngiliz yönetimi için çalışmış veya kendilerini kurtarmak için isyancılara ihanet etmiş karakterler olarak kurgulanmışlar. Thabai köylüleri özellikle bir kayıp etrafında birleşirler - olağanüstü hâl sırasında İngilizlere karşı kahramanca eylemleriyle tanınan bir adam olan Kihika'nunki. Birkaç yıldır ölü olmasına rağmen, Kihika'nın hikâyesi olay örgüsünü çerçevesiyor. Bağımsızlık kutlamaları yaklaştıkça, Thabai'deki birçok insan, olağanüstü hâl sırasında yaptıkları için bir kahraman olarak kabul edilen ve sessizliğe bürünmüş olan Mugo'yu Uhuru kutlamasında konuşması için ikna etmeye çalışmaktadır. Ancak Mugo garip bir şekilde isteksiz görünmekte çünkü çok daha sonra ortaya çıkacak karanlık bir sır saklamaktadır. Birbirinden ayrı düşmüş bir karı koca olan Gikonyo ve Mumbi, Mugo'yu katılmaya ikna etmek için ararlar ve bu süreçte kendi sırlarını açığa çıkarırlar. Bu sırada Kenyalılar bağımsızlıklarına hazırlanırken, İngiliz yöneticiler iktidarı devretmeye ve ayrılmaya hazırlanmaktadırlar. Bir zamanlar tutuklulara karşı acımasız eylemlerin faili olan ve şimdi itibarı düşen bir memur olan John Thompson, İngilizlerin Kenya'yı terk etmeye başlaması nedeniyle bunalıma girer. Olağanüstü hâl sırasında İngilizler için köy korucusu olarak çalışan ve aslen Kikuyu olan Karanja da statüsünü ve köylülerin korkudan ona gösterdikleri saygıyı kaybedeceği düşüncesiyle sıkıntı içindedir. Ancak Karanja, uzun zamandır sevdiği ve Gikonyo gözaltındayken çocuğunun babası olan Mumbi'ye yakın olmak için Thabai'de kalmayı düşünmektedir. Köylülerin çoğu, Karanja'nın çocukluk arkadaşı olan kahraman Kihika'ya ihanet ettiğinden şüpheleniyor. Roman ilerledikçe ve olağanüstü hâl zamanlarından giderek daha fazla sır ve umutsuz eylem ortaya çıkardıkça, birçok kişi tarafından Kihika'ya rakip bir kahraman olarak görülen Mugo'nun aslında Kihika'nın ölümünden sorumlu olduğu ortaya çıkıyor. Mugo, Mumbi'ye itirafta bulunur, ancak Mumbi daha fazla can kaybını önlemek için sırrını saklar. Uhuru kutlamasında, köylüler hainden öne çıkmasını ister ve birçoğu Karanja'ya bakar. Ancak Mugo öne çıkar, suçunu kabul eder ve rahatlamış ve yükünden kurtulmuş hisseder. Yeni rejimin askerleri onu yargılanmak üzere uzaklaştırır. Yeni toplumdaki yerini ve Mumbi'nin aşkına dair tüm umudunu kaybeden Karanja, Thabai'den ayrılır. Kitabın son sahnesinde Gikonyo, Mumbi'ye olan sevgisinin hâlâ devam ettiğini fark eder ve onunla uzlaşmayı planlar.

Karakterlerin tasvirlerinden de anlaşılabilceği gibi, Thiong'o'nun bu romanda da eğitim ve siyaset sınıfına kurguladığı karakterler vasıtasıyla, sömürgeci dayatmaların ürünü oldukları için bu iki kesimin ne kadar güvenilemez olduğunu öne çıkarmaya çalıştığı görülmektedir. Thiong'o, gerçek bir bağımsızlığın, ancak ve ancak kendi gelenek, görenek, tarih ve kültürünü rehber edinmiş liderler önderliğinde işçi ve köylü mücadelesi ile mümkün olabileceğini vurgulamaktadır. Nihayet, bağımsızlıktan sonraki toplumsal dokuyu anlatan *Petals of Blood*'da sergilenen toplumsal yozlaşma ve bozukluk bu varsayımı destekler niteliktedir. *Petals of Blood*'da, ülke bağımsızlığına kavuşmuş olmasına rağmen toplumun sorunları daha da artmış, asıl mücadeleyi veren işçi, köylü ve toplumun alt orta tabakası, yolsuzluk, rüşvet ve adaletsizlikten kaynaklanan yeni ve daha yakıcı sorunlarla uğraşmaktan bunalmışlardır. İngilizler ülke yönetimini bırakmış, fakat yönetime, asıl mücadeleyi veren, asıl bedel ödeyenler değil, sömürge döneminde kişisel çıkarları için İngilizlerle iş birliği yapmaktan çekinmeyen siyasetçilerin, dini otoritenin, bürokrasinin ve İngilizlerin giderken yerlerine koymak üzere yetiştirdiği, konformist, eğitilmiş kesimlerden bireyler gelmiştir. Thiong'o, başka bir deyişle, gelenek, görenek, tarih ve kültürünü rehber edinmiş liderler önderliğinde işçi, köylü ve alt-orta sınıftan kesimlerin etkin olmadığı bir yönetimde toplumun hiçbir zaman sömürüden kurtulamayacağını altını çizmektedir. Bu açıdan değerlendirildiğinde, Thiong'o'nun sosyal aksaklık ve eşitsizliklere sosyal ve ekonomik olarak dezavantajlı durumda olan kesimlerin yanında durup onları destekleyerek dikkat çekmek isteyen bir sosyalist-gerçekçi olduğu ileri sürülebilir. Edebiyat da dâhil tüm sanat ve sanatçıların, insanlığın sosyal eşitlik temelinde daha iyi bir hayat için verdiği mücadelenin yanında durmaları gerektiğini, işçi-köylü ve emekçilerden oluşan proletarya sınıfının yaşam şeklini öne çıkarıp öven eserler üretmeleri gerektiğini savunan sosyalist gerçekçilik kuramı, 1934'te Sovyet Yazarlar Kongresinde benimsenerek zamanın önemli bir akımı hâline gelmişti. Berna Moran'a göre;

Gerçekçiler topluma bakıp da bunun özünü yansıtacak şekilde yazmak istedikleri zaman mevcut olan bir durumu ve tipleri çiziyorlardı. Toplumcu gerçekçilik ise bugün mevcut olan bazı değerlerin, kurumların görünüşteki sağlamlıklarına rağmen göçmeye mahkûm olduklarını bilir ve bir yandan bunu belirtirken, bir yandan da henüz mevcut olmayan ve belki varlığı pek sezilmeyen yeni bir şeyin doğmakta olduğunu gösterir. (2008, s. 54)

Moran, Karl Radek'in kongredeki konuşmasından yaptığı alıntı ile toplumcu (sosyalist) gerçekçiliği şöyle açıklamaktadır: "toplumcu [sosyalist] gerçekçilik şu anki gerçekliği bilmek değil, bunun nereye doğru gittiğini bilmektir. Toplumcu [sosyalist] gerçekçi eser, yazarın hayatta gördüğü ve eserinde yansıttığı çelişkilerin nereye varacağını belirten eserdir" (2008, s. 54). Tarihsel materyalizme göre toplum sırasıyla ilkel toplumdan köleliğe, kölelikten feodalizme, sonra kapitalizme, sosyalizme ve son olarak da komünizme doğru ilerleyen bir süreç izlemektedir. Bu dizilim belli ve değişmez olduğu için sanat ve sanatçının rolü, nihai durak olan ve sınıfsız bir toplumu vaat eden komünizm aşamasına gelinceye kadar proletarya da denilen işçi-köylü-emekçi sınıfının tarafında durarak bu sınıfın yaşam tarzını önemli ve değerli hâle getirmektir (Moran, 2008: 54). Thiong'o'nun bir süre Sovyetler Birliği'nde kalması itibari ile de bu akımdan etkilenip eserlerini bu etki ile yazdığını ileri sürmek mümkün olabilir.

Romanın ismi olan *Bir Buğday Tanesi* (*A Grain of Wheat*), İncil'de kendini feda/kurban etme temasına atıfta bulunmaktadır². Bir buğday tanesi toprağa ekildiğinde kendini yok ederek yeni tanelerin ortaya çıkmasını sağlamaktadır. Aynı şekilde insanlar da bazı şeyleri kaybettiklerinde/kurban ettiklerinde yeni durumlar ve başlangıçlar ortaya çıkarmaktadır. Bu nedenle buğday taneleri, Kenya bağımsızlık hareketini başlatan, yeni nesiller sömürge yönetiminden kurtulsun diye hayatlarını feda edenler için bir semboldür. Thiong'o, İngilizlerle savaşan bir savaşçı lider olan ve baş aşağı şekilde diri diri gömüldüğü söylenen Waiyaki'yi, bu insanlardan biri olarak görmektedir ki onu özgürlük hareketine dönüşen ilk tohum olarak simgelemektedir. Waiyaki, gücü daha sonra toprakla olan bağından fıskıran bir hareketi doğuran bir tohuma, bir taneye benzetilmektedir (Thiong'o, 1986, s. 12). Keza, Mugo'nun arkadaşı Kihika'yı ihbar edip ölümüne sebep olduktan sonra sadakatın farkına varması ve Gikonyo'yu Mumbi'yi affetmesi için ikna etmesi gibi (Thiong'o, 1986: s. 67). Thiong'o'nun romanlarına baktığımızda milliyetçi bir yaklaşımla işçi-köylü-emekçi kesimin yanında yer alan, bu kesimin değerlerini benimseyen ve bu kesimin dezavantajlı yaşam koşullarından kurtulabilmesi için kendini feda etmekten çekinmeyen karakterlerin öne çıkarıldığını görmekteyiz. Kihika'nın romandaki tüm karakterler tarafından kahraman olarak öne çıkarılması kendini bir buğday tanesi gibi toprağa ekip yeni durumlar ve başlangıçların ortaya çıkmasına zemin hazırlamasına bağlanabilir. Öyle anlaşılıyor ki Thiong'o bağımsızlık ve milliyetçi duruş sergileyen karakterlere daha yakın duruyor. Örneğin Gatu'yu tasvir ederken: "...Harekete, yaşamının erken bir evresinde katıldı... Nyeri 'de *Bağımsız Okullar* için [verilen mücadelede] çok aktifti... [Mau Mau] hareketine çok inanıyordu, bağımsızlık ve kaybedilen toprakları geri almanın [yolunun] ancak onunla mümkün olabileceğini düşünüyordu." (1986, s. 107). Harekete (Mau Mau) erken yaşta katılması ve Nyeri'deki *Bağımsız Okulda* aktif, ateşli ve kararlı bir duruş sergilemesi önemsenip özendiriliyor. Thiong'o bu romanda, iyi veya kötü, yararlı veya zararlı olduğuna bakmadan kültüre ait her kodu abartılı bir gurur ile savunan Milliyetçi söylemdeki stereo tiplleşmiş söylemi kullanıp bu söylem çerçevesinde oluşan birlik ve beraberlikten oluşan güç sayesinde mücadelenin başarıya ulaşabileceğini vurgulamaktadır. Bir yandan, *Bağımsız Okullarda* okuyan çocuklara Mau Mau savaşçılarının ne kadar cesaretli ve dirayetli olduğu anlatılmakta, öte yandan, bu okulların ülkenin bağımsızlık mücadelesinde önemli bir yere sahip olduğu vurgulanmaktadır. Thiong'o'nun *The River Between* ve *Weep Not, Child* adlı ilk iki romanda da Batı eğitim sistemini uygulayan Siriana okullarında okuyanların halktan kopuk, halkının yanında olmayan, halkını sömüren işbirlikçiler olarak resmetmesi, tarihe ve geleneksel kültüre önem veren *Bağımsız Okulları* öne çıkarması, onun bağımsızlığın sadece eğitim ile elde edilemeyeceği düşüncesinde olduğunu göstermektedir. Thiong'o için Batı eğitim sistemi onları geçmişlerinden kopartıp asimile etmekten başka bir şey değildir. Halkın birlik olup mücadele edebilmesi için ortak bazı değerler etrafında kümelenmesi lazım. Bu ortak değerler zamanın ruhuna uymasa da geçmişten süzülüp gelen geleneksel kültürel kodlar ve ritüellerdir. Siriana gibi misyoner okulları bu kod ve ritüelleri yok etmek, böylece halkı

² Ngũgĩ wa Thiong'o, başlık fikrini İncil'deki şu alıntıdan alır: But someone may ask "What a foolish question! When you put a seed into the ground, it doesn't grow into a plant unless it dies first. And what you put in the ground is not the plant that will grow, but only a bare seed of wheat or whatever you are planting." (1 Corinthians 15:35-38 New American Standard Bible - NASB 1995 (NASB1995) Link: <https://www.bible.com/bible/compare/1CO.15.35-38>)

geçmişinden kopartarak sömürüye uygun bir zemin oluşturmaya çalışmaktadırlar. Birliktelik, ancak ve ancak Bağımsız okullarda verilen ve yerel kültür, tarih, gelenek ve göreneklerini öğreten bir eğitim ile sağlanabilir. Bu şekilde kültürlenmiş yeni nesillerin sömürüye başkaldırıp gerekirse birer savaşçı olarak savaşarak ülkeyi sömürüden kurtarabileceğine inanılmaktadır. Daha önceki iki romanda çok belirgin olmasa da temeli atılan Bağımsız Okullarda kültürlenmiş nesiller *Bir Buğday Tanesi*'ndeki Mau Mau savaşçıları olarak ortaya çıkmaktadırlar.

İngilizler, bağımsızlık mücadelesini yürüten Mau Mau hareketinin, Kenya'nın modern ve uygar bir devlet olmasını istemeyen, militan bir milliyetçilik ile kabile kültürü anlayışını hâkim kılmaya çalışan ilkel ve barbar bir hareket olduğunu savunup Kenya halkı üzerinde bu yönde bir algı yaratmaya çalışmaktaydı (Lonsdale, 1990, s. 393). Thiong'o'nun bu romanla, İngilizlerin Mau Mau hareketi ile ilgili yaratmak istediği olumsuz algıyı bertaraf etmeye çalıştığı ileri sürülebilir. Bir yandan bu olumsuz algıyı bertaraf etmeye çalışırken, bir yandan da Mau Mau hareketinin ortaya çıkmasının nedeninin İngilizlerin Kenya'nın tüm verimli topraklarına el koyup asıl toprak sahiplerini kendi topraklarında köle gibi çalıştırmaya zorlamasından kaynaklandığını belirtmektedir. Romanda, İngiliz sömürgeciliğini Robson'ın öldürülmesi üzerine onun yerini alan Thompson temsil etmektedir. Thompson'ın Mau Mau hareketi ile ilgili söylemi İngilizlerin bu hareketi nasıl gördüğünü açıkça ortaya koymaktadır:

Albay Robson vahşice katledildi. Ben onun yerine geldim. Herkes şunu iyice bilmeli ki hiçbir hükümet anarşiye müsamaha gösteremez, hiçbir medeniyet bu şiddet ve vahşilik üzerine kurulamaz. Mau Mau çok kötü ve zararlıdır... Öyle bir hareket ki, kontrol edilmezse medeniyetimizin üzerine kurulu olduğu bütün değerlerin tamamen yok olması anlamına gelecektir" (Thiong'o, 1986, s. 55).

Mau Mau hareketinin temsilciliğini ise muntazam çizilen karakteri ile Kihika temsil etmektedir. Arkadaşı Mugo'nun ihbarı sonucu yakalanan Kihika, toplama kampında bile kendilerine siyasi tutuklular gibi muamele edilmesi gerektiğini, aksi takdirde açlık grevine gideceklerini belirterek hareketin aslında siyasi bir hareket olduğunun altını çizmektedir (1986, s. 133). Thiong'o'nun, Mau Mau hareketinin gerçek hayatta sergilemiş olduğu şiddeti romanda da öne çıkartmaktan geri kalmaması, bağımsızlık için sömürgeci hükümet güçleri ve onlarla iş birliği içinde bulunan yerlilere karşı gerçekleştirilen her türlü şiddetin meşru olabileceği düşüncesi taşıdığı bir göstergesi olarak ileri sürülebilir. Ona göre, Mau Mau hareketinin sergilediği şiddet, sivillere karşı değil, İngiliz sömürgeciliğinin o güne kadar gerçekleştirdiği şiddete karşı yapılan devrimci bir yöntemdir. Mau Mau hareketini temsil eden Kihika'nın "Biz katil değiliz. Robson gibi, amaçsız ve nedensiz bir şekilde kadın ve erkekleri asıp onları öldürmüyoruz" (Thiong'o, 1986, s. 190), sözleri hareketin gösterdiği şiddetin sivillere karşı olmadığı, haklarını, mallarını, topraklarını ve hatta kültürlerini ellerinden alanlara karşı olduğu gerekçesiyle haklı olduğu vurgulanmaktadır. "Biz", diyor Kihika, "sadece karşılık veriyoruz. Sol yanağına vuruyor, sen sağ yanağını çeviriyorsun. Bir, iki, üç – altmış yıl. Sonra aniden diyorsun ki: Artık diğer yanağımı çevirmeyeceğim. Sırtın duvarda, karşılık veriyorsun... Öldürmeliyiz. Siyah adamın özgürlüğünün düşmanlarını öldürmeliyiz... (1986, s. 91) Thiong'o'nun "Adaletsiz ve tahammül edilmesi imkânsız bir düzeni değiştirmek için yapılan şiddet vahşet değildir; insanı arındırır. Adaletsiz, zalim bir düzeni korumak ve sürdürmek için yapılan şiddet suçtur..." (Thiong'o, 1972, s. 28),

demesi şiddet konusunda Kihika ile aynı düşüncede olduğunun bir göstergesi olarak da düşünülebilir. Thiong'o, aynı zamanda; "Mau Mau şiddeti adaletsizlik karşıtıydı, beyaz şiddetinki [ise] Tanrının adaletini engellemekti. Her iki [şiddeti] eşitlemeli miyiz?" (1972, s. 28) diyerek İngilizlerin sergilediği şiddet ile Mau Mau hareketinin şiddetini aynı kefeye koymamaktadır. Çünkü Thiong'o için İngilizlerinki hak gaspı için gerçekleşirken, Mau Mau hareketinin şiddeti gasp edilen hakkı geri almak için gerçekleşmektedir. Thiong'o, Joseph Conrad'ın *Heart of Darkness*'ta çizdiği vahşi Afrikalı imajına, vahşi Batılı imajı ile karşılık vermektedir. Romanda, Bölge valisi Robson'ın acımasızlığı ve bu acımasızlığın bölge sakinlerinin üzerinde yarattığı korku ayrıntılı bir şekilde anlatılmaktadır.

Thiong'o'nun, *A Grain of Wheat*'de öne çıkardığı sembollerden biri 'yemin – and' sembolüdür. Rosberg & Nottingham, *The Myth of "Mau Mau": Nationalism in Kenya* adlı kitaplarında, *Kikuyu* milliyetçileri tarafından gerçekleştirilen 'yemin' olayının Avrupalılar tarafından *Kikuyu* siyasetinin ilkel milliyetçilik olduğu tezine bir kanıt olarak gösterildiğini ve değersizleştirilmek istendiğini açıklamaktadırlar (1966, s. 262). Thiong'o, 'yemin' seremonisi ile ilgili yaptığı değerlendirmede yeminin öyle basit bir söz verme eylemi olmadığını, sömürü mekanizmasını yok etmek için gerektiğinde öldürmeyi de kapsayan bir yükümlülük olduğunu belirtmektedir (1972, s. 30). Romanda yemin sembolü; birlikteliği, aidiyeti, sadakati ve fedakârlığı öne çıkaran, böylece halkı ortak değerler etrafında bir araya getirmeyi sağlayan bir sembol olarak işlenmektedir. Öyle anlaşılıyor ki Thiong'o; İngilizlerin ilkelik sembolü olarak göstererek değersizleştirmek istediği kültürel kod ve ritüelleri öne çıkarıp, onlara yeni anlamlar yükleyerek birer direnç aracı hâline getirmeye çalışmaktadır. Thiong'o'nun bu romanla, İngilizlerin Mau Mau hareketinin sadece *Kikuyu* adındaki kabilenin içinden çıkan ilkel bir hareket olduğunu, Kenya'daki diğer kabile veya toplulukların bu ilkel hareketi desteklemediklerini, hareketin ilkel bir yemin etrafında toplanan barbarlık ve vahşeti öne çıkaranların hareketi olduğunu öne sürerek hareketi izole etmeye çalışmasının önüne geçmeye çalıştığı ileri sürülebilir. Romanda, Kihika'nın da konuşma yaptığı bir mitingden bahsedilirken, mitingde Muranga'dan, Nairobi'den ve Nyanza'dan da gelen konuşmacıların olduğunu, bunun da hareketin kendi sınırlarını aştığının bir göstergesi olarak sunulması (Thiongo, 1986, s. 14), benzer şekilde, 1963'te gerçekleşen *Bağımsızlık Günü* kutlamaları sırasında da "insanlar sokak sokak [yürüyüp] şarkılar söylediler. Jomo, Kaggia ve Oginga'yi methettiler. Ta 1900'lerde Beyaz adama meydan okuyan Waiyaki'yi andılar..." (1986, s. 207) diye tasvir edilmesi hareketin sadece *Gikuyu* kabilesine ait bir hareket olmadığı, Kenya'nın diğer ileri gelen bileşenlerinin de bu harekete katılıp destek verdikleri ve bu bağımsızlıkta katkılarının olduğu vurgulanmaktadır. Başka bir deyişle Thiong'o bu romanla, İngilizlerin Mau Mau hareketi ile ilgili öne sürdüğü tüm tezleri çürütmeye çalışmakta ve hareketin bağımsızlık mücadelesi için kendini bir buğday tanesi gibi toprağa gömüp feda ederek yeni tanelerin ortaya çıkmasını sağlayan vatansever ve kahramanların hareketi olduğunu anlatmaya çalışmaktadır. Bu vatansever ve kahramanların da *The River Between* ve *Weep Not, Child*'da sömürgeci eğitim sistemine alternatif olarak vatanseverlerin kendi imkânları ile kurmaya çalıştığı *Bağımsız Okullarda* kendi tarih ve kültürlerini öğrenen, dolayısıyla geçmişlerden kopup asimile olmayanların izinde yürüyenler oldukları öne çıkartılmaktadır. Thiong'o böylece, kabilelere bölünmüş Kenya toplumunun toprak,

tarih ve kültürel kodlar gibi ortak değerler etrafında bir birliktelik oluşturup uluslaşmasını istemektedir. Öte yandan, siyasi, kültürel ve ekonomik parametreleri açısından toplumun tüm bileşenlerini kapsamayan bir uluslaşma veya milliyetçiliğin de topluma huzur ve refah getiremediğini Kenya'nın bağımsızlıktan sonraki toplumsal yapısını anlatan *Petals of Blood* ve sonraki romanlarda ortaya çıkmaktadır. *Petals of Blood* ve sonrasındaki romanlarda ulusal bağımsızlık kazanılmış olmasına rağmen toplum ve bireyler bu kez kendi uluslarından çıkan siyasi ve iktisadi çıkar grupları tarafından sömürülmeye devam edilmektedir. Yayılma, kontrol altına alma ve sömürmenin belirli bir topluma veya kültüre özgü bir dürtü olmadığı, insanoğlu da dâhil, tüm canlıların bu dürtüye sahip olduğu, bu dürtüyü tatmin etmenin yolunun da gücü temsil eden araçlara sahip olmaktan geçtiğini, dolayısıyla canlıların tüm enerjilerini bu araçları elde etmeye harcama eğiliminde olduklarını ileri sürmek çok iddialı bir çıkarsama olmayacaktır. Toplumun tüm kurum ve kuruluşları arasında kurumsal olarak dağıtılmayan gücün bir süre sonra belli bir kesimin kontrolüne geçtiğinde toplumun diğer kesimleri üzerinde bir tahakküm aracı olarak kullanılması sonucu doğabilmektedir. *The River Between* ile başlayıp *Weep Not, Child* ile devam eden mücadele ile *A Grain of Wheat*'in sonlarında elde edilen Bağımsızlığa kadar durumların gerektirdiği çeşitli parametreler üzerinden konsolide edilen güç toplumun tüm bileşenleri arasında kurumsal bir düzenlemeye tabi tutulmadığı için bağımsızlıktan sonra umut edilen toplumsal huzur ve ekonomik refah oluşamamakta, *Petals of Blood*'da işlendiği gibi toplum bu kez kendi insanları tarafından sömürülmeye devam edilmektedir. Thiong'o'nun öne çıkarmaya çalıştığı bir diğer mesaj itiraf etme, kabul etme duygusudur. Yapılan yanlış veya ihaneti itiraf edip yanlış kabul etmenin bir arınma sağladığını düşünmektedir. Herkesin suçunu kabullenmesi demek herkesin herkesi affetmesi demektir. Savaşın süre geldiği bir toplumda "arkadaşına ihanet eden bir arkadaş, oğlundan şüphelenen bir baba, samimiyetinden şüphe eden bir erkek kardeş hep olur" (Mugesera, 1983, s. 232). Thiong'o; itiraf, suçunu kabullenme ve arınma duygularının önemine vurgu yaparak her açıdan ayrışıp küçük parçalara bölünen, bu nedenle de sömürülmeye maruz kalmış bir toplumu yeniden birleştirmeye çalışmaktadır.

SONUÇ

A Grain of Wheat, çoğunluğu Kenya'nın Gikuyu kabilesinden çıkan Mau Mau direniş hareketinin emperyalizmin siyasal ve sosyal adaletsizliğine ve sömürüsüne karşı mücadelesini tasvir eden siyasi ve tarihi bir romandır. Eleştirmenler tarafından sanatsal açıdan daha olgun olduğu düşünülen roman, bağımsızlık mücadelesi ve sonrasındaki birçok sosyal, ahlaki ve ırksal meseleye odaklanır. 1967'de Kenyalı yazar Ngũgĩ wa Thiong'o tarafından yayınlanan *A Grain of Wheat*, Kenya'da Uhuru'nun (Bağımsızlık Günü) eşiğindeki birkaç günü kurgulamaktadır. Roman, bakış açısını genellikle tek bir sayfa içinde bir karakterden diğerine değiştiren benzersiz bir anlatı stiline sahiptir. Bazen, önemli olaylar hatırlanırken köyün sesi duyulduğundan anlatı birinci çoğul şahıs "biz"e kayar. Kahramanlık, özgürlük için acı çekmek, fedakârlık, ihanet, suçluluk duygusu, kabullenme, iletişim eksikliğinden kaynaklanan başarısızlıklar, kollektif yaşam ve benzeri temalar romana etki eden temalar olarak öne çıkmaktadırlar. Roman, tek bir kahramanın karakteri ve deneyimleri aracılığıyla değil, beş ana ve birçok ikincil karakterin karmaşık karşılıklı ilişkileri

yoluyla yazılmıştır. Bununla birlikte, tema, yazarın önceki romanlarında işlediği tema ile benzerdir. Bir Kikuyu köyünün üyelerinin Mau Mau savaşının yıkımından sonra kendilerini yeniden bütünleştirme ve önceliklerini yeniden düzenleme girişimleri.

Thiong'o, anadili, gelenek-göreneklere bağlı mitleri ve kültürel ritüelleri öne çıkarıp katıksız bir öz-kültür yaratmaya çalışmaktadır. Birçok kabileden oluşan Kenya halklarını önce bu öz-kültür üzerinden ortaklaştırıp daha sonra bu ortaklaşma üzerinden bir birliktelik kurarak bir ulus yaratmaya çalışmaktadır. Frantz Fanon hayranı olarak bilinen Thiong'o'nun, eserlerinde de Fanon'un etkisinde kaldığı açık bir şekilde fark edilmektedir. Görülen o ki, Thiong'o, Fanon'un "sömürgeci güçten kültürel ve politik bağımsızlık için verilen mücadelede direnişi geliştirmek için ulusal bilinç esastr" (2007, s. 141) düşüncesiyle aynı görüşü paylaşmaktadır. Thiong'o, anlatılarında, Fanon'un ulusal bilinç projeksiyonunu sömürge sonrası Kenya'daki kültürel ve politik pratiğin zorunlulukları içinde bağlamsallaştırmanın bir yolu olarak ulusal kurtuluş ideolojisini kullanıyor. Böylece, Kenya halkının tam bir sömürgecilikten kurtulma mücadelesinin çetin bir doğası olduğunu düşünüp bu yolda yapılması gerekenleri açıkça dile getirmeyi üstleniyor. Thiong'o'nun Kenya ulusal kurtuluşu üzerine yazılan anlatıları, bu nedenle, Fanon'un ulusallığın yeniden inşasını garanti eden nihai bir ulusal diriliş (Rönesans) örneği olarak sömürgeleştirme projesinin ideolojik içeriğine uymaktadır. Thiong'o'nun tarih kavramının analizi için de önemli olan, Fanon'un öne sürdüğü söylemdir. Fanon'un bu konudaki söylemi şöyle: "Sömürge bağlamı, tüm halka dayattığı ikilikle karakterize edildiğinden, sömürgeci kurtulmaya (decolonization) yönelik kültürel proje, sırayla, tüm halkı heterojenliğinden uzaklaştırmak için radikal bir kararla harekete geçirmeli, böylece "onu [halkı] ulusal bir temel üzerinde hatta bazen de ırksal bir temelde birleştirmeli" (2007, s. 10). Thiong'o'nun emperyalizme ve yeni-sömürgeci tahakküm biçimlerine direnme kararlılığı ve biçimi, Fanon'un eserlerinde önerdiği ve simüle ettiği kültürel ve politik sömürgeleştirme düşünceleriyle paralel hatta çoğu yerde aynı düzlemde yer almaktadır. Thiong'o, İngiliz sömürgeciliğini ve Kenya'daki yerleşimci kültürünü tasvirinde sınıf, ulus ve ırk sorunlarıyla ilgili farklı bilinç biçimlerini sunmaktadır. Ona göre tüm Kenyalılar, özellikle işçiler ve köylüler, sömürgeciliğin kurbanlarıdır; bununla birlikte, en çok mülksüzleştirilenlerin bazıları hâlâ bu sömürgecilerle iş birliği içindedirler. Bunun nedeni bu insanların ulusal bilinçten yoksun olmalarıdır. Thiong'o, bağımsızlık mücadelesinin sadece Mau Mau savaşçılarının sömürgecilere karşı direnmeleri ile gerçekleşmeyeceğinin çok iyi farkındadır. Daha ziyade, bu romanın ve hemen hemen tüm diğer eserlerinin açıklığa kavuşturduğu gibi, bağımsızlık mücadelesi ve sömürgecilik sonrası ulusal kurtuluş mücadelesi işçi, köylü ve diğer toplum bileşenlerinin topyekûn ulusal bir bilinçle ortaya koyacakları tutumla amacına ulaşabilir.

KAYNAKLAR

Britannica, T. Editors of Encyclopaedia (2019, March 20). Mau Mau. Encyclopedia Britannica.

<https://www.britannica.com/topic/Mau-Mau>.

Ryle, G. (2002). The Concept of Mind. New York: Chicago: University of Chicago Press

- Dhar, Tej N. (2007). Thiong'o's retrospective gaze: The shape of history in "A grain of wheat", *Kunapipi*, 29(1). Available at: <https://ro.uow.edu.au/kunapipi/vol29/iss1/13>.
- Fanon, F. (2007) *The Wretched of the Earth*. Trans. Richard Philcox. New York: Grove Press.
- Lonsdale, J. (1990). Mau Mau of the Mind: Making Mau Mau and Remaking Kenya. *The Journal of African History*, 31(3), 393-421. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/182877>.
- Majumdar, M. A. (2007). National Consciousness: History and Culture. In *Postcoloniality: The French Dimension* (1st ed., pp. 127-146). Berghahn Books. <https://doi.org/10.2307/j.ctt1c0gkvv.10>
- Moran, B. (2008). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. (18. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları
- Mugesera, L. (1983). Guilt and Redemption in Ngugi Wa Thiong'o's «A Grain of Wheat». *Présence Africaine*, 125, 214-232. <http://www.jstor.org/stable/24350692>
- Pozo, M. A. (2004). An Interview with Ngugi Wa Thiong'o. <http://www.postcolonialweb.org/poldiscourse/pozo3.html>
- Rosberg, C.G., Nottingham, J.C. (1966). *The Myth of "Mau Mau": Nationalism in Kenya*. New York: Praeger.
- Sicherman, C. (1990). Ngugi Wa Thiong'o: The Making of a Rebel: A Source Book in Kenyan Literature and Resistance. *Documentary Research in African Written Literatures*, 1. Oxford: Hans Zell.
- Tevzadze, N. (1994). National identity and national consciousness, *History of European Ideas*, 19:1-3, 437-440, DOI: 10.1016/0191-6599(94)90245-3.
- Thiong'o, N.W. (1965). *The River Between*. South Africa: Heinemann.
- Thiong'o, N. W. (1972). *Homecoming: Essays on African and Caribbean Literature, Culture and Politics*. London: Heinemann.
- Thiong'o, N. W. (1986). *A Grain of Wheat*. London: Heineman.
- Thiong'o, N.W. (1987). *Weep Not, Child*. Johannesburg: Heinemann.
- Thiong'o, N W. (1998). *Penpoints, Gunpoints, and Dreams: Towards a Critical Theory of the Arts and the State in Africa*. Oxford: Clarendon Press.
- Thiong'o, N. W. (2011). *Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature*. London: James Currey Ltd / Heinemann.

BATI

EDEBİYATINDA AKIMLAR

editör
OKTAY YİVLİ

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

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



Günce Yayınları

Prof. Dr. Önder Göçgün

TİYATRO DENEN HAYAT SAHNESİ



Günce Yayınları



PROF. DR. ÖNDER GÖÇGÜN

Türk Tasavvuf Şiiri

AÇIKLAMALI VE YORUMLU ÖRNEKLERLE



Günce Yayınları

MODERN TÜRK EDEBİYATI

editör
OKTAY YİVLİ

MUHARREM DAYANÇ
OKTAY YİVLİ
MACİT BALIK
MAHMUT BABACAN
SEVİM ŞERMET

YASEMİN MUMCU
BEDİA KOÇAKOĞLU
NİLÜFER İLHAN
MAKSUT YİĞİTBAŞ
SELAMİ ALAN



Günce Yayınları

A Liberal Feminist Analysis of George Bernard Shaw's *Mrs. Warren's Profession*

DR. ÖĞR. ÜYESİ HALİT ALKAN*

Abstract

The patriarchal society gives legal rights, economic power, and proper education only to men so that women are financially dependent on men for a living. When women demand freedom and legal rights, the basis of feminism appears. This study applies liberal feminist approach to George Bernard Shaw's *Mrs. Warren's Profession* (1893) to analyse the gender roles in terms of patriarchal ideology of separate spheres. Not receiving proper education to acquire a profession in the patriarchal society, the main character, Mrs. Kitty Warren, becomes a prostitute and then a brothel mistress to gain economic power in a public sphere. She is conventional at heart, like women in a private sphere because she wants her young daughter, Vivie, not to work in the public sphere but to marry the rich, middle-aged Crofts, who is her business-partner of brothels. Being grown up in boarding schools, Vivie Warren, representing the 'New Woman' type, shakes hands with men, smokes cigarettes, has knowledge of mathematics, graduates from Cambridge, and has the physical strength and intelligence to work in the public sphere. Therefore, she refuses her mother's money and marriage proposals. This study asserts that women and men have no innate difference in terms of mental capacity, but women face prejudices imposed by the patriarchal society. Women are not allowed to take the same education as men to acquire a profession in the public sphere, and by this way, they are imprisoned in the private sphere.

Keywords: Liberal feminism, women's position, separate spheres, George Bernard Shaw, *Mrs. Warren's Profession*

GEORGE BERNARD SHAW'UN BAYAN WARREN'İN MESLEĞİ ESERİNİN LİBERAL FEMİNİST BİR ANALİZİ

Öz

Ataerkil toplum, kadınların erkeklere ekonomik açıdan bağımlı olmaları için sadece erkeklere yasal haklar, ekonomik güç ve iyi bir eğitim verir. Kadınlar özgürlük ve yasal haklar talep etmeye başlayınca feminizmin temeli atılmış olur. Bu çalışma, liberal feminist yaklaşımı George Bernard Shaw'un *Bayan Warren'in Mesleği* (1893) adlı eserine uygulayarak ayrı alanların ataerkil ideolojisi açısından toplumsal cinsiyet rollerini analiz eder. Adı geçen tiyatro eserinde ataerkil toplumda meslek edinebileceği iyi bir eğitim alamayan ana karakter Bayan Kitty Warren, kamusal alanda ekonomik güç kazanmak için bir fahişe ve ardından bir genelev patroniçesi olur. Özel alandaki kadınlar gibi özünde gelenekseldir çünkü genç kızı Vivie'nin kamusal alanda çalışmasını değil, genelevlerde iş ortağı olan zengin, orta yaşlı Crofts ile evlenmesini ister. Yatılı okullarda yetişen ve 'Yeni Kadın' tipini temsil eden Vivie Warren, erkeklerle el sıkışır, sigara içer, matematik bilgisine sahiptir, Cambridge mezunu olup kamusal alanda çalışacak fiziksel güce ve zekaya sahiptir. Bu nedenle, evlilik tekliflerini ve annesinin

* Mardin Artuklu Ün. İngiliz Dili ve Edebiyatı, alkan.halit@yahoo.com, orcid: 0000-0002-7170-6196
Gönderim tarihi: 11.09.2021 Kabul Tarihi: 16.11.2021

parasını reddeder. Bu çalışmada kadın ve erkeğin zihinsel kapasite açısından doğuştan bir farkı olmadığını ancak kadınların ataerkil toplum tarafından dayatılan önyargılarla karşı karşıya olduğunu ileri sürer. Kadınların kamusal alanda meslek edinebileceği erkeklerle aynı eğitimi almasına izin verilmeyerek özel alanda hapsedilmeleri sağlanmış olur.

Anahtar sözcükler: Liberal feminizm, kadının konumu, ayrı alanlar, George Bernard Shaw, *Bayan Warren'ın Mesleği*

INTRODUCTION

The roots of women's problems and women's rights have history of about two centuries. In this sense, for the phenomenon of feminism¹, women's position has to be mentioned in the historical process. During pregnancy and child rearing periods, women were dependent on men in hunting communities (Lerner, 1986). After human beings had moved from hunting to farming, motherhood became more than just a biological factor because being a family and owning a property had importance. When human beings adopted a settled life, they kept women at home (Michel, 1993). In the context of private property, human beings left women alone at home because they held women responsible for homecare (Beauvoir, 1962). As time passed, men considered women their own property and gave them only the reproduction role. By making women weak, the patriarchal society gave power merely to men (Rich, 1995). The patriarchal society gave legal rights and economic power solely to men so that women were subject to men (French, 1983). Consequently, women were convinced that only through marriage they could take place in the society.

In the Middle Ages, a married woman's economic existence belonged to her husband who also represented her legal entity (Cannon, 1999). Women were forced to spend all their energy and time to daily chores (Mohl, 1933). The ordinary woman was not expected to be intellectual, but to be a virgin or chaste when married (Gies, 1980). In the Renaissance period, a woman was expected to do the housework and obey her husband's authority (Michel, 1993). In the seventeenth century, women were considered not to understand the complexities of public affairs because of weakness of intellect (Boulding, 1976). In the Age of Enlightenment, according to Isaac Newton, things that are irrational are secondary, insufficient, fanciful, and 'other' (qtd.in Donovan, 1988). Since men thought that women lacked reason, they believed they could rule women. As an important thinker of Age of Enlightenment, Jean-Jacques Rousseau thinks that women cannot be guided by their own minds, so he gives women the role of motherhood and childcare (1987). According to Immanuel Kant, women are not convenient for academic studies which require reasoning because women are timid and weak by nature, so they are in need of the protection of men (qtd.in Schott, 1996). In the eighteenth century, girls received narrow education pursuing the purpose of marriage (Schreiner, 1911). Adopting the role of a wife and mother, women's education only included

¹ The feminist approach is retrieved from the book chapter by Alkan, Halit. (2019). "A Structuralist Analysis of Women's Position in George Eliot's Middlemarch." *Academic Studies in Philology-2019/2*. Ed. Zehra Göre. Cetinje: IVPE. 53-74. <http://www.uakb.org/2019-eylul-kitaplari> Access 17.08.2021; and from the article by Alkan, Halit. (2020). "A Liberal Feminist Approach to Bobbie Ann Mason's Shiloh." *Euroasia Journal of Social Sciences & Humanities*, 7 (3), 99-109. Doi:doi.org/10.38064/eurssh.54 Access 15.08.2021

fulfilling their responsibilities for family and home, and it provided skills for domestic crafts, prudence, productivity, care and good governance (Barker, 2005). Consequently, women's basic duties were to give birth and do daily chores in the traditional structure (Doğramacı, 1992).²

In the nineteenth century, women had to represent good morality and raise their children as virtuous individuals (Comte, 1853). In the social hierarchy, there are separate spheres for men and women; a public sphere stands for rationality and men, whereas a private sphere represents sensuality, morality and women (İmançer, 2002). Therefore, women are assumed as the 'angel at home' (qtd.in Peterson, 1984). A woman who is imprisoned at the private sphere is expected to improve spiritually and emotionally so that she can relieve her husband's stress in the public sphere. In terms of traditional conception, young girls are convinced that marriage is the unquestionable purpose of their lives (Reed, 1975). For this reason, the patriarchal society claims men's superiority over women as a natural right, and therefore, women are only given duties such as housework and childcare (Millett, 1970).

Women are convinced that marriage is the only way to maintain their social position and have a comfortable life (James, 1879). Unfortunately, after marriage, women become the property of their husbands. A woman who commits adultery is unquestioningly labelled as a fallen woman (Palmer, 1837, 1910). The patriarchal society enforces double standards to women in marriage because men wander in the public sphere while women are kept in the private sphere (Asena, 2004). Therefore, sexual ignorance for women and sexual privilege for men must end (Caine, 1997). Since women are financially dependent on men for a living, their sexual intercourse turns to be an economic relationship, and so marriage prevents women's freedom and equality (Gilman, 1966). Traits such as submissiveness and sexual passivity are imposed on and embraced by women (Greer, 1970).

Women's position about education, marriage and profession related to separate spheres is reflected in George Bernard Shaw's *Mrs. Warren's Profession* (1893). In terms of liberal feminist approach, this study analyse the gender roles in terms of patriarchal ideology of separate spheres and it tries to find out whether women can escape the imposed private sphere or not. The play is about women, prostitution and morality in the late Victorian period. Mrs. Kitty Warren is a prostitute whereas her daughter Vivie has graduated from Cambridge University. Vivie rejects the private sphere imposed by the patriarchal society because she works in the public sphere.

METHOD

The emergence of feminism is spontaneous with women's demand for freedom. Feminism refers to the women's liberation movement (Kayahan, 1999). Liberal feminism indicates women's freedom and equality with men (Çaha, 2003). By determining the subjection that women have experienced and explaining their causes and consequences, feminist theories and approaches seek to find new policies and strategies for the emancipation of women (Tong, 2006). Liberal feminism is based on equal opportunity in education, women's access to the public sphere, and economic equality (Çakır, 2009). Equal opportunity in education means that there is no difference in

² Quotations from Turkish references were translated into English by the author of this study.

intellectual capacity between men and women. Without making any distinction, opportunities of equal education have to be provided for girls and boys (Arat, 1991). Women can escape imprisonment in the private sphere when they receive a good education, and can work in the public sphere (Walters, 2005). When women earn a living and gain power to determine their own lives, they can get rid of being dependent on men (Dikici, 2016).

As liberal feminists, Mary Wollstonecraft, Harriet Taylor and John Stuart Mill argue the problems of and demand the rights of women. In *A Vindication of the Rights of Woman* (1792), Mary Wollstonecraft considers women as a rational being and demands an education that develops their thought (1988). According to Wollstonecraft, gender discrimination can be ended by giving women the same education as men. In *The Enfranchisement of Women* (1851), Harriet Taylor criticizes that women are deprived of professions and are forced to do their maternal duties as wives and mothers. Taylor states that the reason can be explained as “it is so because men want so” (1994, p. 192). Thus, women’s dependence is not based on biological or physical reasons, but patriarchy. According to Taylor, women should receive education equally as men and be allowed to take role in the labour force (qtd.in Seiz and Pujol, 2000). In *The Subjection of Women*, John Stuart Mill states that he wants to make certain full equality between women and men (Mill, 1869). These thinkers and writers emphasize that women should get equal opportunities in education and gain economic freedom by accessing in the public sphere (Alkan, 2018). Thereby, they claim equality in education, human rights and political process (Ramazanoğlu, 1998).

Apart from the feminist scholars, George Bernard Shaw (1856-1950) who is an important playwright of the Victorian period pays attention to women’s position in the patriarchal society. As a moralist and satirist of behaviour, Shaw defends working class and wants social reform by criticizing the artificial morality of middle and upper classes. He expresses women’s low status by criticizing double standard of education, sexuality, and marriage against women in the patriarchal society. In his play *Mrs. Warren’s Profession* (1893), he deals with the woman question by challenging the typical Victorian female character and portraying the ‘New Woman’ type. The term ‘New Woman’ is coined by Sarah Grand (Showalter, 1993). ‘New Woman’ means a well-educated woman criticizing traditional roles. This type of woman claims equal education for women and wants men to be as chaste as women. According to Watson, Shaw’s writings support the women’s struggle as follows: “He was constantly creating dramatic images of women whose ability was combined with great personal charm. The New Women of Shaw’s creation are all ultra-feminine feminists” (1964, p. 179). As a playwright, Shaw supports the women’s liberation movement and equal rights: “The Women’s Movement is in fact a great Moral Movement. It means the lifting up of woman to be the equal of man in the eyes of the whole nation” (Kent, 1990, p. 217).

A LIBERAL FEMINIST ANALYSIS OF MRS. WARREN’S PROFESSION

George Bernard Shaw’s *Mrs. Warren’s Profession* (MWP, henceforth) focuses on Mrs. Kitty Warren and her daughter Vivie Warren, who struggles against the norms of the patriarchal society. After graduating from Cambridge, Vivie Warren returns home at the age of 22. In a cottage

garden in summer afternoon, a middle-aged man Mr. Praed, a friend of Vivie's mother, comes over to be introduced to Vivie. When he comes, Vivie throws her book on the chair, gets down from the hammock, extends her hand and takes his hand warmly. Vivie takes a hard garden chair forward with one swing. Being anarchist and hating authority, Mr. Praed is happy that Mrs. Warren has not strained her authority to make Vivie very conventional because when he was the same age as Vivie, "young men and women were afraid of each other; there was no good fellowship" (*MWP*, p. 9). Mr. Praed, who is an architect, is fascinated to meet Vivie because her spectacular achievements at Cambridge are a thing unheard of in his day. Vivie tells him about her skills in mathematics:

I'm supposed to know something about science; but I know nothing except the mathematics it involves. I can make calculations for engineers, electricians, insurance companies, and so on... I shall set up chambers in the city, and work at actuarial calculations and conveyancing. Under cover of that I shall do some law, with one eye on the Stock Exchange all the time. (*MWP*, p. 10)

When compared to conventional female type who is considered weak of intelligence to understand the complexities of public affairs in Victorian period, Vivie who has graduated from Cambridge and knows mathematics very well represents the 'New Woman' type. Since her childhood, Vivie has lived in England under the charge of paid people at boarding school or college. Her mother lives in Vienna or Brussels, but she has never allowed Vivie to visit her. Vivie sees her mother only when her mother comes to England for several days. When Sir George Crofts and Mrs. Kitty Warren arrive there, Vivie takes Crofts' hand and gives a squeeze. Vivie is not shy, like typical Victorian female characters. Mrs. Warren has not told anyone who Vivie's father is. Crofts feels attracted towards Vivie, but as a former lover of Mrs. Warren,

he is confused whether he might be Vivie's father. Frank Gardner, who is 20 years old handsome man, comes and meets Vivie. Frank, who is not smart and rich, wants to marry Vivie because "she has what amounts to a high Cambridge degree; and she seems to have as much money as she wants" (*MWP*, p. 17). In the patriarchal society, when a woman gets married, she becomes her husband's property. In other words, her husband owns what his wife owns. Frank's father, Reverend Samuel Gardner, comes after his son. Frank reminds his father about his sin of 20 years ago by which he offered the barmaid money for the letters he wrote to her. That barmaid turns out to be Vivie's mother.

After Vivie and Mr. Praed go for a walk in the evening, Reverend Samuel states that Vivie cannot get married to his son Frank because there are reasons that he could not tell anyone. Crofts also opposes the marriage because of the reason he expresses as follows: "I suppose you don't want to marry the girl to a man younger than herself and without either a profession or a few pennies to keep her on" (*MWP*, pp. 21-2). In the patriarchal society, since women are not allowed to get a good education providing a job in the public sphere, they are expected to get married to men who have professions or money so that they can maintain their lives in the private sphere. Mrs. Warren declares her decision to Frank: "If you have no means of keeping a wife,... you can't have Vivie" (*MWP*, p. 22). As a conventional woman, Mrs. Warren wants to marry her daughter to a rich man. When Vivie and Mr. Praed come back, Mrs. Warren wants Vivie to let her know when

she goes out, and forbids her to go out in the evening. However, representing a 'New Woman' type, Vivie ignores her mother's warnings. When Mrs. Warren and Crofts are alone, Crofts tells Mrs. Warren that he wants to marry Vivie and makes an offer as follows: "Look here, Kitty: you're a sensible woman; you needn't put on any moral airs... I'll settle the whole property on her; and if you want a cheque for yourself on the wedding day, you can name any figure you like...within reason" (*MWP*, p. 25). Mrs. Warren accepts Crofts's offer because marriage in the patriarchal society is like a business in which women present their body to secure their future. Crofts and Mr. Praed go to Reverend Samuel's house and spend the night there. When Mrs. Warren and her daughter are alone, Mrs. Warren suggests Vivie to marry Crofts, not Frank, but Vivie rejects both of them: "I'm afraid poor Frank is at a thorough good-for-nothing. I shall have to get rid of him... That man Crofts does not seem to me to be good for much either" (*MWP*, p. 26). In the patriarchal society, a woman raises her young daughter with the belief that her life's unquestionable purpose is marriage. However, Vivie is grown up at school and college, and so she does not want to be imprisoned in the private sphere through marriage. With the conventional authority of a mother, Mrs. Warren states that she will not send Vivie to college again and expresses that Vivie's way of life will be what Mrs. Warren pleases. Vivie wants to know her father and her mother's profession. Mrs. Warren swears that none of the men Vivie has met is her father. Mrs. Warren tells about women's status in the patriarchal society that she has not able to choose her own way of life, has not the chance to go to college and has been left only with the choice of becoming a prostitute. However, Vivie opposes her mother as follows:

Everybody has some choice, mother... People are always blaming circumstances for what they are. I don't believe in circumstances. The people who get on in this world are the people who get up and look for the circumstances they want, and, if they can't find them, make them. (*MWP*, p. 29)

Vivie believes in shaping one's destiny. However, Mrs. Warren tries to convince her daughter about the fate of unlucky Victorian females that led her to experience such path. Mrs. Warren's mother was a widow and had a fried-fish shop. Mrs. Warren and her sister, Lizzie, who were both beautiful, had two half-sisters, who were ugly but hard working and honest. One of their half-sisters worked in a white lead factory for twelve hours a day for a few shillings a week until she died of lead poisoning. Her other half-sister married a government labourer and kept his room and the children neat and tidy for a few shillings a week until he took to drink. Mrs. Warren and Lizzie go to church school from where Lizzie escapes one night. Later, Mrs. Warren becomes a waitress working "fourteen hours a day serving drinks and washing glasses for four shillings a week" (*MWP*, p. 30). There, she meets with her lost sister, Lizzie, who is in a better financial situation. With the help of her sister, she enters the prostitution business so that she can save enough money to buy a house in Brussels. Finally, she becomes a brothel mistress who is conscious of the period's social conditions and survival. Mrs. Warren states that none of her girls have ever been treated badly as she was treated before. She supports women who have suffered in the patriarchal society. In fact, Mrs. Warren exploits her fellow creatures to gain economic power in the public sphere. Thus, Mrs. Warren collapses normative social spheres. As a part of the public

sphere, prostitution which is a profession available to women is typically the domain of men. Mrs. Warren keeps her profession as a secret in order not to be considered a fallen woman by the patriarchal society. Nevertheless, Mrs. Warren is a conventional woman because she wants her daughter, Vivie, to marry the rich middle-aged Crofts, who is her business-partner of brothels. After telling the social truth of the Victorian period, Mrs. Warren tries to justify her past decision to Vivie: "Do you think we were such fools as to let other people trade in our good looks by employing us as shopgirls, or barmaids, or waitresses, when we could trade in them ourselves and get all the profits instead of starvation wages? Not likely" (*MWP*, p. 30). Mrs. Warren says that if a woman wants to earn a decent kind of money, she should be a prostitute in order not to be exploited by the manager. Mrs. Warren says that if you cannot marry a gentleman, you become a prostitute, so she has kept her self-respect by being a brothel mistress. Vivie tries to understand the difficult conditions for women in the Victorian period, in which her mother, who cannot be a singer or a journalist or an actor, is victimized by the patriarchal society. Her mother has only her beauty to please men as a prostitute. According to Frederick Jr. Marker, the play is "concerned with social corruption (in this case prostitution), and is determined to fasten the blame for such vice not on the individual (the brothel madam) but on a (male, capitalistic) social system that fosters it" (1998, p. 115).

In the next morning in the rectory garden, Frank learns that his father, Reverend Samuel, told Crofts to bring Vivie Warren and Mrs. Kitty Warren over there when he was drunk the evening before. Frank reveals that as a clergyman, Reverend Samuel also buys sermons. When Frank's mother and sister, Bessie, learn that the Warrens will come to her house, they go to town because they would not stand Mrs. Warren for a moment. As fellow creatures, Frank's mother and sister do not want to establish dialogue with Mrs. Warren, who is unquestioningly labelled as a fallen woman. When the Warrens arrive, Reverend Samuel tells them that his wife and daughter have gone to an ill relative. When Crofts and Vivie are alone, he reveals that he is the business-partner of her mother. Although Crofts is 25 years older than Vivie, he tells her that he has a lot of money, wants to marry her and leave her a rich widow. The patriarchal society subjects women on men for a living, so the sexual relationship becomes an economic relationship, and marriage influences women's development negatively, thereby restraining their equality and freedom (Alkan, 2020). Vivie rejects his offer as follows: "I quite appreciate the offer...the money, the position, Lady Crofts, and so on. But I think I will say no, if you don't mind, I'd rather not" (*MWP*, p. 39). In order to convince her, Crofts tells Vivie that he is still her mother's business-partner and that her mother is still a brothel mistress in managing brothels in Vienna Brussels, Ostend, and Budapest. Although Crofts, who is an upper-class member, gains money from prostitution by running a public-house, he says that prostitution is immoral. This situation portrays the hypocritical aspect of males in the patriarchal society. Vivie expresses that her mother has done everything because of poverty. On the other hand, Vivie criticizes Crofts who runs a public-house for the sake of earning more money. Vivie realizes that this dirty money has paid her education and clothes. Nevertheless, she rejects Crofts' marriage proposal because she does not consider him worth thinking: "When I think of the society that tolerates you, and the laws that protect

you...when I think of how helpless nine out of ten young girls would be in the hands of you and my mother" (*MWP*, pp. 41-2). Vivie criticizes the corrupted society and the double standard of the patriarchal society. Crofts realizes that he has no chance to marry Vivie. When he sees that Frank is attracted to Vivie, he states that she is half-sister of Frank.

On Saturday afternoon at Honoria Fraser's chambers in Chancery Lane, Frank visits Vivie, who works there. Frank, who has won gold by gambling poker, invites her to music-hall and then to dinner. Vivie refuses the offer because she has to do a lot of work in the office after becoming a business-partner of Honoria whom she has sent for a fortnight's holiday. When Frank wants to talk to Vivie, she, representing 'New Woman' type, lights a cigarette and listens to Frank, who considers her smoking a nasty womanly habit. Frank is convinced by his father that he is sure there must be some mistake about the matter of Frank and Vivie being half-siblings. Frank tells Vivie that he is still attracted to her. Mr. Praed, who comes to say good-bye to Vivie, wants her to accompany him to Italy for saturating herself with beauty and romance. However, Vivie rejects his offer because she is ready to take life as it is by struggling in the public sphere as an unromantic single businesswoman: "If we three are to remain friends, I must be treated as a woman of business, permanently single... (to Frank) ...and permanently unromantic... (to Praed)" (*MWP*, p. 48). Women are imprisoned in the private sphere because the patriarchal society believes that women do not have the intelligence to make important decisions and the physical strength to struggle in the public sphere. Men are seen as strong and governing in the public sphere, whereas women are considered weak and obedient in the private sphere. However, Vivie believes to have the physical strength and intelligence to work in the public sphere. When Vivie thinks about her mother's profession, she blames the patriarchal society that is responsible for not allowing women to get a good education providing a job in the public sphere. When Frank and Mr. Praed learn the truth about Mrs. Warren's occupation, they consider Vivie very courageous and they will take the secret to the grave. Vivie tells them that she will leave her mother. Frank does not want to marry Vivie, who has no money because he does not want to be a burden to her. He writes a note for Vivie telling his decision. After Mrs. Warren comes in, Frank and Mr. Praed leave the office.

Mrs. Warren tells Vivie that people are not right and proper as Vivie is taught at school and college, and that while Vivie is very rich because of her mother's money, she does not need to work from early till late hours for nothing. Mrs. Warren tells Vivie that she cannot give up her profession because she is fit for it and likes making money, which provides a certain power for Vivie as a respectable female in the patriarchal society. Since her mother is still in the brothel business with her free will although she does not need it, Vivie refuses her mother's money earned from social abuses, and she takes a stand against her mother: "From now on, I go my own way in my own business and among my own friends. And you will go yours" (*MWP*, p. 52). Vivie, who is aware of the pretended morality, refuses her mother's money because she does not want to be worthless, does not want a conventional mother at heart, and does not want a husband. Mrs. Warren leaves Vivie without shaking hands. When Vivie sits at the writing table, she sees Frank's note, reads it quickly, throws it in the wastebasket, and then, goes at her work.

In the end of the play, Vivie refuses not only her mother but also her money, and she decides to stay single and earn her own money. In the late Victorian period, while Mrs. Warren struggles to survive as a prostitute and a brothel mistress, her daughter, Vivie, represents the 'New Woman', who chooses her independence instead of marriage. According to Purdom, Vivie portrays "the passion for conscience, for work, and for a cause" (1966, p. 128). According to Greco, Vivie's qualifications go beyond stereotypical conventional female characters: "Vivie is still one of a distinctly masculine girl in both outlook and appearance, who cares little for convention and unabashedly flaunts her anti-feminine posture" (1967, p. 94). Dan H. Laurence considers Vivie as Shaw's forerunner female type: "Shaw in his play had created his first significant woman, Vivie Warren, defying Victorian pretensions, strong, determined, and apart" (2004, p. 43). In this sense, when a woman is allowed to get a good education, she will be able to acquire a profession in the public sphere ensuring her economic freedom.

CONCLUSION

In the patriarchal society women are allowed only the role of being a wife and a mother in the private sphere. Since Mrs. Kitty Warren is not allowed to receive a proper education, she becomes a prostitute and then a brothel mistress to gain economic power in the public sphere. She keeps her profession as a secret in order not to be considered a fallen woman by the patriarchal society. As a part of the public sphere, prostitution which is a profession available to women is typically the domain of men. Nevertheless, she is conventional at heart, like women in the private sphere because she wants her daughter, Vivie, not to work in the public sphere but to marry the rich middle-aged Crofts, who is her business-partner of brothels. On the other hand, Vivie Warren shakes hands with men, smokes cigarettes, has knowledge of mathematics, is glorified for being able to graduate from Cambridge, and has the physical strength and intelligence to work in the public sphere. Therefore, she refuses marriage proposals and her mother's money. Shaw's independent female character, Vivie, fights for her position in the society, represents the 'New Woman' type and challenges the stereotypical conventional female characters of the Victorian period (Öğünç, 2017). When a woman, who is imprisoned in the private sphere, receives a good education, she will be able to work in the public sphere, ensure her economic liberty, meet different men, and get experienced. This study asserts that women and men have no innate difference in terms of mental capacity, but women face prejudices imposed by the patriarchal society. Women are not allowed to take the same education as men to acquire a profession in the public sphere, and by this way, they are imprisoned in the private sphere.

REFERENCES

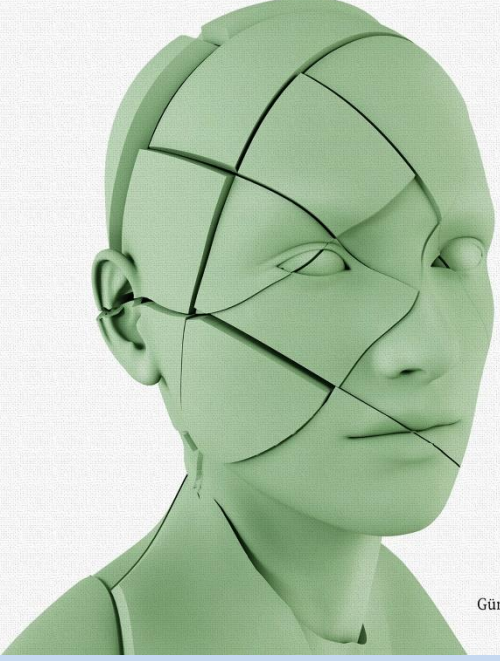
Alkan, Halit (2018). *George Eliot'in Middlemarch, Sarah Grand'ın Cennetlik İkiizler Ve George Moore'un Esther Waters Romanlarında Kadının Konumunun Psikanalitik Liberal Feminizm Yaklaşımıyla İncelenmesi*. Unpublished Doctoral Thesis. Ankara: Ankara University Institute of Social Sciences.

- Alkan, Halit (2019). "A Structuralist Analysis of Women's Position in George Eliot's *Middlemarch*." *Academic Studies in Philology-2019/2*. Ed. Zehra Göre Cetinje: IVPE. 53-74. <http://www.uakb.org/2019-eylul-kitaplari> Access 17.08.2021
- Alkan, Halit (2020). "A Liberal Feminist Approach to Bobbie Ann Mason's *Shiloh*." *Euroasia Journal of Social Sciences & Humanities*, 7 (3), 99-109. Doi:doi.org/10.38064/eurssh.54 Access 15.08.2021
- Arat, Necla (1991). *Feminizmin ABC'si*. İstanbul: Simavi.
- Asena, Duygu (2004). *Aslında Aşk da Yok*. İstanbul: Doğan.
- Barker, Hannah (2005). *Women's History: Britain, 1700-1850*. London: Routledge.
- Beauvoir, Simone de (1962). *The Second Sex*. Trans. Howard M. Parshley. London: The New English Library.
- Boulding, Elise (1976). *The Underside of History, A View of Women Through Time*. Boulder: Westview Press.
- Caine, Barbara (1997). *English Feminism 1780-1980*. New York: Oxford Univ Press.
- Cannon, Christopher. (1999). "The Rights of Medieval English Women: Crime and the Issue of Representation." *Medieval Crime and Social Control*. Ed. Barbara A. Hanawalt and David Wallace. Mineapolis: Claredon Press. 156-185.
- Comte, Auguste (1853). *The Positive Philosophy of Auguste Comte*. Trans. Harriet Martineau. London: Chapman.
- Çaha, Ömer. (2003). "Feminizm." *Siyaset*. Ed. Mümtaz'er Türköne. Ankara: Lotus. 559-589.
- Çakır, Serpil (2009). "Feminizm Ataerkil İktidarın Eleştirisi." *19. Yüzyıldan 20. Yüzyıla Modern Siyasal Düşünceler*. Ed. H. Birsen Örs. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi. 413-475.
- Dikici, Erkan (2016). Feminizmin Üç Ana Akımı: Liberal, Marxist ve Radikal Feminizm Teorileri. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 43 (1), 523-532.
- Doğramacı, Emel (1992). *Türkiye'de Kadının Dünü ve Bugünü*. Ankara: Türkiye İş Bankası.
- Donovan, Josephine (1988). *Feminist Theory*. New York: The Continuum Publications.
- French, Marilyn (1983). *Beyond Power: On Women, Man, and Morals*. New York: Ballantine Books.
- Gies, Frances (1980). *Women in the Middle Ages*. New York: Barnes and Noble.
- Gilman, Charlotte Perkins (1966). *Women and Economics*. New York: Harper & Row.
- Greco, Stephen (1967). Vivie Warren's Profession: A new look at "Mrs. Warren's Profession". *The Shaw Review*, 10 (3), 93-99. <http://www.jstor.org/stable/40682482> Access 07.09.2021
- Greer, Germaine (1970). *The Female Eunuch*. London: Mac Gibbon & Kee.
- İmançer, Dilek (2002). Feminizm ve Yeni Yönelimler. *Doğu Batı: Dünya Neyi Tartışıyor?-2-Yeni Düşünce Hareketleri*, 19, 151-171.
- James, William (1879). *Principles of Psychology*. New York: Holt.
- Kayahan, Fatma (1999). *Feminizm*. İstanbul: BDS.
- Kent, Susan Kingsley (1990). *Sex and Suffrage in Britain, 1860-1914*. London: Routledge.
- Laurence, Dan H. (2004). Victorians Unveiled: Some Thoughts on "Mrs. Warren's Profession". *SHAW The Annual of Bernard Shaw Studies*, 24, 38-45. Doi:10.1353/shaw.2004.0012 Access 08.09.2021
- Lerner, Laurence (1979). *Love and Marriage: Literature in its Social Context*. London: Arnold.

- Marker, Frederick Jr (1998). "Shaw's Early Plays." *The Cambridge Companion to George Bernard Shaw* C. Innes. Cambridge: Cambridge UP. 103-123.
- Michel, Andree. (1993). *Feminizm*. Trans. Şirin Tekeli. İstanbul: İletişim.
- Mill, John Stuart (1869). *The Subjection of Women*. London: Longmans, Green, Reader, and Dyer.
- Millett, Kate (1970). *Sexual Politics*. New York: Doubleday and Company.
- Mohl, Ruth (1933). *The Three Estates in Medieval and Renaissance Literature*. New York: Columbia University Press.
- Öğünç, Banu. (2017). From Mrs. Warren's Profession to Press Cuttings: The Woman Question in George Bernard Shaw's Plays. *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, (37), 55-66. Doi:10.21497/sefad.328244 Access 09.09.2021
- Palmer, John (1837, 1910). *Records and Chronicles*. London: Courtauld.
- Peterson, M. Jeanne (1984). "No Angels in the House: The Victorian Myth and the Paget Women." *The American Historical Review*. 89 (3), 677-708.
- Purdom, Charles Benjamin (1966). *A Guide to the Plays of Bernard Shaw*. London: Methuen.
- Ramazanoğlu, Caroline (1998). *Feminizm ve Ezilmenin Çelişkileri*. Trans. Mefkure Bayatlı. İstanbul: Pencere Yayınları.
- Reed, John Robert (1975). *Victorian Conventions*. Ohio: Ohio University Press.
- Rich, Adrienne (1995). *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*. New York: Norton.
- Rousseau, Jean-Jacques (1987). *Emile or On Education*. Trans. D. Duranby. London: Estetica.
- Schott, Robin May (1996). "The Gender of Enlightenment." *What is Enlightenment?: Eighteenth-Century Answers and Twentieth-Century Questions*. Ed. James Schmidt. California: University of California Press. 471-487.
- Schreiner, Olive (1911). *Women and Labour*. London: Fisher Unwin.
- Seiz, Janet A. and Pujol, Michèle A. (2000). Harriet Taylor Mill. *The American Economic Review*, 90 (2), 476-479.
- Shaw, George Bernard (1991). *Mrs. Warren's Profession*. Ed. William-Alan Landes. CA: Players Press.
- Showalter, Elaine (1993). *Daughters of Decadence: Women Writers of the Fin-de-Siecle*. New Brunswick: Rutgers UP.
- Taylor Mill, Harriet (1994). "The Enfranchisement of Women." *Sexual Equality: Writings by John Stuart Mill, Harriet Taylor Mill and Helen Taylor*. Ed. Ann P. Robson and John M. Robson. Toronto: University of Toronto Press. 178-203.
- Tong, Rosemarie (2006). *Feminist Düşünce*. Trans. Zafer Cirhinlioğlu. İstanbul: Gündoğan.
- Walters, Margaret (2005). *Feminizm*. Trans. Hakan Gür. Ankara: Dost.
- Watson, Barbara Bellow (1964). *A Shavian Guide to the Intelligent Woman*. London: Chatto and Windus.
- Wollstonecraft, Mary (1988). *A Vindication of the Rights of Women*. Ed. Carol H. Poston. New York: W.W. Norton and Company.

TÜRK BİLİMKURGU EDEBİYATI VE ARKETİPLER

DR. VELİ UĞUR



Günce Yayınları

Oktay Yivli

Öykü Nasıl Okunur

modern öykü ve yöntem



Günce Yayınları

MAKSUT YİĞİTBAŞ

Edebiyatın Ebemkuşağı

Halit Ziya Hikâyeciliğinde

Renklerin Dili

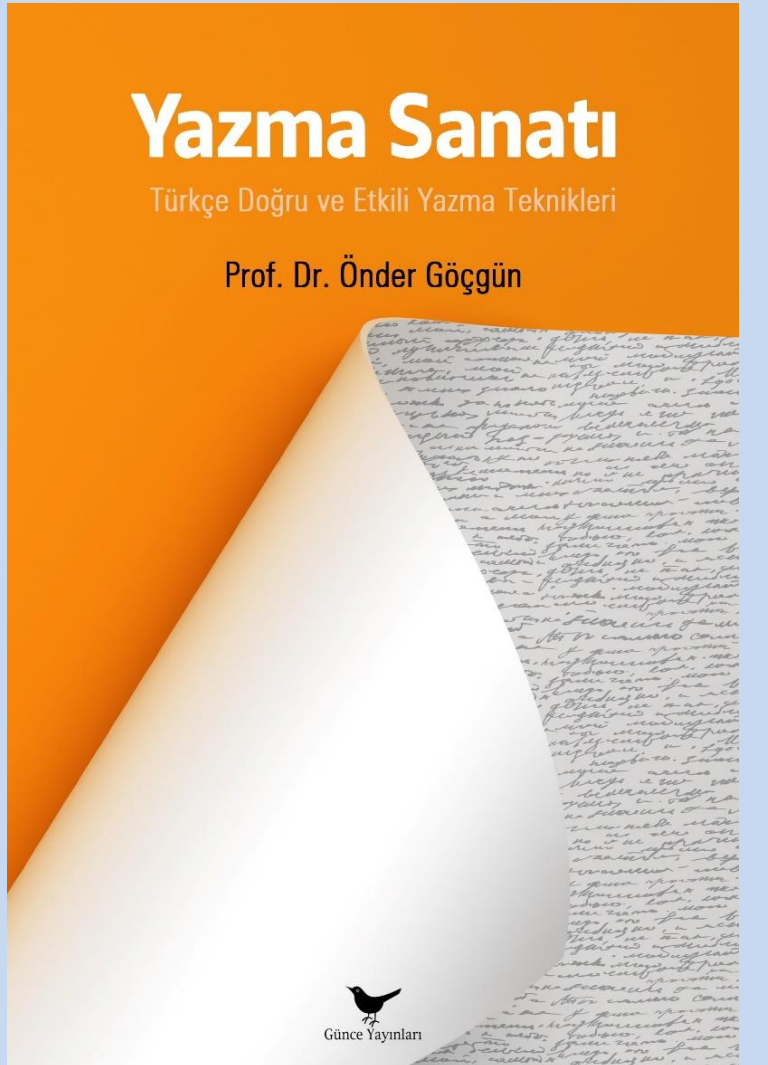


Günce Yayınları

Yazma Sanatı

Türkçe Doğru ve Etkili Yazma Teknikleri

Prof. Dr. Önder Göçgün



Günce Yayınları

A Painting and A Slave Ship: Ruskin's Visual Narrative on Turner

DR. ÖĞR. ÜYESİ ASYA SAKİNE UÇAR*

Abstract

Thanks to his technique of 'word painting' and employing words to replicate what viewing a painting feels like, John Ruskin is actively engaged in associations between word and image. Ruskin admired Joseph Mallord William Turner's works as the painter also used his own poetry as subsidiary to his paintings. The fact that both artists are inspired by sister arts, poetry and painting has been long debated. Yet as Turner tried to syncretize his painting with poetry and Ruskin tried to render visual proses, they still remained aware of both the union and the gap between words and images. What Turner did with his visual narratives is communicating on a level that required spectators' commitment and engagement. For that reason, Ruskin's defense and advocacy of William Turner in *Modern Painters* through *Slavers Throwing Overboard the Dead and Dying – Typhoon Coming On* (1840), or *The Slave Ship*, suggests a special example in relating both artists to each other as much visually as poetically and verbally. In that sense, the aim of this article is to manifest how Turner's highly abstract composition that initially met with a great deal of negative reaction but came to function as a medium for reflection of greater depth on the horrors of slavery with a historical particularity could be discovered through revisiting Ruskin's sublime, ekphrastic elaborations.

Keywords: Ruskin, Turner, word, image, visual, *The Slave Ship*, ekphrasis

BİR RESİM VE BİR KÖLE GEMİSİ: RUSKİN'İN TURNER ÜZERİNE GÖRSEL ANLATISI

Öz

Ruskin'in âdeta bir tabloya bakmanın bıraktığı izlenimleri anımsatan sözlü görselleri, onu sözcük ve imge temalı tartışmalarda öne plana çıkarmıştır. Ruskin, Joseph Mallord William Turner'ın resimlerine eşlik etmesi için şiir kullanmasını takdir etmiştir. Her iki sanatçının da kardeş sanatlar olan resim ve şiirden etkilenmiş olmaları hep tartışılan bir konu olmuştur. Turner resimlerine şiiri entegre etmeye çalışırken Ruskin görsel yazına yönelmiş ancak her ikisi de söz ve imge arasındaki birliğin ve farkın bilincinde kalmıştır. Turner görsel anlatılarında izleyicilerin de iştirakini ve sadakatini gerektiren bir iletişim yolunu seçmiştir. Bu nedenle Ruskin'in *Modern Ressamlar*'da özellikle *Köle Gemisi* olarak da bilinen *Slavers Throwing Overboard the Dead and Dying – Typhoon Coming On* (1840) eseri üzerinden Turner'ı yüceltmesi ve savunması her iki sanatçıyı görsel olduğu kadar şiirsel ve sözel olarak da birbiriyle ilişkilendiren bir örnek sunar. Dolayısıyla bu makalenin amacı, Turner'ın önce olumsuz tepkilere neden olan fazlasıyla soyut kompozisyonunun zamanla tarihsel bir gerçeklikle köleliğin korkunçluğu üzerine daha derin bir yansıma işlevi gören bir temsile dönüşmesinin Ruskin'in ekfrastik, sublime betimlemeleri sayesinde keşfedilebileceğini göstermektir.

Anahtar sözcükler: Ruskin, Turner, söz, imge, görsel, *Köle Gemisi*, ekfrasis

MAIN BODY

The practice of describing works of art is rooted in antiquity as the Greek coined the term *ekphrasis* which was initially an exercise for orators and then grew into a genre. As a term, the closest to modern use of *ekphrasis* is believed to have been mentioned by Simonides of Ceos who is known for his motto “painting is mute poetry and poetry is speaking picture”. After him, Horace in his *Ars Poetica* declared one of his most famous dictums “ut pictura poesis” (as is painting so is poetry). *Ekphrasis* offers a means of imagining sights re-created, veiled, obstructed, idealized, and even unseen. It could occur before a known sculpture whose story arouses both mystery and emotion. Or it might be a frightening incident set in a landscape recognizable as an established painting whose colours, lighting, perspective or brushstroke bring a definite image and mood to the reader. In drawing the reader’s attention to the visual, *ekphrasis* is first about the act of seeing. While centering upon the context of such seeing within verbal ideas, sight becomes insight, leading to knowledge, procuring the mind to understand both the concrete and the abstract idea. The speaking picture or that visual perception is a spectacle of those kinds of historical and theoretical study that focus on the interrelations between the visual arts and literature.

The rhetorical, aesthetic and ideological principles behind words and images are inseparably interwoven for John Ruskin whose influence on the entire artistic generation of Pre-Raphaelite Brotherhood, represent a pertinent “ut pictura poses” example and a concrete application of *ekphrasis* tradition as he illustrated his own writings.

“Throughout Ruskin’s life and work, the visual informed the verbal. His subject was the visual world: the elements of nature framed by landscape, the human shaping of those elements into architecture, and human response to them expressed in sculpture and painting. With all aspects of the visible, Ruskin’s analysis equally was visual, through the practice of drawing at which he excelled. Images of the external world also shaped the internal operation of his imagination and molded his prose. Many of his arguments were governed by images that relate to each other as much visually as poetically or logically. His intellectual and emotional life was formed by visual experiences in front of specific paintings”. (Whelchel, 1993, p. 29)

Ruskin’s great work *Modern Painters* had its seed in the essay written in defense of Turner. By singling out Turner for special ‘superiority’ he further antagonized many who, whilst cognizant of that painter’s genius, nevertheless experienced difficulty in apprehending his more experimental work (Bradley, 1995, p. 6). Beginning in 1843 with the first volume of *Modern Painters*, continuing through his publications of the 1840s and 1850s, and culminating in 1860 in the fifth volume of *Modern Painters*, Ruskin argued for a very particular interpretation of Turner (Munsterberg, 2009, p. 61). While the first volume of *Modern Painters* attempts to prove that Turner was the most truthful painter of landscapes, “the role of the second is in part to present an aesthetic theory in relation to which Turner’s paintings could appear as not only the most truthful but the most beautiful creations of English art” (Landow, 2015, p. 89). According to Hunt, what unites Ruskin and Turner is that “the example of Turner’s own use of elaborate titles and catalogue entries for his pictures was one that Ruskin inevitably took seriously” (1978, p. 802).

Turner's long, detailed titles were actually at odds with his desire to paint what he saw rather than what he knew as his career is often marked with the importance he assigned to nature and the unity of arts helped him to find the heightened expression he desired and sought.

The formulation of poetic painting and painterly prose is within the realm of paragone discussions which refers to the rivalry between poetry and painting in art-historical context. The fact that verse and visual arts are analogous was a widely held theory and relied heavily on the support of Simonides or Horace. The recurring debates between sister arts throughout history also necessitate the spectators' active participation in reconciling the discrepancy between words and images. Yet, even the earliest manifestations point to a hierarchical position, and mostly painters being relegated to an inferior status because of the mimetic nature of their art. Indeed, Turner, who considered himself a poet as well as a painter and his greatest supporter in this venture, the critic John Ruskin, were actively involved in building new connections between word and image.

"Ruskin and Turner each turned to the sister arts both for inspiration, and importantly, for a means of supplementing what each perceived to be the insufficiencies of his own medium. For Turner, painting's concrete, mimetic nature was at odds with his desire to communicate abstract ideas, while for Ruskin, language's abstract and conventional nature fell short of our visual experience of the world and failed adequately to address our visual powers of thought, memory, and imagination". (Wettlaufer, 2000, p. 149-150)

What William Turner did with his visual narratives is communicating on a similar level which offers an important route into exploration of Ruskin's conviction about the greatness of Turner's work and efforts to overcome the objections that his abstract compositions appear incomprehensible. Turner's poetical efforts do not just manifest his interest in sister arts but it is also inseparable from 18th and 19th century discussions on the roles and distinctions of several arts (Ziff, 1964, p. 195). "Turner marked an important break with the linear formalism of contemporary academic painting and embraced an aesthetic that privileges colour, movement, expression and imagination over strict mimetic fidelity" (Wettlaufer, 2003, p. 198), moving towards abstraction and indirection in his compositions. While abstraction of landscapes meant aesthetic detachment and even met antagonism and degradation, his canvases or visual transcriptions are tempered by a poetic essence extending physical dimensions. Likewise, Ruskin's visual language in Victorian Age clearly had its inspiration from classical tradition and rhetoric in particular and attempted to include the readers by turning them into spectators. Ruskin suggests painting as analogous to poetry and the two words can be used interchangeably yet he bemoans the difficulty of translating Turner's sublime visual art into language. For that reason, in characterizing Ruskin's language of description, the famous observation "word-painting" is often expanded upon.

In *Modern Painters I*, Ruskin discovered a new way of writing about paintings which meant placing the viewer before it. While a painter can turn to poetry for theoretical inspiration, a poet's verbal imagination can be transmitted to the readers through visual images. For him, picturesque required verbal elaboration and there is a necessity for an alliance between word and image. Unwilling to write simple description, "he used metaphors for selected parts of the image to serve his projection of the painting's emotional impact" (McCoubrey, 1998, p. 347). Such word paintings, demonstrate his strategy of drawing a detailed framework giving attention to colours and shaping

a dynamic narrative with plentiful verbs and adjectives as in the example of *The Slave Ship*. That single moment captured in the picture is added a new dimension with Ruskin's sublime depiction.

"But I think, the noblest sea that Turner has ever painted, and if so, the noblest certainly ever painted by man, is that of the *Slave Ship*, the chief Academy picture of Exhibition of 1840. It is a sunset on the Atlantic after prolonged storm; but the storm is partially lulled, and the torn and streaming rain-clouds are moving in scarlet lines to lose themselves in the hollow of the night. The whole surface of sea included in the picture is divided into two ridges of enormous swell, not high, nor local, but a low, broad heaving of the whole ocean, like the lifting of its bosom by deep drawn breath after the torture of the storm. Between these two ridges, the fire of the sunset falls along the trough of the sea, dyeing it with an awful but glorious light, the intense and lurid splendor which burns like gold and bathes like blood". (Ruskin, 1858, p. 376)

Ruskin begins sketching the general atmosphere of the scene drawing attention to the usage of colours and light, giving prominence to Turner's artistic abilities. Ruskin employs a large amount of verbs and adjectives constituting a completely dynamic narrative, appealing to all senses helping the readers to bring the scene before the eyes with an ekphrastic approach. For Döring, "the painting derives its power and effect through the visual rhetoric of the sublime", it "invests in the iconography of the slave trade while at the same time, engaging the beholder's eye with an ecstasy of light and colour culminating in the central image of a blindingly white sun" (1997, p. 4). Contemplating the greatness of noble things produces elevation of mind and anything which elevates the mind is sublime. In outlining Ruskin's theory of art, what should not go unnoticed is the fact that the beautiful or any other forms of pleasure, greatness is not distinct from the conception of sublime which is a dominant concern of aesthetic speculation for Turner, too. Ruskin claims that before Turner, landscape painters

"(...) may have amused the intellect, or exercises the ingenuity, but they never have spoken to the heart. Landscape art has never taught us one deep or holy lesson; it has not recorded that which is fleeting nor penetrated that which was hidden, nor interpreted that which was obscure..." (1903, p. 21-22).

From a hermeneutical viewpoint, the ambivalence associated with Romanticism, might be an efficient tool in understanding Turner as a modern Romantic artist. According to Giampiero Moretti, this very essential ambiguity plays a role in the poetical consciousness of time and in his own words, "there exists a profound link between Ruskin's intention to defend Turner from his detractors, the uniquely Romanticist nexus between ambiguity and modernity, and the Romanticist/Turnerian fondness for 'nature' "(2016, p. 4). For Ruskin, Turner is the most truthful landscape painter and that truth "as 'natural' manifestation (not simply nature's) is both a fluctuation between a human being's individual and fragmentary sentiment and the divine as the hidden and truly infinite force that pervades the manifestation of every natural phenomenon" (Moretti 8). Infinite, as an essential Romanticist term allows to point it out as sublime infinite. According to Wettlaufer, "at the heart of Turner's sibling rivalry with the sister art then lay his ending search for access to the realm of abstract meaning" (2000, p. 155) and this is more clearly portrayed in the sublime.

In depicting shipwrecks, storms at sea, and other sublime subjects, Turner often addressed the viewer with frightening immediacy... (McCoubrey, 1998, p. 322). In his book *Turner and the Sublime*, Andrew Wilton says:

“...the direct representation of human life is reduced to an expressive minimum, the overpowering atmosphere achieved by the most emphatic statement of the natural effects of sunset and brooding storm cloud. Turner aims unambiguously at the sublime, reproducing with all his skill a stupendous natural phenomenon in order to impress us with the larger argument of his picture”. (1980, p. 98)

The destructiveness of the sea, storm, mist, and smoke are correlated with the power, magnificence, obscurity, awe and more importantly Turner creates a dynamic composition that involves spectators who cannot resist relating themselves to the scene or being struck by the impact of the darkened, emotional ambience. Judith Fisher point out that Turner painted primarily to satisfy his own explorations into the actions of light in the atmosphere. He kept his pigments pure, juxtaposing them on canvas rather than mixing them on the palette so that the viewer’s eye fused them (1996, p. 249). For some, this represented a visual chaos and even led to not consciously recognize what was on the canvas. Yet the main reason Ruskin draws heavily on Turner is the artist’s ability in achieving vividness in his works and sensitivity to human dramas and suffering rather than adhering to superficial issues.

For Ruskin, the conception of this painting is based on the purest truth as behind the beauty of Turner’s skills in light and colour, there is a shadowy touch on the horrors of slavery. What Turner does with his poetic additions to his works corresponds to Ruskin’s visual language speaking to the spectators. With his detailed and vivid account, Ruskin gives meaning to Turner’s seascape and its intense colours by recreating for his readers his own, emotionally charged response to Turner’s painting. For majority, however, what is absent from Ruskin’s analysis is any direct reference to the drowning bodies.

“Purple and blue, the lurid shadows of the hollow breakers are cast upon the mist of the night, which gathers cold and low, advancing like the shadow, of death upon guilty ship as it labors amidst the lightening of the sea, its thin masts written upon the sky in lines of blood, girded with condemnation in that fearful hue which signs the sky with horror, and mixes its flaming flood with the sunlight,---and cast far along the desolate heave of the sepulchral waves, incarnadines the multitudinous sea”. (Ruskin, 1858, p. 377)

He seems to be highlighting the beauty and truth in art and that probably ignited debates on ignoring the drowning bodies apart from the remark on *guilty ship, lines of blood...* Aleksandra Piasecka claims that: “Yet, in no place does he mention drowning people painted in the foreground. If it were not for the footnote (She is a slaver, throwing her slaves overboard. The near sea is encumbered with corpses), you would not be aware of the story behind the drama” (2020, p. 18). However, thanks to such ekphrastic elaboration, the metaphorical senses inscribed by the painter could be discovered as it requires a new way of seeing rather than mere looking. Of all the Victorian theorists, Ruskin is the one who puts a strong emphasis on the fact that seeing and representing the world require serious labor. The theory of labor-aesthetics, associated with Ruskin, is founded on slavery, British anti-slavery debates of 1850s. The link between laboring

bodies and aesthetic art objects could offer a perspective that detaches the reality of slave labor. Truth and beauty can only be attained with a faithful study of nature. Ruskin's realism equals to a visual labor and the reader, like the painter should labor in his act of looking. "At its simplest level, then, the pictorial arts function as a medium for conveying and making permanent truths..." (Landow, 2015, p. 61). What matters is the artist's impressions of the fact as "art does not represent things falsely, but truly as they appear to mankind" (Landow, 2015, p. 64). The great artist is already the one who is able to see farther and more deeply and making the viewers a sharer of those experiences or impressions. Rachel Teukolsky stresses that "Ruskin makes Turner's images speak a perfect visual language of nature, by which small details reveal larger principles" (2009, p. 42). For a profound understanding of nature, concentrating on certain forms of nature or selecting some of them to create a whole pleasant to the beholder's eyes might come short in conveying what is behind the visible world.

As a painter Turner "often touched on the matter of ruins, irreversible flow of time, economic and social deprivation. In this way he managed to reflect in his works a gloomy atmosphere pervading society: the sense of futility of relentless toil and pointlessness of existence..." (Piasecka, 2020, p. 34). During the time Turner lived, landscape painting occupied a remarkable place in Britain with *istoria* which is the history painting, attracting Turner most. He was aware of the power of literature and poetry; his landscapes deriving subject matter from history were also enriched with symbolism, associationism which set him from his contemporaries and bewildered his viewers. His *istoria* in a sense meant pictorial interpretation of history. "He subscribed to the notion that the artist, like the poet (and considered himself to have a poetical gift), has freedom of interpretation" (Finley, 1999, p. 4). How history interacts into Turner's pictures could be understood through the titles or attached verses. *The Slave Ship* is also considered to have been inspired by a real, historical event as its long title suggests. The title Turner gives to his work is a like a short account of the incident (*Slavers Throwing Overboard the Dead and Dying – Typhoon Coming On*) and it is also referred to in the verse that accompanied the painting in its exhibition catalog at Royal Academy in 1840:

"Aloft all hands, strike the top-masts and belay;
Yon angry setting sun and fierce-edged clouds
Declare the Typhon's coming.
Before it sweeps your decks, throw overboard
The dead and dying – ne'er heed their chains
Hope, Hope, fallacious Hope!
Where is thy market now?"¹

The short extract is taken from the collection "Fallacies of Hope" which is regarded as Turner's own attempts of an unfinished and unpublished poem that he began in 1812. Verbal accompaniments written by Turner or poetic verses inspired by the imagery of the slave ship endow a narrative lucidity. "The title and the attached verse-tag may make the general subject clear, yet scholars have attempted to discover more precise sources for the painting's rather

¹ <https://collections.mfa.org/objects/31102>

enigmatic visual content and to fashion an interpretation that seems to fit that content from several perspectives" (Costello, 2012, p. 203). Therefore, it is important to address the specific reference made in the painting to death and suffering which has a historical particularity.

The incident that is frequently associated with Turner's work is the well-known slave ship *Zong* from 1781. The *Zong* case involved the murder of one hundred and thirty-two slaves who were thrown overboard so that the captain could claim the insurance money for the slaves as lost property. "The case highlighted the injustice and inhumanity which was so intrinsic to the slave trade and convinced some prominent individuals that the law itself needed to be changed" (Kaye, 2005, p. 7). According to James Walvin's reports from the book *The Zong: A Massacre, the Law & the End of Slavery*, a Liverpool registered slave ship, *Zong* sailed from Africa to Black River in Jamaica in the last weeks of 1781 and its captain had ordered the Africans killed in order to reduce the demand for water and "to ensure that 'marketable' slaves would survive to landfall in Jamaica" (2011, p. 19). As the consequences of the incident quickly turned into a highly visible political and legal issue, the very name- the *Zong*- entered the demonology of Atlantic slavery and even started to represent the heartless violence of the entire slave system. Rather than a single event, the *Zong* came to represent a wider story of slave trade and while Turner's *The Slave Ship* helps to forge a link between the whole barbaric system and Atlantic slave trade, Ruskin's visual prose helps to remind the already debated legacy of the tragic event.

Turner's masterpiece has always been thought as a perfect visual portrayal of the incident although it is not clear that Turner was directly inspired by that tragic ship. The political atmosphere of Britain in 1820s and 30s, anti-slavery acts, books on the history of abolition like Thomas Clarkson's *History of the Rise, Progress and Accomplishment of the Abolition of the African Slave Trade* could be the prompting reasons for Turner. A great deal of controversy around the painting stood out not only for its dark subject matter but also its exhibition coincided with the first World Anti-Slavery Convention in London. Some even questioned why Turner decided to paint it thirty-three years after the British abolition of slave trade (1807). Britain had a pivotal role in Transatlantic Slave Trade which involved the kidnap and sale of millions of Africans to European traders along the West Coast of Africa and their transport to the 'New World' and even had a controlling and leading position by the end of 18th century. But most of all, for majority it was hard to see what Turner tried to convey at first glance. In Walvin's words, "there is a sailing ship in the distance, about to be engulfed by a typhoon. In the foreground, black people are drowning in a turbulent ocean.....And what are those outstretched arms and hands?" (2011, p. 22). After the painting was first exhibited in 1840, it met with widespread criticism and dislike. For the initial reception of the painting Stephen J. May says:

"All the elements of controversy were here: the molten, blood-red sea, the strange ocean creatures devouring human flesh, the slaves' hands groping air above the water while their shackles bobbed in the flood, the sun's rays slashing down the center of the painting, illuminating a severed, elegant, still shackled, human leg. Here was the sea and sky at their most sublime. Here was pure madness – and sheer genius". (2014, p. 13)

Whether by aesthetic concerns or historical realities, the distaste towards the painting creates an urge and curiosity to scrutinize Ruskin who ends his visual narrative with those remarks:

“if I were reduced to rest Turner’s immortality upon any single work, I should choose this. Its daring conception—ideal in the highest sense of the word—is based on the purest truth...” (Ruskin, 1858, p. 377)

According to Ruskin, painters are categorized as either great masters, represented by Turner or imitators epitomized by Nicolas Poussin (Piasecka, 2020, p. 32). The distinction is based on his theories of truth, nature and imagination. What puts an artist in high esteem is not the quality of creating lifelike pictures but reflections of mind. The aim and concept of *Modern Painters* is so indistinguishable from his advocacy of Turner and his preoccupation with “truth” in representation. Ruskin’s concept of truth in art does not involve perfect transcription of nature but rather presents a strong criticism of imitation. At this point it is worth pointing to the link between Turner and how his art corresponds to that perception. Turner’s realism is at odds with ordinary perception and public taste but proposes a visual intensity that is not isolated from thought and feeling. Ruskin’s concern is with “the nature of ideas and subjective processes, approaching the question of visual representation by establishing a prior theoretical framework of mental representation...” (Garratt, 2010, p. 88). The crucial part of Ruskin’s aesthetics of realism identifies truthfulness with an ideational structure in the mind rather than mimetic production.

“(...) the problem of truth is intimately bound up with Ruskin’s notion of beauty and its perception. The beautiful, according to the Victorian critic, expresses divine attributes. It is neither mechanical reception nor an abstract concept but a complex, gradual process. Beauty originates from the sensual impression which first stirs up emotions and subsequently awakens love for the perceived object along with the desire for identification with it. Finally, it leads to the discovery of the higher idea behind it...” (Piasecka, 2020, p. 34-35).

Ruskin’s belief on the importance of an exceptional imagination enabling the artist to penetrate the essence of reality, possessing the capacity to see clearly with an acute sense of observation prompt him to impart his readers through the descriptions of works of art in *Modern Painters* as he not only evokes mental images in minds but also teaches how to approach paintings. Therefore, conveying emotions with a vivid language reveal Ruskin’s emphasis on the interconnection between the two arts, poetry and painting and even making a clear point on his advocacy of painters. The wonderful capacity of the visual arts to communicate fact, feeling, and belief enables them to have a profound influence on the lives of men. Anchoring Leonard Barkan’s “Making Pictures Speak: Renaissance Art, Elizabethan Literature and Modern Scholarship”, the speaking picture then, whatever it lacks in clarity, it more than makes up for an imaginative force. To move from poetry to mimesis to speaking picture is to promise something like a totalizing experience, one that embraces both eyes and ears (1995, p. 327).

Turner’s work reveals a keen interest in capturing the nature’s effects of light and colour, yet his vision also has much to do with undetected meanings lingering beneath the surface of his art. Although the latter raised problems of visual comprehension, using figurative and metaphorical expressions meant broadening the imaginative dimensions of his art. According to Eric Shanes, Turner had an unusually connective mind, he also “imbued many of his works with associative devices commonly encountered in poetry” (2008, p. 19) like allusions, subtle hints at specific

meanings, similes or direct comparisons between forms, metaphors... (2008, p. 19). Turner's lifelong idealism and near abstraction is also very much identified with platonic forms, ideal beauties, yet the representations of human figures especially in landscape and marine painting state the central moral contrast of his entire art as far as humanity is concerned: "the world around us may be immense, beautiful, ugly, peaceful, serious or whatever, but humankind is small, vain and of exceedingly limited strength within that surround" (2008, p. 27). Overcoming the forces of nature in an indifferent universe is nothing but a 'fallacy of hope'.

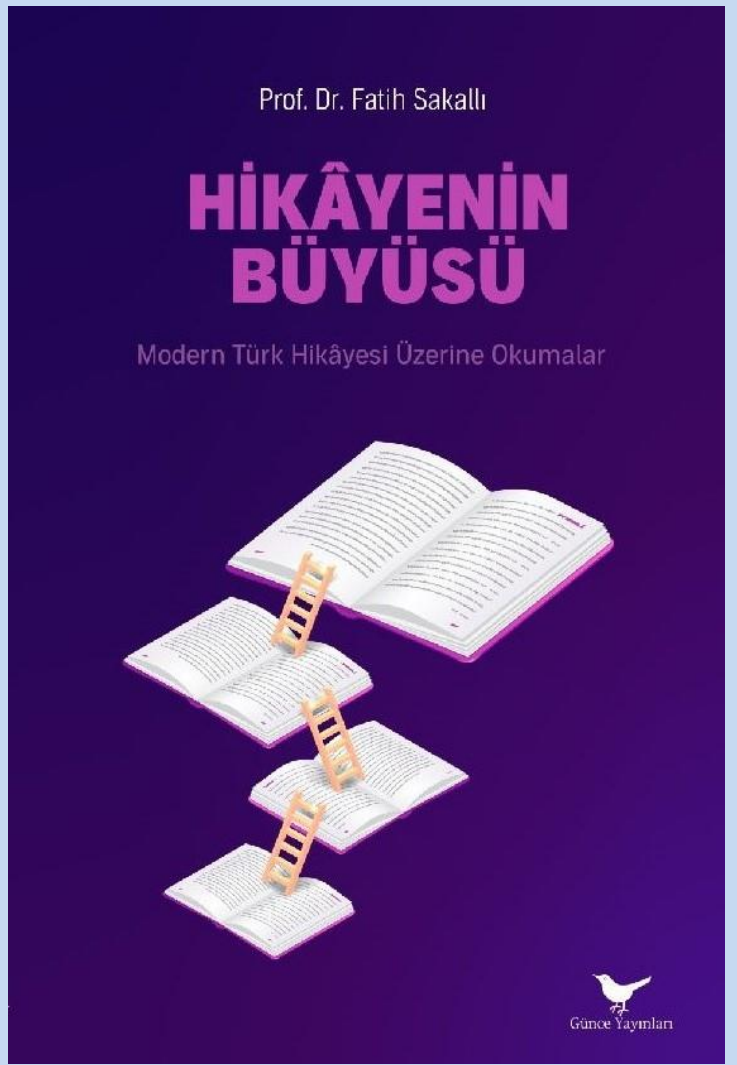
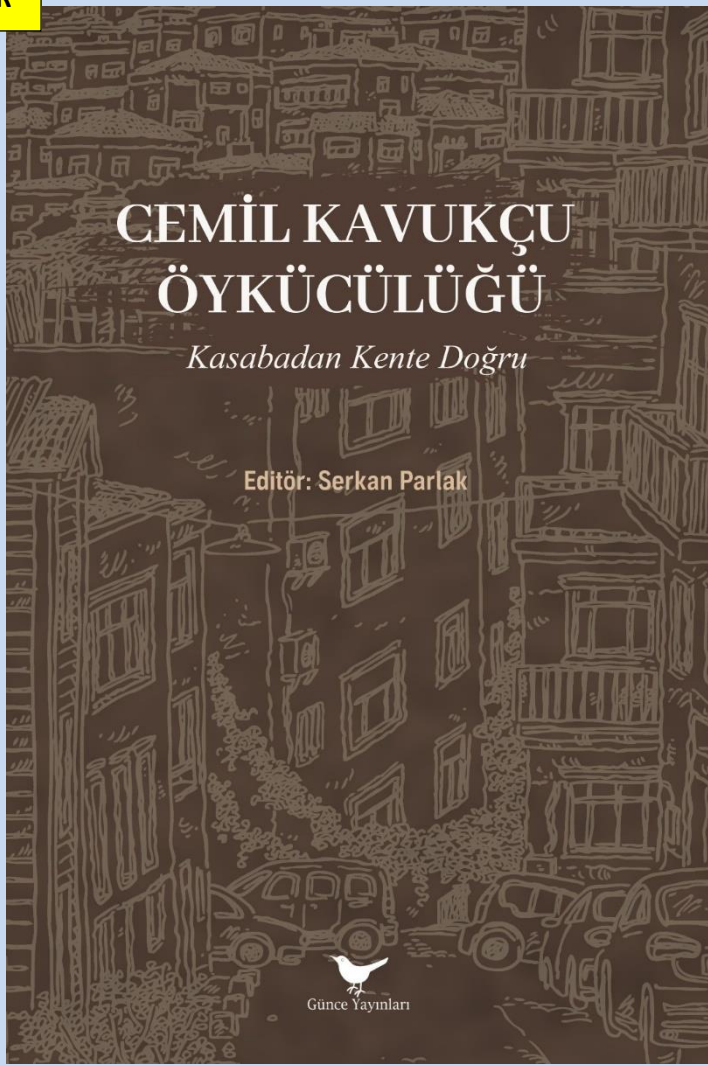
CONCLUSION

Turner brings slave trade to a wider audience with his painting helping to expose the barbarity of the trade and dispel the assumptions fostered in Britain to justify slavery or make it look legitimate and profitable. Turner's visual representation, its verbal references and the background of the incident in the picture already make a statement yet it is possible to add more to the topic by embedding the painting into a historical background and introducing Ruskin's interpretation on the imagery. Turner's visual narratives or poetic canvases in other words, denote critical thinking and present a musing discourse upon material realities. Thanks to Ruskin's narrative which goes beyond mere depiction, the painting raises to a level of history, slave trade, and human tragedy. What Ruskin does through word painting or ekphrasis does not just contribute to the popularity of the painting, in a way he recreates the painting for readers and elicits an intense emotional impact with a visual, verbal and critical appreciation. Turner's imagery which is seemingly devoid of detail, communicates in Ruskin's expressive composition and account. In that sense, rather than simply looking at the visual, finding its equivalence in verbal terms enriches in narratives in an aesthetic way such in Ruskin's meditation which accentuates the vivid portrayal to such an extent that, prompting the viewers to become aware of the horrors of slavery is made possible through a commenting and interpreting ekphrastic voice.

WORKS CITED

- Barkan, Leonard (1995). "Making Pictures Speak: Renaissance Art, Elizabethan Literature, Modern Scholarship." *Renaissance Quarterly*, vol. 48, no. 2, pp. 326–351.
- Bradley, J.L. (2002). *The Critical Heritage: John Ruskin*. Ed. London and New York: Routledge.
- Costello, Leo (2012). *J. M. W. Turner and the Subject of History*. Surrey: Ashgate Publishing,
- Döring, Tobias (1997). "Turning the colonial gaze", *Third Text*, vol. 11, n. 38, pp. 3-14, DOI: [10.1080/09528829708576654](https://doi.org/10.1080/09528829708576654)
- Finley, Gerard (1999). *Angel in the Sun: Turner's Vision of History*. McGill Queen's University Press.
- Fisher, Judith L. (1996). "Magnificent or Mad? Nineteenth-Century Periodicals and the Paintings of Joseph Mallord William Turner." *Victorian Periodicals Review*, vol. 29, no. 3, pp. 242–260.
- Garratt, Peter (2010). *Victorian Empiricism: Self, Knowledge, and Reality in Ruskin, Bain, Lewes, Spencer and George Elliot*. Rosemfont Publishing & Printing Corp.
- Hunt, John Dixon (1978). "Ut Pictura Poesis, the Picturesque, and John Ruskin." *MLN*, vol. 93, no. 5, pp. 794–818.

- Kaye, Mike (2005). *1807-2007: Over 200 years of campaigning against slavery*, Anti-Slavery International.
- Landow, George P. (2015). *Aesthetic and Critical Theory of John Ruskin*. Princeton University Press,
- May, Stephen J. (2014). *Voyage of The Slave Ship: J.M.W. Turner's Masterpiece in Historical Context*. North Carolina: McFarland&Company, Inc., Publishers.
- McCoubrey, John (1998). "Turner's Slave Ship: Abolition, Ruskin, and reception", *Word & Image*, vol. 14, no. 4, pp. 319-353, DOI: 10.1080/02666286.1998.10443961
- Moretti, Giampiero (2016). "Romanticism and Impressionism. A path between Turner and Monet". *Lebenswelt: Aesthetics and Philosophy of Experience*, 10.13130/2240-9599/7306.
- Munsterberg, Marjorie (2009). "Ruskin's Turner: The Making of a Romantic Hero." *The British Art Journal*, vol. 10, no. 1, pp. 61-71.
- Piasecka, Aleksandra (2020). "John Ruskin's word paintings in the context of his principle of clear vision as well as the biblical and rhetorical tradition". *Journal of Education Culture and Society*, vol. 2, no.1, pp. 31-49. <https://doi.org/10.15503/jecs20111.31.49>
- Ruskin, John (1858). *Modern Painters: pt. 1. Of general principles. Pt. 2. Of Truth of Water*. New York: Wiley&Halsted,
- Ruskin, John, Edward T. Cook, and Alexander D. O. Wedderburn (1903). *The Works of John Ruskin*. Ballantyne, Hanson & Co.
- Shanes, Eric (2008). *The Life and Masterworks of J. M. W. Turner*. New York: Park Stone Press International.
- Teukolsky, Rachel (2009). *The Literate Eye: Victorian Art Writing and Modernist Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press,
- Turner, William. *Slave Ship (Slavers Throwing Overboard the Dead and Dying, Typhoon Coming On)*. Museum of Fine Arts, Boston, United States. <https://collections.mfa.org/objects/31102>
- Walvin, James (2011). *The Zong: A Massacre, the Law and the End of Slavery*. Yale University Press,
- Wettlaufer, Alexandra K. (2000). "The Sublime Rivalry of Word and Image: Turner and Ruskin Revisited." *Victorian Literature and Culture*, vol. 28, no. 1, pp. 149-169.
- Wettlaufer, Alexandra K. (2003). *In the Mind's Eye: The Visual Impulse in Diderot, Baudelaire and Ruskin*. Amsterdam: Rodopi.
- Whelchel, Harriet (1993). Ed. *John Ruskin and the Victorian Eye*. New York: Harry N. Abrams.
- Wilton, Andrew (1980). *Turner and the Sublime*. London: British Museum Publications.
- Ziff, Jerrold (1964). "J. M. W. Turner on Poetry and Painting." *Studies in Romanticism*, vol. 3, no. 4, pp. 193-215.



Dupin, the Purloiner of the Purloined Letter: A Hero? Or A Plagiarist?

DR. ÖĞR. ÜYESİ HAMDİ ALİ SERDAR* - DR. CENK TAN**

Abstract

“The Purloined Letter” is the third of the three Dupin stories that Edgar A. Poe wrote and published in 1844. Contrary to being a typical example of detective fiction which usually involves an investigation to find out what is being kept hidden, “The Purloined Letter” is rather concerned with finding out what is being kept in plain sight. Dupin’s familiarity with logic, math and physics enables him to look at the matter at hand from an exceptionally distinct perspective. Unlike the chief police officer of the Paris Police Department, Dupin firmly believes that the purloined letter has never been concealed at all. To prove his point, he emphasizes the ability to identify with the opponent and draws an analogy from a game of guessing in which one player is expected to make a correct guess about what the other player is thinking of. Dupin also makes a philosophical point regarding the failure of human mind to notice the obvious, which is a result of its tendency to believe that it can find the obvious in minute details. Dupin also believes that the only way to obtain the letter is to purloin it back from the robber who purloined it. And hence he purloins the letter in almost the same way as it was first purloined. The purloining of the letter is mirrored in the re-purloining of it. In the light of all this, this paper aims to discuss and resolve the moral ambiguity which surrounds Dupin’s identification of himself with the robber and his consequent purloining of the letter in exactly the same way as the robber has previously done in order to recover the purloined letter from the hands of the robber.

Keywords: Dupin, Poe, purloined letter, mirroring, recursiveness

ÇALINAN MEKTUBU ÇALAN KİŞİ, DUPIN: BİR DAHİ Mİ? YOKSA BİR MÜNTEHİL Mİ?

Öz

“The Purloined Letter” Edgar A. Poe’nun 1844 yılında yazıp yayımladığı üç Dupin hikayesinden üçüncü olanıdır. Genellikle saklı tutulanı ortaya çıkarmak üzere yapılan bir soruşturmayı konu edinen dedektif yazınının tipik bir örneği olmanın tersine, “The Purloined Letter” daha ziyade görünürde tutulanı ortaya çıkarmayla ilgilidir. Dupin’in mantık, matematik ve fizik ile olan aşinalığı onun eldeki meseleye bambaşka bir perspektiften bakabilmesini mümkün kılmaktadır. Paris Polis Departmanının en üst düzeydeki yetkilisinin aksine, Dupin çalınan mektubun hiçbir şekilde saklanmadığına sıkıca inanmaktadır. Bu iddiasını kanıtlamak için rakiple kendini özdeşletirme yeteneğini vurgular ve bir oyuncunun diğer oyuncunun zihninden geçenleri doğru bir şekilde tahmin etmesinin gerektiği bir oyundan örnek verir. Keza, insan zihninin ayan-

* R.T. Erdoğan Üniv. Fen-Edebiyat Fak. İngiliz DE Böl. hamdi.serdar@erdogan.edu.tr, orcid: 0000-0003-4356-0625

** Pamukkale Ün. Yabancı Diller Okulu, ctan@pau.edu.tr, 0000-0003-2451-3612

Gönderim tarihi: 10.05.2021

Kabul Tarihi: 08.11.2021

beyan olanı küçük detaylarda bulabileceği yönündeki yanlış inanışının bir sonucu olarak insan zihninin ayan-beyan olanı fark edememesiyle ilgili felsefi bir tespit de bulunur. Dupin aynı zamanda mektubu ele geçirmenin tek yolunun onu çalan kişiden tekrar çalmak olduğuna inanmaktadır. Ve bu yüzden mektubu ilk çalınma şekliyle hemen hemen aynı olacak şekilde onu çalan kişiden çalar. Böylece, mektubun çalınması, mektubun tekrar çalınmasında aynalanmış olur. Tüm bunların ışığında, bu makalenin amacı, çalınan mektubu hırsızın elinden geri almak için Dupin'in kendisini hırsızla özdeşleştirmesi ve akabinde hırsızın yaptığı şeklin aynısıyla mektubu hırsızdan çalışını çevreleyen ahlaki belirsizliği tartışmak ve çözüme kavuşturmaktır.

Anahtar sözcükler: Dupin, Poe, çalınan mektup, aynalama, yineleme

INTRODUCTION

Edgar Allan Poe's "The Purloined Letter" (1844) is a detective story, though with the difference that its main concern is less with an adventurous investigation into what happened than with an analysis of how it happened. For this reason, it has been described rather as a story of "ratiocination" (Ridel, 1979, p. 134); as a "meta-detective story" (Richard, 1981, p. 2); and as a story of "analytic detective fiction" (Irwin, 1986, p. 1168). This type of qualification chiefly rests on its difference from Poe's other well-known detective stories. The difference lies particularly in the way in which the detective's proficiency in logic, physics and math in this story enables him to guess correctly about how the thief must have stolen the letter in the first place and also whether the thief has concealed it somewhere or not.

Besides being a story of bureaucratic failure in which a group of police officers get stuck in a state of hopelessness while they search for the stolen letter despite their otherwise arduous work to locate it, it is also a logical account by an independent detective for the reasons behind their failure. Although the police consider it to be an excessively simple task to find the letter, they cannot help feeling puzzled by the fact that they cannot find it anywhere despite their repeated searches on the known premises of the thief. They think that the thief must have definitely hidden it elsewhere. The independent detective, however, devises a method of logical identification with the thief and guesses rightly that the letter has not been hidden at all. In other words, this is a story in which "a battle of intellects" ends up with the 'individual' intelligence outwitting its 'institutional' counterpart (Swirski, 1996, p. 75).

In addition to all this, there are symmetrical patterns in the construction of the plot of this story which merit further consideration in detail. The letter is stolen twice in quite similar, if not exactly the same, ways. First, a high-rank official of the government steals it from its original owner; and afterwards an independent detective steals it from the thief in almost the same way. In both cases, a facsimile of the original letter is produced to replace it. And, although this is a story published in the mid-19th century, the symmetrical patterns make it appear as though it was written in the post-modernist conventions of the late 20th century. In the light of all this, the purpose of this study is both to explain the failure of the police to find the letter by emphasizing the limitations of the institutionalized mind and to explain why the letter returns to its original owner only after it gets double purloined.

THE 'SYMMETRICAL' PURLOINING OF THE LETTER AND THREE COMMENTARIES UPON IT

"The Purloined Letter" is particularly remarkable for the way in which it is constructed plot-wise. Poe appears to have applied a symmetrical pattern to his story as he constructed its plot.¹ The plot of the story can be divided roughly into two parts, and the symmetrical pattern in each part owes its existence to the "double purloining" of the letter (Bretzius, 1995, p. 685). In fact, "the letter changes hands" as the story develops from its first part to the second (Johnson, 1977, p. 460). While the first part is by and large concerned with the description by Monsieur G. of how Minister D. has stolen the letter from its original owner, the second part provides an account by Dupin of how he has managed to find the letter and subsequently stolen it from Minister D. Both Monsieur G.'s description of how the letter is stolen in the first instance and Dupin's account of how he later steals it from Minister D. point to a fact—the fact that the letter is stolen twice, and each time it is stolen, the act of stealing takes place in almost the same way: a copy of the original is (re-)produced to replace the original letter. So, Poe provides his readers with a total of three letters in his tale—the original letter and the two copies of it.

The symmetrical pattern in question caught the attention of some well-known thinkers as well, including the French thinkers Jacques Lacan, Jacques Derrida, and Barbara Johnson. It would in fact be more appropriate to put it as follows: it was Lacan among these three thinkers who first came up with a commentary upon "The Purloined Letter," and afterwards Derrida wrote a critique of Lacan's critique of Poe's story – and these three texts later became the subject of analysis in Johnson's critique. A brief mention of these three approaches will be followed by the comparison of Dupin with Monsieur G. with regard to their relation to the purloined letter.

To begin with Lacan's analysis, in his "Seminar on 'The Purloined Letter'", he remarks that the symmetrical construction of the plot can be taken in psychoanalytical terms and adds that it can be explained by the "repetition automatism"—an expression which originally existed in Freud's writings as *Wiederholungszwang* and has been generally translated into English as the compulsion of repetition (Lacan et al, 1972, p. 39). As Rollason later points out, Lacan opts to view the letter as the signifier which operates at the level of unconsciousness and "inserts them [the fictional characters in the story] into their respective places in the signifying chain of events (1988, p. 5). To explain his proposition, Lacan specifically focuses on the two scenes of robbery—the first one taking place in the Queen's boudoir and the second one taking place in the Minister's hotel. Both occasions, he argues, host a triad of subjects and a triad of respective glances. Lacan associates the first type of glance with the King in the first scene and the police in the second because neither of them could see the letter's content at all. He associates the second type of glance with the Queen and the Minister because they think that the letter's content is safely hidden from the owners of the first type of glance and because the owners of that glance have not seen anything at all. Finally, Lacan draws a parallel between the Minister and Dupin and names it the third type of glance which "sees that the first two glances leave what should be hidden exposed to whomever

¹ The reader is strongly encouraged to see Babener's (1988) detailed demonstration in her article of the symmetry in question with ample evidence from the tale itself, particularly on pages 325, 326 and 327.

seizes it" (Lacan et al, 1972, p. 44). The changes in the ownership of the letter hence result in the respective changes in the relationships between the glances and the owners of those glances.

Rather than concerning himself directly with Poe's story, Derrida develops a critical reading of Lacan's Seminar on "The Purloined Letter" in his "The Purveyor of Truth." That his analysis begins with the presupposition that "let us suppose there is psychoanalysis" should explain the reasons for his engagement in Lacan's reading of the story rather than in the story itself (Derrida et al, 1999, p. 124). Derrida broods over Lacan's argument that the purloining of the letter corresponds to the displacement of the signifier – something which would eventually lead the signifier to become devoid of a "proper meaning" and a "proper content which bears on its trajectory" (1999, p. 134). In his commentary upon Derrida's analysis, Rollason notes that in this story "subjects double subjects and letters letters, and definitive signification is endlessly deferred; any notion of the unitary subject is [...] seen as invalidated by a text which itself has no unitary 'meaning'" (1988, p. 5).

Johnson's analysis of these three texts – Poe's story, Lacan's analysis of it, and Derrida's analysis of Lacan's analysis of Poe's story – addresses the characteristic issue of "digressiveness" which she thinks is shared by all three of them and which will lead "any attempt to follow the path of the purloined letter [to become] automatically purloined from itself" (1977, p. 458). Johnson agrees with Derrida that for Lacan, "the letter acts like a signifier;" yet, she adds that Lacan considers Poe's story as "a kind of allegory of the signifier" (1977, p. 464). She considers Derrida's text, on the other hand, as "structured precisely by its own deferment, its *différance*" (1977, p. 458).

DUPIN, MONSIEUR G., AND MINISTER D.

"The Purloined Letter" hosts three important characters: the chief police officer Monsieur G.; the minister D.; and the detective Dupin. It is Minister D. who steals the letter from the Queen with the intention of blackmailing her. The letter is highly confidential and must be retrieved without further delay. Monsieur G. and his team are therefore called for conducting a thorough search for it on the premises of the robber; yet they cannot find the letter no matter how hard they search for it. It is Dupin who does solve the issue by using his "faculty of analysis" which he has "developed to a high degree" and gets the purloined letter back from the purloiner by re-purloining it (Priestman, 1991, p. 43).

What unites them together is the fact that they hold professional identities. Yet, there are also things that create a contrast between the three. And the most important distinction between these three personages is related to their attachment to a bureaucratic institution. While Monsieur G. and Minister D. are bureaucratically bound to an institutional post, Dupin is free from such a bond. In this sense, he emerges as "an amateur investigator" (Thoms, 2002, p. 133).

This marked difference between the three is continued with a series of juxtapositions. And the first instance of juxtaposition points to a distinction in their attitudes towards making a choice between light and darkness with which to reflect upon a serious matter. The juxtaposition occurs when Dupin suggests that they remain in darkness during their conversation about the purloined letter. This suggestion prompts Monsieur G. to conclude at once that it is "odd" to do so; it does

not make any sense to his institutional mind, because he has been living “amid an absolute legion of ‘oddities’” as the holder of a high-rank bureaucratic position (Poe, 1946, p. 455). The reason is that his institutional self is conditioned to refuse to comply with anything which looks like a departure from the normal. As Rollason suggests, the Prefect is “a Bureaucrat, unable to handle anything outside the limits of his training and experience” (1988, p. 6). His attachment to a collection of bureaucratic values which excludes the ability to deviate from the official set of standards makes him judge too quickly and too firmly, and erroneously of course.

The distinction between the two attitudes is further evidenced in Dupin’s response to Monsieur G.’s expression of bewilderment at the mystery which surrounds the stealing of the letter. The institutional mindset characterized by Monsieur G. and his team assumes that anything which looks easy to figure out should and must be understood with equal ease. However, in the case of the purloined letter, Monsieur G. and his professional team become so perplexed that they can neither explain nor solve the mystery in question despite its seeming simplicity to them. The mindset characterized by the people like Dupin, on the other hand, will detect a logical fallacy in the way of thinking to which Monsieur G. and his team have become accustomed to. This allows Dupin to caution Monsieur G. against taking the simplicity of the mystery at face value and advises him to consider that “perhaps it is the very simplicity of the thing” which has led him and his team of professionals to employ a faulty reasoning (Poe, 1946, p. 455). Monsieur G. dismisses it as being nonsensical, without ever allowing for the possibility that Dupin might in fact be telling the truth.

Dupin admits that the police force in Paris are well trained in their professional skills of searching a particular area thoroughly for a hidden object. In fact, he acknowledges the Parisian police to be “exceedingly able in their way” (Poe, 1946, p. 462). Moreover, he admits that Monsieur G. and his team doubtlessly would have found the letter if it had been really concealed in a particular area where they expected to find it. Yet, Dupin highlights one single error which he argues the Parisian police force went on to making while they were searching for the stolen letter: they were not able to do the type of reasoning that the robber had done when he had stolen the letter in the first place:

“They consider only their own ideas of ingenuity; and, in searching for anything hidden, advert only to the modes in which they would have hidden it. They are right in this much—that their own ingenuity is a faithful representative of that of the mass; but when the cunning of the individual felon is diverse in character from their own, the felon foils them, of course. This always happens when it is above their own, and very usually when it is below. They have no variation of principle in their investigations; at best, when urged by some unusual emergency – by some extraordinary reward – they extend or exaggerate their old modes of practice, without touching their principles.” (Poe, 1946, p. 464)

It is important to see that Dupin positions the police at more or less the same level of intellectual capacity of reasoning as the masses, and he sharply distinguishes it from the individual capacity of reasoning freely. Dupin appears to know for sure that acting together for a common purpose requires group obedience to a set of norms from which any attempt to deviate would be

considered a grave sin in both its religious and secular meanings.² Despite its modern history and secular nature, bureaucracy resembles religion in this respect. This should be helpful in explaining the reason why a variation of the type hinted at above would not be allowed to take place in a bureaucratic environment such as the Police department.

In contrast, it should come as no surprise to us that Dupin accords the source of creativity to the power of the individual mind which has the capability of reasoning without institutional boundaries.³ Unlike the Prefect and his team of 'professional' police officers, Dupin's analysis of the case at hand demonstrates his combination of "analytic rigor and specialist knowledge" in matters that require a distinct way of reasoning (Rollason, 1988, p. 6). The way in which he handles the case at hand presents further evidence that he is well informed not only in logic but also in math and physics. It is for this reason that one part of the second half of the story is devoted to an act of reasoning which involves drawing some analogies from a number of games which Dupin uses to explain his method of finding out how the Minister has stolen the letter in the first place. He also makes use of these analogies to prove the reliability of his method. The other part of it is likewise devoted to an act of reasoning and understanding through some further analogies with which Dupin tries to explain and prove the reliability of his conviction that the letter has not been concealed at all. Dupin's familiarity with physics, for example, allows him to borrow the term *vis inertia* from physics to explain the reluctance of the Police to devise newer methods and thereafter adjust them to their searches. He suggests that it will take a lot more energy to persuade a large number of people who have been brought together for a common purpose to take a newer direction than it does for a single person to do so. The general state of affairs to which they have become accustomed will force them to resist even the slightest temptation for deviation from the accustomed.

Dupin is firmly convinced that despite the contrary assumption of the Parisian Police, the letter is not and has never been concealed at all. The Police officers have become faulty in their assumptions, he believes, and adds that the fault lays with the way of thinking and reasoning to which the Police in Paris have become accustomed. The Police are accustomed to assuming that any lost object must have been concealed in such a way that it would not allow for an easy guess of discovery. In other words, the Police think of it highly unlikely for anything puzzling to get solved with considerable ease. In contrast to the Police, however, Dupin stresses that reason works best if it can see the simplicity hidden behind the seemingly complicated façade of the truth. Dupin believes with firmness that the truth – to speak metaphorically, finding the letter – is just out there and has never been concealed at all: "He [the Prefect] never once thought it probable, or possible, that the minister had deposited the letter immediately beneath the nose of the whole world, by

² In his brilliant analysis of the Dupin stories, Daniel Hoffman also points to the bureaucratic identities of both the Prefect and the Minister. Yet, Hoffman particularly stresses that Dupin keeps a wide distance between himself and any forms of bureaucracy. The reason is that bureaucracy would not allow holders of "intellectual distinction" and "genius" to get involved in its "calculations" (1988, p. 119).

³ The reader is strongly advised to look at Stephen Knight's discussion of the three Dupin stories in his *Form and Ideology in Crime Fiction* (1980) for viewing the relationship between Dupin and individualism from a different perspective—namely, the perspective of alienation. In his discussion, Knight briefly argues that both Dupin and the narrator are intellectually secluded from the society and at the heart of their seclusion lies their bourgeois individualism.

way of best preventing any portion of that world from perceiving it. [...] To conceal this letter, the minister had resorted to the comprehensive and sagacious expedient of not attempting to conceal it at all" (Poe, 1946, p. 468). To put all this in the way Irwin prefers, it can be argued that the letter has indeed been concealed "in plain sight" or "in the open" (1986, p. 1171). This, as Lacan prefers to call it, is "the play of truth" which tricks people into thinking that "it is in hiding that she offers herself to them most truly" (Lacan et al, 1972, p. 51).

Also, for Dupin, the human mind is similarly predisposed to take little—if any—notice of those things which are designed and made to look noticeable. To prove his claim, he draws an analogy between the difficulty to take notice of the truth despite its nakedness and a similar difficulty in marking the posters and signs on the streets or the names of towns or rivers typed in large fonts on a map. It is also interesting to see that Dupin draws a comparison between the perceptual failure to notice the street signs or the town names typed in large sizes and an intellectual failure "to pass unnoticed those considerations which are too obtrusively or too palpably self-evident" (Poe, 1946, p. 468). It is probably much more noteworthy that Dupin considers this type of intellectual failure as an instance of "moral inapprehension" rather than an epistemic one (Poe, 1946, p. 468).

We have observed above that the pattern of repetition permeates the structuring of the plot of "The Purloined Letter." Besides its visibility in the construction of the plot, it manifests itself in one other area in this tale as well—which is related to the way in which Dupin steals the letter from Minister D. The type of reasoning with which Minister D. purloins the letter from the Queen is almost identical to the type of reasoning with which Dupin purloins the letter from Minister D. They are so close to each other in their reasoning that, as Johnson puts it, they can be rightly considered as "doubles of each other" (1977, p. 470). In developing a failsafe way of reasoning to solve the crime, Dupin ungrudgingly "adopts the character and perspective of the ostensible criminal" (Thoms, 2002, p. 142).

Dupin firmly believes that one must find ways of thinking just like the criminal has done if one really wants to solve the crime. He uses some examples to support his belief. In one of these examples, Dupin talks to the narrator about a game of strategy in which one player tries to guess correctly the very next movement the other player thinks of making. The degree to which the chances of making the correct guesses are, Dupin argues, dependent upon the player's capability of reading every possible clue that his opponent displays and using them to identify himself thoroughly with his opponent. This is in fact what Dupin himself does while he solves the puzzle: he models his method of solving on "the radical or doubled thinking of Monsieur D" (Ridel, 1979, p. 136). The main goal of this process is to gain the ability to feel and think just like the other player does, and then to create a copy of the gaming strategy that the opponent player has already created in his mind. To use the phraseology that Rollason employs, the "reconstructing" and "reconstituting" of the other player's thoughts in a game of guessing is synonymous with creating an exact replica of the other player's reasoning (1988, pp. 8-9). So, each of the steps that will be taken in a game of this kind will be a repetition of the mental maneuvering that the opponent player thinks of.

Dupin does not have much trouble with reading the mind of his opponent, because just like Minister D., he is also equipped with the talents of both a poetic mind and a mathematical capability of reasoning. Poe appears to advocate his assumption that the combination of a poetic mind with a mathematical capability of reasoning creates the perfect amalgamation. They are able to think of genuine methods to overcome a particular obstacle and to come up with a foolproof analysis of a particular puzzle. Their poetic capabilities to be “creative” and their mathematical faculties to be “resolvent” allow both Dupin and Minister D. to be positioned far above than the Police prefect (Riddel, 1979, p. 135). Although the Police force epitomize the institutionalized reasoning at its highest level, they have the wit and wisdom of neither Dupin nor Minister D. This easily allows Dupin to repeat as well as to find his double in Minister D. because they make up the two “opposing sides of one and the same self” (Kennedy, 1996, p. 547).

“THE PURLOINED LETTER” AND THE PURLOINED LETTER

Irwin draws attention to a correspondence between the turning of the letter inside out within the story which repeatedly occurs as the letter changes its ownership among various personae and the containment and re-containment of the purloined letter within “The Purloined Letter” in a circular form:

“... [T]he interpretive effect produced by a literary text (“The Purloined Letter”) [...] includes within itself a symbolic text (the purloined letter) whose attributes are clearly those of the literary text itself – “The Purloined Letter” presenting the purloined letter which represents in turn “The Purloined Letter” in an endless oscillation of container and contained, of outer and inner.” (1986, p. 1201)

Similarly, Derrida casts light upon the placement of the title within the text as an evidence that the title “names the text, [...] names itself and thus includes itself while pretending to name an object described in the text” (Derrida et al., 1999, p. 194). This circularity is sure to leave the reader in an endless sequence of wavering between “The Purloined Letter” and the purloined letter itself. The existence of the purloined letter necessitates “The Purloined Letter” as much as the existence of “The Purloined Letter” relies on the purloined letter.

The reciprocal relationship between “The Purloined Letter” and the purloined letter is also closely related with the repetition of the same method used to purloin the already purloined letter in the story. It is not only Dupin’s purloining of the letter from Minister D. which runs parallel to Minister D.’s purloining of the letter from the Queen; but it is the story itself – “The Purloined Letter” – that has its parallel concealed elsewhere – to be precise, in the tragedy of *Atrée and Thyestes* by Crébillon:

“What is remarkable about Crébillon’s *Atrée*, when read as the context from which Dupin’s letter to the minister has been purloined, is not simply that it tells the story of revenge as a symmetrical repetition of the original crime, but that it does so precisely by means ... a purloined letter. [...] “The Purloined Letter” as a story of repetition is itself a repetition of the story from which it purloins its last words. [...] The story obeys the very law it conveys; it is framed by its own content. And thus “The Purloined Letter” no

longer simply repeats its own “primal scene”: what it repeats is nothing less than a previous story of repetition.” (Johnson, 1977, p. 487)

In each case, it is evident that the letter is repeatedly purloined, leading each of the stories to center around the purloining of an already purloined letter for purposes of power and revenge. Minister D. purloins the letter to deprive the owner of the letter of her (political) power, whereas Dupin purloins the purloined letter to exact vengeance on Minister D. for what he once did to Dupin in Vienna. More importantly, the replacement of the purloined letter with a facsimile of it leaves the original owner of the letter with the illusion that the letter is still in his/her possession. The owner’s sense of reality therefore gets severely damaged and will remain so up until the moment of a chance realization that the original contents are missing. In fact, this is exactly what the Queen is manipulated into experiencing after Minister D. purloins her letter, just as Minister D. is manipulated into going through the same kind of experience when Dupin purloins his letter.

“The Purloined Letter” can perhaps be best labeled as a story of repetition in which the purloining of the letter repeats itself twice in almost the same way. Yet, this leaves the labeling in question incomplete. There is one more thing which needs to be added to make it complete, and it is the recursiveness of it. The recursiveness of the repetition can be observed in the fact that the robber is robbed by another robber of what he previously robbed from someone else. In fact, the narrator and Dupin exchange words which hint at this recursiveness of the purloining of the letter when they speak about “the robber’s knowledge of the loser’s knowledge of the robber” (Poe, 1946, pp. 456-457). The recursiveness of the purloining of the letter also suggests that “The Purloined Letter” is a story which folds down upon itself. It is utterly significant at this point not to miss the fact that the story which tells the purloining of a letter re-tells the same story, or to put it more accurately, itself. This re-telling (or, re-modelling) of the story by the story itself perhaps forms the most fundamental part of “The Purloined Letter,” since the completion of the story requires the re-telling (or, re-modelling) of it by itself. In this respect, what Dupin does is in fact nothing more than replacing Minister D. in the story which is likewise replaced by the same story itself. All these things – re-telling, re-modelling, and replacing – can be combined into one single term: mirroring. “The Purloined Letter” is a story in which the purloining of ‘the purloined letter’, and thence the story of it, mirrors itself.

CONCLUSION

The narrator of “The Murders in the Rue Morgue” -the first of the Dupin trilogy- identifies Dupin as the type of detective who can only solve crimes committed in his narratives. Scholars also tend to argue jointly that Dupin has his own way of investigating and solving crimes which the police keep failing to uncover. His distinction chiefly lies in his possession of an analytical mind which helps him to read the minds of others in an unusual way (Hoffman, 1998, p. 107). It is perhaps with the following words that the narrator speaks when he describes Dupin as the analyst: he is *the* type of detective who “throws himself into the spirit of his opponent, identifies himself therewith, and not unfrequently sees thus, at a glance, the sole methods (sometimes indeed absurdly simple ones) by which he may seduce into error or hurry into miscalculation” (Poe, 1946,

p. 380). It is obvious from these words that neither is Dupin the type of a typical detective nor is "The Purloined Letter" the type of a typical detective story. Both are distinct from their counterparts in their own spheres of literature. Dupin benefits from his knowledge in the fields of logic, physics, and math when he proposes that the robber would be highly unlikely to be keeping the purloined letter hidden somewhere. He firmly believes that the search for the purloined letter – symbolic of the search for the truth—must begin with the presupposition that things tend to evade easy detection as they get bigger in size, or closer to the eye. This is a result of the fallacy that the human mind tends to apply in reasoning, he argues. The human mind is predisposed to take it for granted that anything which is not where it should be, or which abnormally ends up being out of sight, must inevitably be hidden and it must be sought in between the minutest details. The narrator of "The Murders in the Rue Morgue" makes a strong point about this in his proposition that prompts the truth to be sought where it is found, not where it is erroneously looked for: "Truth is not always in a well. In fact, as regards the more important knowledge, I do believe that she is invariably superficial. The depth lies in the valleys where we seek her, and not upon the mountain-tops where she is found" (Poe, 1946, p. 392). Albeit highly trained in their job, the Paris police department cannot avoid falling a victim to this fallacy. This results from the institutionalization that limits them in every possible respect. The narrator of "The Murders in the Rue Morgue" comes up with a similar argument when he blames them for pursuing "no method in their proceedings, beyond the method of the moment" (Poe, 1946, p. 392). The fact that Dupin is not bound to an institution by way of, say, bureaucratic devotion to a common goal, however, exempts him from the tides that would otherwise keep him restricted in all manners.

Yet, things are different for Dupin. He was born as a fictional figure into a period in which the transition from agriculture to industry -namely, commercialization- was at its full swing, and in which intellectual labor was beginning to get much worthier than bodily labor. Thus, the connection between Dupin and his decision to sell his knowledge can perhaps be best made through a look at the period when he became a fictional figure. Dupin is a fictional figure who bears resemblance to its author in the way of his response to the financial distress caused by the then emerging "bourgeois market economy" which forced people like Poe to work "without patronage, commissions, [or] subscriptions" (Knight, 1980, p. 50). In the words of March-Russell (2009), Poe was "a jobbing writer who wrote tales of horror and mystery to suit the marketplace" (p. 32-33). Daniel Hoffman similarly remarks that around the time when Poe wrote his Dupin tales, he was writing "with frenetic speed to fill issue after issue of ill-paying magazines" (1988, 115). As his creator has done, Dupin does not repudiate the new economic conditions either; what he does instead is to let his knowledge and private skills as a detective be treated as personal property in return for cash payments (Knight, 1980, p. 62).

It should also be noted that Dupin labels Minister D. as "an unprincipled man of genius," simply because he has done something horrendous in stealing a private letter from a royal personage for the purpose of blackmailing her (Poe, 1946, p. 470). Dupin is not alone in his attack against the Minister; scholars like Daniel Hoffman also describes Minister D. as an "unscrupulous

genius" (Hoffman, 1998, p. 118).⁴ I have an objection against their labeling of Minister D. as such; and it finds its source primarily in the observation that Priestman makes when he hints at the "deconstruction of Dupin back into an amoral, personally involved revenger" at the very end of the trilogy (1991, p. 55).

There is no doubt that Dupin is exceptionally adept at finding out easily what others keep failing to unearth, despite their arduous work. However, his exceptional proficiency in detective work lacks both social and moral dimensions for reasons which can be explained as follows. First of all, Dupin recovers the letter only after he "has *exactly duplicated* the crime he has set out to resolve" (Hoffman, 1998, p. 122). His solution only propagates the problem even further. Secondly, it is basically his desire for revenge which immensely motivates him to get the letter back. If the thief had been somebody else with whom Dupin had no former acquaintance, he would most likely choose not to act at all. Besides, his motivation behind the reclaiming of the purloined letter appears to be purely selfish. As Hoffman writes, "in no way does he [Dupin] show any interest toward man in society. *Au contraire*, he pursues his excellences in isolation. He cares not a whistle for the knowledge that benefits mankind, as did Franklin, but devotes all his leisure hours – and they are many – to the knowledge that interests himself" (1998, p. 124). Thirdly, he shows no signs that he acts on the feelings of social responsibility when he takes action to get the letter safely back to its original owner. On the contrary, he shows much less interest in returning the letter safely back to the Queen in the first person than in appropriating the reward for having discovered it alone.

All this shows that Dupin has no ethical concerns whatsoever about committing the crime which he has indeed been asked to investigate. The acuteness with which Dupin uncovers the crime of stealing that somebody else has committed goes parallel with the prudence with which he 'covers' the same crime that he himself commits.⁵ After all, the fact remains that Dupin does what Minister D. has already done—the stealing of a letter. Both acts of stealing are stealing and deserve equal moral response. Unscrupulousness is therefore something which equally applies to both Minister D. and Monsieur Dupin. As Babener also points it out in her paper, "the prominent pattern of doubles [in 'The Purloined Letter'] suggests that the protagonist [Dupin] and his foil [Minister D.] are *moral duplicates*" (italics mine) (1988, p. 315-6). Babener also puts forth that, looked at from a moral point of view, Dupin's purloining of the letter cannot be considered as something better or preferable when compared with Minister D.'s purloining of the letter, simply because Dupin has recovered the purloined letter:

Dupin cannot be regarded simplistically as a moral agent whose able solution of the crime represents a triumph for the cause of virtue. Dupin's mode of procedure, while successful, is nevertheless ethically suspicious; he does, after all, imitate D—'s own

⁴ Babener makes a similar point as she argues that critics unanimously agree that the Minister is the villain, yet they are eager to keep Dupin "exempt from moral scrutiny" simply because he "solves crimes for sheer aesthetic pleasure," or regard him "as a representative of the forces of morality" (1988, p. 328).

⁵ The words 'acuteness' and 'prudence' are used here in reference to a passage in *The Name of the Rose* (originally published in Italian in 1980) where William of Baskerville, the master, is described by the abbot as "acute in uncovering, and prudent (if necessary) in covering" (Eco, 1998, p. 9).

tactics, which are clearly pernicious. Both men employ ingenious forms of trickery to execute their plans and to deceive their antagonists. (1988, p. 328)

When looked at from a technical point of view, Dupin's achievement of success as a detective in getting the purloined letter back seems to be unquestionable. However, a moral attitude towards the way in which he does get it back will reveal that besides the letter itself, Dupin steals the way of stealing the letter from the robber as well. Dupin's achievement of success as a detective, in fact, rests upon his appropriation of the know-how by which Minister D. purloins the letter in the first place -the know-how which is uniquely a personal property of Minister D. In the light of all this, it can be concluded that Dupin both appropriates and plagiarizes a genuine method of doing something -whether it be for stealing something or recovering something stolen- for the sake of personal gain alone. What we face, at the end of the day, is not a hero but a plagiarist.

BIBLIOGRAPHY

- Babener, Liahna K. (1988). "The Shadow's Shadow: The Motif of the Double in Edgar Allan Poe's "The Purloined Letter"." In J. P. Muller, & W. J. Richardson (Eds.), *The Purloined Poe: Lacan, Derrida & Psychoanalytic Reading* (pp. 323-334). Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Bretzius, Stephen. (1995). "The Figure-Power Dialectic: Poe's "Purloined Letter"." *MLN* 110(4), 679-691. Retrieved October 6, 2020, from <https://www.jstor.org/stable/3251199>
- Derrida, Jacques et al. (1999). "The Purveyor of Truth." *Yale French Studies* (96), 124-197. Retrieved May 25, 2020, from <https://www.jstor.org/stable/3040722>
- Eco, Umberto. (1998). *The Name of the Rose*. Trans. William Weaver. London: Vintage
- Hoffman, Daniel. (1998). *Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe*. Baton Rouge: Louisiana State University Press.
- Irwin, John T. (1986). "Mysteries We Reread, Mysteries of Rereading: Poe, Borges and the Analytic Detective Story; Also Lacan, Derrida, and Johnson." *MLN* 101(5), 1168-1215. Retrieved December 7, 2020, from <https://www.jstor.org/stable/2905715>
- Johnson, Barbara. (1977). "The Frame of Reference: Poe, Lacan, Derrida." *Yale French Studies* (55/56), 457-505. Retrieved May 25, 2020, from <https://www.jstor.org/stable/2930445>
- Lacan, Jacques and Jeffrey Mehlman. (1972). "Seminar on "The Purloined Letter"." *Yale French Studies* (48), 39-72. Retrieved May 25, 2020, from <https://www.jstor.org/stable/2929623>
- Kennedy, J. Gerald. (1996). "The Violence of Melancholy: Poe against Himself." *American Literary History* 8(3), 533-551. Retrieved November 20, 2020, from <https://www.jstor.org/stable/490156>

- Knight, Stephen. (1980). *Form and Ideology in Crime Fiction*. London: Macmillan
- March-Russell, Paul. (2009). *The Short Story: An Introduction*. Edinburgh: Edinburgh University Press
- Poe, Edgar Allan. (1946). "The Murders in the Rue Morgue." In Edgar Allan Poe (Auth.), *Tales of Mystery and Imagination* (pp. 378-410). London: J. M. Dent & Sons Ltd.
- . (1946). "The Purloined Letter." In Edgar Allan Poe (Auth.), *Tales of Mystery and Imagination* (pp. 454-470). London: J. M. Dent & Sons Ltd.
- Priestman, Martin. (1991). *Detective Fiction and Literature: The Figure on the Carpet*. New York: Palgrave Macmillan
- Richard, Claude. (1981). "Destin, Design, Dasein: Lacan, Derrida and "The Purloined Letter"." *The Iowa Review* 12(4), 1-11. Retrieved 11 17, 2020, from <https://jstor.org.org/stable/20155773>
- Riddel, Joseph N. (1979). "The "Crypt" of Edgar Poe." *boundary 2*, 7(3), 117-144. Retrieved November 23, 2020, from <https://www.jstor.org/stable/303167>
- Rollason, Christopher. (1988). "The Detective Myth in Edgar Allan Poe's Dupin Trilogy." In Brian Docherty (Ed.), *American Crime Fiction: Studies in the Genre* (pp. 4-22). London: Macmillan Press.
- Swirski, Peter. (1996). "Literary Studies and Literary Pragmatics: The Case of "The Purloined Letter"." *SubStance*, 25(3), 69-89. Retrieved October 6, 2020, from <https://www.jstor.org/stable/3684867>
- Thoms, Peter. (2002). "Poe's Dupin and the Power of Detection." In Kevin J. Hayes (Ed.), *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe* (pp. 133-147). Cambridge: Cambridge University Press.

BATI

EDEBİYATINDA AKIMLAR

editör
OKTAY YİVLİ

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

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



Prof. Dr. Önder Göçgün

TİYATRO DENEN HAYAT SAHNESİ



PROF. DR. ÖNDER GÖÇGÜN

Türk Tasavvuf Şiiri

AÇIKLAMALI VE YORUMLU ÖRNEKLERLE



MODERN TÜRK EDEBİYATI

editör
OKTAY YİVLİ

MUHARREM DAYANÇ
OKTAY YİVLİ
MACİT BALIK
MAHMUT BABACAN
SEVİM ŞERMET

YASEMİN MUMCU
BEDİA KOÇAKOĞLU
NİLÜFER İLHAN
MAKSUT YİĞİTBAŞ
SELAMİ ALAN



Âşık Paşa'nın *Garib-nâme*'sinde Vücut Şehrinin Yöneticisi Olarak Akıl

DOÇ. DR. FARUK MANAV*

Öz

Âşık Paşa, *Garib-nâme*'de şehir gibi olan insan vücudunun yöneticisinin akıl olduğunu belirtmektedir. Ona göre, bu şehirde sekiz kapı bulunmakta ve o, bu kapıların akıl sayesinde ideal işlevlerini yerine getirebileceklerini ifade etmektedir. Akıl, her kapının ideal işlevini yerine getirmesini sağlayan ve insandaki düzeni tesis edebilen yetidir. Bu çalışma ise *Garib-nâme*'de insan vücudunun bir şehre benzetildiği ve bu şehrin yöneticisinin akıl olduğuna ilişkin kısmın felsefi açıdan değerlendirilmesini ve bu düşünceye kaynaklık eden düşünceleri ortaya çıkarmayı amaçlamaktadır. Bunu yaparken de gerek evrensel felsefedeki gerekse Türk felsefesindeki konuyla ilgili benzeşen düşüncelerden yararlanılacaktır. Böylece insanın vücut şehrinde yer alan kapıların varlık, bilgi ve değerler açısından ne anlam ifade ettiği ve aklın bu konudaki işlevi gün yüzüne çıkarılacaktır.

Anahtar sözcükler: Âşık Paşa, akıl, vücut şehri, kendini bil, Türk felsefesi

THE REASON AS THE RULER OF THE CITY OF BODY IN ÂŞIK PASHA'S *GARİBNAME*

Abstract

Âşık Pasha states in *Garib-nâme* that the ruler of the human body, which is like a city, is the mind. According to him, there are eight doors in this city and he says that these doors can serve their ideal functions by means of reason. Reason is the ability that enables every door to fulfill its ideal function and that can establish order in human beings. This study aims to give a philosophical evaluation of the relevant part of *Garib-nâme* where the human body is likened to a city with reason as its ruler, and to unveil the provenances of this thought. This will be done with the aid of some analogous thoughts on the same subject from both universal and Turkish philosophical literature. It will thus be brought to light what these doors in the human's "city of body" are to mean from the perspective of being, knowledge and values, and what function is to be served by reason in this setting.

Keywords: Âşık Pasha, reason, the city of body, know thyself, Turkish philosophy

GİRİŞ

14. yüzyıl Türk düşünce dünyasının önemli şahsiyetlerinden birisi olan Âşık Paşa'nın gerek Türk diline verdiği önemi gerekse Türk düşünüş biçiminin özelliklerini yansıttığı *Garib-nâme* adlı eseri (Yavuz, 2003, s. 32-36), birçok konuda felsefi değerlendirme yapmaya olanak sağlamaktadır. Âşık Paşa'nın oldukça hacimli olan, çokça konu ve temaya işaret eden bu eserinin yapısına ilişkin Yavuz (2004, s. 353) şu değerlendirmeyi yapmaktadır:

Garib-nâme'de dikkat çeken husus, eserin on bölüm olması ve her bölümde on kıssanın bulunmasıdır. Bu durumda Garib-nâme'de yüz destan var demektir. Ancak bu yüz konunun işlenmesi demek değildir. Eserin birlerden başlayarak onlara kadar kubbeleşerek açılması ve gittikçe büyümesi onun en önemli tarafıdır. Şairin işlediği ve üzerinde durduğu konu sayısını her bölümü on ile çarptığımız zaman bulabiliriz. Bu durumda Âşık Paşa fazla ayrıntılara girilmezse, 550 konu üzerinde durmuştur.

İçerik açısından bakıldığında zengin bir düşünce dünyasına sahip olduğu görülen bu eserin bütünsellik arz eden, "...derli toplu..." (Yavuz, 2000, s. LI) ve Türk düşünüş biçimine ilişkin oldukça sistematik ve güçlü bir felsefi yapısının bulunduğu da söylenebilir. Çünkü "Garib-nâme'nin en önemli özelliğinden biri de eserin tercüme olmayıp telif olmasıdır." (Yavuz, 2003, s. 36). Bu nedenle eserin tamamıyla Türkçe yazılmış olmasının Türk felsefesinin Türk dilinde ifade edilmesine ve kavramsallaştırılmasına aracılık ettiği söylenebilir.

Kimi çevrelerce ise tasavvufi yönü ile ön plana çıkarılan ve bir tasavvuf eseri olarak değerlendirilen (Kut, 1991, s. 2; Ocak, 1991, s. 3; Yavuz, 2003, s. 36; Cengiz, 2020, s. 184) *Garib-nâme*'nin bu yönünün ötesinde farklı bakış açıları ve yaklaşımlar ekseninde, özellikle de felsefi yapısına yönelik değerlendirme yapmak son derece önemlidir. Yukarıda bahsedilen dilsel özelliklerin dışında bu değerlendirmeyi önemli kılan gerekçeler ise eserin tasavvufi yönü nedeniyle Antik Yunan düşüncesinden izler taşıması¹ olasılığı ve Türk felsefesinin özelliklerine sahip olma potansiyelidir. Bu nedenle eserde bahsi geçen düşüncelerin nasıl bir felsefi arka plana sahip olduğunu ve eserin düşünsel zenginliğini göstermek açısından önemli olduğu gibi *Garib-nâme*'nin gerek Türk felsefesi gerekse evrensel felsefe mirası içindeki yerine ilişkin yorumda bulunmak için de gereklidir.

Literatüre bakıldığında *Garib-nâme*'nin felsefi yönüne ilişkin bazı çalışmaların bulunduğu görülmektedir (Ovacık, 2016a; Ovacık, 2016b). Bu çalışmada ise *Garib-nâme*'nin II. cildinin I. kısmında yer alan *insan vücudu çok büyük bir şehir gibidir* hadisine² ilişkin sekizinci bölümün dokuzuncu kıssası analiz edilerek kıssada insanın vücut şehrinin yöneticisi olarak düşünülen aklın³ bu işlevini nasıl yerine getirdiğine dair yapılacak değerlendirmeler ekseninde bu

¹ Ülken (2015, s. 115-116), tasavvufun kaynaklarından birisinin Yeni Platonculuk olduğunu ifade ederken, Arslan (2013, s. 303-307) ise İbni Arabi ve sonrasındaki mutasavvıfların düşüncelerinin Platoncu düşünceye yakın olduğunu belirtmekte ve bu dönem tasavvufunun akılsallığı ön plana çıkardığından Yunan tarzı düşünce çizgisinde olduğunu ama özgünlüğünü koruduğunu dile getirmektedir.

² Garib-nâme'de yer verilen bu hadis sahil/gerçek olmadığına dair yorumlar da bulunmaktadır (Aydın O., 2020, s. 207). Ancak bu hadis gerçek olsun ya da olmasın bu çalışma açısından önemli olan Âşık Paşa'nın buna yönelik nasıl bir felsefi temellendirme yaptığıdır.

³ Akıl kavramının felsefe literatüründe ne anlama geldiğinin kısaca ifade edilmesi yararlı olacaktır. Felsefede akıl genel anlamıyla insanın bir yetisi olarak karşımıza çıkarken bu yeti, bilme, kavrama, doğru bir şekilde düşünme, yargıda

düşüncenin yapısını ve felsefi arka planını ortaya koymak amaçlanmaktadır. Bunu yaparken de hem Türk felsefesinden hem de evrensel felsefe literatüründe yer alan ve konuyla benzeşen düşünceler ortaya koyan filozofların düşüncelerinden yararlanılacaktır.

1. KISSANIN BAŞLANGICI VE AMACI: KENDİNİ BİLMEK

Kendini bilmek, insanın kim olduğunu kavraması, kendi potansiyelinin, neleri bilip neleri bilmediğinin farkına varması gibi durumları içeren ve kendi özü üzerine geliştirdiği bir tür farkındalık durumu olarak belirginleşen bilinçlilik hâlidir. Felsefe tarihinde ise farklı görünümleri ile karşımıza çıkan bu anlayış, Antik Yunan'da kendisini gösteren ve Türk felsefesinde de rastlanan bir düşünce yapısına işaret etmektedir.

Öncelikle Yedi Bilgelerin düşüncelerinde insan davranışlarına ilişkin bazı öğütler şeklinde kendini açığa vuran ve Delphoi'deki bir tapınakta yazan 'kendini bil' sözü (Kranz, 2014, s. 31-34), Antik Yunan'da özellikle Platon'un diyaloglarında irdelenmektedir. Platon, *Kharmides* diyalogunda kendini bilmeyi en genel anlamda bilge kişinin tavrı olan bir tür yüksek farkındalık becerisi olarak görürken bunu şöyle ifade eder;

Bu durumda, yalnız bilge kendi kendini bilebilir; hem neyi bildiğine hem de neyi bilmediğine karar verebilen yalnız bilgedir; aynı şekilde başkalarını da inceleyip, neyi bildiklerini, neyi bildiklerini sandıklarını ve gerçekten bildiklerini, neyi bildiklerini sandıklarını ama gerçekte bilmediklerini de anlayabilir; başka hiç kimse anlayamaz bunu. O halde gerçekte, bilge olmak, bilgelik ve kendi kendini bilmek; neyi bildiğini ve neyi bilmediğini bilmektir (Platon, 2010, s. 314-315, 167).

Platon tarafından insanın bilgeliğine karşılık gelecek şekilde ifade edilen kendini bilme meselesinin Türk felsefesinde de örnekleriyle karşılaşılan bir düşünce yapısı olduğu ifade edilebilir. Bu konuda verilebilecek ilk örnek ise Orhon yazıtlarıdır. Yazıtlarda kağanların bilgeliklerine ilişkin "...bilge kağan ermiş alp kağan ermiş buyrukı bilge ermiş erinç alp ermiş erinç... / Bilge kağan imiş, yiğit kağan imiş, komutanları da bilge imiş elbette, yiğit imiş elbette." (Aydın E., 2019, s. 80-81, BK D 4) ifadesinin dışında bilgeliğin verilen örnekler çerçevesinde yöneticilik için önemine dikkat çeken doğrudan ve/veya dolaylı ifadeler de bulunmaktadır (Manav, 2021, s. 7-11). Buna göre, kendini bilme düşüncesinin Türk felsefesinde ilk olarak bilgelik ekseninde kağanlıkla ilişkilendirilerek Orhon yazıtlarında karşımıza çıktığı söylenebilir.

Kendini bilme konusunda Türk felsefesinden verilebilecek diğer örneklerden bazıları ise Yusuf Has Hacib'in *Kutadgu Bilig'i* ve Yunus Emre'nin *Divanı*'nda yer almaktadır. Örneğin, *Kutadgu Bilig'*deki *İnsan Oğlunun Değerinin Bilgi ve Akıldan Geldiğini Söyler* başlıklı 6. bölüm, akıllı ve bilgili insanın özelliklerine, akıllı ve bilgili olmanın kazanımlarına yöneliktir. Yani bir bakıma akıllı ve bilgili kişinin kendini bilen kişi olduğu ifade edilmektedir. "Bilginin mânasını bil; bak, bilgi ne der: bilgiyi bilen insandan hastalık uzaklaşır." (Yusuf Has Hacib, 1998, s. 22, 156. B),

bulunma (Cevizci, 2010, s. 48), doğru ile yanlış birbirinden ayırt etme, kavram, olay ve olgu vb. çeşitli unsurlar arasında ilişki kurma ve bunları anlama gibi eylemlerle karakterize olan, insanın yol göstericisi (Güçlü vd., 2008, s. 1479) olarak tanımlanmaktadır.

“Anlayış⁴ bir yulardır; insan onu elinde tutarsa, dileğine erişir ve bütün arzularına nâil olur.” (Yusuf Has Hacib, 1998, s. 23, 159. B) ve “Anlayışın insana faydası çok olur; insan bilgi bilirse, aziz olur.” (Yusuf Has Hacib, 1998, s. 23, 160. B) ifadelerinden anlaşıldığı üzere kendini bilen kişi, yapıp ettiklerinin farkında olan ve neleri bilip neleri bilmediğini bilen, amaçlarına ulaşma potansiyeli yüksek olan kişidir.

Yunus Emre ise kendini bilmeyi okumakla ya da öğrenmekle gerçekleştirilen bilme eyleminden farklı düşünmekte, insanın ilim sayesinde kendini tanimasından ve neleri bilip neleri bilmediğinden hareketle Allah’ın varlığını bilmeye karakterize olan bir yapıyla tasarlamaktadır. Yani ona göre kendini bilen kişi, Allah’ı da bilen kişi olmak durumundadır:

“İlim ilim bilmektir ilim kendin bilmektir
Sen kendini bilmezsin ya nice okumaktır
Okumaktan mana ne kişi Hakk’ı bilmektir
Çün okudun bilmezsin ha bir kuru emektir
Okudum bildim deme çok ta’at kıldım deme
Eri Hak bilmezisen abes yere yelmektir” (Yunus Emre, 1991, s. 92, 91. G).

Söz konusu bu anlayışın bir başka görünümünün ise Âşık Paşa tarafından *Garib-nâme*’de ifade edildiği görülmektedir.⁵ Âşık Paşa, kendini bilen kişiyi eserinin I. cildinin I. kısmında, gerçek anlamda iman sahibi olan ve yapıp ettiklerinin farkında olan, nerede bulunduğunu, ne olacağını, kim olduğunu, dünyadaki amacının ne olduğunu bilen kişi olarak tasarlamaktadır (Âşık Paşa, 2000a, s. 473-475, 2274-2279. B). O, bu çalışmanın konusu olan kıssada ise kendini bilmenin bir yolunun bulunduğunu ve bunun da kişinin kendi vücudunu tanımak yoluyla gerçekleşebileceğini ifade etmektedir. Ayrıca şehir gibi olan insan vücudunda, bir şehirde bir arada yaşayan insanların rol ve görevlerine benzer şekilde farklı bölgelerin ya da organların farklı işlevleri yerine getirdiğine işaret ederek insanın neleri yapıp neleri yapamayacağını yani, bir bakıma kendi potansiyellerinin farkına vararak yaşamını sürdürmesinin yolunu göstermektedir (Âşık Paşa, 2000c, s. 249, 6922-6929. B). Bu farkındalıkta baş etken olarak değerlendirilebilecek olan unsur ise insanın vücut şehrinin yöneticisi olan akıldır.

2. YÖNETİCİ OLARAK AKIL

Akıl, her şeyin denetimini sağlayan ve insanın tüm eylemlerinden sorumlu olan bir tür denetim mekanizmasıdır. Nasıl ki, bir şehirde insanların dirlik ve düzen içinde yaşayabilmesi için bir yöneticinin bulunması gerekiyorsa insan vücudunda da ideal uyumun ve devamlılığın sağlanabilmesi için tüm yetkiyi elinde bulunduran bir yöneticiye yani, akla gereksinim bulunmaktadır. Çünkü “Vücut ülkesindeki bütün emirler ona aittir; herkes o emre göre gidip gelir ve iş yapar.” (Âşık Paşa, 2000c, s. 251, 6933. B).

Âşık Paşa’ya göre, aklın yönetimindeki insanın vücut şehrinde birbirinden farklı olan ve farklı işlevleri yerine getiren unsurlar bulunmaktadır: “Bu şehrin içi yaratıklarla dolmuştur ve bunların kimi küçük kimi büyüktür (6934. B). Orada kimisi gider, kimisi gelir, bazısı da oturur;

⁴ Anlayış sözcüğü özgün metinde *ukuş* olarak geçmektedir (Yusuf Has Hâcib, 1999, 32, 159. B). *Ukuş* sözcüğü ise “akıl” (Kâşgarlı Mahmud, 2020, s. 29) anlamına geldiğinden bu anlam üzerinden değerlendirme yapılmıştır.

⁵ *Garib-nâme*’nin kendini bilmek konusu etrafında şekillendiği de belirtilmektedir (Özkan, 2010, s. 360).

kimi kazanır, kimi de mal mülk biriktirir (6935. B). Kimi avcıdır, av avlar; kimi bir yere gitmez ve evinde kalır (6936. B). Kimi padişahın yardımcısı, kimi hizmetçidir; ... (6937. B)" (Âşık Paşa, 2000c, s. 251, 6934-6937. B). Bu yüzden vücut şehrinde kendiliğinden doğal bir uyumun beklenmediğini ve farklılıkların arasındaki uyumu tesis edecek bir yöneticiye ihtiyaç duyulduğunu ifade etmek gerekmektedir. Çünkü "Bu şehrin halkında; öfke, merhamet, günah, ibadet, iyilik ve kötülük gibi pek çok hüner bulunur." (Âşık Paşa, 2000c, s. 253, 6941. B). Dolayısıyla yönetici ihtiyacını giderecek olan akıl, aynı zamanda vücut şehrindeki kaosun kozmosa dönüşümünü sağlama gücüne de sahiptir. Ayrıca vücut şehri, dış dünyadan tamamen yalıtılmış olmayıp aksine dış dünya ile süreklilik arz eden bağlantısı nedeniyle mevcut olanların dışında kapıları aracılığıyla yeni unsurlarla da karşılaşabilmektedir. Zira "Bu şehirde sekiz geçit yeri vardır ve bunların her biri büyük kapılardır." (Âşık Paşa, 2000c, s. 251, 6938. B). Ancak bu kapılardan her zaman istenen ya da iyi ve yararlı olarak nitelendirilen şeyler girmemektedir. Çünkü "Bu kapılardan devamlı; iyi kötü, değerli değersiz, üstün ve üstün olmayan kervanlar geçer." (Âşık Paşa, 2000c, s. 251, 6939. B). Bu nedenle söz konusu kapılardan her şeyin vücut şehrine girmemesi ya da istenmeyenlerin ayıklanması için aklın bu kapılardan sorumlu bir yönetici olarak düşünüldüğü söylenebilir. Öyleyse aklın vücut şehrinde yönetici olarak tasarılanmasının arka planında yer alan nedenlerden birisi budur.

Aklın bu denli önemli bir konumda düşünülmesinin bir diğer nedeni ise aklın tüm varlıklardan önce Allah tarafından yaratılmış olan, diğer varlıklardan üstün tutulan, bulunduğu her insanı güzelleştiren ve tüm insanların yaşamını sürdürebilmek için muhtaç olduğu bir yeti olması ve bu özellikleri nedeniyle de ona Allah tarafından bazı sorumlulukların yüklenmiş olmasıdır (Âşık Paşa, 2000c, s. 253-255, 6948-6953. B). İşte buna dayalı olarak aklın en önemli sorumluluğunun insanın vücut şehrinin ya da daha bütünsel düşünüldüğünde insanı yönetmesi olduğunu söylemek mümkündür.

Yönetici aklın farklı birimlerinden de söz edilirken bunlardan biri, insanın göğüs bölgesinde bulunan ve fakirlerin/güçsüzlerin sığınağı olan *gönüldür* (Âşık Paşa, 2000c, s. 255-257, 6961-6962. B). Gönülün akıl birimi olarak işlevini kavrayabilmek için ise sözlük anlamlarına bakmak yararlı olacaktır. Çünkü gönül "İman, sevgi ve nefretin, iyi ve kötü bütün duyguların kaynağı olduğu kabul edilen kalbin mânevî yönü, yürek, dil" (Ayverdi, 2008, s. 1088) anlamlarıyla insanın tinsel yönüyle ilgili birçok eyleme, unsura ve duyguya işaret etmektedir. Ancak *Dîvânü Lugâti't-Türk'te* "zihin açıklığı ve idrak sür'atı" (Kâşgarlı Mahmud, 2020, s. 496) gibi anlamları bulunmaktadır. Yani gönül, insanın duygularına ve eylemlerine danışmanlık yapan manevi/tinsel yönü dışında, onun anlama becerilerine, bir bakıma aklın kullanılabilme derecesine de işaret etmektedir. Bu nedenle Âşık Paşa'nın gönülü aklın birimlerinden birisi olarak düşündüğü söylenebilir.

Aklın diğer bölümü ise içinde her şeyin saklandığı bir ambar olarak *hafızadır* (Âşık Paşa, 2000c, s. 257, 6962. B). Bu birim sayesinde aklın yaşantılar ve her türlü edinilmiş bilgiler için bir depolama işlevine sahip olduğu dile getirilebilir. Böylelikle vücut şehrinin kapılarından elde edilenlerin nasıl saklandığı da açıklığa kavuşmuş olur.

Aklın köşke benzetilen ve insanın bir bakıma bilincine işaret eden birimi ise *dimağdır* (Âşık Paşa, 2000c, s. 257, 6963. B). Bu birimin de insanın her türlü eyleminin bilinçli bir biçimde

yapılması gerektiğine işaret ettiği düşünülebilir. Çünkü insanın eylemlerinin doğru veya yanlış olduğuna ilişkin bir değerlendirme yapabilmek için koşul, ahlaki eylemlerinde "...istençli..." (Özlem, 2014, s. 136) olmak iken dini eylemlerinde ise "...sorumlu olabilmek için muhatapta aranan ilk ve en önemli şart akıl sahibi olmaktır" (Temel, 2017, s. 132). Bu nedenle ancak bilinçli eylemlerin ahlaki ve dini sorumluluk alanına girebildiği söylenebilir. Nitekim Türk felsefesinin önemli köşe taşlarından *Kutadgu Bilig*'de de buna ilişkin olarak "Eğer deli bir adamı vurup, öldürürse, o deliye ölüm cezası yoktur; kısas yapılmaz." (Yusuf Has Hacib, 1998, s. 32, 295. B) şeklinde benzer bir düşünce bulunmaktadır.

Dolayısıyla aklın tüm birimlerinin yerine getireceği işlevlerle yöneticiliğini gerçekleştirirken bu yöneticiliğin insanı ideal yola yönlendirmesine yani, aklın insana gönderilen kitaplardaki anlamları kavrayarak ona gerek maddi gerekse manevi bir yönlendirmede bulunacağına karşılık geldiği düşünülebilir (Âşık Paşa, 2000c, s. 257, 6965-6969. B). Bu bakımdan insanın aklın yöneticiliğine gereksinimi olan bir varlık olarak böylesine bir yaşamı sürdürmek durumunda olduğu ifade edilebilir. Bu da aynı zamanda insanın kendini bilmesine yani, vücut şehrindeki sekiz kapıyı tanımasına karşılık gelmektedir.

3. VÜCUT ŞEHRİNİN KAPILARI

3.1. Vücut Şehrinin Birinci Kapısı: Kulak

Garib-nâme'de kulak, insanın eylemleri üzerinde etkili olan ve dış dünyadaki tüm sesleri işittiği kapıya karşılık gelecek şekilde tasavvur edilirken kulağın getirdiği verilerin içinde iyi ve kötünün bir arada bulunduğu vurgulanmaktadır. Bu nedenle neyin iyi neyin kötü olduğunun algılanmasında denetim işi aklın olmak durumundadır. Ancak akıl bunu tek başına değil, kendisine yardımcı olan can⁶ ve gönül sayesinde gerçekleştirerek iyiyi saklayıp kötüyü uzaklaştırmalıdır (Âşık Paşa, 2000c, s. 259-261, 6981-6990. B). Bu noktada kulak, insanın dış dünyaya ilişkin olarak elde edeceği bilgilerin/verilerin giriş yollarından birisi olarak düşünülebilir. Kulak sayesinde dış dünyadan işitilen sesler, akıl ile kendisine yardımcı olan can ve gönülün süzgecinden geçtikten sonra anlamlandırılacağına göre, salt duyu organından gelen verinin değil, söz konusu süzgeçlerden geçen verinin insan açısından istenen türden bilgiyi ortaya çıkaracağını belirtmek mümkündür.

3.2. Vücut Şehrinin İkinci Kapısı: Göz

İnsan vücudunun dış dünyaya açılan ve dış dünyanın görselliğinin geçtiği kapıya karşılık gelen göz vasıtasıyla elde edilen verilerin yine akıl tarafından can ve gönülün danışmanlığında bir elemeye tabi tutulduğu ve güzel olan görsellerin şehre dâhil edildiği, çirkin olan görsellerin ise uzaklaştırıldığı ifade edilmektedir (Âşık Paşa, 2000c, s. 261-263, 6991-7003. B). Bu noktada, insanın dış dünyanın güzelliklerini elde edebilmesi adına aklın her zaman görevini sürdürmek durumunda olduğu ifade edilebilir. Böylece gözün tek başına insanın vücudunu ya da insanın

⁶ Can, Âşık Paşa'ya göre insan vücuduna/bedenine Allah tarafından yerleştirilmiş olan (Âşık Paşa, 2000b, s.1039, 5164. B) ve insanın canlılığına ya da bir bakıma ruhuna karşılık gelen bir yapı olarak beden ile birlikte aralarında öncelik sonralık ilişkisi olmaksızın uyumlu bir bütün oluşturan ve aynı zamanda bedenin tüm işlevlerini yerine getirmesini sağlayan yapı şeklinde düşünülmektedir (Âşık Paşa, 2000c, s. 175-177, 6540-6547. B).

kendisini her zaman istenilen noktaya getirmesinin olanaksız olduğuna ve bir duyu organı olarak ideal işlevini akıl sayesinde yerine getirebileceğine işaret ettiğine düşünülebilir. Söz gelimi "...nesneyi olduğundan başka türlü algılama, gerçeğe uymayan görünüşü gerçekmiş gibi yorumlama ve bu yanılgının farkında olmama hâli." (Cevizci, 2010, s. 1625) olarak tanımlanan illüzyon (yanılsama) durumunda insanın düştüğü durum, gözün tek başına neden yeterli olmayabileceğine ilişkin somut bir örnek oluşturmaktadır. Örneğin "...sinemada belli bir hızda dönen tank paletlerinin veya araba tekerlerinin tersine dönüyormuş gibi algılanması..." (Budak, 2009, s. 793) gibi bir yanılsamada insanın tekerlerin aslında geriye doğru dönmediğinin farkına varmasını sağlayan ve yanlış algının ortadan kaldırılmasını sağlayan akıldır. Eğer akıl devre dışı olursa insan görme eyleminde yanlış algılamaya devam edecektir.

3.3. Vücut Şehrini Üçüncü Kapısı: Burun

İnsanın vücut şehrinin üçüncü kapısı olan burun, öncelikle nefes alıp vermenin gerçekleştirildiği organ olarak düşünüldüğünden yaşamsal önemiyle dikkat çeken bir kapıdır. Burunda "...akciğerlerde yer tutan nefesin devamlı işlediği, havanın gelip geçtiği..." (Âşık Paşa, 2000c, s. 265, 7006. B) göz önüne alındığında iyi ve kötü olan arasında bir eleme yapmak ya da istenilmeyenleri uzaklaştırmak diğer kapılara oranla olanaksızdır. Çünkü insan nefessiz yaşayamayacağından bu kapı, her zaman dış dünyaya açık olan kapıdır. Ancak bu durum, nefes yoluyla gelen her türlü verinin vücut şehrine alındığı ve yerleştirildiği anlamına gelmemektedir. Çünkü girse bile iyi ya da kötü olduklarına ilişkin karar verilmesinde yine akıl, gönül ve can iş birliği gerçekleşmek durumundadır: "Vücut şehrine burundan pek çok varlık girerse de; akıl, gönül ve can onların ne olduklarını hemen bilirler. Bunlardan binde biri, vücutta yerleri oldukları hâlde, kabul edilmez." (Âşık Paşa, 2000c, s. 265, 7011-7012. B). O nedenle insanın burnundan giren ve varlığının devamlılığını sağlayan nefesin dışındaki her türlü kokunun ayırt edilmesini yine en son noktada akıl sağlamak durumundadır.

3.4. Vücut Şehrini Dördüncü Kapısı: Ağız

Dördüncü kapı "...vücut şehrinin yiyecek ve her türlü gıdasının girdiği ağız kapısıdır." (Âşık Paşa, 2000c, s. 265, 7015. B). Bu bakımdan ağız, insanın yaşamsal öneme sahip olan temel fizyolojik ihtiyaçlarından açlık ve susuzluğun giderilmesini yani, onun biyolojik varlığının devamlılığını sağlayan kapılardan biri olarak düşünülebilir.

Bu kapıdan giren yiyeceklerin tadına öncelikle tat alma için görevli organ yani, dil bakarken sonrasında akıl hangi tat olduğunu tanıyarak yine can ve gönüle göndermekte, sonrasında midede sindirim ve depolama gerçekleşmekte, böylece vücudun tüm organları beslenerek güçlenmektedir (Âşık Paşa, 2000c, s. 267, 7016-7024. B). Bu noktada, beslenmenin de akıl denetiminde gerçekleşmesi gereken ölçülü bir eylem olduğu ifade edilebilir.

3.5. Vücut Şehrini Beşinci Kapısı: Boşaltım Organları (Dafia)

Beşinci kapı, *dafia* adı verilen ve vücuda giren besinlerin fazlasının atıldığı boşaltım organlarına karşılık gelen kapıdır (Âşık Paşa, 2000c, s. 267, 7025-7026. B). Bu kapının en önemli

yönü ise boşaltım dışında, insanın insan olmağını gösteren, onu diğer canlılardan ve özellikle hayvanlardan ayıran bir işleyiş yapısına sahip olmasıdır. Çünkü insan, boşaltım eylemini belirli ahlaki değerler ekseninde gerçekleştirmek durumundadır: “İnsan, insan olmanın gerektirdiği tüm edimlerini gerçekleştirirken değerlere uyar ya da değerler yaratır. Bu çerçevede değeri insan yaşamının zorunlu bir ögesi olarak görmek gerekir.” (Timuçin, 2004, s. 119). Bu nedenle dafiann insanın dilediği zaman ve dilediği yerde değil, uygun koşullar altında ve değerler ekseninde çalışması gerekmektedir. Zira “Orada bekleyen edeple nizama ve intizama uyar; eğer öyle olmazsa insan hayvan gibi olur.” (Âşık Paşa, 2000c, s. 269, 7028. B).

Böylelikle insan eğer edebini kaybederse ya da değerlerini bir kenara bırakırsa boşaltım eylemi, insanın yalnızca hayvani dürtüler ile gerçekleştirdiği bir rahatlamadan öteye gidemeyecektir. O nedenle bu kapının dengeli ve ölçülü bir biçimde çalışması ve insanın değerlerine uygun bir boşaltımın gerçekleşmesi için devreye girecek olan yine akıldır: “İşte ona hâkim olup düzene sokan akıldır; eğer akıl elini oradan çekerse ondan utanmak gerekir.” (Âşık Paşa, 2000c, s. 269, 7030. B).

3.6. Vücut Şehrinin Altıncı Kapısı: Üreme Organları

İnsanın bir canlı varlık olarak türsel devamlılığını sağlayabilmesinin yolu, vücut şehrinin altıncı kapısından geçmektedir. Bu kapı, şehirler arasındaki ilişkinin yani, üremenin ve cinsel hazların gerçekleşmesine aracı olan kapıya karşılık gelen üreme organlarıdır: “Onu şehirden şehire götüren takdiriilâhîdir; böylece o, bu şehirden başka bir şehre gider.” (Âşık Paşa, 2000c, s. 269, 7034. B). Şehirden şehire geçiş, beşinci kapıdakine benzer şekilde insanın değerlere göre yaşayan bir varlık olmasına bağlı olarak dengeli ve ölçülü bir şekilde gerçekleşmek durumunda olduğundan bu kapıda da “...akıl her an hükmünü yürütür; neyin haram neyin helal olduğunu da o söyler.” (Âşık Paşa, 2000c, s. 269, 7036. B). Böylece bu organlar yoluyla gerçekleştirilen herhangi bir eylemin ancak aklın denetiminde gerçekleştiğinde ideal bir insani eylem olarak nitelendirilebileceğini söylemek mümkündür. Bu nedenle “Eğer akıl bu düzeni gözetmezse, insanoğlu hayvan seviyesine iner.” (Âşık Paşa, 2000c, s. 269, 7037. B). Dolayısıyla gerek üremenin gerekse bu yolla elde edilen hazların aklın gözetiminde gerçekleşmesi beklenmektedir. Aksi hâlde insanın eline “...zevk yerine utanmadan başka bir şey geçmez.” (Âşık Paşa, 2000c, s. 269, 7038. B).

3.7. Vücut Şehrinin Yedinci Kapısı: El

Şehrin dış dünyaya açılan ve birçok eyleme aracılık eden yedinci kapısı eldir. İnsanlar arasındaki alışverişten iletişime, insan için yaşamsal öneme sahip olan haklı ya da haksız kazançtan tüm sanatlara, kahır ve lütuftan savaş ve barışa kadar birçok eylem bu kapı sayesinde gerçekleşmektedir. El aracılığıyla gerçekleşen eylemler, yine gönüle gelip ardından candan çıkarak son bulmaktadır (Âşık Paşa, 2000c, s. 271, 7041-7046. B). Ancak bir kapı olarak el yine tek başına bırakılmış değildir. Onu düzene sokacak bir denetime ihtiyaç vardır ve bunu da yine akıl gerçekleştirmelidir: “İşte elde sanatı işleten akıldır; buraya gelen ve giden her şey akıl ileldir.” (Âşık Paşa, 2000c, s. 271, 7049. B). Bu yüzden aklın her daim devrede olarak denetimi sağlaması, insan açısından istenen durumların ortaya çıkması için gereklidir. Çünkü “Oraya aklın eli

uzanmazsa; o yol tutulup kapanır ve iş yapılmaz olur.” (Âşık Paşa, 2000c, s. 271, 7048. B). Sözelimi hırsızlık, haksız kazanç yollarından birisi olarak insanın eliyle gerçekleştirdiği eylemlerden biridir ve başka bir insanın hak alanına girilmesi ve malının alıkonulması gibi durumları içerdiğinden dolayı istenmeyen türden bir eylemdir. Bu noktada aklın devre dışı olduğu ifade edilebilir. Çünkü bu eylemi tüm yönleriyle değerlendirebilmek için insanın aklının gücüne ihtiyacı vardır. Yani insanın eylemin kötü olduğuna ilişkin bir yargıya varabilmesinin yolu ancak aklın sağlıklı işleyişi ile olanaklıdır. Kısacası aklın insanı istenmeyene değil istenene yönlendirme olasılığı çok daha yüksektir. *Kutadgu Bilig'*de de ifade edildiği gibi “Bilgi ve akıl insan için bir köstektir; köstekli olan, yakışsız şeylere pek gitmez.” (Yusuf Has Hacib, 1998, s. 33, 314. B).

3.8. Vücut Şehrinin Sekizinci Kapısı: Ayak

Sekizinci kapı ise onu ayakta tutan, hareketliliğini, bir yerden başka bir yere gitmesini sağlayan, aklın gözetiminde işlev görmek durumunda olan ayaklardır ve nasıl ki insanın canı onu hayatta tutuyorsa ayaklar da onu tutup taşımaktadır (Âşık Paşa, 2000c, s. 273, 7052-7057. B). Ayaklar insanı bir yerden bir yere taşıdığına göre hangi yönün doğru hangi yönün yanlış olduğunu insana bildiren yine akıl olmak durumundadır. Dolayısıyla akıl denetiminden yoksun bir hareketliliğin insana yarar sağlayan bir tarafının olmayacağı söylenebilir. Çünkü insan vücudu “Aklın eli işe karışmazsa hemen düşer; ...” (Âşık Paşa, 2000c, s. 273, 7057. B).

4. YÖNETİCİ OLARAK AKLIN FELSEFİ ARKA PLANI

Âşık Paşa'nın vücut şehrinin yöneticisi olarak tasarladığı aklın, bu konumda düşünülmesine aracılık eden felsefi arka planı çözümlemenin yukarıda ifade edilen düşünceleri anlamak açısından önemli olmasından dolayı bu başlık altında *Garib-nâme'deki* Antik Yunan ve Türk felsefesinin izleri aranacaktır.

Âşık Paşa'nın Türk kültürüne mensup olmasından dolayı öncelikle *Garib-nâme'deki* aklın konumuna ve yönetici işlevine ilişkin olarak benzer düşünce yapılarından hareketle Türk felsefesinin izleri sürülmelidir. Sözelimi, Orhon yazıtlarında yönetici kişi olarak kağanın öncelikle sahip olması gereken özelliklerden birisi bilgelik olarak dikkat çekerken bu bilgeliğin akli iyi yönetmek yoluyla kendisini gösteren bir bilgelik olduğu ifade edilmektedir (Manav, 2021, s. 9).

*Kutadgu Bilig'*de ise “Aklın yeri üstte, beyindedir; kıymetli bir şey olduğu için, onun yeri başta.” (Yusuf Has Hacib, 1998, s. 140, 1836. B) ifadesinden de anlaşıldığı üzere insanın en değerli yönüne karşılık gelen akıl, “İnsan akıl ile yükselir, bilgi ile büyür; bu ikisi ile insan itibâr görür.” (Yusuf Has Hacib, 1998, s. 32, 289. B), “Akıl ile insan asıl insan adını alır...” (Yusuf Has Hacib, 1998, s. 33, 303. B) ve “...akılsız adam bir avuç balçık gibidir.” (Yusuf Has Hacib, 1998, s. 32, 297. B) ifadelerinde dile getirildiği üzere de insanı değerli kılan bir yetiye karşılık gelecek şekilde düşünülmekte ve insanın aklını kullanabilme becerisiyle diğer varlıklardan ve aklını iyi kullanamayan insandan farklılaştığı dile getirilmektedir. Ayrıca insanı insan yapan en temel unsur olarak onun eylemlerine yol gösteren ve ölçü getiren bir tür denetim mekanizması olarak düşünüldüğünü “Akıl insan için, şüphesiz, bir köstektir; hareketi doğru ve işi ölçülüdür.” (Yusuf

Has Hacib, 1998, s. 140, 1837. B) ifadesi göstermektedir. Böylece insanın iyiye, doğruya yönelmesinde etkili olan baş aktörün yönetici akıl olduğu ifade edilebilir.

Âşık Paşa'nın aklın yöneticilik işlevine ilişkin düşünceleriyle yakınlık kurulabilecek bir diğer şahsiyet ise Yunus Emre'dir. Yunus Emre "İş bu vücûd bir kaledir akıl içinde sultânı" (Yunus Emre, 1991, s. 269, 412. G) diyerek insan vücudunu bir kaleye akli da onun yöneticisine benzetmektedir. Yine ona göre yönetici akıl, insanın en değerli yerinde yer alırken eylemlerine ölçü getirilen insan da yine akıl sayesinde değerli bir konuma gelmektedir:

"Akıl taht eyledi başı şöyle bilir her bir işi

Dünya içre âkil kişi değmez kimseye ziyânı" (Yunus Emre, 1991, s. 270, 412. G).

İnsan vücudunda aklın yönetici olarak tasarlanması, Platon'un düşüncelerini de anımsatmaktadır. Platon, *Devlet* adlı diyalogunda insanın içinde üç ilke bulunduğunu bir bakıma insan ruhunun üç parçadan oluştuğunu ifade etmektedir. Ona göre "...bu üç ilkedden biri bizi bilgi edinmeye, biri taşkınlığa, öfkeye, biri de yemeye, içmeye, çiftleşmeye ve buna benzer isteklere..." (Platon, 2015, s. 135-136, 436b) yönlendirir. Bu nedenle insanda öfkenin ve arzuların denetimini sağlayan ve insanın bir bakıma yönetimini sağlayan parçası bilgi edinmeye karşılık gelen akıllı parçadır: "Akıl madem ölçülüdür, içimizde olup biten her şeyi kollayıp yönetmek ona düşer..." (Platon, 2015, s. 143, 441e). Hatta Platon insan ile devlet arasında kurduğu analogiden hareketle insanda akıllı parçanın yönetici olmasına benzer şekilde devletin başında da ruhunun akıllı parçası baskın olan kişinin (Platon, 2015, s. 142-144, 441a-442e) yani, filozofun/bilgenin yönetici olması gerektiğini savunmaktadır (Platon, 2015, s. 182, 473d). Böylelikle Âşık Paşa'nın tasarladığı yönetici akıl ile Platon'un düşüncesindeki aklın benzer bir yapıya sahip olduğu görülmektedir. Ayrıca yine Âşık Paşa *Garib-nâme*'nin başka bir kısmında da aklın yöneticilik konusundaki işlevini yine "Padişah olacak kişinin önce asaleti, ikinci olarak da akli olmalıdır." (Âşık Paşa, 2000a, s. 363, 1732. B) diyerek insanın vücut şehrinde yönetici olarak tasarladığı aklın, devlet yönetiminde de olmazsa olmaz niteliklerden biri olarak görülmesi gerektiğini ifade ederek yine Platon'un düşünceleriyle benzerlik göstermektedir.

5. YÖNETİCİ AKLIN SAVAŞIM UNSURU OLARAK NEFS-İ EMMARE⁷

İnsanın aklının doğru yönetilmesi ya da aklın insan vücudu üzerinde bir hâkimiyet kurabilmesi için dikkate alınması gereken bir başka önemli husus da insanın kötü istek ve arzularına karşılık gelecek şekilde tasarımılanan nefsi-i emmaredir. Çünkü nefsi-i emmare "...vücutta akla danışmadan işler yapan..." (Âşık Paşa, 2000c, s. 275, 7063. B), insanı karmaşaya sürükleyen, iman ve ibadet konularında yoldan çıkaran ve utanmadan başka bir şey getirmeyen aşağılık yönüne karşılık gelmektedir (Âşık Paşa, 2000c, s. 275, 7064-7066. B). Bu nedenle nefsi-i emmarenin vücut şehrinin yönetiminde aklın savaşım içinde olacağı önemli bir etkene karşılık geldiği dile getirilebilir. Çünkü şehrin kapılarının istenen şekilde çalışmasını sağlayabilmesi yani, onlar üzerinde bir yönetici olarak üstünlük kurabilmesi ancak kendisine engel olan ve otoritesini sarsan bir yapının etkisinin en aza indirilmesi ile mümkün olacaktır. Eğer akıl bu savaşımı

⁷ Nefsi-i emmare, tasavvufta insan ruhunun kötülüğe yönlendiren mertebesi olarak düşünülmektedir (Schimmel, 2004, s. 44).

kaybederse insan vücudu nezdinde insanın kendisinin de tüm kötülöklere açık hâle geleceğini söylemek mümkündür. Zira “Eğer akıl ona uyarsa aşâğılara yuvarlanır; üstelik de bu vücut şehri karışıklık ve fitne ile dolar. / Akıl işinden uzaklaştırılır ve tahtından alaşağı edilir; bunun sonunda da Allah’ı tanımayıp dinden çıkar.” (Âşık Paşa, 2000c, s. 275, 7067-7068. B). İnsanın nefesine uyararak kendisini gündelik, dünyevi arzulara, duygulara ve isteklere kaptırmasının onu akıllı varlık olmaktan uzaklaştırdığına ilişkin Yunus Emre de benzer bir düşünceye sahiptir. Yunus Emre bununla ilgili olarak der ki,

“Eğer katı buşar isen başın nefse koşar isen
Nefs hâline düşer isen ol buşduğı akıl kanı
Akıl gitti buşu geldi akl evini buşu aldı
Sultân buşu oldu göze göstermez oldu cihanı” (Yunus Emre, 1991, s. 270, 412. G).

Yunus Emre’nin bahsettiğı bu hâle düşmeden aklın yönetimi elde tutabilmesinin yolu, Âşık Paşa’ya göre nefs-i emmareye uymak yerine kendisini aşka yönlendirmekten geçmektedir: “Akıl nefsi bırakır da aşka uyarsa, işte o zaman Tanrı’nın gizli hazinelerinden haberdar olur.” (Âşık Paşa, 2000c, s. 275, 7069. B). Böylece akıl, insanı tüm varlıklardan değerli ve üstün hâle getirirken ilim ve amel kazandıran *akıl* ile Allah’ın cemaline ulaştıran *aşkın* insanı birlikte yücelten, onu doğru yolda tutan, Allah’ın sevgili kulu hâline getiren ikili bir yapı olduğı belirginleşir (Âşık Paşa, 2000c, s. 275-277, 7071-7077. B).

Âşık Paşa’nın nefs-i emmare hakkındaki düşünceleri yine Platon’un düşüncelerini anımsatmaktadır. Platon insan ruhunun yukarıda bahsedildiğı gibi üç parçadan oluştuğunu ifade ederken bu parçalara farklı eserlerinde de değinmektedir. *Devlet*’te dile getirildiğı şekliyle “...yemeye, içmeye çiftleşmeye ve buna benzer isteklere...” (Platon 2015, s. 135-136, 436b) götürmeye çalışan parçayı *Phaidros* adlı diyalogunda yaptığı bir benzetme ile dile getirmektedir. Platon, insan ruhunda biri güzel olan ve iyi yöne gitmek isteyen diğeri ise çirkin olan ve kötü yöne gitmek isteyen iki kanatlı atın bulunduğunu ifade ederken bu atların bir arabacı tarafından denetim altına alındığını ve böylelikle ruhta yer alan arabanın dizginlerinin elde tutulduğunu dile getirmektedir. Çünkü iyi atların yönlendirmesi ruhu güzellik, iyilik ve bilgelik gibi tanrısal unsurlara yani, yalnızca akılla kavranabilecek olan idealara ulaştırırken kötü at ise kanatların küçülmesine neden olarak arabacıya sorun yaratmakta ve bu noktaya ulaşılmasını engellemektedir (Platon, 2017, s. 53-55, 246-248, P.). Buna göre, kötü ve iyi atın farklı yönleri sapma eğilimini bir bakıma engelleyerek ruhu dengede tutmaya çabalayan arabacının ruhun akıllı yönüne karşılık geldiğı ve insan ruhundaki uyumun akıl sayesinde gerçekleştiğı ifade edilebilir.

Platon *Timaios*’ta ise ruhun yeme, içme ve fizyolojik gereksinimlerine karşılık gelen ve akıldan yoksun olan bu parçasının başka işlere burnunu sokmadan, kargaşa çıkarmadan ve iyilik için çalışan parçanın yani bir bakıma aklın kafasını karıştırmadan kendi işlevini yerine getirmesi gereken birim olduğunu ifade etmektedir (Platon, 2018, s. 88-90, 70-71. P). Dolayısıyla Platon yine arzu ve istekler ile kötü şeylerin ön plana geçmemesi ve insanı dört bir yandan sarmaması adına insan ruhunun dizginlerinin akıllı parçanın elinde olması gerektiğine dikkat çekmiş olmaktadır. Bu noktada, Garip-nâme’de bahsi geçen nefs-i emmare ile akıl arasındaki ilişkinin Platon’un düşüncesinde insan ruhunda bulunan ve bayağı istekler, itkiler ve fizyolojik gereksinimlere

karşılık gelen parça ile onun akıl tarafından denetim altında tutulması düşüncesi ile büyük oranda benzeştiği düşünülebilir.

SONUÇ

Âşık Paşa'nın *Garib-nâme'* sinde yer alan aklın vücut şehrinin yöneticisi olarak düşünüldüğü bölümün metafiziksel, epistemolojik ve etik açılardan birçok noktaya işaret eden bir yapısının bulunduğu görülmektedir. Zira Âşık Paşa, aklın yönetimindeki vücut şehri ile yalnızca biyolojik ve maddi bir vücudu/bedeni değil, ruhu ile bütünleşmiş bir insan vücudunu ya da insanın bizzat kendisini tasarımıladığı ifade edilebilir. Bu yüzden vücut şehrinin sekiz kapısı, kimi zaman bilme, kimi zaman ahlaki değerlere göre yaşama, kimi zaman da dış dünyanın farkındalığı gibi insanın akıllı varlık olduğunu ve aklın yönetiminde varlığını sürdürdüğünü gösteren eylemlerle karakterize olmaktadır. Bu kapıların işlevleri ve aklın bu işlevler üzerindeki etkisi göz önüne alındığında ise bu durumun aslında kişinin kendini bilmesiyle şekillenen ve aklın yönetiminde, bilinçli bir insan olarak yaşamını sürdürmesine karşılık gelen bir düşünüş biçiminin olduğu da ifade edilebilir.

Genel olarak bakıldığında gerek Türk felsefesi gerekse Antik Yunan filozoflarından Platon ile görülen benzerliklerin ve düşünsel birlikteliklerin Âşık Paşa'nın düşüncelerinin felsefi arka planının oldukça sağlam temeller üzerinde yükseldiğini gösterdiği söylenebilir. Bu yapı ise bize Âşık Paşa'nın *Garib-nâme'* yi yazmadan önce bu düşüncelerle bir şekilde tanışık⁸ olduğu kanısını uyandırmaktadır. Böylece onun görünürdeki dinî-tasavvufi içeriği, hem Türk felsefesi hem de Antik Yunan felsefesi aracılığıyla temellendirme yoluna gittiği ve sistematik bir düzene soktuğu söylenebilir.

NOTLAR

Metin içi kaynak gösterimlerinde sayfa numaralarından sonra yer verilen numaralar, beyit ve paragraf numaralarıdır. Bu nedenle G. kısaltması Gazel, B. kısaltması Beyit, P. kısaltması ise paragraf anlamını taşımaktadır.

AÇIKLAMALAR

1. Çalışmada kullanılan vücut şehri kavramı, *Garib-nâme'* nin incelenen kısmında bu şekilde kullanılmamakla birlikte Âşık Paşa'nın insan vücuduna/bedenine yönelik yaptığı şehir benzetmesine ve aktarma metinde de tercihen kullanılmasına bağlı olarak kullanılmıştır. Zira Âşık Paşa, ilgili kısımda *şehir* ve zaman zaman da *suret şehir* ifadesini kullanmıştır (Bkz. Âşık Paşa, 2000c, s. 247-277).

2. Âşık Paşa, çalışmada incelenen kısımda *cism* kavramını ve zaman zaman da *suret* kavramlarını, ilgili kısmın başlığında ise *vücut* kavramını kullanmaktadır (Bkz. Âşık Paşa, 2000c, s. 247-277). Bu çalışmada ise *cism*, *suret* ve vücut arasında belirgin bir anlam farklılığının görülmemesi nedeniyle *vücut* kavramı tercih edilmiştir.

⁸ Orhon yazıtları ile görülen düşünsel benzerlikler, Orhon yazıtlarının Âşık Paşa'nın yaşadığı dönemde henüz bilinmemesi sebebiyle Türk kültürünün düşünüş biçimi ve özellikleri ile açıklanabilir.

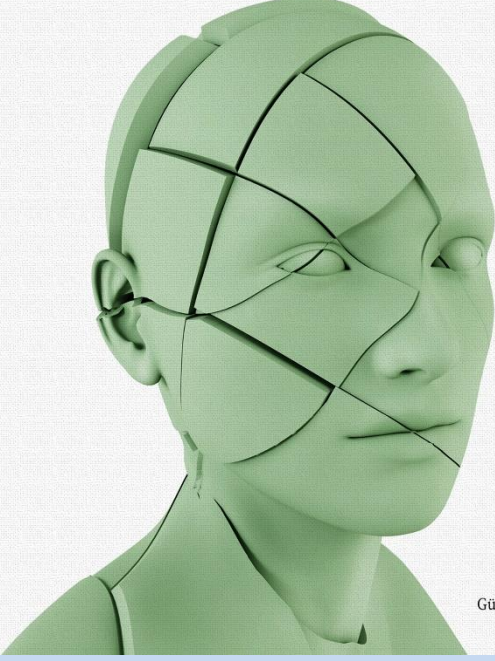
KAYNAKÇA

- Ayverdi, İlhan (2008). *Asırlar Boyu Târihî Seyri İçinde Misalli Büyük Türkçe Sözlük Cilt I*. İstanbul: Kubbealtı Lugatı.
- Arslan, Ahmet (2013). *İslâm Felsefesi Üzerine*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Âşık Paşa (2000a). *Garib-nâme I/1* (Kemal Yavuz, Haz.). Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Âşık Paşa (2000b). *Garib-nâme I/2* (Kemal Yavuz, Haz.). Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Âşık Paşa (2000c). *Garib-nâme II/1* (Kemal Yavuz, Haz.). Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Aydın, Erhan. (2019). *Orhon Yazıtları (Köl Tegin, Bilge Kağan, Tonyukuk, Ongi Küli Çor)*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat.
- Aydın, Osman. (2020). "Tasavvuf-Hadis İlişkisi Bağlamında Âşık Paşa'nın Rivayetlere Yaklaşımı". *İçinde-Sünni-İrfani Geleneğin 14. Yüzyıl Temsilcisi Âşık Paşa ve Türkçe Mesnevisi Garibnâme Üzerine İncelemeler* (Yunus Öztürk, Editör), (s. 199-230). İstanbul: Ensar Neşriyat.
- Budak, Selçuk (2009). *Psikoloji Sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Cengiz, Muammer (2020). "Anadolu Tasavvuf Literatürü ve Düşüncesi Açısından Garibnâme". *İçinde-Uluslararası 14. ve 15. Yüzyıl İslam Düşüncesinde Felsefe, Kalam ve Tasavvuf Sempozyumu Bildirileri-II* (Prof. Dr. Murat Demirkol, Arş. Gör. Büşra Betül Pınar, Arş. Gör. Kamile Akbal, Editörler), (s. 179-193). Ankara: Vadi Grafik Tasarım ve Reklamcılık. <http://isamveri.org/pdfdr/g00843/2020/2020_CENGIZM.pdf> (Erişim: 26.01.2021).
- Cevizci, Ahmet (2010). *Paradigma Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Güçlü, Abdülbâki vd. (2008). *Felsefe Sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Kâşgarlı Mahmud (2020). *Dîvânu Lugâti't-Türk* (Ahmet B. Ercilasun ve Ziyat Akkoyunlu, Haz.). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Kranz, Walther (2014). *Antik Felsefe Metinler ve Açıklamalar* (Suad Y. Baydur, Çev.). İstanbul: Cinius-Sosyal Yayınlar.
- Kut, Günay (1991). "Âşık Paşa". *İçinde-Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, IV. Cilt*, (s. 1-3). <<https://cdn2.islamansiklopedisi.org.tr/dosya/4/C04015571.pdf>> (Erişim: 26.01.2021).
- Manav, Faruk. (2021). Orhon Yazıtlarında Kağanın Erdemleri Üzerine Bir Değerlendirme: Platon'a Yoğun Göndermelerle. *Milli Folklor*, 17 (130), 5-20. <<https://www.millifolklor.com/PdfViewer.aspx?Sayi=130&Sayfa=7>> (Erişim: 30.06.2021).
- Ocak, Ahmet Yaşar (1991). "Âşık Paşa/Tasavvufî Şahsiyeti". *İçinde-Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, IV. Cilt*, (s. 3). <<https://cdn2.islamansiklopedisi.org.tr/dosya/4/C04015572.pdf>> (Erişim: 26.01.2021).
- Ovacık, Zübeyir (2016a). XIV. Yüzyıl Anadolu Düşüncesinde Bir İyi(mser)lik Felsefesi Olarak Âşık Paşa'da Aşk Felsefesi. *Turkish Studies -International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic-* 11 (2), s. 965-984. <https://turkishstudies.net/turkishstudies?mod=tammetin&makaleadi=&makaleurl=1262472118_45Ovac%C4%B1kZ%C3%BCbeyir-sos-965-984.pdf&key=19295>. (Erişim: 26.01.2021).

- Ovacık, Zübeyir (2016b). Âşık Paşa'nın "Garib-nâme"sinde Siyaset Düşüncesi. *Kutadgubilig Felsefe-Bilim Araştırmaları*, (29), s. 279-308.
- Özkan, Ömer (2010). Can ve Ten Kavramları Bağlamında Garib-nâmede İnsana Bakış. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Velî Araştırma Dergisi*, (55), s. 357-368. <<https://hbvdergisi.hacibayram.edu.tr/index.php/TKHBVD/article/view/1190>>. (Erişim: 18.10.2021).
- Özlem, Doğan (2014). *Etik-Ahlak Felsefesi*. İstanbul: Notos Kitap.
- Platon (2010). "Kharmides ya da Bilgelik Üstüne" (Tanju Gökçol, Çev.). *İçinde-Diyaloglar* {Platon (Eflatun)}, (s. 295-327). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Platon (2015). *Devlet* (Sabahattin Eyüboğlu ve M. Ali Cimcoz, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Platon (2017). *Phaidros* (Furkan Akderin, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Platon (2018). *Timaios* (Furkan Akderin, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Schimmel, Annemarie (2004). *İslamın Mistik Boyutları* (Ergun Kocabiyık, Çev.). İstanbul: Kabcacı Yayınevi.
- Temel, Ahmet Vefa (2017). Arap Dili ve Kur'ân-ı Kerîm Bağlamında "Akıl" Kavramının Analizi. *AİBÜ İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 5 (10), s. 126-135. <<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/394982>>. (Erişim: 08.03.2021).
- Timuçin, Afşar (2004). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Bulut Yayınları.
- Ülken, Hilmi, Ziya (2015). *İslâm Düşüncesi*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Yavuz, Kemal (2000). "Giriş". *İçinde- Garib-nâme I/1* (Kemal Yavuz, Haz.). (s. XIII-LXIV). Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Kurumu Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Yavuz, Kemal (2003). Âşık Paşa. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, (13), s. 29-39. <<http://sutad.selcuk.edu.tr/sutad/article/view/205/197>>. (Erişim: 09.03.2021).
- Yavuz, Kemal (2004). Çeşitli Yönleri ile Mantık't-Tayr ve Garib-nâme Mesnevileri. *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 31, s. 345-356. <<https://dergipark.org.tr/tr/pub/iutded/issue/17064/178406>>. (Erişim: 09.03.2021).
- Yunus Emre (1991). *Yunus Emre Divanı* (Mustafa Tatçı, Haz.). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Yusuf Has Hacib (1998). *Kutadgu Bilig II-Çeviri* (Reşit Rahmeti Arat, Çev.). Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Yusuf Has Hacib (1999). *Kutadgu Bilig I-Metin* (Reşit Rahmeti Arat, Akt.). Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Dil Kurumu Yayınları.

TÜRK BİLİMKURGU EDEBİYATI VE ARKETİPLER

DR. VELİ UĞUR



Günce Yayınları

Oktay Yivli

Öykü Nasıl Okunur

modern öykü ve yöntem



Günce Yayınları

MAKSUT YİĞİTBAŞ

Edebiyatın Ebemkuşağı

Halit Ziya Hikâyeciliğinde

Renklerin Dili

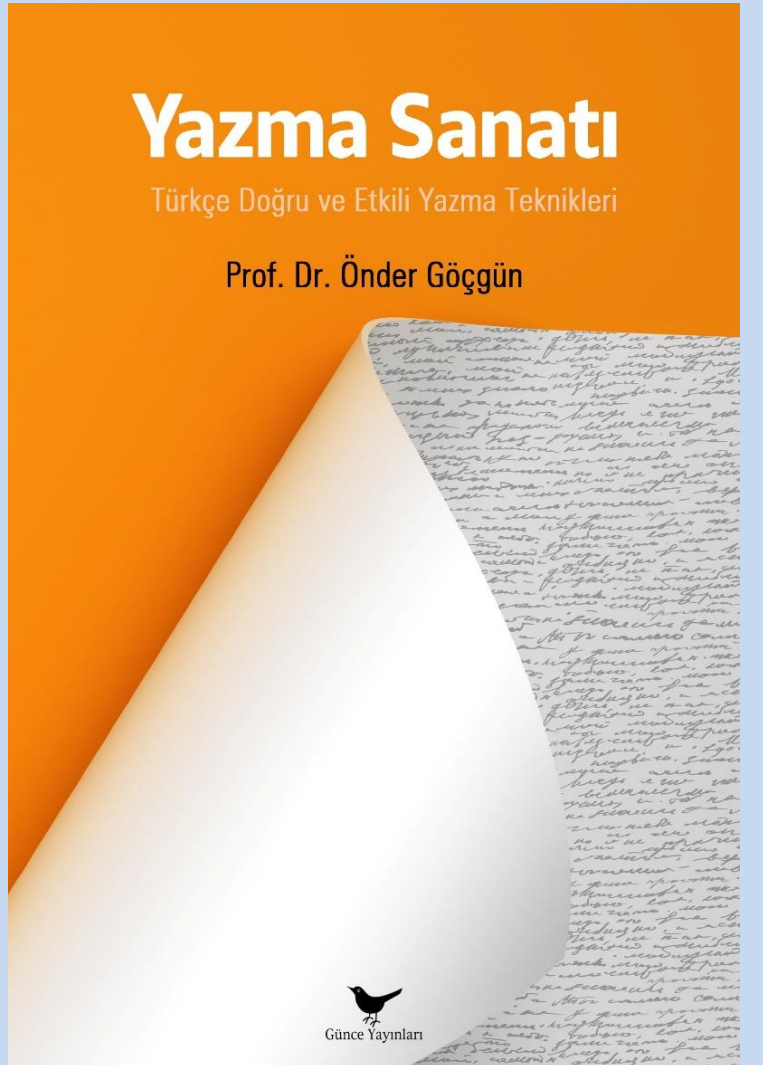


Günce Yayınları

Yazma Sanatı

Türkçe Doğru ve Etkili Yazma Teknikleri

Prof. Dr. Önder Göçgün



Günce Yayınları

Dystopias of Reproductive Nightmare: *The Ice People and The Children of Men*

ÖĞR. GÖR. NİĞMET ÇETİNER*

Abstract

Maggie Gee's *The Ice People* (1998) and Phyllis Dorothy James's *The Children of Men* (1992) are two dystopian novels introducing societies afflicted with infertility because of scientific advancements that have spun out of control. In the novels, science gives way to countless innovations that provide help and comfort in daily life. However, it falls short of determining the exact reason and finding any solution for the problem of infertility. The root cause for this calamity is suggested to be the anthropogenic activities deteriorating nonhuman environments and causing reproductive health problems. Set in Britain in 2050, Gee's *The Ice People* portrays a world at the onset of a new ice age. Picturing a world after the global warming during which fertility rates decline dramatically, the novel presents a new type of human, techfixes, the children born through artificial conception, owing to the developments in science and technology. P. D. James describes a world where people abruptly become infertile in 1995, which she calls Year Omega in the novel. Mass infertility which threatens the existence of the humankind results in violence and cruelty against the remaining aging population inflicted by the tyrannical regime that never faces resistance from people. In line with this, the aim of this study is to analyze *The Ice People* and *The Children of Men* as works of dystopian fiction describing the ramifications of the misuse of science and technology, and the anthropogenic imprint on the nonhuman environment, which comes out as reproductive inability in human beings.

Keywords: Maggie Gee, P. D. James, infertility, dystopia, nonhuman environments

ÜRE(YEME)ME KÂBUSU DİSTOPYALARI: *THE ICE PEOPLE* VE *THE CHILDREN OF MEN*

Öz

Maggie Gee'nin *The Ice People* (1998) ve Phyllis Dorothy James'in *The Children of Men* (1992) adlı romanları kontrolden çıkan bilimsel gelişmeler sebebiyle kısırlık sorunuyla karşı karşıya kalan toplumları anlatan distopik romanlardır. Bu eserlerde bilim, günlük hayatta yardım ve konfor sağlayan sayısız yeniliğin yolunu açar; ancak kısırlık sorununun kesin sebebini belirleyemediği gibi ona çözüm de sunamaz. Bu sorunun temelinde yatan sebep, doğal çevreyi kirleten ve üreme sağlığı sorunlarına yol açan beşerî aktivitelerdir. Gee'nin 2050 İngiltere'sini konu alan *The Ice People* adlı eseri ise yeni bir buzul çağının başlangıcını tasvir eder. Küresel ısınmayla birlikte doğurganlık oranının dramatik bir biçimde düştüğü bir dünyayı resmeden roman, bilim ve teknolojiye ileriye sayesinde yapay dölleme yoluyla doğan, romanda "techfix" olarak adlandırılan çocuklardan bahseder. P.D. James, Omega Yılı olarak adlandırdığı 1995 yılında insanların aniden üreme yeteneklerinin ortadan kalktığı bir dünyayı betimler. İnsan varlığını tehdit eden kitlesel kısırlık kısırlık sonucunda, geride kalan yaşlı nüfus, kimsenin karşı çıkmadığı baskıcı rejimin şiddet ve acımasızlığına maruz kalır. Bu çalışma, *The Ice People*

* Kastamonu Ün. Yabancı Diller Yüksekokulu, nchetiner@kastamonu.edu.tr, orcid: 0000-0003-0229-6338

Gönderim tarihi: 20.10.2021

Kabul Tarihi: 26.12.2021

ve *The Children of Men* romanlarının insanlarda üreme sorunu olarak ortaya çıkan bilim ve teknolojinin kötüye kullanılması konusunu ve doğadaki insan kaynaklı sonuçlarını vurgulamaları açısından incelemeyi amaçlamaktadır.

Anahtar sözcükler: Maggie Gee, P. D. James, kısırlık, distopya, doğa

INTRODUCTION

Human reproduction and sexuality have long been among the main focuses of dystopian novels. To illustrate, Aldous Huxley's *Brave New World* (1932) presents a futuristic world where men and women avoid reproducing naturally, and women do not become pregnant. Instead, genetically engineered, and mass-produced embryos are grown to be the members of different castes destined to perform various duties, such as menial labor. By doing so, the state intends to remove strong emotions, desires, and human relationships from the society. Furthermore, people distance themselves from the traditional concepts of maternity and family. Huxley's novel has inspired several other works including George Orwell's *1984* (1949). In *1984*, London in the nation of Oceania, is under the totalitarian control of the Party, which banishes free thought, sex, and the expression of individuality. In this society, people are always under constant government surveillance even at home, and they are not allowed to fall in love or have sex. These famous examples effectively display the reproductive, political and social issues in the dystopian states.

There are dystopian novels in which reproduction is more in the foreground. Either a problem of overpopulation or a concern about an abrupt decrease in the population is present in such novels. To illustrate, John Brunner describes an overcrowded world in the year 2010 in his almost prophetic book entitled *Stand on Zanzibar* (1968). Brunner's work foreshadows what might happen to the surplus population and the natural environment which has been destroyed with the aim of providing resources to maintain life once the world is overpopulated. Moreover, the anthropogenic impact of pollution and chemical spills in Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale* (1985) leads to the decline of fertility rates resulting in the oppression of fertile women. Atwood's *Oryx and Crake* (2003) introduces a mad scientist who thinks that the core cause of human suffering is overpopulation. Thus, he works to create pills that render people infertile, and he spreads a plague through these pills killing a great proportion of the human population. Crake is one of those "[...] brave (or psychotic) individuals [...] depicted as taking matters into their own hands for a variety of reasons" in dystopian novels (Grech et al., 2015, p. 27). In the novels concerned with overpopulation; totalitarian governments, individuals, or corporations attempt to reduce the population by removing the surplus population or interfering with reproduction. Moreover, in the novels depicting a world in which human population declines dramatically driving humanity to near extinction, and humans try to find ways to prevent the demise of their species using technoscience or authoritarian power and control. In a similar vein, Gee's *The Ice People* and James's *The Children of Men* are dystopian novels introducing societies that suffer seriously from declining fertility rates, the reason of which are not given clearly in either novel, but are hinted to be human-induced. The horror concerning the risk of the extinction of human species through infertility as

well as individual, collective, and state behaviors in a time of anthropogenic chaos is the focus of this study.

MAGGIE GEE'S *THE ICE PEOPLE* AND P. D. JAMES'S *THE CHILDREN OF MEN* AS NARRATIVES REFLECTING THE ANTHROPOGENIC IMPACT AND ITS CONSEQUENCE; INFERTILITY¹

The Ice People

The new ice age takes over the world after the global warming in Maggie Gee's *The Ice People* that serves as a cautionary tale about the not-so-distant future of the world and humanity. The global ecological crisis is coupled with another dreadful catastrophe accelerating the extinction of *homo sapiens*. Fertility rates decrease so dramatically that reproduction is almost impossible without the help of reproductive technologies. Moreover, the dramatic decrease in male fertility as well as global ecological catastrophe alienates men and women adding up to the growing population problem. Reckless exploitation of the ecosystems and slaughtering fellow species are other factors that contribute to humans' inability to make babies in the novel (2016, 99). *The Ice People* highlights the impending problems humans and the nonhuman will face in near future. It perfectly reflects the worsened conditions in the continuation of the Age of Man during which humans act as the dominant geological force steering themselves and Earth towards their demise.

The Ice People introduces the imagined condition of the anthropocentric society in Britain and around the new world which is transformed with the sudden climate change during a time of an ecological crisis. It not only reflects the state of Earth or Britain as a microcosm of the planet, before, during and after a global environmental catastrophe, but it also realistically meditates on how social conditions would change under these circumstances. To illustrate, the issue of climate refugees migrating from their native countries to the countries less affected by climate change in search of a haven will grow more and more problematic as a side effect of the global warming or a subsequent ice age, as similarly described in Gee's work:

... environmental degradation can generate migration flows. Global warming could, in particular, lead to major forced displacements. This will result principally from rising sea levels, but will only progressively manifest itself over the coming centuries, with the exception of the flooding of certain islands. The increase in droughts and meteorological disasters predicted by climatic models will also have impacts in terms of migrations, but these will remain regional and short-term, and are at present difficult to estimate. (Piguet, 2008, p. 8)

Furthermore, the horrific consequences of a human-induced global ecological crisis with regards to nonhuman animals are mirrored in the novel. Likewise, the social relations of the individual characters reflect the situation of the wider society. It can be deduced from the novel that science and technology, when not used for the good of the whole (for the good of the humans as well as the nonhuman), will eventually spiral out of control and destroy everything. As Düzgün similarly notes, "in *The Ice People* and *The Flood*, the author claims that science and technology aim

¹ References to *The Ice People* will be given with chapter numbers and references to *The Children of Men* will be given with page numbers.

to provide health, comfort and wealth; but uncontrolled use of scientific and technological tools has destructive effects both on nature and people of all milieux" (2018, p. 61). The exploitation of the material world through science and technology results in deadly viruses, drought, global warming, a subsequent ice age, the rise of sea levels, biodiversity loss and pollution, all of which are reflective of "the magnitude of the effects that humans have had on the planet" (Kuznetski and Alaimo, 2015, p. 138). Similarly, as Victoria Bilge Yılmaz and Raushan Kamalova note, "nature" is "grounded in the total integration of nature and human beings" (2019, p. 218). Accordingly, human agency is not separate from nature and humans are not supreme beings that act upon the nonhuman. The nonhuman is indeed not "the inert, external matter of the world" as it was formerly thought to be (2015, p. 138). When the transcorporeal human body becomes infertile, as the two novels central to this study picture, the ultimate interconnection of the human body with the nonhuman is manifest. In other words, the negative anthropogenic changes on Earth find their reflection in the human body.

The initial effect of the anthropogenic impact on Earth in the novel is global warming. The early childhood and adolescence of the protagonist, Saul, who was born in 2005 during the period known as "the Tropical Time" coincides with the beginning of the global warming. Saul, his family, and their country experience the climate crisis in many ways. To illustrate, even "[...] watering [their] garden from the tap was a crime" because of the water shortage (Chapter 2). Moreover, with rising sea levels due to the heat and thawing of the glaciers, some parts of the white Dover cliffs collapse into the sea. Climate refugees migrate from the countries that suffer from the global warming to take refuge in Britain. Likewise, as another side effect of the global warming, a number of unknown diseases emerge. In Saul's early twenties, a plague, a kind of new Ebola causing "haemorrhagic sleeping sickness," kills people in their cars by causing excessive bleeding (Chapter 2). The civil order collapses, the streets are no longer safe, and the police force has been weakened and ineffective, according to Samuel, Saul's father. However, teenagers do not concern themselves with what is going on in their country: "We ate in the sun; we danced in the sun. [...] When the evening came, we mobbed the streets" (Chapter 2). In his youth, Saul is also nonchalant about the global warming, the viruses that run wild, and the deteriorating situation of the government and the collapse of the civil order: "When civil order broke down, over the next few years, I stayed optimistic. Who needed governments? If you were young, you were self-reliant. The plagues passed me by, though I lost several friends. [...] I didn't let the newscasts upset me" (Chapter 2). Saul carries on with his account by describing the changing fashions and social relationships of the time alongside the climate change. Androgyny is fashionable among both men and women. Therefore, they shave their heads and bodies because "[...] hair was suspect, for it signaled gender" (Chapter 2). Although men and women all look similar, they avoid each other: "Almost everything we did was segged. Girls with girls, boys with boys, great droves of animals bypassing each other, eyes darting across, wild in neon, jostling, signaling, twisting through the night, two big streams that couldn't make a river" (Chapter 2). They name this phenomenon "segging" deriving from the word "segregation." The members of each sex prefer to be with the

members of the same sex, and homosexuality becomes prevalent. However, “segging” is not the only reason behind the declining population.

As the story unfolds, it is gathered that after the global warming reaches its pinnacle, it is followed by a new ice age. Saul and other fellow humans are confronting what Slavoj Žižek calls the “apocalyptic zero-point” of the global capitalist system (2010, p. x). Quite a few of the “four riders of the apocalypse,” dubbed as “the ecological crises, the consequences of biogenetic revolution, imbalances within the system itself (problems with intellectual property; forthcoming struggles over raw materials, food, and water), and the explosive growth of social divisions and exclusions” are manifest in the novel (Žižek, 2010, p. x). Human-induced climate change that is the distinguishing characteristic of the Anthropocene has profound effects on every aspect of human life in the novel (Crutzen, 2002, p. 23). The Anthropocene is the unofficial name of the current geological epoch first proposed by Paul Crutzen in 2001 and popularized by Eugene F. Stoermer (Forke and Witzmann, 2012, p. 70). This epoch is suggested to have started during the time when James Watt’s designed the steam engine which later resulted in increasing fossil fuel combustion and pollution (Crutzen, 2006, p. 13). According to the Anthropocene theory, humans became the “new telluric force which in power and universality may be compared to the greater forces of earth,” that has profound impact on the surface of Earth (as cited in Crutzen, 2002). As there is an intra-action between human and nonhuman bodies and human body is “transcorporeal”, humans are equally affected by the change they caused in their surroundings (Alaimo, 2010, p. 22). In the novel, humans experience the effect of this impact as climate change. In addition to causing an irreconcilable gap between men and women, the ecological crisis is suggested to be the main reason for the dramatic decline in fertility rates. Regarding the relation between climate change and fertility, according to the new research carried out in 2018, it is concluded that “[h]eatwaves reduce male fertility and sperm competitiveness [in bees], and successive heatwaves almost sterilize males” (Sales et al., 2018, p. 1). The results of the experiment on bees prove that the global warming plays a significant role in biodiversity loss that would influence the lives of the humans in the same way as the nonhuman since “insects play a crucial role in pollinating our crops and stabilizing many of the food webs and ecosystems that we rely on” (Ferreira, 2018, para. 1). In similar fashion, based on the research executed by UCLA Institute of the Environment and Sustainability, it is found out that high temperature affects human reproduction adversely reducing the possibility of conception and the situation is expected to worsen in parallel to the severe global warming (Barreca et al., 2018, p. 1269). In line with these studies, it can be gathered from the novel that the anthropogenic global warming is one of the multiple impetuses behind the reproductive problem humanity faces. In other words;

Although the novel does not draw a specific connection between global warming and infertility, it is implicitly suggested that the collapse of the planetary ecosystems, the depletion of natural food resources and water shortages have inevitably led to decrease in the fertility levels. As the ecological balance deteriorates, reproductive health deteriorates, too [...].” (Sepetoğlu, 2014, p. 36)

In the novel it can be observed that human body is intermeshed with the more-than-human world, and it is changed by global warming as well as the ensuing drought and famine which

render it sterile. Therefore, the novel presents a picture of countless men who cannot have children no matter how much they want to because their sperm is semi-fertile and women do not want to conceive children by them: "Yet none of these men could reproduce, because they had no women to carry their babies. And probably [their] sperm was useless" (Chapter 11). Those with fertile sperms can have children if they persuade a woman to engage in sexual intercourse. Saul is one of those men. He meets Sarah, who, like Saul, has traditional ideas about getting married and settling down as opposed to a great proportion of the society that incline towards open relationships. The couple even tries to have children. However, Sarah cannot conceive a child because Saul's sperm is semi-fertile as he learns after getting tested. Therefore, they must resort to reproductive technologies to have a "techfix" baby that is conceived through medical intervention on sperm and ova in a laboratory environment. It can be discussed that Gee's projection about the human reproduction in the Anthropocene is factual since the scientists express how the Anthropocene has a profound impact on human health, and humans are becoming more dependent on the assisted reproductive technologies to have children and to continue their lineage (Gluckman, 2020, pp. 304-310).

Saul and his techfix son, Luke, embark on an odyssey to Africa. Luke becomes "a sign of hope" for both humanity, and for Saul in terms of "genetic survivalism" since "Saul seeks to save Luke in order to preserve his lineage" (Johns-Putra, 2018, p. 93). To save Luke from the cannibalistic people, Saul leaves Briony, a member of the Wicca, a women's commune, and Sarah's friend behind. At this point, he realizes that he is not different from or superior to the nonhuman, but he is a living being struggling to preserve his genetic traits and pass them onto future generations: "But now, when I am so much older and colder, I see I wasn't a hero, or a villain, or any of the things they say in stories – but merely one tiny unit of biology, stopping at nothing to save his genes" (Chapter 18). Luke is not just a vessel that carries the genetic traits of Saul; he is also "the figure of the child" who is "a particularly emotive shorthand conceal[ing] a collective angst about bio spheric destruction," and "this anxiety is exacerbated by the ethical dilemmas that underlie our obligations not just to future humans but to nonhuman species" (Johns-Putra, 2017, p.1). Ironically, while the nonhumans that are a part of nature are on the brink of extinction because of the human-induced destruction of the biosphere, with the exception of some animals such as cats and wolves, the Doves, as part of technology can replicate and evolve doing what humans currently cannot. Even more surprisingly, they are capable of reproduction without external intervention.

The main reason behind infertility and the subsequent decrease in human population is not openly indicated in *The Ice People*. However, one can assume that it is not nuclear/bioterrorism or "an accidental and involuntary iatrogenic event" (Grech et al., 2012, p. 26), but rather the anthropogenic climate change itself. In this respect, the novel draws a correlation between the global catastrophe and infertility. It is made apparent that human body and the nonhuman are entangled. Therefore, infertility seems to be the ultimate penance to atone for destroying the ecological balance. Anthropocentrism and androcentric attitudes coupled with the utilization of science and technology with disregard to ethical responsibility have the potential to destroy

humanity along with the nonhuman. The author renders human exceptionalism as a misconception through the main character, Saul, who represents the whole humanity. The novel bears the warning that the anthropocentric mind-set and the disregard for the nonhuman will ultimately drive the humankind to the brink of extinction.

The Children of Men

Depicting another post-apocalyptic world, P. D. James's *The Children of Men* starts as a journal narrated through the protagonist's perspective. The owner of the journal is Theodore, or Theo, an Oxford don and the cousin of Xan Lyppiatt, the dictator and the "the Warden of England." Since 1995, the year that comes to be known as the Year Omega, people start living a horrible nightmare. They experience mass infertility arising from an unknown reason. Theo describes the effects of this adversity on the human body in his journal. The first-person narration and the parts of the book written in the form of a journal make the events more associable and the characters more relatable.

Humans face an abrupt onset of mass infertility. They feel angry and humiliated because they cannot find the reason. As the story unfolds, it is hinted that the cause of this almost Biblical catastrophe is the dramatic increase in human population and human-induced activity leading to pollution. While the population ages and declines rapidly, it generates various other problems. Xan Lyppiatt, the self-appointed Warden of England, and his council take drastic measures to keep the remaining population under control. Their actions are met with complacency because of lack of hope for future generations. On the other hand, Theo, the cousin to the Warden, helps a group of dissidents with the intention of revolting against Xan's dictatorship to save the only baby to be born in decades. The baby is the humanity's last hope to survive. James introduces a world where over-population together with science and technology which are used solely for humans' comfort drive the species to the brink of extinction. The novel implicitly gives the message that it will not be only the more-than-human world suffering from the consequences of humans' lethargy, but the humankind will be the one to be harmed the most.

The totalitarian control of Xan that takes root in the afflicted societies abuses the remaining population, putting the poor and able-bodied to the service of the rich and the privileged. In other words;

The Children of Men clearly represents some of the dominant anxieties of the early 1990s: the burden of an increasingly ageing population (a ritual known as the "quietus" forces the old and infirm to commit suicide in group drownings); a concern that the use of modern chemicals in everyday life might be causing fertility problems; anxiety about the treatment of immigrants; the evolution, on the one hand, of a Thatcherite wealthy and powerful elite and, on the other, of a disenfranchised population easily manipulated by that elite. (Horner, 2014, p. 40)

As the population ages and the number of able-bodied individuals decreases, the State uses Sojourners, the Omegas imported to Britain from poor countries, to serve the members of the government or other privileged people. They are used for menial labor "to do [their] dirty work, clean the sewers, clear away the rubbish, look after the incontinent, the aged" (James, 1994, p. 84).

They constitute the most exploited part of the population as they receive no protection from the government and have no rights. They are pressed into service until they reach the age of sixty, when they are deported.

Xan is the person who benefits from people's fatalistic and broken state of mind. Getting the support of the council, he creates the illusion of democracy while, in fact, he is a tyrant with draconian ideas about keeping his power until the very end. Xan and the Council are powerful because there is no one to resist them as people are broken by the idea of having no progeny, no future generations to which they can leave their legacy, and they do not have the will to resist the dictatorship. It does not matter for them how or by whom they are governed if they live their remaining days free from fear, want, or boredom (p. 129). They no longer want to have sex or fall in love because there is no possibility of having an offspring. To put in another way, they have a "hollow-sexual life" (Kaur, 2016, p. 197). By the order of the Warden, state-funded pornography shops are opened to stimulate people and encourage them to have sexual intercourse in order not to miss any chance for the conception of children. Suicide rates increase in 2008 when the Omegas are tested to find fertile sperm because people completely lose hope for having any future generations. Xan and the Council take drastic measures to keep their established system working through the control of the remaining population.

In accordance with the rules, family members of a young person who commits suicide are forced to pay fines. Moreover, the closest relatives of the incapacitated and dependent old citizens are paid a large pension in order to encourage the old population that are regarded a burden for the remaining able-bodied members of society to commit suicide. The Council and the Warden continue to misuse their power and influence with the Quietus which is a kind of mass suicide ritual for the old whose family members get a handsome pension from the State after their elderly commits suicide. To his horror, Theo learns that not all the people attending the Quietus are present voluntarily contrary to popular opinion. Additionally, there is another rule that forbids the Omegas from emigrating because they are the potential workforce for the elite. The penal colony on the Isle of Man, "to which all those convicted of crimes of violence, burglary or repeated theft are now banished," is another dreadful idea of the Council (14). Xan assures citizens that they are going to live the rest of their life crime-free while setting up the penal colony. However, it does not turn out to be so favorable for the inmates on the Isle. They are severely punished for the crimes they are accused for, and execution is the only punishment when inmates try to escape.

The magnitude of the disaster described in the novel is so great that even the sperm stored for the future use in artificial insemination loses the ability to fertilize ova. James does not give an explicit explanation concerning the reason for the universal infertility. However, it can be gathered from Theo's remarks that high human population polluted the planet accelerating the Anthropocene, which in turn changed human corporeality causing the mass infertility. The writer's association of human population with pollution, therefore with the acceleration of the Anthropocene, is quite accurate. As Paul J. Crutzen expresses, there is a strong link between population growth and the exhaustion of Earth's resources. In his words, "[d]uring the past three centuries, the human population has increased ten-fold, to more than six billion, and is expected to

reach 10 billion in this century. As a result, 30–50% of the planet’s land surface is now exploited by humans” (2009, para. 1). Humans, as the new telluric force causing massive changes on Earth’s surface such as soil erosion, acid precipitation and global warming, pollute the planet heavily with plastics and toxic matter. The use of plastics increased especially after the Industrial Revolution since plastics are heavily utilized in manufacturing. When humans are done with the objects made of plastic, they dump their plastic waste including “pharmaceuticals, personal care products, food additives, natural and synthetic hormone, and plastic debris in micro and nano range, among the others [...]to the environment,” and the plastics that accumulate in food and water enter human bodies through consumption and decrease sperm quality (D’Angelo and Meccariello, 2021, p. 1). Furthermore, they lead to the feminization of male fetuses (Liboiron, 2013, p. 141). Humans have been ignoring the fact that human body is permeable, and it is in continuous intra-action with other matter. However, the intra-action between human body and the nonhuman such as plastics and technological devices proves the fact that agency does not solely belong to humans and, therefore, it requires “the repositioning of the human among the nonhuman actants” (Sanzo, 2018) and the need for seeking a new, flat ontology equalizing all matter. Moreover, it establishes evidence for the fact that human body is transcorporeal, and humans are “always intermeshed with the more-than-human world” that makes the matter of human body entangled with the nonhuman environments (Alaimo, 2008, p. 238).

CONCLUSION

It is suggested in both novels that infertility is sperm-based for the most part. It shows parallelism with the condition in today’s world. The number of sperms declined fifty percent in the past fifty years, and it is expected that, by 2045, half of the male population will have no fertile sperm (Luján et al., 2019, p.1). According to another study published in 2010, “an estimated 48.5 million couples are experiencing infertility worldwide, and data from 2015 suggests that at least 30 million people who produce sperm experience infertility” (Malinda, 2021, para. 2). The posthuman condition, being immersed in and intertwined with technology in day-to-day life, is one of the many reasons that cause sperm infertility. For instance, according to a study shared the Virtual SLEEP 2020 meeting, digital devices such as mobile phones and laptops used at night affect sperm quality (“Late-night use of gadgets,” para. 2). The novels emphasize “the embeddedness of the human being in not just its biological but also its technological world” serving the purpose of posthumanism in “decentering of the human by its imbrication in technical, medical, informatics, and economic networks is increasingly impossible to ignore,” as Cary Wolfe states (2010, p. xv). The concept of human as a rational supreme being is refuted and the necessity to understand the power of matter over human corporeality and interdependence between humans and the nonhuman are underlined in this perspective. Therefore, in contrast to the Renaissance concept of humanism, it could be argued that “humans have always been posthuman,” interacting and intra-acting with their environment (Ferrando, 2016, pp. 243-256).

The posthuman condition is manifest in both novels as humans become more dependent on the technology that leads to their extinction. In *The Ice People*, humans need reproductive

technologies to have techfix babies in order to reproduce. In *The Children of Men*, they try to find fertile sperms or ova through semen testing, and gynecological examinations which they enforce on bodily perfect Omegas. A similar situation is observable in today's world. The Covid-19 pandemic, which stems from the human-induced ecological imbalance and has the potential to threaten the existence of humanity, has increased the dependence on technology. Adults rely on digital technology to work and children to access education from their homes. In addition, the pandemic forces humanity to find a solution to end it through science. Utilization of robot technology and AI plays an important role by minimizing human interaction and the possibility of getting infected in enclosed environments. Supporting this, Rosi Braidotti presents her idea about the Covid-19 pandemic and how it reinforced the posthuman condition:

The COVID-19 pandemic is a man-made disaster, caused by undue interference in the ecological balance and the lives of multiple species. Paradoxically, the contagion has resulted in increased use of technology and digital mediation, as well as enhanced hopes for vaccines and biomedical solutions. It has thereby intensified humans' reliance on the very high-tech economy of cognitive capitalism that caused the problems in the first place. This combination of ambivalent elements in relation to the Fourth Industrial revolution and the Sixth Extinction is the trademark of the posthuman condition. (2020, p. 465)

In the novels, science and technology fail the humanity because they cannot find out the cause of the mass infertility and "[they] did not detect Julian's or the priest's fertility mainly because it was the role of the technology to rule out the possibility of 'imperfect' bodies be used as fertile vessels" (Marques, 2013, p. 46). In P.D. James' words:

Western science has been our god. [...] We have had twenty-five years and we no longer even expect to succeed. Like a lecherous stud suddenly stricken with impotence, we are humiliated at the very heart of our faith in ourselves. For all our knowledge, our intelligence, our power, we can no longer do what the animals do without thought. No wonder we both worship and resent them. (p. 7)

Cherishing science and technology and celebrating the domination of nature is a recent mindset. It is argued that "the most popular and enduring [trend] is firmly within the Western liberal current: the historically very recent idea that the increase of human power over the rest of nature through the growth of knowledge and industry is possible and desirable [...]" (MacLeod, 2013, p. 230). Works of science fiction such as *The Children of Men* and *The Ice People* serve as a warning, and they reveal the consequences of the Western liberal current concerning the fact that anthropocentric attempts to dominate nature and to excel in science and technology without heeding the tell-tale signs of the ecological collapse stemming from the climate change are doomed and the humankind will face an existential risk. Bearing in mind that the exploitation of the nonhuman world prompts an ecological crisis that will have disastrous consequences concerning human societies as much as the nonhuman, humans should have "a strong understanding of ethical responsibility to our fragile planet, [and] environmental literature confronts these challenges and promises to raise a local and global awareness" (Kaya, 2021, p. 31). In this sense, the novels "serve as modern parables that warn against excessive hubristic overreach in our chase for

posthuman changes that may seem to be improvements but actually hamper or hinder humanity, in this case, through infertility" (Grech et al., 2015, p. 48).

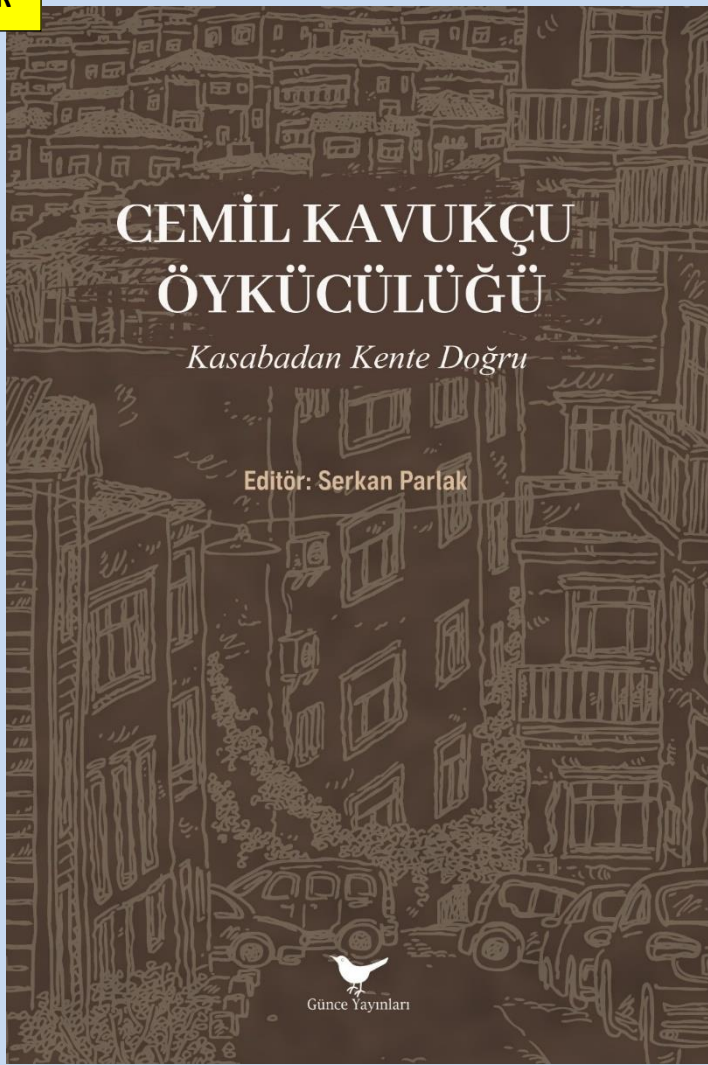
In short, *The Ice People* and *The Children of Men*, as two works of science fiction, question the present condition of Earth and humanity. They criticize the indifferent attitudes maintained by humans in terms of the adversities they may face in the future. They are cautionary parables about the impending end of humanity together with the environment and nonhumans when science and technology solely serve the comfort and the pleasure of the human species instead of providing ways to live in symbiosis with the nonhuman. The present problems confronted by human societies and their fellow beings are projected into the future in an exaggerated way to exhibit the great dangers ahead stemming from human decisions, indifference, and self-indulgence. The ultimate outcome of this indifference and self-interest is infertility which will drive human species to the brink of extinction. Therefore, these novels call forth a rethinking of human and nonhuman relationships in an ethical way while utilizing science and technology.

REFERENCES

- Alaimo, Stacy (2010). *Bodily Natures: Science, Environment, and the Material Self*. Indiana: Indiana University Press.
- (2008). "Trans-corporeal feminisms and the ethical space of nature." *Material Feminisms* (eds. Stacy Alaimo and Susan Hekman), Indiana University Press, 237-264.
- Barreca, Alan, et al. (2018). "Maybe Next Month? Temperature Shocks and Dynamic Adjustments in Birth Rates." *Demography* 55, 4, 1269-1293. <https://doi.org/10.1007/s13524-018-0690-7>
- Braidotti, Rosi (2020). "We" Are in This Together, But We Are Not One and the Same." *Journal of Bioethical Inquiry* 17, 4, 465-469. <https://doi.org/10.1007/s11673-020-10017-8>
- Crutzen, Paul (2009). "Can We Survive the "Anthropocene" Period?" *Project Syndicate*. Retrieved June 5, 2021, from https://www.project-syndicate.org/commentary/can-we-survive-the--anthropocene--period?utm_term=&utm_campaign=&utm_source=adwords&utm_medium=ppc&hsa_acc=1220154768&hsa_cam=12374283753&hsa_grp=117511853986&hsa_ad=49956780219&hsa_src=g&hsa_tgt=dsa-19959388920&hsa_kw=&hsa_mt=b&hsa_net=adwords&hsa_ver=3&gclid=CjwKCAjwp_GJBhBmEiwALWBQwpm7h0TRZEZRppfRBDDqWyqGem6hpcShrIyBL_7G4pSUQihM6PY5RoC-fMQAvD_BwE.
- (2006). "The 'Anthropocene'". *Earth System Science in the Anthropocene*. (eds. Eckart Ehlers and Thomas Krafft), Springer, 13-18.
- (2002). "Geology of Mankind." *Nature* 415, 23.
- D'Angelo, Stefania and Meccariello, Rosaria (2012). "Microplastics: A Threat for Male Fertility." *International Journal of Environmental Research and Public Health*, 18, 5, 1-11. DOI: 10.3390/ijerph18052392

- Düzgün, Şebnem (2018). "Maggie Gee'nin *The Ice People* ve *The Flood* Adlı Eserinde Bilim ve Toplum." *Sosyal ve Beşeri Bilimler Araştırmaları Dergisi* 19, 43, 61- 75.
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/sobbiad/issue/39955/504> 144
- Ferrando, Francesca (2016). "Humans Have Always Been Posthuman: A Spiritual Genealogy of Posthumanism." *Critical Posthumanism and Planetary Futures* (eds. Banerji Debashish and Marakand R. Paranjape), Springer, 243-256.
- Ferreira, Becky (2018) "Climate Change May Practically Sterilize Male Insects." *Vice*. Retrieved, February 2, 2021, from <https://www.bbc.com/news/science-environment-46194383#:~:text=Heatwaves%20can%20damage%20the%20sperm,sterile%2C%20according%20to%20new%20research.&text=Further%20work%20could%20shed%20light,in%20insect%20populations%2C%20say%20researchers>.
- Forke, Sven and Wizemann, André (2012). *The aquatic climate archive: tracking the rise and fall of ancient civilizations. Lessons from the past, for the present and the future?* [Paper Presentation]. Recent Impulses to Marine Science and Engineering, Bremen, Hamburg, Lübeck, Germany. https://www.researchgate.net/profile/Sven-Forke/publication/272491894_The_Aquatic_Climate_Archive_Tracking_the_Rise_and_Fall_of_Ancient_Civilizations_Lessons_from_the_Past_for_the_Present_and_the_Future/links/54e636fd0cf277664ff4a044/The-Aquatic-Climate-Archive-Tracking-the-Rise-and-Fall-of-Ancient-Civilizations-Lessons-from-the-Past-for-the-Present-and-the-Future.pdf#page=66
- Gee, Maggie (2019). *The Ice People*. Telegram, Telegrambooks. www.telegrambooks.com
- Gluckman, Peter David (2020). "Anthropocene-related disease: The inevitable outcome of progressive nichemodification?" *Evolution, Medicine and Public Health* 1, 304-310. DOI: 10.1093/emph/eoaa042
- Grech, Victor et al (2015). "The Deliberate Infliction of Infertility in Science Fiction." *World Futures Review* 7, 1, 48-60. <https://doi.org/10.1177/1946756715591166>
- (2012) "Gaia Beware: "Infertility in SF Due to Bioterrorism, Pollution and Accidental Iatrogenic Events." *Vector* 270, 26-30.
<https://www.um.edu.mt/library/oar/handle/123456789/25519>
- Haraway, Donna (2016). *Staying with the Trouble: Making Kin in the Cthulucene*. United States of America: Duke University Press.
- Horner, Avril (2014). "Apocalypses Now: Collective Trauma, Globalization and the New Gothic Sublime." *Trauma in Contemporary Literature: Narrative and Representation* (eds. Marita Nadal and Mónica Calvo), Routledge, 35-50.
- James, Phyllis Dorothy (1994). *The Children of Men*. New York: Warner Books Inc.
- Johns-Putra, Adeline (2018). "Maggie Gee's *The Ice People* (1998) and *The Flood* (2004): State of the Nation Cli-Fi." *Cli-Fi: A Companion* (eds. Axel Goodbody and Adeline Johns Putra), Oxford: Peter Lang (2018): 91-96.
- (2017). "Borrowing the World: Climate Change Fiction and the Problem of Posterity." *Metaphora* 2, 1-16. <https://metaphora.univie.ac.at/volume2-johns-putra.pdf>

- Kaur, Harwinder (2016). "Dystopian Vision and the Hope for Humanity: P.D. James' *The Children of Men*." *The Criterion* 7, IV, 197-201. <https://the-criterion.com/V7/n4/028.pdf>
- Kaya, Hilal (2021). "An Ecocritical Approach to the Book of Dede Korkut and Beowulf." *Millî Folklor*, 130, 31-43. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/millifolklor/issue/64594/690482>
- Kuznetski, Julia and Alaimo, Stacy (2015). "Anthropocene, Capitalocene, Plantatiocene, Cthulucene: Making Kin." *Environmental Humanities* 6, 159-165. DOI:10.1215/22011919-3615934
- "Late-night use of gadgets can cause male infertility: Study" (2021). *Etimes*, Retrieved January 5, 2021, from <https://timesofindia.indiatimes.com/life-style/parenting/getting-pregnant/late-night-use-of-gadgets-can-cause-male-infertility-study/articleshow/80302210.cms#:~:text=According%20to%20a%20recent%20study,sperm%20and%20fertility%20was%20studied.>
- Liboiron, Max (2013). "Plasticizers: A Twenty-first-century Miasma" *Accumulation: The Material Politics of Plastic* (eds. Jennifer Gabrys, Gay Hawkins, and Mike Michael), 134-149.
- Luján, Saturnino et al. (2019). "Sperm DNA Methylation Epimutation Biomarkers for Male Infertility and FSH Therapeutic Responsiveness." *Nature* 9, 16786, 1-12.
- MacLeod, Ken (2003). "Politics and Science Fiction." *The Cambridge Companion to Science Fiction* (eds. Edward James and Farah Mendlesohn), CUP, 230-240.
- Malinda, Raj Rajeshwar (2021). "When sperm can't modify their proteins, their motors stop swimming." *Massive Science*. Retrieved September 2, 2021, from <https://massivesci.com/articles/sperm-fertility-infertility-flagella/>
- Marques, Eduardo Marks de (2013). "I Sing the Body Dystopic: Utopia and Posthuman Corporeality in PD James's *The Children of Men*." *Ilha do Desterro*, 65, 29-48. DOI:10.5007/2175-8026.2013n65p29
- Piguet, Etienne (2008). "Climate Change and Forced Migration." *New Issues in Refugee Research*, 1-13. Retrieved October 19, 2021, from <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download;jsessionid=00404F2B803FADDD1B8B1F27BDD5EA8C?doi=10.1.1.430.9162&rep=rep1&type=pdf>
- Sales, Kris, et al. (2018). "Experimental heatwaves compromise sperm function and cause transgenerational damage in a model insect." *Nature Communications* 9, 1, 1-11. <https://doi.org/10.1038/s41467-018-07273-z>
- Sanzo, Kameron (2018). "New Materialism (s)" *Critical Posthumanism*. Retrieved September 1, 2021, from <https://criticalposthumanism.net/author/kameron-sanzo/>
- Sepetoğlu, Selen (2014). *Women and Eco-disasters in Maggie Gee's The Ice People and Sarah Hall's The Carhullan Army: An Ecofeminist Approach*. Unpublished MA Thesis. Ankara: Hacettepe University.
- Wolfe, Cary (2010). *What is Posthumanism?* Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Yılmaz, Victoria Bilge and Kamalova, Raushan (2019). "An Analogy between Karakalpak Rites and Bakhtin's Carnival." *Bilig*, 91, 217-234. <https://doi.org/10.12995/bilig.9109>
- Žižek, Slavoj (2010). *Living in the End Times*. London: Verso Books.



David Hare's *The Absence of War*: Still Writing "Left-Handedly" in an Age Deprived of Ideology*

ARŞ. GÖR. TUĞBA AĞKAŞ ÖZCAN**

Abstract

British political drama in the 1990s was observed to be concerned not only with the state of the nation but also with the global issues. The repercussions of the fall of the Berlin Wall, the disintegration of the Soviet states, the rise of the United States as the ultimate world power as well as the prevalence of the rightist politics at home were widely handled in the political plays of this period. In this decade, the boundaries between the Right and the Left appeared to be indistinct; therefore, British political drama, which was originally leftist, was assumed to be superannuated. Yet, the established political dramatists together with the new generation of playwrights continued writing politically, though in a different manner, and contributed a lot to the development of political drama. David Hare, one of the leading political playwrights, wrote *The Absence of War* in 1993 and questioned the very institution of leftist ideology in Britain, Labour Party. However, what Hare critically approached in the play was not leftism itself but the Labour's politics tainted by rightist values. Hence, though criticising the Labour and though writing in an age when ideologies were becoming steadily less effective, Hare preserved his leftist stance. Within this context, this study aims to display how Hare in *The Absence of War* queries and asks for the reformation of the conservative traces in Labour Party.

Keywords: British political drama, right and left, David Hare, *The Absence of War*, Labour Party

DAVID HARE'İN "SAVAŞIN YOKLUĞUNDA" OYUNU: İDEOLOJİDEN MAHRUM BİR DÖNEMDE
HÂLÂ "SOL ELLE" YAZMAK

Öz

1990'lar İngiliz politik tiyatrosunun, sadece ülke içindeki toplumun içinde bulunduğu durumla değil küresel sorunlarla da ilgilendiği görülmüştür. Berlin Duvarı'nın yıkılmasının, Sovyet devletlerinin dağılmasının, Birleşik Devletler'in dünya devi olarak ortaya çıkmasının ve iç politikada da sağ politikaların egemen olmasının etkileri dönemin politik tiyatro eserlerinde yoğun bir şekilde incelenmiştir. Bu on yıl içerisinde, Sağ ve Sol arasındaki sınırlar belirli belirsiz hale gelmiştir; bu nedenle, aslen sol görüşlü olan politik tiyatronun miadının dolduğu düşünülmüştür. Fakat var olan politik tiyatro yazarları yeni nesil tiyatro yazarlarıyla birlikte, farklı bir tarzda da olsa, politik açılardan yazmaya devam etmişlerdir ve politik tiyatronun gelişimine katkıda bulunmuşlardır. Önde gelen politik tiyatro yazarlarından olan David Hare, 1993 yılında *The Absence of War* (Savaşın Yokluğunda) eserini yazmış ve sol ideolojiyi Britanya'da temsil eden asıl kurumu, Labour Party'i (İşçi Partisi'ni) sorgulamıştır. Yalnız, Hare'in oyunda eleştirel yaklaştığı husus, sol görüşün kendisi değil, sağ

* A different version of this study was already produced by the author in her doctorate thesis entitled as "The Evolution of David Hare's Political Drama as Observed in *Fanshen*, *The Secret Rapture* and *The Absence of War*"

** Hacettepe Ün. İngiliz Dili ve Edebiyatı, tuubaagkas@gmail.com, orcid: 0000-0002-4585-0338

Gönderim tarihi: 20.10.2021

Kabul Tarihi: 14.12.2021

değerlerin etkisi altında olan parti politikalarıdır. Bu nedenle, Labour Party’i (İşçi Partisi’ni) eleştirmesine ve ideolojilerin gittikçe daha az etkili bir dönemde yazıyor olmasına rağmen, Hare sol duruşunu muhafaza etmiştir. Bu bağlamda, bu çalışma, Hare’in *The Absence of War* (Savaşın Yokluğunda) oyununda, Labour Party (İşçi Partisi) içerisindeki muhafazakâr değerleri nasıl sorguladığını ve bunların giderilmesi gerektiğini nasıl savunduğunu göstermektedir.

Anahtar sözcükler: İngiliz politik tiyatrosu, sağ ve sol, David Hare, *The Absence of War* (Savaşın Yokluğunda), Labour Party (İşçi Partisi)

INTRODUCTION

British political drama in the 1990s was extensively influenced by not only national politics but also global politics and conflicts. The end of the Cold War resulted in the appearance of the United States as the world power along with the dominance of capitalism. Since socialist prospects were also suspended, the distinction of the Left from the Right began to get obscure both in Britain and around the world. In the 1990s, Conservative governance was prevailing, though without Thatcher, and it was followed by the Labour Party government, who came to power only after reforming its leftist principles. Thus, political dramatists had no other choice but to present the ideological ambiguity prevalent in the decade. This study examines David Hare as a political dramatist with leftist views writing in the “post-ideological” 1990s (Wade, 2007, p. 75) and shows how he reflects the political atmosphere in this decade. For this aim, the present study will first lay bare the political climate in the world as well as in Britain. Thereupon, it will make an introduction to Hare’s state-of-the-nation trilogy produced at the turn of the decade. In the trilogy, Hare is concerned with the principal institutions of Britain, namely, church, courts and political parties, respectively in *Racing Demon* (1990), *Murmuring Judges* (1991), and *The Absence of War* (1993). Yet, this study will focus on Hare’s criticism of Labour Party in the last piece, *The Absence of War*, to uncover his persistent trust in leftist ideology although he has a cynical approach to Labour Party politics and although he seeks for “common good” (Hare, 1993a, p. 8) in institutions governed by rightist values.

1. THE STATE OF THE WORLD AND OF BRITAIN IN THE 1990S

The principal attribute that characterises the world in the 1990s was the rising of the United States as the major power because the Cold War between the two poles of power had ended with the gradual collapse of the Soviet Union in 1991. European Communism came to an end not only due to the Soviet’s disintegration into Russia along with smaller independent countries but also due to the fall of the Berlin Wall in 1989. (Dorney, 2009, p. 200; Sierz, 2012, p. 28-29) As a consequence of such “massive changes in the geo-political system,” a New World Order was established (p. 28). In accordance with this new order, United States and its capitalistic politics happened to pervade the international relations in “military/political” terms, as observed in its attempts to establish authority through military operations in Persian Gulf, Iraq, and the Middle East, which it conducted allegedly for the purpose of a “stable” world order (Yılmaz, 2008, p. 45). Moreover, with the collapse of the Soviet Union, communism as a system of governance started to retreat from international arena since it “lost its missionary appeal” (Van Tassell, 1991, p. 257). As

the efficacy of leftist ideology relatively mitigated, the tension of the binary opposition between leftist and rightist ideologies cooled to a certain extent in the 1990s.

As for Britain, after eleven years of governance, Margaret Thatcher was replaced in 1990 by John Major both as the head of the Conservative Party and as the Prime Minister of the United Kingdom. When Major came to power, what the Conservatives and the public wondered was whether Major's policies would be different from or similar to those of Thatcher's in terms of ideology and the way of handling the economy. The Major government itself "was always torn between stressing its ideological links with Thatcherism and attempting to emphasise its distinctiveness" (Shellard, 1999, p. 189). With Major's first election, the 1992 General Election, it was thought that the Thatcherite politics that haunted the country for more than a decade would come to an end. However, Major kept some Thatcherite policies, especially certain economic measures that could win the electorate's favour. Nevertheless, at the same time, he disposed the poll tax in 1991 and changed the government's policy related to Europe, which "established the necessary distance between himself and his predecessor" (Heffernan and Marqusee, 1992, p. 302). Hence, in spite of the Labour Party leader Neil Kinnock's election campaign with a centrist approach rather than a strictly socialist one, the Conservatives were victorious in 1992, "w[inning] more votes than any other party in history and the biggest percentage lead since 1945" (Dorney, 2009, p. 199). However, in the 1997 General Election, Tony Blair, who replaced Kinnock, became the Prime Minister as a result of Labour Party's victory. Labour Party under Blair was branded as New Labour, whose politics was in the middle ground between the Right and the Left. The Labour government under Blair endorsed "Third Way economic policies" by "marrying free-market economics and social liberalism" (Urban, 2008, p. 40). Hence, even with a party from the Left in the government, the dominance of the rightist politics continued in the social life and institutions of Britain.

2. THE STATE OF THE BRITISH POLITICAL DRAMA IN THE 1990S

Given that the New World Order was in tune with capitalist essentials after the fall of the Berlin Wall as well as the Soviet disintegration and that the order in Britain was heavily under the influence of Conservative politics even when a Labour government was in power, it is not a coincidence that political drama, with its leftist tendencies, was widely considered to be dead in the 1990s. Nonetheless, in this decade, apart from the politically conscious works of a new generation of playwrights, the writings of the established political dramatists were "re-energized" so as "to create fresh sociopolitical critiques" (Kritzer, 2008, p. 25-26). Thus, it can be stated that political drama maintained its existence in the 1990s with the contribution both of the established dramatists and of the newly-arising young playwrights.

To begin with, the established political dramatists like David Hare, David Edgar, Caryl Churchill, Howard Brenton continued writing – still from a leftist point of view – socially and politically conscious plays which were held in high esteem both by the public and by mainstream theatres of Britain. Despite the fact that some new generation of playwrights and critics like Aleks Sierz assume that "forms of 1980s political drama such as the state-of-the-nation play" became out-

dated in the 1990s (as cited in D'Monté and Saunders, 2008, p. 20), the political dramatists brought out "successful work based around these supposedly redundant forms throughout the 1990s and beyond into the millennial decade" (D'Monté and Saunders, 2008, p. 20). However, it is of vital importance to point out what was disparate in these established political playwrights' tone of voice in the 1990s as opposed to the one they adopted in the previous decades. The 1990s were characterised by the distrust of ideologies, which is a fact not only among the public but also among the political dramatists. Les Wade (2007) defines this new world as "a post-ideological" one in which "honouring the inviolability of the other, with no clear path or directive, comprise[d] the core of ethical decision-making" (p. 75). Hence, according to Amelia Kritzer (2008), the approach mostly embraced by the political dramatists was humanism rather than any political -ism (p. 219). Hard though it is to expect political dramatists to have put aside all their ideological dreams, it can be asserted that they reduced emphasis in the 1990s on their socialist claims as an ideal system of governance.

3. DAVID HARE'S CYNICAL ATTITUDE TO LABOUR PARTY IN *THE ABSENCE OF WAR*

David Hare's state-of-the-nation trilogy at the turn of the decade, when the boundary between the ideologies of left and right blurred, inspects the major institutions of Britain, those of religion, law and politics from a leftist perspective, respectively in *Racing Demon* (1990), *Murmuring Judges* (1991), and *The Absence of War* (1993). Engagement with institutions is not a novelty in Hare's drama because, in his career, he has always been "a passionate and unrelenting critic of the establishment and of what we may call 'the official culture'" (Boon, 2003, p. 1). Since it is Hare's aim as a political dramatist to lay bare the social and political matters of his time, the public institutions are issues he inevitably takes into consideration. He has a satirical approach to educational institutions in *Slag* (1970); he reprehends the shortcomings and mistakes of the Labour movement in *The Great Exhibition* (1972); he makes a critical analysis of the capitalist ideology penetrating into various institutions and private lives in *Knuckle* (1974); he presents the rock'n'roll movement in an unfavourable way and undermines an established institution, Cambridge University, in *Teeth 'n' Smiles* (1975); he describes how to apply socialism properly in different institutions like law, police force, health, and education as seen in *Fanshen* (1975); he criticises British bureaucracy in *Plenty* (1978); and he, together with Howard Brenton, denounces the media industry in *Pravda* (1985).

When dealing with the establishment in his plays, Hare portrays individuals who are constantly in contact with the institutions. In addition, what Hare has in his mind while playwriting is to portray the society as it is, as it is in relation with private and public embodiments. Hare (2005) believes that "if at least the *ambition* to be urgently contemporary goes out of our theatre, then we will have lost the thing which most distinguishes it and makes it valuable" (p. 105). As a result of this ambition, through his trilogy, Hare intends to provide for his audience "some of the problems facing people working in the law, the church and the Labour Party" so that they can find "any resonance with the experience of their own lives" (p. 141). What Hare presents on stage is not only pure representation but a critical analysis because theatre is the

“proper place” where the playwright is able “to tackle the major social and political issues of contemporary society” (Boon, 2007, p. 31). In this respect, Hare’s reflection on the contemporary politics in the trilogy is completely in line with the way he has handled politics and society since the beginning of his career.

The trilogy, nevertheless, has a distinguished place among Hare’s plays and it is different from his earlier plays that deal with social and political issues. The principally distinctive attribute of the trilogy is its approach to its material. The trilogy plays were written at times when there was no ideology wholeheartedly embraced other than the Conservative and when there seemed no escape from the Conservative rule. At those times, furthermore, there was no way left for the playwrights to bring a solution to “the corrosive effects of a Conservative hegemony (and the failings of British institutions)” apart from espousing the Conservative ideology (Wade, 2007, p. 65). Under the conditions that prevented any war against the “naturalised” institutions or against the Conservative discourse that “masquerade[d] as common sense,” Hare, as a political dramatist, felt obliged to advocate the institutions on condition that they were reformed (Pattie, 1999, p. 365-366). This is, for Hare (1993a), the “irony of Thatcherism” in that “[Thatcher] made conservatives of us all. We all found ourselves defending institutions which previously we would have had no time for, because those institutions were better than barbarism” (p. 228). Wherefore, Hare preferred to explore “the common good” for the people in his trilogy rather than to uphold a certain religious or political ideology (p. 8). Since there seemed no escape from the institutions, he sought this common good within these institutions by renewing and reforming them (p. 88).

Les Wade (2007) argues that, as Hare does not underline a definite ideology in his trilogy, the plays “demonstrate a political agnosticism” (p. 65). On the one hand, this is true because there is a protagonist in each play that represents goodness, decency and morality without depending on a spiritual, legal or political foundation. Lionel in *Racing Demon* works hard to help the poor and to raise consciousness about their living conditions with no or little reference to Christ or to what the Church of England requires him to do. Irina in *Murmuring Judges* strives to establish justice challenging the prejudiced judges and the legal constraints. George in *The Absence of War* represents decency as a politician in the midst of the cruel conditions of British politics and, even when he loses, he searches for new ways of serving the people. On the other hand, to seek and to provide the common good for the public who was, to a great degree, under the influence of the Conservative politics in the 1990s is not at odds with leftist ideology. Therefore, it can be stated that Hare wrote the plays of the trilogy “left-handed”ly as the title of one of his prose works, *Writing Left-Handed* (1991), indicates and as he himself implies in his non-fiction work *Asking Around*.

Another distinctive feature of the trilogy that sets it apart from Hare’s previous engagements with social and political institutions is its employing the form of verbatim theatre and being one of the precedents of this form. Verbatim theatre, as a theatrical practice, appeared and was widely used in the 2000s; but David Hare’s trilogy happened to be one of the initiative examples. In verbatim theatre, the playwrights, while constructing the plays, put into use the researches, the inquiries, and the interviews that they themselves conduct (Haydon, 2013, p. 42). Likewise, prior to

the writing process of his trilogy, Hare collected information making inquiries at the Church of England, at the Inns of Court, at prisons and with policemen, and lastly in the Conservative and Labour parties. Then he put his research together in *Asking Around* (1993) as a source book for the trilogy. What distinguishes Hare's trilogy plays from the verbatim plays of the 2000s is the fact that Hare fictionalised in his trilogy the facts he found out rather than producing an unadulterated representation. Moreover, the fieldwork Hare conducted not only made his plays initial examples of verbatim theatre but also "attempt[ed] to counter the influence of mass media, especially television, in the selection and viewpoint of material" since they depended upon the playwright's own "documentary-type reports on controversial events" (Kritzer, 2008, p. 24). That is why Billington (1993) calls the last piece of the trilogy, *The Absence of War*, journalistic. However, he also points out that "[the play] is both too journalistic and not journalistic enough" (n. pag.). Since the play is based on Hare's research and records, it may be regarded journalistic; on the other hand, since it is a dramatic work of art, it is relieved from the constraints of journalism and the playwright can treat his material however he likes, by adding fact or fiction to it. In the play, for instance, Hare deals with the factual matters, which he also illustrates in the non-fictional source work *Asking Around*; but what he does in the plays as distinctly is to fictionalise and to individualise the characters as well as to employ his dramaturgy.

In *The Absence of War*, David Hare, as a political dramatist with leftist ideology, is observed to be critical more of Labour Party, its members and policies than of Conservative Party. *The Absence of War* is regarded to be one of the works which "directly confront the unpopularity of the left" and which oppose the claim that the political writers already "decamped to the Conservatives" (Ansorge, 1997, p. 48). In the play, Hare sincerely discloses the shortcomings and the defects of the Labour especially in terms of pursuing leftist principles and mastery of economy. Meanwhile, he retains his leftist stance and continues to favour Labour Party as he implies in the play and explicitly states in *Asking Around* (1993a, p. 242). This study will cast light upon how critical of the Labour Hare is and to what extent does he remain a leftist and, for this purpose, it will scrutinise Hare's treatment, in *The Absence of War*, of the Labour Party preparations for the 1992 General Election by referring, when necessary, to the source book, *Asking Around*.

One of the initial problems with Labour Party, as portrayed in *The Absence of War*, is the fact that the members of the party seem to have created a closed society for themselves. These members who have a shared past of leftist 'struggle and revolt' are so loyal to each other that they become cynical towards any interference or criticism from the outside. However, such an obstinate adherence to the thought that they can trust only each other makes them distant from the modern world and deprived of its opportunities. For instance, Labour Party needs an agency to conduct campaign for the elections but the members insist that "We have a campaign. We've even fixed slogans" (Hare, 1993b, p. 14, 1.4). The members obstinately believe that an advertising agency should help them only for the print and the posters not for the slogans or the political statements. They distrust the "[p]rofessionals" of the post-Thatcherite Britain (p. 17, 1.4) since, for them, these professionals have little experience of struggling, which is crucial in Labour Party. Such a portrayal of the Labour members in the play originates from the fact revealed in *Asking Around*. As

far as Hare observed in Conservative and Labour headquarters, while the professionals of the Post-Thatcherite Britain under the Conservative rule had self-assurance which was untainted by any loss or failure, the Labour Party members had a feeling of weariness after successive Conservative victories in the elections and “thirteen years’ powerless opposition” (1993a, p. 213). As a result, Labour Party adopted a kind of stoicism and isolated itself from any newcomer who was fresh, who did not experience defeat, and who learnt the Labour principles only recently.

On the other hand, it is hard for Labour Party, as far as dwelled in *The Absence of War*, to survive the elections without getting assistance from outside of the party or to “fight an election without Professional help” when the Conservatives make use of all the facilities of the modern world (Hare, 1993b, p. 6, 1.2). In isolation, Labour Party ends up distant from the public and ignorant of the main reasons that lie behind its past defeats in the elections and of the public opinion about their present politics. It has its own polls and surveys but these are not very helpful in providing a truthful analysis of the public opinion. Besides, they only cause Labour Party to change their policies “so often that no one quite knows where [the] Party stands” (p. 67, 2.3). Furthermore, the Labour Party members are not aware of the fact that their timorous slogans which are constructed for fear of aggravating the Conservative policies make them shift towards the right. In fact, the character from the advertising agency, Lindsay warns them about the facts she extracts from the opinion polls but the members, particularly Oliver, Andrew and Bryden turn a deaf ear to what she says. According to the surveys, for instance, “[s]eventy per cent agree with this statement: ‘The Labour Party no longer stands for anything distinctive’” (p. 28, 1.6) because their policies are no longer distinguishable from those of Conservative Party.

To illustrate Labour Party’s gradual shift towards the right discarding its basic principles, it is implied in *The Absence of War* that their agenda for the election is prepared in conformity with the discourse constructed by the Conservative governments. It is the Labour’s lack of confidence that makes them “fight the election on grounds dictated by their enemies” (Wu, 1995, p. 114). For instance, the fictional Labour leader, George, who is the counterpart of Neil Kinnock, is made to speak in a ‘conservative’ manner and even his speeches are worked out so meticulously that certain words favoured by the Conservatives are used such as “fairness,” leaving aside one of the key words of socialism, “equality” (Hare, 1993b, p. 43, 1.8). However, to avoid asserting their own ideas not only makes Labour Party inefficient in the eyes of the electorate but also distances them from their roots and ideals. Although conforming to the Conservative discourse means playing their cards safe, this state of safety, “no big punches, just slugging it out,” makes both George and his party “very boring” (p. 47, 1.8). Moreover, by submitting to the Conservative ideology, Labour Party relinquishes one of the fundamentals that underlie the socialist doctrine, which is “to disagree,” as Vera reveals in the play (p. 50, 1.9). Vera is the fictional character who represents the generation of the late 1960s, who disagreed with the conventions of their time and who fought for their own ideals. Although Vera is called to Labour Party campaign headquarters “[a]s a symbol of roots [a]nd continuity,” she is not allowed to speak (p. 51, 1.10). Since Labour Party has already distanced itself from its roots, it is not a surprise when the ones who have invited Vera to leave her alone on stage immediately after the programme for the campaign starts (p. 56; 1.10). However, as

Hare suggests in the play, Labour Party needs to consult such figures from its history in order to prove that it is still loyal to its roots.

Apart from its inadequate attempts to construct a kind of connection with the leftist history, another problem with Labour Party, as reflected upon in *The Absence of War*, is its broadly assumed impotence in economy in an age permeated with capitalistic principles. According to George, the Labour Party leader in the play, the Conservatives give prominence to and glorify “[m]oney” and it is “a simple master” which can effortlessly bring varied people together and appeal to the electorate (Hare, 1993b, p. 18, 1.4). The Conservatives work alongside and in harmony with the outside world with which they have the same concerns, that is money, as underlined in the play. In real world as well, particularly in those Conservative years under Thatcher’s rule, British politics was predominated by such money-centred terms as the free-market economy, monetarism and privatisation. Together with Thatcher’s rule, “[t]he language of politics changed” and it became impossible “to cover politics properly if you weren’t economically literate” (Gardam, 1993, p. 209). Accordingly, throughout a decade, the political debates mainly focused on the economy which most of the people could not comprehend adequately (p. 210). During these debates, it was always the Conservatives who were pointed out as the ones capable of handling the economy. After Thatcher, the John Major government, too, were intent to produce a softer approach to conservatism but, as far as the experts pinpointed, it did not appeal to the electorate to be both “Capable” in the economy and “Caring” towards the people at the same time (Hare, 1993a, p. 202). Hence, the Conservatives under Major followed Thatcher and accepted the superiority of mastering money over adopting a softer ideology.

The Labour Party, on the other hand, as emphasised in *Asking Around*, set out with the promise of providing both “justice and efficiency,” which are, in other words, kindness/fairness and economic capability (Hare, 1993a, p. 202). However, their policies did not appeal to the electorate both because it was widely accepted that it was hard to be both altruistic in the relations with the public and competent in terms of economy, and also because Labour Party was already accepted inept in affairs related to the economy. This fact is also underlined in the play by George, who states that the Labour Party members uphold the “justice” superior; however, for him, it is a problematic term since “no two people agree what it is” (1993b, p. 18, 1.4). He further elaborates on his claims as such: “Justice has no organizations. It has no schools. It did have once. They were called unions. But the communities that produced them have gone. The industries have gone. So now justice recruits from the great deracinated masses. The people from nowhere. Who have nothing in common? Except what they say they believe in” (p. 18, 1.4). ‘Justice,’ the term that David Hare fondly employs in many of his plays, appears in *The Absence of War* as an ideal which is sought by Labour Party but which has no power to bring together various groups of people each of whom have different perceptions of justice. Though the Labour Party members adopt justice as a master, justice is not capable of attracting the electorate on its own. Hence, while the Conservatives’ master, money, brings victory, the Labour’s master, justice, though dignified, brings loss.

The Conservatives' 'master,' as it is disclosed in *Asking Around*, attracts people so efficiently and the Conservatives' mastery of the economy is accepted so readily by the public that every political act of the Conservatives is assumed as a contribution to the economy. When the Conservative Party leader John Major goes to a "microchip factory on a featureless industrial estate in mid-Glamorgan" as a part of his election programme, a journalist questions Major's going around in a factory to make a speech on the election and talks with one of Major's officers:

Minder: . . . This is a place where modern technology is being developed.

Journalist: What for?

Minder: Helping the economy.

Journalist: In what way?

Minder: I don't know, but I'm sure it's helping the economy. (Hare, 1993a, p. 197)

Therefore, the fear of disturbing the Conservative discourse, which is steadily established as observed above, makes the Labour conceal their own politics and plans related to the economy. For instance, there is an important matter in the economy that Labour Party intends to find a solution for in the play, *The Absence of War*, which is mortgage tax relief. The people in the Labour see that it is "the propertied class" that benefit from this tax relief, which is "unearned" and "unequitable" (1993b, p. 45, 1.8). The Labour, as a party aching for "common fairness," wants to abrogate it but it is for certain that this change will disturb the class with property (p. 67, 2.3). Thus, the people in the Labour are determined to keep their plan about this change a secret as if they were not defenders of common property in opposition to private property.

Since the Conservatives are supposedly good at managing money, the Labour both in the play and in real world surrender the economy to them without any hesitation. Not only the widely-assumed Conservative superiority in the economy but also the Labour's previous failures in the economy make the latter refrain from matters related to the economy. Owing to the fact that the Labour governments could not be triumphant in resolving the economic problems in the 1970s, the public in the 1980s and in the early 1990s tended to distrust Labour Party's politics in this realm. Moreover, as exposed in *Asking Around*, before the election, Maurice Saatchi, an Iraqi-British businessman, put "'TAX BOMBHELL' posters which convinced voters they would each be £1.000 worse off under Labour" (Hare, 1993a, p. 163). Since Labour Party could not respond to this challenge properly, it was widely accepted that "Labour had lost before they began" (p. 163). As for in the play, *The Absence of War*, the assumption that Labour Party will fail in the economy is accepted even by the party members themselves: "We have been through this many times. Finally, the economy is always going to be a Tory issue. It's theirs. They own it" says Oliver, a Labour Party member in the play (1993b, p. 44, 1.8). Furthermore, the playwright himself observes when he is among the party members that "Labour strategists regard tax and the economy as issues on which Labour simply *cannot* win" (1993a, p. 183). Even so, according to the statistics, "Labour governments since the war have been at least as economically successful as Tory ones, if not more so" (p. 212). In fact, the Labour, rather than being obsessed with their own failures, could focus on the inefficacy of the Conservatives in the economy such as "unemployment, worst recession since the war, the poll tax fiasco" as the Labour leader Neil Kinnock's secretary Julie Hall admits (p. 227). Yet, Labour Party in the play impulsively sees the economy as "a Tory issue," so its members

make the economy one of the taboo subjects that their leader George is to refrain from in his speeches. For Oliver, “George can speak all he likes on the caring issues. Health. Education. He plays to his pluses, that’s fine. What he mustn’t do is in any way remind people that when he’s elected he’s going to be in charge of their money. Because that’s where people don’t trust him at all” (1993b, p. 44, 1.8).

Accordingly, it is not a coincidence in the play that even the possibility of a Labour government according to a new opinion poll causes the pound to fall. It also leads to chaos and confusion both throughout Britain in general and particularly in Labour Party’s offices. The Labour Party members along with their leader have already decided that “We must never seem to talk the pound down” and that they should “stop the pound falling. At all costs” since it would be “unpatriotic” (Hare, 1993b, p. 27, 1.6). However, it is not Labour Party’s job to deal with an economic problem since the Conservatives are in the government at present. Thus, what Labour Party does is nothing other than “help[ing] the Tories” (p. 27, 1.6). As Lindsay asserts, almost all of the deeds of Labour Party “seem to be backing the government” so much that “the public ends up thinking [they]’re weak” (p. 28, 1.6). Although as patriotic members of the society the people in the Labour claim that they are worried about the economic concerns of the public, they are, in fact, fearful of any adverse effect this recent poll and the fall in the pound may have on the vote rates of their party in the election. As the factual statistics in *Asking Around* tell, “[o]nce it is understood that the Labour may win, there will undoubtedly be a shift back to the Conservatives” as known among the people (1993a, p. 213). Therefore, even though the surveys indicate Labour Party started its campaign for the 1992 General Election ahead of Conservative Party, it ended in unsuccess. As a direct result of the distrust in Labour Party in the field of the economy, “the number of people [increased] believing that a Labour government w[ould] mean higher taxes every day” (p. 217). This prejudice was also advocated by the newspapers which worried about what would become of Britain when Neil Kinnock came to power. What particularly astonished the Labour only one day before the election was the fact that “[t]he *Sun* ha[d] nine pages on what a nightmare it would be if Neil got in, similarly the *Express* and the *Mail*” (p. 222).

Other than economy, there are some other issues which the Labour Party members in the play believe they should talk about within the boundaries that the Conservative discourse allows them. In the ninth scene of Act II, the readers/audience witness the outburst of George when he reveals, in a state of delirium, a number of issues he is forbidden to talk about. One of these issues is the Northern Ireland problem: George is instructed by his team to assume that Northern Ireland is “above politics” and it is a matter “too important to be spoken of” so he had better not talk about it “publicly” (Hare, 1993b, p. 98, 2.9). Another issue that George cannot make a political comment about is British history; he is not allowed by his party to state that “Britain happens to be trapped in historical decline” though he believes “it’s true” (p. 98, 2.9). British “[d]efence” is another forbidden subject matter to talk on although it is required to defend that “nuclear weapons” are to be abandoned, which George would do if he was allowed to (p. 98-99, 2.9). George is not permitted to criticise “the royal bloody family” and the “hereditary peerages” either (p. 99, 2.9). It is a disillusionment for George not to be able to critically evaluate the state of Britain as he observes it

is in: "We live in a country which is spavined with ancestorship. This country will never, *can* never prosper until it escapes from its past. (*He turns and addresses them all.*) Why can't I say that? You tell me. What is this? Is this my fault? Or is it the public's? (*He turns back away from them.*) Why can't I speak of what I believe?" (p. 99, 2.9). These are the last cries of a political leader and his upcoming failure.

Totally immersed in Conservative discourse, Labour Party lost the elections of 1992 as a historical account and as is manifest in the play. There were no wars but elections in the 1990s' Britain for the British politicians to fight for. That is why, the Labour Party members in the play call the notebook in which they noted down, "mapped out, charted and cross-indexed" all their arrangements as "[t]he war book" (Hare, 1993b, p. 42, 1.8). According to the Labour members, an election is not "debating" but it is "waging war" (p. 46, 1.8), though, as a result of certain ineffectual strategies, they lost this war. In fact, fighting to win the election really kept the people in the Labour busy and allowed them to feel worthy of esteem. For John Louis Digaetani (2008), the fact that in order to feel worthy of esteem, the politicians work hard instead of fighting in a war and consider their busy lives a substitute for wars is a kind of "transference" (p. 134). When there is no war, as asserted in the play, there are elections to strive for during which especially the opposition party members feel they "exist" at least for a certain period of time (Hare, 1993b, p. 49, 1.8). When there is no election, one party rules the country with their own policies while the opposition party can "do precisely nothing" (p. 49, 1.8). That is why *The Absence of War* deals with what particularly the opposition party does in the absence of war, in preparation for the general election, the only time they are allowed to give voice to their policies so that they can attain a sense of personal value and a feeling of existence.

Although the Labour lost the war, neither the play nor the protagonist allows any despair for the future because, as George and many people in the Labour believe, "[t]he Party is not [their] whole life. But it's all [they] have. It's the only practical instrument that exists in this country for changing people's lives for the good" (Hare, 1993b, p. 104; 2.11). George believes that he did what he could as a leader and he will continue to be a follower and a servant of the party since there is no other "instrument" that is able to realise his dreams. George's feelings about his party illustrate, in a way, David Hare's thoughts about political drama and Labour Party. Just as George and many people in the Labour Party, Hare, as a political dramatist, "ha[s] been saturated, soused, drowned in failure. Failure's [become their] element" because not only the party but also "[t]heatre has changed as little as society" (Hare, 2005, p. 142). However, like George, Hare does not give way to despair since he, along with the other people in the Labour and political dramatists, are "braced by the beauty of what [they]'re attempting, in art as much as in politics. [They] are sustained by the thing itself, its superb difficulty" (p. 142-143). Even though George is criticised, to some extent, for not bringing victory to the party, he is not condemned but even praised for his contributions to the party. Likewise, although Hare does not exalt what he did as a political dramatist, he does not regret, either, how he struggled. What George and Hare did for their political goals can be summarised in Hare's words: "even if it has been a lifetime of failure, it has not been a lifetime of waste" (p. 143).

CONCLUSION

All in all, *The Absence of War*, a piece of Hare's state of the nation trilogy, was a significant political play in the 1990s concerned with a British political party when a great number of political plays appeared to be focusing on global issues. The fact that Hare dramatised his first-hand research in the play and published his research in a separate background source *Asking Around* authorised him to offer an alternative kind of journalism. Thematically, *The Absence of War* is a significant representation of the core idea that dominated the 1990s, which was the collapsing distinction between the Right and the Left, as well as of the phenomena of the rising of capitalism and the retreating of communism. What Hare is concerned with in *The Absence of War* is more than the political institutions; it is the afflictive fact that the Left retreated when people needed it most. Even the leftist politicians lost their belief in their own ideology and came to speak within the limitations of the rightist discourse, which Hare critically treats in the play. Political and ideological agnosticism that permeates the play is not what Hare endorses but what the conditions of the age bring about. Hare, in a decade when the binaries between the ideologies are obscured, writes "left-handed"ly in *The Absence of War*. Taking into account Hare's leftist perspective, which he honestly displays in the play, it is not a coincidence that *The Absence of War* is a key work of Hare's, which establishes him as a central figure of British political drama in the 1990s, a decade when it was widely posited that political drama was dead and that the established political dramatists were writing on a centrist strand.

BIBLIOGRAPHY

- Ansorge, Peter (1997). *From Liverpool to Los Angeles: On Writing for Theatre, Film and Television*. London: Faber and Faber.
- Billington, Michael (1993, Oct. 4). Labour's Hare Shirt. *The Guardian*. *The Guardian and Observer* Digital Archive. www.theguardian.com. (access 23.10.2013).
- Boon, Richard (2003). *About Hare: The Playwright and the Work*. London; New York: Faber and Faber.
- Boon, Richard (2007). Keeping Turning Up: Hare's Early Career. In R. Boon (Ed.), *The Cambridge Companion to David Hare*. (pp. 31-48). Cambridge; New York: Cambridge UP.
- D'Monté, Rebecca and Graham Saunders (Eds.). (2008). *Cool Britannia? British Political Drama in the 1990s*. New York: Palgrave Macmillan.
- Digaetani, John Louis (2008). *Stages of Struggle: Modern Playwrights and Their Psychological Inspirations*. Jefferson: McFarland.
- Dorney, Kate (2009). *The Changing Language of Modern English Drama 1945-2005*. London: Palgrave.
- Gardam, Tim (1993). Interview by David Hare. In D. Hare, *Asking Around*. (pp. 208-212). London: Faber and Faber.
- Hare, David (1993a). *Asking Around: Background to the David Hare Trilogy*. London: Faber and Faber.
- Hare, David (1993b). *The Absence of War*. London: Faber and Faber.
- Hare, David (2005). *Obedience, Struggle & Revolt: Lectures on Theatre*. London: Faber and Faber.

- Haydon, Andrew (2013). Theatre in the 2000s. In D. Rebellato (Ed), *Modern British Playwriting: 2000-2009: Voices, Documents, New Interpretations*. London: Bloomsbury.
- Heffernan, Richard and Mike Marqusee (1992). *Defeat from the Jaws of Victory: Inside Kinnock's Labour Party*. London: Verso.
- Kritzer, Amelia Howe (2008). *Political Theatre in Post-Thatcher Britain: New Writing 1995- 2005*. New York: Palgrave Macmillan.
- Pattie, David (1999). The Common Good: The Hare Trilogy. *Modern Drama*, 42(3), 363-374.
- Shellard, Dominic (1999). *British Theatre since the War*. New Haven: Yale UP.
- Sierz, Aleks (2012). *Modern British Playwriting: The 1990s: Voices, Documents, New Interpretations*. London: Methuen.
- Urban, Ken (2008). Cruel Britannia. In R. D'Monté and G. Saunders (Eds.), *Cool Britannia? British Political Drama in the 1990s*. (pp. 38-55). New York: Palgrave Macmillan.
- Van Tassell, G. Lane (1991). The New World Order and the Legacy of the Post-Cold War Era in Latin America. *Journal of Third World Studies*, 8(1), 254-266.
- Wade, Les (2007). Hare's Trilogy at the National: Private Moralities and the Common Good. In R. Boon (Ed.), *The Cambridge Companion to David Hare*. (pp. 64-78). Cambridge; New York: Cambridge UP.
- Wu, Duncan (1995). *Six Contemporary Dramatists: Bennett, Potter, Gray, Brenton, Hare, Ayckbourn*. London: St. Martin's.
- Yılmaz, Muzaffer Ercan (2008). "The New World Order": An Outline of the Post-Cold War Era. *Alternatives: Turkish Journal of International Relations*, 7(4), 44-58.

BATI

EDEBİYATINDA AKIMLAR

editör
OKTAY YİVLİ

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

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



Prof. Dr. Önder Göçgün

TİYATRO DENEN HAYAT SAHNESİ



PROF. DR. ÖNDER GÖÇGÜN

Türk Tasavvuf Şiiri

AÇIKLAMALI VE YORUMLU ÖRNEKLERLE



MODERN TÜRK EDEBİYATI

editör
OKTAY YİVLİ

MUHARREM DAYANÇ
OKTAY YİVLİ
MACİT BALIK
MAHMUT BABACAN
SEVİM ŞERMET

YASEMİN MUMCU
BEDİA KOÇAKOĞLU
NİLÜFER İLHAN
MAKSUT YİĞİTBAŞ
SELAMİ ALAN



The Semiotic and the Symbolic: The Rejuvenative Effect of Writing in Mary Steele's "Sonnet, 1795"

ARŞ. GÖR. DR. ÖZNUR YEMEZ*

Abstract

This paper aims to examine the eighteenth-century British poet, Mary Steele's "Sonnet, 1795" in terms of the recuperative power of the act of writing and the relationship between the semiotic and the symbolic. The study suggests that the sonnet serves as the poetic testament to the symbolic and the real life of the historical author who aims to manage her emotional suffering and mental agony via the therapeutic act of writing. The female author has a confrontation with what is to be repressed on the symbolic through the poetic production on the semiotic that bears a witness to her traumatic experiences and physical losses. Through negation and sublimation, the author attains to order her chaotic cognitive and affective states and develop an awareness about the subconsciousness and what psychologically ails her. Therefore, she does not intend to improve her poetic abilities and self-actualize as an aspiring author being in search of a feminine sublime, but rather seeks refuge against the symbolic and applies poetry as a therapeutic device and a way of escaping from the reality. Within this context, there is a correlation between the symbolic and the semiotic, between the authorial interest in poetry and the inner motives of the female poet. Against this background, the study employs the theory of Julia Kristeva regarding the liaison between the literary creation and the literary figure, the redemptive power the poetics offers for the authorial persona and the renewing effect of the poetic production.

Keywords: Mary Steele, the semiotic, the symbolic, writing, Julia Kristeva

SEMİYOTİK VE SEMBOLİK: MARY STEELE'İN "SONE 1795" ESERİNDE YAZMANIN İYİLEŞTİRİCİ ETKİSİ

Öz

Bu makale, on sekizinci yüzyıl İngiliz şairi Mary Steele'in "Sone, 1795" adlı eserini yazma eyleminin iyileştirici gücü ve semiyotikle sembolik arasındaki ilişki açısından incelemeyi amaçlamaktadır. Çalışma sonenin, duygusal acısını ve zihinsel ıstırabını terapötik yazma eylemiyle yönetmeyi amaçlayan tarihsel yazarın sembolik ve gerçek yaşamının şiirsel kanıtı olarak hizmet ettiğini ileri sürmektedir. Kadın yazar, travmatik deneyimlerine ve fiziksel kayıplarına tanıklık eden semiyotik düzlemdeki şiirsel üretim aracılığıyla sembolik düzlemde bastırılması gerekenle yüzleşir. Nesnelleştirme ve yüceltme yoluyla yazar, kaotik bilişsel ve duyuşsal durumlarını düzenlemeye ve bilinçaltına dair bir farkındalık geliştirerek psikolojik olarak kendisini neyin rahatsız ettiğini anlamayı başarır. Bu nedenle, kadınsı bir yücelik arayışında olan bir yazar olarak edebi yeteneklerini geliştirmeyi ve kendini gerçekleştirme amaçlamaz; daha çok semiyotik olana sığınır ve şiiri terapötik bir araç ve gerçeklik ile sembolikten kaçınmanın bir yolu olarak kullanır. Bu bağlamda sembolik olanla semiyotik

* Selçuk Ün. Edebiyat Fak. İngiliz Dili ve Edebiyatı, oznuryemez@gmail.com, orcid: 0000-0002-1102-7407
Gönderim tarihi: 28.09.2021 Kabul Tarihi: 15.11.2021

olan arasında, yazarın şiire olan ilgisi ile kadın şairin içsel sebepleri arasında bir ilişki vardır. Bu arka plandan hareketle, çalışma, Julia Kristeva'nın edebi eser ile edebi figür arasındaki ilişkiyi, poetikanın yazar için sunduğu kurtarıcı gücü ve poetik üretimin yenileyici etkisini ele alan teorisini kullanmaktadır.

Anahtar sözcükler: Mary Steele, semiyotik, sembolik, yazma, Julia Kristeva

INTRODUCTION

The British poet Mary Steele (1753-1813) is one of the woman writers that published anonymously¹ during the eighteenth century. Being born into a Nonconformist family, she is raised within a cultivated circle and forms friendship with the other female literary figures of her era, establishing her own coterie of artists. Her father, William Steele IV (1715-1785) is the leading representative of the first-generation Steele circle, penning poems under nom de plume Philander. Her aunt, Anne Steele² (1717-1748) is an accomplished poet³ and her mentor, assuming the pseudonym Theodosia in her literary works. Having an intellectual circle of female literary friends besides a family of genteel breeding for the members of which she writes with/for, Mary Steele⁴ exchanges poems with the fellows of her coterie and composes verses under the pen name Sylvia as “Mary Steele exhibited a lifelong commitment to her poetry and her coterie of female kindred spirits. She also relied heavily upon a particular pastoral persona, hinted at in her first poem, as well as in her choice of the nom de plume “Sylvia,” a name derived from the Latin word “Silvia” (a spelling also used by Steele), which means “woods” or “forest” (Whelan, 2015a, p. 54). In this respect, appearing a repeated theme and convention in the eighteenth-century British poetry “much of which was written without high literary ambitions” (Backscheider, 2005, p. 3), the subject of female friendship demonstrates itself in her poems and “such manifestations of friendship are not uncommon within the female poetic of the eighteenth century; many poems of this type “present friendship as a serious rival to marriage”” (Holmes, 2008, p. 176). In a very real sense, having a literary coterie intellectually inspires and stimulates the poet during her lifetime, particularly at the initial stages of construction of a poetic female self and finding her own voice. The habit of gathering with the literary acquaintances in the typically famous literary salons of the eighteenth-century Britain, “where female poets were emerging with increasing frequency” (Holmes, 2008, p. 13) as a distinctive marker of the eighteenth-century tradition of the female literary companionship tremendously contributes to the literary development of the poet. This Bluestocking Circle that represents “an informal society of

¹ The poet accordingly owns a published volume of poetry, as “Mary Steele’s poetry remains largely unpublished with the exception of one small obscure volume and another single poem published separately” (Holmes, 2008, p. 87).

² Steele’s aunt, Anne Steele holds particular significance at Mary’s pursuit of a literary career despite her relatively short life since “Anne Steele had a profound influence upon Mary Steele and her circle of friends, though the second generation diverged widely from their mentor. Anne Steele never married, devoting her life to her poetry and extended family at Broughton” (Whelan, 2015a, p. 3). Anne Steele lived as a dedicated poet, rejecting gender roles and the suitors.

³ Anne Steele is known to be “the celebrated hymn writer” and “the author of *Poems on Subjects Chiefly Devotional* (1760)” (Whelan, 2015b, p. 511).

⁴ Mary Steele is the head of the second-generation Steele circle and her only published work is *Danebury; or the Power of Friendship*. She begins to “le[a]d the second generation, after which the poet and novelist Maria Grace Andrews Saffery (1772-1858) inherited the mantle” (Whelan, 2015b, p. 511).

intelligent and literary young women (and men) who scorned typical domestic accomplishments, pursuing instead moral, intellectual and philanthropic pursuits" (Holmes, 2008, p. 14) thus turns out to be mostly a homosocial community that plays an important part in the literary advancement of the female poet and female poetic tradition as a whole.

The dissenting family background of Steele provides her with an intellectual nourishment and artistic aspirations from a very early age, her religious identity profoundly shaping her literary identity and style of life. These Dissenters or the English Nonconformists refer to the Protestant Christians who do not conform to the Anglican Church and "those Protestant groups that organized themselves outside the established Anglican Church in England and Wales came to be known as Dissenters or Nonconformists, and often experienced discrimination at the hands of the state church and the secular authorities" (Sayer, 2011, p. 115). Their worshipping outside of the Church of England leads them to be socially excluded⁵ and encourages them to compensate for this state with the feelings of superiority and a neurotic quest for power which manifest themselves mostly in the form of intellectual pursuits, literary ambitions, assuming power and acquiring prestige through knowledge. Since "historically Protestant Dissenters have trodden on the outskirts of social and political acceptance in England, and until the nineteenth century, were subject to numerous social, political, and educational restrictions" (Holmes, 2008, p. 14), they are moreover compelled and motivated to make up for this loss of liberty and the presence of constraints through making a major contribution to the literary and educational realms of the nation and share their political opinion in an outspoken manner. In a way, instead of trying to win an acceptance and to eliminate deep-rooted prejudices, they aim to prove and maintain their intellectual superiority through reading voraciously and writing extensively.

The literary coterie of Mary Steele is correspondingly composed of these Dissenting women writers that belong to the Bluestocking Society, a literary circle whose primary aim is "the circulating and preserving of informal manuscript writings (usually poems, letters, diaries, and prose discourses and historical narratives) among the members of a close-knit community" (Whelan, 2014, p. 441). As to the definition of Bluestocking, "in its broadest sense, the term refers to women who are socially prominent not because they are aristocrat, and not always because they are wealthy, but because of their learning, because they are women of letters" (Guest, 2002, p. 60). This circle⁶ refers to "the group of women writers we now think of as the Bluestockings were, on the whole, a conservative group - conservative in their political inclinations as well as in their attitudes to class and to sexuality" (Guest, 2002, p. 59) and the major function of these literary circles is explained as "the Bluestockings and other literary groups organized by women promoted discussion of women's intellect and education, if not in their topics of discussion, certainly in their writings and as social models of autonomy" (Ferguson, 1987, p. 360).

⁵ This social exclusion of the Dissenters in a way causes them to be stigmatized, being unfairly and falsely labelled, as "the historical scars left by Matthew Arnold's famous (mis-)characterization of nonconformists as "Philistines" and religious bigots" (deVries, 2016, p. 182).

⁶ Whelan (2015b) suggests that "although never a formal 'club' or 'society', the nonconformist women (and men) who comprised these circles chose to reveal their connectivity primarily through informal means, such as occasional poems, personal diaries and letters, as well as social gatherings in private dwellings" (p. 511).

The historical transformation in the meaning of the Bluestocking is revealed through the associations and collocations it acquires within time, since “in the 1750s and 1760s, the term “Bluestocking” was used of the salon circles around Montagu, Boscawen, and Vesey in London, Bath, and Dublin” (Pohl & Schellenberg, 2002, p. 4) while “the late 1770s saw a change in usage of the term “Bluestocking”; increasingly it referred to the women of the groups only and, as Gary Kelly suggests, was used by those “who feared or felt excluded from Bluestocking Society,” thus preparing the way for the later pejorative” (Pohl & Schellenberg, 2002, p. 5). This Nonconformist⁷ scholarly circle of Mary Steele is inherently based upon female literary friendship⁸ and “Mary Steele and her literary friends existed primarily on the fringes of society, removed from the hustle and bustle of the more fashionable locales of commerce and society; as the daughters of Nonconformists, they were even further marginalized because of their beliefs” (Holmes, 2008, p. 39). Hence, they devote their times and lives to the art of poetry and other types of literary activities, disregarding the conventional gender assumptions assigned to the traditional notion of womanhood prevailing the era. The dissenting cultural background of these women stimulates them to turn their whole attention to the literary companionship and self-improvement while it accordingly promotes the female fellowship. In a similar vein, this demonstrates itself with the romanticization of the female friendship in their poetic works, since “friendship poems, in their idealization of female companionship, represented to many of the young women who read and wrote them the possibility of a happy life without marriage” (Holmes, 2008, p. 62). Furthermore, the written output of these female circles are accordingly significant for the researchers to delve into the eighteenth-century literature, as “these scribal coteries offer fertile ground for research into how eighteenth-century women’s literary networks were formed, how they spread and were sustained across various regions of the country and, more particularly, how such networks enriched the social, intellectual and aesthetic lives of their members” (Whelan, 2015b, p. 511). In brief, these dissenting female voices of the period glory in their Nonconformist homosocial society, free from all types of social constructs, gender roles and religious bigotry, engaging solely with literary pursuits and sophisticated activities while the literary identity and the career path of Steele

⁷ A clear-cut distinction should be drawn between the Bluestockings of the Anglican Church and those with the Dissenting ideology. The former covers “these informal gatherings united men and women primarily of the gentry and upper classes, with the participation of a number of more middle-class professionals, in the pursuit of intellectual improvement, polite sociability, the refinement of the arts through patronage, and national stability through philanthropy” (Pohl & Schellenberg, 2002, p. 2). The Anglican circle is for the most part for the members of the aristocracy and represented by Elizabeth Carter, Elizabeth Montagu, Elizabeth Vesey and Frances Boscawen, who “were all close friends and eager correspondents” (Pohl & Schellenberg, 2002, p. 2) and who symbolize the first generation of the Bluestockings. The latter signifies the circle of female writers of Nonconformist ideology, who, within this context, refers to Mary Steele, Anne Steele, Mary Scott, Elizabeth Coltman and other writers within their circle. In this regard, the former turns out to be more conservative and antifeminist, particularly regarding the sexual conduct of the female sex and other issues related with female virtue and feminine body whereas the latter proves to be more liberal and feminist, resisting against the female gender roles socially imposed upon women. Therefore, “in this place - one characterized by a shift from the dominance of political and status - defined factions in the 1760s and early 1770s to increasingly rigid gender-defined and ideologically driven divisions between public and private” (Pohl & Schellenberg, 2002, p. 15). In a nutshell, each ideology produces its own intellectual circle and the suitable styles of life as well as literary representations of the writers’ worldview.

⁸ The Bluestocking Society involves the male members as well till the end of the eighteenth century and the female ones have an intellectual exchange with the men for “they spent much of their time socializing with men” (Guest, 2002, p. 59). However, it should be highlighted that these men are as marginalized as their female contemporaries.

is formed and forged basically by her intellectual family, her Protestant ideology and her literary coterie. Within this framework, the present paper aims to analyse the sonnet of Steele with regard to the relationship between the semiotic and the symbolic, and the close link between the literary creation and the verbalization of the depressive affect. The study investigates the therapeutic effect of the act of writing and the ways it helps the writing subject have a confrontation with the repressed and reconstruct a new self and identity for herself as well as for the implied readers. Through textualization of the physical loss and the related emotional pain, the authorial persona achieves in existing on the symbolic and overcoming the denial of the signifier, redirecting the urges of aggression into the text itself rather than the self. Yet, it should be underlined that the poet creates not for art's sake in this period of her life but for her own sake and psychological well-being, aiming to alleviate the heavy heart burdened with the anxiety of loss and separation and to purify the consciousness and memory from the destructive image of the dead and lost, the past and present. The paper is chiefly based upon the terminology of Kristeva concerning the significance of the act of writing and its function as a therapeutic means. It accordingly applies the close reading strategies to find and critically interpret the verbal indicators within the narrative.

WRITING ON THE AGONY AND THE AGONY OF WRITING

Writing on and out of pure experience enables the subject to fully comprehend and clearly perceive the quintessence of that experience at a level of consciousness, ultimately overcoming the affect or, at least, manage the perception of it. Each narrative constructed out of that subjective experience is thus accepted as the linguistic evidence and textual testimony of the neurosis. The readers become able to detect the symptoms and verbal markers of the mood, disorder or disease of the writer via the act of reading while the writer comes to understand through writing what afflicts him/herself, whether s/he mourns for the lost self, the lost object/thing or the loss of sense of loss or suffers from mere delusions. Therefore, the acts of reading and writing become interrelated and interdependent, an intricate dance and interactive play between the readers and the writer, the text and the writer as well as between the readers and the narrative. In a similar vein, while the writer rereads and reviews what has been constructed so far, besides during the act of writing, s/he is to fully grasp the core of her agony as well as the agony of writing, which turns out to be comparatively trivial to the former, and turns out to be a representation of what is accepted as transconscious.

The common symptom of neurosis and depression demonstrates itself with "the object loss and a modification of signifying bonds" (Kristeva, 1989, p. 10) on the symbolic in a way that the subject is enforced to have asymbolia and inhibition. The symbolic breakdown of the subject is induced by the functioning of language as an anxiety-punishment mechanism instead of a "rewards system" (Kristeva, 1989, p. 10) so that in silence and sadness the subject is reunited with the lost thing/object or the lost self. Even the tears that are shed replace the loss and evoke the desire for an eventual reunion in a way. These states of withdrawal and the ensuing lapses of silence reveal "intolerance for object loss and the signifier's failure to insure a compensating way" (Kristeva, 1989, p. 10) out of the collapse and persistent depression. The neurosis thereupon leads

to alterations and impairment on the symbolic characterized by muteness, pretension of death and at times attempts of suicide.

The neurotic subject unconsciously aims to compensate for the symbolic breakdown through the attempt to hold onto and remain on another level, the semiotic. "Identification with the loved-hated object other, through incorporation-introjection-projection" (Kristeva, 1989, p. 11) and its manifestation as neurotic depression is only managed with sublimation in the form of "melody, rhythm, semantic polyvalency, the so-called poetic form, which decomposes and recomposes signs, is the sole "container" seemingly able to secure an uncertain but adequate hold over the Thing" (Kristeva, 1989, p. 14). Therefore, the loss of meaning invoked by asymbolia and rejection of the signifier is replaced and reconstructed through literary production. Kristeva defines the act of producing literary output as such: "Literary creation is that adventure of the body and signs that bears witness to the affect- to sadness as imprint of separation and beginning of the symbol's sway; to joy as imprint of the triumph that settles me in the universe of artifice and symbol, which I try to harmonize in the best possible way with my experience of reality" (1989, p. 22). Hence, the author transposes and transfigures the agony and the affect into a poetic form so that "the "semiotic" and the "symbolic" become the communicable imprints of an affective reality, perceptible to the reader" (Kristeva, 1989, p. 22). Through writing, the subject begins to identify with the poetic form itself, rather than the affect, achieving in existing on the signifying system and resisting against the symbolic breakdown and the bouts of depression.

The depression that afflicts the subject leads to the denial of the signifier so that the language s/he is forced to speak is characterized by the presence of repetitions, mutism and monotony, sentences, phrases and statements that are broken and recurring, chaotic and nonsensical. The absence of the thing/object reveals itself with the presence of "the blankness of asymbolia or the excess of an unorderable cognitive chaos" (Kristeva, 1989, p. 33) besides the gaps in understanding and symbolic bonding. Since language is translation, "all translatability becomes impossible" (Kristeva, 1989, p. 42) and depression brings about asymbolia and the loss of meaning since "if I am no longer capable of translating or metaphorizing, I become silent and die" (p. 42). Depression thereupon symbolizes the impending death, and the subject that remains muted ends up losing the subjectivity, ultimately committing suicide to be reunited with that nonsignifiable thing.

The denial the subject experiences on the symbolic is solely managed with negation on the semiotic. The former refers to "the rejection of the signifier as well as the semiotic representatives of drives and affects" (Kristeva, 1989, p. 44) whereas the latter is explained as "the intellectual process that leads the repressed to representation on the condition of denying it, and on that account, shares in the signifier's advent" (p. 44). Thereupon, the subject chooses to reject what she represents through imaginary constructions and a literary form rather than the signifying system, destroying the muteness instead of the self, concealing that thing from even herself through denial in art and science (Horney, 2017, p. 153). In this regard, negation enables the subject to bring the unconscious desire into the level of consciousness and intellectually accept it, yet s/he still keeps the thing within, never replacing the loss but rather releasing the depressive affect in a way that it provides a redemptive power for the suffering subject who recreates a new identity and

reconstructs a new self as an author. This depressive affect which is “considered as the only traces of object constancy that depressive people maintain” (Kristeva, 1989, p. 48) and ultimately replaces the lost object ends up with a masochistic display of inconsolable sadness that turns into “their ambiguous source of pleasure that fills a void and evicts death, protecting the subject from suicide as well as from psychotic attack” (Kristeva, 1989, p. 48). The act of writing accordingly narcotizes the consciousness of the author whereas the perusal of such a narrative eventually has a rejuvenative impact upon the implied readers.

The subject remains on the verge of suicide and psychosis if s/he insistently prefers the denial of signifier to negation. Within time, s/he is seduced to feel deeply estranged to her innermost self and experiences the gradual disintegration of the ego and a split within. It accordingly has an adverse effect upon “subjective identity itself and sexual identity” (Kristeva, 1989, p. 48). The depressed subject becomes a foreigner to his/her mother tongue which turns out to be devoid of meaning and totally absurd so that “language and life have no meaning” (Kristeva, 1989, p. 51). Via the semiotic, the depressed subject resurrects on the textual realm since;

On the contrary, the work of art that insures the rebirth of its author and its reader or viewer is one that succeeds in integrating the artificial language it puts forward (new style, new composition, surprising imagination) and the unnamed agitations of an omnipotent self that ordinary social and linguistic usage always leave somewhat or plunged into mourning. Hence, such a fiction, if it isn't an antidepressant, is at least a survival, a resurrection... (Kristeva, 1989, p. 51)

The act of writing transforms the unconsciousness of the subject into a new ideal or other so that it fosters a mild relationship with the self. Even though “with and beyond ideology, writing remains- a painful, continuing struggle to compose a work edge to edge with the unnameable sensuous delights of destruction and chaos” (Kristeva, 1989, p. 187), it offers the writer eventual forgiveness which is “essential to sublimation, that leads the subject to a complete identification (real, imaginary, and symbolic) with the very agency of the ideal” (Kristeva, 1989, p. 207). Through the identification with the third form and an ideal other, the subject undergoes a marked change. The depressive affect that proves to be the only symptom of the lost thing is accordingly transposed owing to the fact that “at the boundaries of emotion and action, writing comes into being only with through the moment of the negation of the affect so that the effectiveness of signs might be born. Writing causes the *affect* to slip into the *effect* – *actus purus* as Aquinas might say” (Kristeva, 1989, p. 217). Therefore, writing is a transformative act in itself and a possible way of translating the affect as well as simultaneously transposing it. It is a sublime act that recreates a bond with the symbolic and the imaginary, being a harbinger of the resurrection and reawakening of the writer.

THE ANALYSIS OF THE NARRATIVE: MARY STEELE'S "SONNET, 1795"

Oh long neglected Poesy, to Thee
I give my Soul! —and woo those viewless Powers
Whose sweet Enchantments in Life's early Hours
Could from each low born care my Spirit free.

Ye beauteous Forms, ye Dear Illusions stay,
 Ah no! They fade, they vanish into Air;
 See in their stead pale Grief and haggard care
 Advancing quick to seize their wonted prey.
 Oh spread thy dark impenetrable veil,
 Pitying Oblivion, o'er the painful past!
 Must parting Agonies forever last?
 Will no kind Hand yon Scene of Death conceal?
 Ah no, with Consciousness must Anguish live
 Nor Time himself a kind Exemption give.
 (Whelan, 2015a, p. 68)

Steele entitles her sonnet a specific date which reveals the significance of that year in the life of the historical author⁹ in lieu of a common phrase or expression that fits the content of the narrative best. Whelan states that she often scribbles dates and places in her notebook while writing and prefers to pen her poems under that title since “her attention to time and place reflects the autobiographical nature of scribal poetry common to eighteenth-century female literary coterie, each poem representing a “spot of time” that could easily have found its way into a diary or a letter” (2015a, p. 4-5). This may indicate that the poet constructs the narrative under investigation as a result of her intense emotions for a specific sorrowful occasion characterized by the presence of absence as well as a reflection of a literary convention prevailing the period and peculiar to the female poetic tradition. With regard to the tragic past events in the life of the author, it should be highlighted that the focal point for the poem provides might be said to be associated with the subsequent demises of the members of the Steele circle and the dissolution of the coterie. The decease of the father, William Steele IV in 1785, the passing of the aunt, Anne in 1748, the demise of her close friend as well as a prominent member of her literary coterie The Bluestocking Society, Marie Scott in 1793 and the eventual death of the mother following a long period of illness all contribute to the bouts of depression of the authorial persona who precisely gives the sonnet the year as the title which might be explored as at its peak. The persona seems to be afflicted with chronic depression that is gradually aggravated by and evolves into a form of melancholy triggered by the emergence of physical losses in this sense. The year 1795 seems to be one of the most pathetic years of the authorial persona surrounded by misfortunes and a co-existing symbolic sign of restoration and recovery since she rediscovers her existence and resurrects on the semiotic and textual realm once again after so many years.

The narrative begins with an invocation to the art of poetry, rather than the muses, and a heartfelt plea for a reunion with the art and the act of writing. The persona's addressing to the poetry itself instead of the literary muses reveals that she does not intend to write in search of a feminine sublime or for the sake of art but for her own sake, and derive creative inspiration not from the muses but from the text/poetics and the act of writing so that she might regain strength

⁹ The historical author refers to the real writer of the text while the implied author is “a textual and fictional construct” (Rimmon-Kenan, 2002, p. 90-91).

and reconstruct a new self with the help of semiotic which marks a gradual transition from the symbolic and bears a cathartic quality. The persona thus displays that she has “neglected” (line 1) penning poems for a long while and desires to unbosom “my soul” (line 2) and heart directly to the text and indirectly to the implied readers. In a way, the poem might be compared to a daily journal the historical author keeps and turns out to be the verbalization of a soul in torment appealing for help, as “her poetry is, above all else, the poetry of her life, the “language” of her “soul,” her “feelings,” and every thought worth expressing” (Whelan, 2015a, p. 86).

The persona expresses a wistful longing for the ancient past when life seems to spark a wave of euphoria for herself, her family and her circle of intimate female friends. Those hopes she has initially cherished for the future and the art of poetry along with her literary coterie seems now at an end, since “it does seem as if Sylvia’s most productive years are behind her at this point, in spite of her impending publication” (Holmes, 2008, p. 36). Thus, her dejection is related with the loss of self and the absence of former self in addition to the loss of literary aspirations and artistic ambitions that are now transformed into a mere survival skill rather than an aesthetic pleasure, since “her desire for poetry now exceeds the aesthetic pleasure she felt in her youth” (Whelan, 2015a, p. 69). For that reason, she entreatingly asks “those viewless Powers” (line 2) to abide a little longer so that she might find at least a momentary rejuvenation and recuperation. The hypnotic spell of this mental state and images of happy times in addition to the co-occurring elated mood prove sufficient and effective in rekindling the memories of a bygone era, and purifying the memory and consciousness of the authorial persona from the burden of the agony of the past and present and “from each low born care” (line 4). For the same exultant mood to linger, she begs once again of “Beauteous Forms” (line 5) and “Dear Illusions” (line 5) to stick around to no avail, as she is already aware that she is to relinquish and “they fade, they vanish into Air” (line 6).

It proves arduous to retain the happy tranquillity those remembrances invoke due to the striking contrast between the past and the present, the confusion between the dream and the reality, the hiatus between the internal experience and the external world. The feeling of serenity is thereupon replaced by the “pale Grief and haggard care” (line 7) as the residue of the poignant and painful past of the persona. The signifier “grief” (line 7) is crucially important for revealing the affective state of the author for it symbolizes the psychological distress caused by the bereavement. Lamenting all those physical and spiritual losses as well as the loss of literary talent and imaginative powers, and the accompanying anxiety obliterate the inner peace and coherent self of the persona, for “certainly, the death of her favored aunt, literary mentor, and the center of the literary circle of young women must have been a great disappointment to Sylvia as well as the other young women with whom she corresponded” (Holmes, 2008, p. 36). She begins to battle against the fits of prolonged melancholia and depression due to the recurring losses and separations as “a profound melancholy pervaded Mary Steele’s life in 1791–92, just after the death of Mrs. Steele and the departure (via marriage) of her half-sisters Anne and Martha to Abingdon” (Whelan, 2015a, p. 65). She is now left all alone, with both parents dead and female friends of her coterie subjugated by conventional gender roles as wives and mothers. Her deep depression is manifested in her poems and correspondence to the female friends and is accordingly perceived by

the poetess, as she refers to herself as “their wanted prey” (line 8) of Grief and care. She feels victimized by mourning and melancholia, and through exposing this, she unconsciously aims to assuage her neurotic feelings of guilt and the self-recriminations along with regrets that impel her all the way back to the past. This might accordingly be interpreted as a way of receiving affection from and arousing pity in the readers.

The persona pursues the primary aim of seeking relief in the semiotic through the therapeutic act of writing. The severely traumatic affect of “the painful past” (line 10) that resides deep in her emotional memory or episodic memory still lingers on for years; those disturbing and abiding memories come flooding back, for that reason “with increasing age, the deaths of friends and family members, and her own removal from Broughton, poetry became her escape from a problematic home life, though escaping from such an increasing weight of painful memories was not easy” (Whelan, 2015a, p. 79). The persona is seemingly afflicted with hysteria, turning out unable to bury her pain and losses in the past, and through poetry, tries to reorder her chaotic mind and reedit her memory, refocusing on what is respectively relieving instead of the mere agony. She therefore implores the art of poesy to “spread thy impenetrable veil” (line 9) over the tragic past, particularly when memory functions in a destructive and obsessive form and oblivion repeatedly fails due to the presence of extreme anxiety and neurosis. What the memory is lacking, the semiotic and the poetry own; solely through the act of writing, the consciousness is narcotized, at least temporarily. In this regard, literature is compared to the medications that a depressed person or a patient with a mood disorder is prescribed to take; it numbs. Rather than being numbed with grief and weariness, the persona prefers to feel numb due to the passionate writing and the soothing semiotic through which she can recreate and reconstruct a new form of personal memory, a new consciousness, a new self and identity, ultimately transforming the severe affect into the milder effect.

The persona uses literature as a form of therapy against the loss of object and the related symbolic breakdown. The imminent demises she has to witness to over the years and the following traumatic stress leads to the introjection and incorporation of those losses in a way that it prevents the eventual resolution of trauma, directing the urges of aggression into the self of the author, and ending up with a masochistic tendency and the accompanying suicidal thoughts along with the loss of language, meaning and life. She thus rhetorically asks “must parting Agonies forever last” (line 11). Apparently, it takes a longer period of time to achieve in overcoming this personal tragedy wrought with losses and separations. Besides implying an overwhelming desire for a reunion, she simultaneously craves for an immortal life despite transmuting the agony of mortality into an eternal form with the help of poesy. At the end of the narrative, she conceives that she has to confront the fact that she should be in search of other therapies to manage her affective state and to fully metabolise the anguish of grief, as “nor Time himself a kind Exemption give” (line 14). In order to subdue her melancholy and fits of anxiety, she attains to resurrect on the semiotic and hold onto a textual form rather than the losses and her enduring sadness.

With a thorough critical analysis of the narrative, it might be suggested that the historical author writes out the anguish from the depths of pure experience. The text therefore becomes the

verbal evidence of the subjective experience of the authorial persona relating to neurosis in general and loss, grief and melancholia, to be more specific. The narrative accordingly serves to be the linguistic testimony to the agony of the historical author that is accounted to have witnessed to many demises in addition to the disintegration of the literary club, the Nonconformist coterie, that is stated to have occurred in the form of separations, matrimones and deceases of the members. This contributes to the already hypersensitive character of the persona in a way that she commences penning poems to have a form of therapy, turning her attention to verbalizing the real life experiences rather than being in search of a more ideal form of the sublime or an aesthetic pleasure. Whelan particularly signifies the importance of reversals in her temper and mood states in her poetry beginning with these losses, emphasizing that "Steele's depression continued into the mid-1790s, noticeably present in her poems and sonnets addressed to Elizabeth Coltman and Lucy Kent" (2015a, p. 66). The periods following her engagement and then marriage turn out to be the most depressing and isolative years of her life. Her initial rejection of social gender roles thus changes into the responsibilities of a married woman, leaving her devoid of freedom, solitude and privacy for poetic contemplations and reflections. Retrospectively, she is understood to be longing for the romanticized past; those glorious days filled with pure literary aspirations and the genuine intimacy of the female friendships, and mourns for all these things gone in her poems.

The mourning thematised within the text and related to through the semiotic manifests itself with the loss of love objects and the modifications of the signifying bonds on the symbolic. The introjected and incorporated loss leads to the emergence of asymbolia on the part of the authorial subject and changes the loss into the nonsignifiable and noncommunicable one. The muted subject repeatedly fails to verbalize the chief cause of the emotional agony she undergoes and this causes the language to function as an anxiety-punishment mechanism, silencing the grieving subject from without the narrative. To manage this emotional turmoil and to make the loss perceptible to both herself and the implied readers, she textualizes and represents it via the act of writing and the semiotic. Therefore, she achieves in understanding what she suffers from in the first place and perceives what the loss is and should be about, ultimately overcoming the loss of the sense of the loss. In the final analysis, she refreshes and reconstructs her consciousness and comprehends the loss at a level of consciousness, reordering her chaotic mental state and redefining the concept of mourning.

The narrative that bears a witness to the depressive affect provides for the writing subject a third form to hold onto. The subject thus commences identifying with the poetic form itself, rather than the object loss and the subsequent asymbolia. With her emergence on a textual realm and the semiotic, the subject obliterates her identification with the deceased, the lost, the melancholic affect and the act of mourning but a new third form, the sonnet itself. The text helps the neurotic subject form a new bond with the language, ending the symbolic breakdown from without the narrative, and enables the authorial persona to remaster the signs again. Hence, the literary creation becomes the sublime form of the agony that persistently afflicts the persona and is transposed into a more ideal form.

The loss of object and image that manifests itself in the form of both physical and imaginary absence destroys the symbolic bonding of the mourning authorial subject and leads to the denial of the signifier. Literary creation replaces the loss while the semiotic fills the void of the symbolic, being a substitute for the signifying system. In this regard, the literary production translates and transposes the anguish of the historical writer into a text so that it prevents the emergence of a masochistic tendency that might end up with attempts of suicide. In lieu of fixating the libido on the loss, the subject redirects her urges and drives into the creation of a literary form rather than the self. The loss is thereupon prevented from being growing into a pathological lack. The poetic form accordingly protects the subject from psychotic attack and even madness.

The neurosis brings about denial, and literary creation makes negation possible. The denial of the signifier induced by loss the authorial subject experiences on the symbolic is thus overcome by negation on the semiotic. Through negation, the depressed subject remaining on the verge of symbolic breakdown and suicide stops rejecting the signifier, the signifying system, and pretending to be dead. She rather prefers to reject what she negates on the semiotic, consequently achieving in existing on the symbolic. The poetic form she produces via negation provides her with an antidepressant, putting her into a state of narcosis and narcotizing the consciousness so that she can find a remedy for the state. Therefore, she comes to prefer the denial of the denial over the denial of negation. She sublimates and negates what she does undergo and releases her subconsciousness and unconsciousness from the emotional burden of the loss and the repression even though she never fully achieves a conscious acceptance of what she negates. Hence, the sonnet she produces on the semiotic provides the historical author with a reconciliation with the language and the loss in addition to with her own self, intellectually accepting and confronting with the loss itself.

Through existing on the semiotic via the act of writing and with the production of this sonnet, the historical author prevents a nonintegration and disintegration of the ego, recovering the loss of the sense of loss and the loss of the former self. Reestablishing a new bond with the language, she reconciles with her maternal tongue and overcomes the alienation from the self and the other. The writer keeps her own subjectivity on the symbolic through resurrecting on the semiotic and detaching the self from the other and being an other. The narrative thus helps her transform her mourning into an artistic form and the melancholic affect into the effect so that the implied and historical readers perceive the effect and transmute their affect into the effect through the therapeutic act of reading.

Steele transforms herself and her self-image through textual representation and the semiotic with the help of restorative and recuperative power of literature. She renews her unconsciousness and seeks forgiveness for herself and the lost ones. From being labelled or even stigmatized as a depressed person or a sullen woman, she redefines her identity on the symbolic and reconstructs it as an author rather than a common mourner. Instead of being enslaved by the emotion, she converts that emotion into action and the passive sadness into an active and ideal form through writing and producing a sonnet form. She achieves a lasting reconciliation with the symbolic, the art, the self and the other, reuniting with the semiotic and maternal realm it provides rather than

death or the loss itself. In a very real sense, “poetry became for Mary Steele the chief means of feeding her soul, despite a significant dampening of her creative life due to her domestic travails” (Whelan, 2015a, p. 79) with the onset of old age and before/after her marriage.

CONCLUSION

Mary Steele’s perception of the self and the art changes in accordance with her life experiences. She thus regards the poetics as a way of self-actualizing and a form of aesthetic pleasure in her earlier life. With old age, following the tragic losses of her family members and the disintegration of her dissenting coterie of artists, she adopts a new and realistic perspective towards literature, writing and rewriting in order to reorder her cognitive and affective states, employing the art as a way of escape from daily routine and domestic travails. From that moment on, she pens poems not to publish but not to perish of agony. She textualizes her subjective experiences of neurosis to reconstruct her identity, character and consciousness, and to forgive herself and the other with the help of the semiotic. She aims to translate her emotional pain into pure art to survive and to prevent herself from psychotic attacks and asymbolia. She thus keeps penning poems as if keeping a daily journal, to keep a clear head and to pursue a quest for transcendence. Her use of literature as a form of therapy is intimately connected with her Nonconformist family background and the literary coterie. Since she is brought up within an intellectual circle, she is used to searching for the meaning and the therapy in intellectual pursuits and intellectualization. She prefers to rationalize the sadness and sorrow with the help of literature and to perpetually narcotize her consciousness, rather than to deny and avoid the neurotic situations that bother her. Via the recuperative act of writing, she extinguishes the melancholic affect while immortalizing the experience itself.

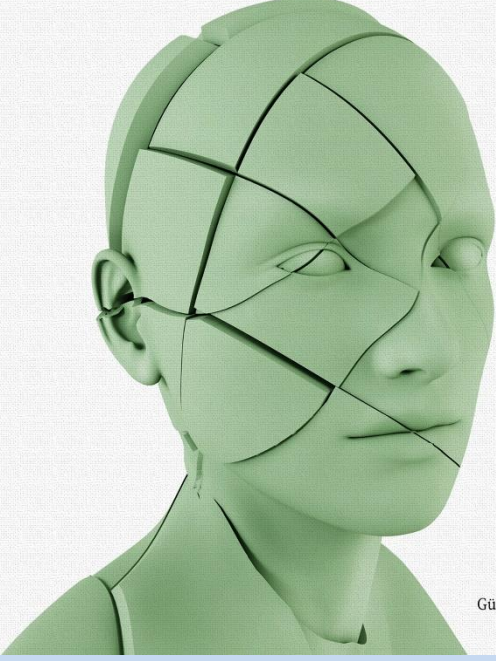
REFERENCES

- Backscheider, Paula R. (2005). *Eighteenth-century women poets and their poetry inventing agency, inventing genre*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Devries, Jacqueline R. (2016). Book review: *Other British voices: women, poetry and religion, 1776-1840. The Wordsworth Circle; New York, 47(4), 182-184.*
- Ferguson, Moira (1987). "The Cause of My Sex": Mary Scott and the female literary tradition. *Huntington Library Quarterly, 50(4), 359-377.*
- Guest, Harriet (2002). Bluestocking feminism. *Huntington Library Quarterly, Vol. 65 (1/2), 59-80.*
- Holmes, Amanda J. (2008). *Resurrecting the anonymous: an introduction to Mary Steele, the author of Danebury and the power of friendship, A Tale with Two Odes by a Young Lady*. (Doctoral Dissertation). Retrieved from Electronic Theses and Dissertations.
- Horney, Karen (2017). *Kadın psikolojisi*. (Çev. S. Budak). İstanbul: Totem Yayınları.
- Kristeva, Julia (1989). *Black sun*. New York: Columbia University Press.
- Pohl, Nicole & Schellenberg, Betty A. (2002). Introduction: a bluestocking historiography. *Huntington Library Quarterly, 65 (1/2), 1-19.*
- Rimmon-Kenan, Shlomith (2002). *Narrative fiction*. New York: Routledge.

- Sayer, Duncan (2011). Death and the dissenter: group identity and stylistic simplicity as witnessed in nineteenth-century nonconformist gravestones. *Historical Archaeology*, 45(4):115–134.
- Steele, Mary (1795). Sonnet, 1795. In Whelan, Timothy (2015a). *Other British voices: women, poetry and religion, 1776-1840*. New York: Palgrave Macmillan, 68-68.
- Whelan, Timothy (2015a). *Other British voices: women, poetry and religion, 1776-1840*. New York: Palgrave Macmillan.
- Whelan, Timothy (2015b). Mary Steele, Mary Hays and the convergence of women's literary circles in the 1790s. *Journal for Eighteenth-Century Studies*, 38(4), 511-524.
- Whelan, Timothy (2014). Mary Scott, Sarah Froud, and the Steele literary circle: a revealing annotation to the female advocate. *Huntington Library Quarterly*, 77(4), 435-452.

TÜRK BİLİMKURGU EDEBİYATI VE ARKETİPLER

DR. VELİ UĞUR



Günce Yayınları

Oktay Yivli

Öykü Nasıl Okunur

modern öykü ve yöntem



Günce Yayınları

MAKSUT YİĞİTBAŞ

Edebiyatın Ebemkuşağı

Halit Ziya Hikâyeciliğinde

Renklerin Dili

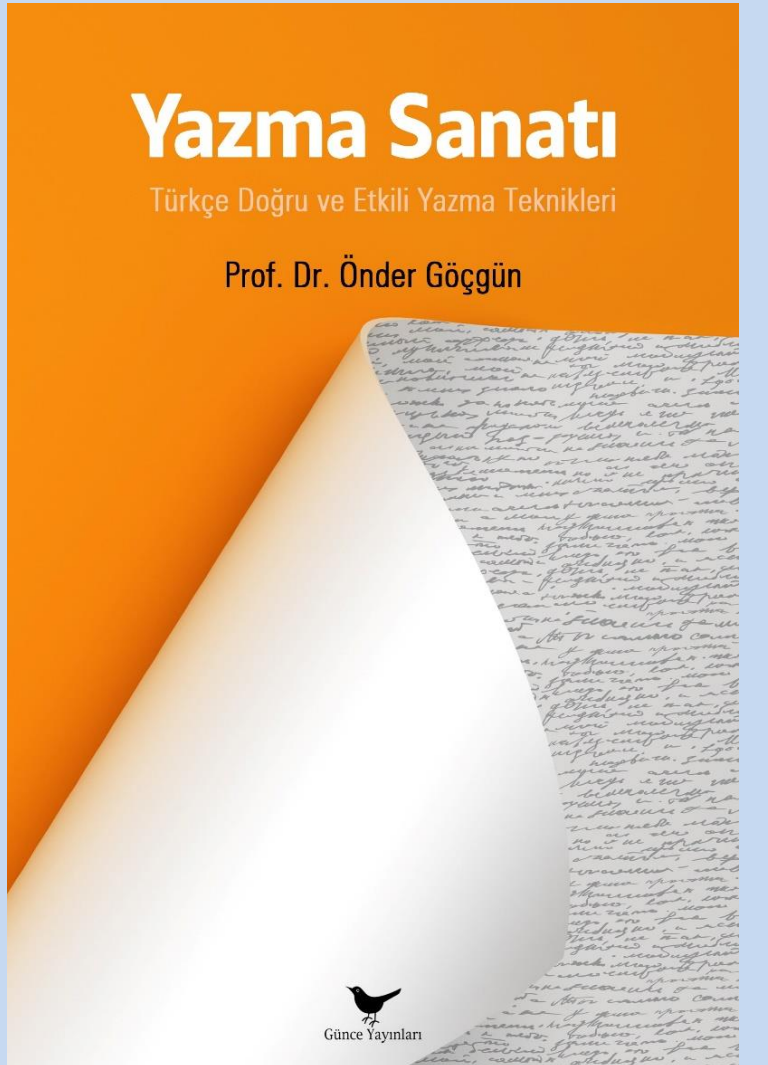


Günce Yayınları

Yazma Sanatı

Türkçe Doğru ve Etkili Yazma Teknikleri

Prof. Dr. Önder Göçgün



Günce Yayınları

Bazı Tarihî Türk Denizcilik Romanları Üzerine Bir İnceleme

DR. EMRAH MEYDAN*

Öz

Tarihî roman, romantizm akımının etkisiyle gelişmiş bir roman türüdür. Sir Walter Scott bu türün Batı edebiyatındaki öncüsü olarak kabul edilmektedir. Türk edebiyatında ise *Yeniçeriler* (1872) isimli eseriyle Ahmet Mithat Efendi ve daha sonra Batılı tarzda ilk tarihî romanımız olarak kabul edilen *Cezmi* (1880) ile Namık Kemal, bu türün öncüleri olarak görülür. Tarihten alınan olay, kahraman, zaman gibi malzemelerin kurgusal olarak işlenmesi tarihî romanın temelini oluşturmaktadır. Bu türün amacı okuyucuya tarihi sevdirmek ve okuyucuda bir tarih şuuru oluşturmaktır. Bu amaçla tarihî roman türü içerisinde denizcilikle ilgili romanlar da kaleme alınmış ve ilgiyle okunmuştur. Bu çalışmada bazı denizcilik tarihi ile ilgili romanlardan hareketle bu romanların temel yapı unsurlarındaki benzerlikler ve farklılıklar ortaya çıkarılmaya çalışılmış, romanların içeriğine yansıyan bazı noktalara dikkat çekilmiştir. Sonuç olarak, denizcilik üzerine yazılmış Türk romanlarının zaman, mekân, şahıs kadrosu ve yapı olarak genellikle benzer özellikler taşıdığı görülmüştür. Ayrıca roman kahramanı olan Türk korsanlarının klasik korsan anlayışına uymadığı, yazarların Türk korsanlarını Osmanlı donanması içerisinde farklı bir yerde gördükleri dikkat çekmiştir. Çalışmamızda, incelenen romanlar içerisinde, genel sanat görüşlerinden farklı bir anlayışla eser veren yazarlar ve eserleri de tespit edilmiştir.

Anahtar sözcükler: Türk edebiyatı, tarihî roman, Oruç Reis, Hızır Reis, Turgut Reis

A REVIEW ON SOME HISTORICAL TURKISH MARITIME NOVELS

Abstract

The historical novel is a type of novel developed under the influence of the romantic movement. Sir Walter Scott is accepted as the pioneer of this genre in Western literature. In Turkish literature, Ahmet Mithat Efendi with his work *Yeniçeriler* (1872) and later Namık Kemal with *Cezmi* (1880), which is acknowledged to be our first historical novel in Western style are considered to be pioneers of this genre. The fictional processing of materials such as event, hero, time taken from history forms the basis of the historical novel. The aim of this genre is to make the reader love history and to create a historical consciousness in the reader. For this purpose, within the historical novel genre, novels about maritime were also written and read with interest. In this study, based on some of the novels about maritime history, the similarities and differences in the basic structural elements of these novels were tried to be revealed and some points reflected in the content of the novels were pointed out. As a result, it has been seen that Turkish novels written on maritime generally have similar characteristics in terms of time, place, characters and structure. In addition, it draws attention that the Turkish pirates, who are the heroes of the novel, do not conform to the classical understanding of pirates, and that the authors see Turkish pirates in a different place within the Ottoman navy. In our study among the examined

* emrahmeydan33@hotmail.com, orcid: 0000-0003-0039-2625

Gönderim tarihi: 20.10.2021

Kabul Tarihi: 21.11.2021

novels, the authors who produced works with a different understanding from the general art views and their works were also identified.

Keywords: Turkish literature, historical novel, Oruç Reis, Hızır Reis, Turgut Reis

GİRİŞ

Tarihin edebî eserlerde malzeme olarak kullanılması romantizm akımının etkisini artırmasıyla başlamıştır. Batı edebiyatında Sir Walter Scott'la başlayan tarihî roman Schiller, Dumas, Hugo ve Gustave Flaubert gibi yazarların etkisiyle gelişmeye başlar. Türk edebiyatında tarihî roman türünün ilk örneği olarak Ahmet Mithat Efendi'nin *Yeniçeriler* (1872) romanı kabul edilmektedir. Ancak Batılı tarzda ilk tarihî roman olarak Namık Kemal'in *Cezmi*'si kabul edilmektedir. Türk edebiyatında bu isimlerle başlayan tarihî roman yazma geleneği yıllar içerisinde gelişerek ve çoğalarak devam etmiştir.

Tarih ve edebiyat bir bilim dalı olarak sürekli etkileşim halindedir. “Roman ve tarihin zıt kutuplarda yer almaması, her ikisinin de insan ve onun yaşamına dair tahliller içermesi, aralarındaki ilişkiyi zorunlu kılmaktadır” (Durmuş, 2017, s. 44). Bu ilişki sayesinde geçmişte yaşanan olaylar edebiyatın da bir konusu olarak romanlara yansımıştır. Tarih ve romanın ortak niteliklerinden biri de zaman unsuruna olan bağlılıklarıdır. Tabii bu noktada tarih ve roman farklı özellikler gösterebilmektedir. Tarih için zaman son derece katı kurallarla ele alınırken romanda daha esnek bir zaman unsurunun varlığından söz edilebilir. Aynı tarihî dönemi ele alan bir tarih metni ile romanda farklı yaklaşımlar olduğu görülür. Tarih metninde ele alınan zamanda geçen olaylar nesnel bir şekilde değerlendirilmek ve sunulmak zorundadır. Ancak bu zorunluluk roman türü için esnetilebilir niteliktedir. Romanda seçilen zaman içerisinde bazı olaylar itibari bir âlem kurularak yansıtılabilir.

Yukarıda bahsettiğimiz zaman hususundaki farklılık tarih ve romanın gerçeklere yaklaşımında da görülür. Tarihî romanların öncelikle bir edebiyat ürünü olduğundan hareketle tarihî romanlarda tarih bir malzeme olarak ele alınır ve işlenir. Burada kurgu ön plana çıkar. Böylece oluşturulan “itibarî âlem”de (kurmaca dünya) tarihe konu olan olay ve şahsiyetler yazar tarafından yeniden kurgulanır. Bu kurgu sonucunda tarihî romanlar gerçek bilgiyi her zaman bünyelerinde barındıramazlar. “Gerçek dediğimiz şey, değişikliğe uğrayarak edebî eserin dünyasına girer. Bunun için de hayatın gerçeği ile sanatın gerçeği birbirinden farklıdır” (Aktaş, 2005, s. 15). Bu durum tarih ile roman arasındaki farka işaret eder. Ancak tarihle roman arasındaki bu gerçeklik farkı yazara gerçekleri değiştirme hakkı tanımaz. Yazardan beklenen gerçeklere bağlı kalarak gerçekleri yeniden kurgulamasıdır.

Argunşah, tarihî romanı şöyle tarif etmektedir: “Tarihî roman, temelleri maziye dayanan, yani başlangıcı ve sonucu geçmiş zaman içinde gerçekleşmiş olan hadiselerin, devirlerin ve bu devirde yaşamış kahramanların hayat hikâyelerinin edebî ölçüler içerisinde yeniden inşa edilmesidir” (1990, s. 7). Bu yeniden inşa sürecinde yazar, bazı seçimlerinden ve yönelimlerinden hareketle tarihî gerçeklik üzerinde oynamalar yapabilir. Ancak bunu yaparken tarihî romanlarda bulunması gereken gerçeklik duygusu, bu gerçekliğin işlenirken edebî eser niteliğini yakalaması gerektiği ve tarihe ilgi uyandırması gerektiği gibi hususları göz ardı etmemesi gerekir.

Tarihî roman konusunda ortak bir yaklaşım bulunmamaktadır. Bu da tarihî romanı açık bir şekilde tanımlamayı zorlaştırmaktadır. Ancak tarihî romanların bir tarih şuuru uyandırmayı, tarihe ilgiyi artırmayı, tarihte yaşamış kahramanları ve yaşanmış önemli olayları aktarmayı amaçlaması bu romanların yazılma amaçları konusundaki ortak kanaatlerdir. Bu amaçlar edebî bir romanın yazılma amacıyla bağdaşmayan niteliklerdir. Bu niteliklerin dışında yazarların dil ve üslup kullanımı da romanların sanatsal değerini zedelemektedir. Bu sebeple tarihî romanların pek çoğunda edebî kaygının bulunmadığı, kurguya önem verilmediği, yer yer ansiklopedik bilgilerle bazı olay ve kişilerin açıklanmaya çalışıldığı görülmektedir. Bu konuyla ilgili Abide Doğan ise şu açıklamalarda bulunmuştur: “Tarihî roman yazarlarının amacı, okuyucu üzerinde tarihe karşı bir merak uyandırmak ve onlara tarihimizi öğretmek olduğu için, estetik kaygı taşımamışlardır. Bu romanların çoğu edebî ölçütlere göre değerlendirildiğinde, pek çok teknik aksaklığı barındırdıkları için edebî roman sayılmaları imkânsızdır” (Doğan, 2015, s. 601). Tarihî romanlar, edebî değere sahip olmasa da gerçekliği tam anlamıyla yansıtmasa da roman türü içerisinde kendisine yer bulmuştur.

Denizcilik üzerine yazılmış romanlar da tarihî roman türü içerisinde değerlendirilen eserlerdir. Bu eserler, ele aldıkları dönemde Türklerin denizlerdeki üstünlüklerine odaklanarak Türk korsanlarının kahramanlıklarına yer vermişleridir. Çalışmamızda denizcilik üzerine yazılan tarihî Türk romanlarından Abdullah Ziya Kozanoğlu'nun *Türk Korsanları* (1929), *Seyit Ali Reis* (1947), *Sencivanoğlu* (1957), *Kızıl Kadirga* (1963), Feridun Fazıl Tülbentçi'nin *Barbaros Hayrettin Geliyor* (1949), *Turgut Reis* (1958), *Şanlı Kadirgalar* (1964), Bekir Büyükarkın'ın *Suların Gölgesinde* (1966), Halikarnas Balıkcısı'nın *Uluç Reis* (1962), *Turgut Reis* (1966) isimli eserlerinin incelemesi yapılmıştır.

1. YAPIYA AİT UNSURLAR

İncelenen romanların neredeyse hepsinin klasik vaka yapısına uygun olduğu görülmektedir. Burada yapıyı oluşturan temel unsur kahramanın doğumu, maceraları, kahramanlıkları ve ölümüdür. Bu yapıda kahramanın “belirli bir zaman dilimi içinde sürdürdüğü yaşayış tarzı söz konusudur. Eserde anlatılan her şey bu şahısla ilgilidir” (Aktaş, 1998, s. 76) Böylece vaka tek bir zincir halinde okuyucuya sunulmuştur. Bu durum kahraman Türk tipini açıkça yansıtmayı ve idealize etmeyi mümkün kılmıştır. Yapının genellikle bu şekilde meydana getirilmesiyle bu romanların kronolojik ilerlemesine daha rahat bir imkân tanınmış ve romanlardaki tarihî bağlantıların da devamlılığı sağlanmıştır.

Edebiyatımızda denizcilikle ilgili yazılmış tarihî romanlarda genellikle ünlü Türk korsanlarından Oruç Reis, Hızır Reis (Barbaros Hayrettin), Turgut Reis, Sinan Reis, Aydın Reis, Uluç Ali Reis gibi Türk korsanları başkahraman olarak seçilmiştir. Bu kahramanların ortak özellikleri cesur, zeki, bilgili, güçlü, adaletli olmaları ve milletin çıkarları için çalışmalarınıdır. Bu kahramanlar hiçbir karşılık beklemeden devlete hizmet ederler. Aslında resmi anlamda bir görevleri bulunmamasına rağmen içlerindeki millet sevgisinden dolayı devletin denizlerdeki gücünü korumasına yardım ederler. Korsan olarak adlandırılan bu kahramanlar İspanya, Portekiz, Ceneviz, Venedik, Sen Jan Şövalyeleri ve Haçlı ordusu gibi karşı güçlerin Müslüman

coğrafyalarında yaptıkları zulüm ve Türk kıyılarını tecavüz etmeleri gibi sebeplerle zorunlu olarak bu mücadelenin içinde yer almışlardır. Bu durum Halikarnas Balıkcısı'nın *Uluç Reis* romanında şöyle açıklanmıştır: “Batı Türk korsanları dese de korsanlığa ilk başlayan Batı'dır. Türklerinki sadece savunma amaçlı bir korsanlıktır” (Halikarnas Balıkcısı, 2017, s. 30). Önceleri bir savunma olarak başlayan Türk korsanlığı zamanla Akdeniz ve Ege kıyılarındaki Türkleri daha sonra da Afrika kıyılarındaki Müslümanları koruma amacıyla yayılmış ve gelişme göstermiştir.



Feridun Fazıl Tülbentçi

Romanlarda kahraman olarak seçilen bir diğer kesim de gayrimüslim olmalarına rağmen bir dost olarak Türk korsanlarının yanında yer alan kimselerdir. Bu kişiler çeşitli vesilelerle Türk korsanlarıyla tanıştıktan sonra Türklerin adaletli ve şefkatli tutumları dolayısıyla Türklerle kader birliği yaparak yol arkadaşı olmuşlardır. Feridun Fazıl Tülbentçi'nin *Barbaros Hayrettin Geliyor* isimli eserinde yer alan kahramanlardan olan Naksoslu Hasan, Danilo ve Peron ailesi bu duruma örnek olarak gösterilebilir. Bu kişiler bazı tesadüfler veya Türklere esir olmaları sonucunda Türkleri tanımış ve Türklerin yansıtılmak istenen niteliklerinden etkilenerek Türk dostu olmuşlardır.

İncelenen romanlarda padişahların genel olarak olumlu bir bakış açısıyla değerlendirildiği görülmektedir.

Padişahların Türklüğü temsil etmesi bunun başlıca nedenidir. Ancak saray çevresinde yer alan menfaat düşkünü kimseler, devşirme devlet adamları ve saray entrikalarına alet olanlar bütün romanlarda olumsuz bir bakış açısıyla yansıtılmıştır. Bu durumu Kozanoğlu, *Kızıl Kadırga* isimli romanının ön sözünde şöyle açıklamıştır: “Okuyucu, bu kitapta, kendilerine okutulmuş, alışageldikleri bilgilere uymayan olaylarla karşılaşacaklar. Bize birer kahraman gibi tanıtılan Sokulluların, Cağaloğlu Sinan Paşaların, tarihçi sanılan Münşeât-üs-Selâtyın müellifi Feridun Bey'in gerçek yüzlerini tanıtacak” (Kozanoğlu, 1970, s. 9). Burada adı geçen devşirme devlet adamları her ne kadar devlete hizmet eder görünseler de aslında kendi milletlerini gizlice destekledikleri için Kozanoğlu tarafından eleştirilir. Ayrıca Turgut Reis'in hayatı ve maceralarını konu alan romanlarda da Hızır Reis'ten sonra kaptan-ı derya olması beklenen Turgut Reis'in yerine Sinan Paşa'nın getirilmesi meselesinin de bir saray entrikası olarak sürekli eleştirildiği görülür.

Denizcilik tarihimiz ile ilgili romanlarda genellikle hâkim bakış açısı ve anlatıcı tercih edilmiştir. Bu bakış açısının sağladığı olanaklarla yazarlar, işledikleri döneme ait tarihî bilgileri daha rahat bir şekilde okuyucuya sunma imkânı bulmuşlardır. Özellikle Abdullah Ziya Kozanoğlu ve Feridun Fazıl Tülbentçi bu olanaklardan fazlasıyla yararlanmış hatta eserlerinin pek çok yerinde fazlaca ayrıntıya girmişlerdir. Hâkim anlatıcının (tanrısal konumlu) etkili olduğu bu romanlarda bazen yazarlar o kadar ileri gitmişlerdir ki kendilerini saklama ihtiyacı bile duymamışlardır. Örneğin, Halikarnas Balıkcısı *Uluç Reis* romanında “eleştiri, değerlendirme ve

cevap verme türünden kendi görüşlerini gizleme gereği duymadan açık bir şekilde yer vermekle yetinmez. Bazı noktalarda, olay akışını keserek sözü, alıntı yaptığı kaynaklara doğrudan bırakır. Hatta kaynak bile gösterir” (Özbek, 2018, s. 250). Bu durum, edebî açıdan bazı kusurları beraberinde getirir ve tarihî romanların en fazla eleştirildiği dil ve üslup savurganlığı meselesine dayanır.

Denizcilik tarihimiz ile ilgili kaleme alınmış olan romanların genellikle 15. yüzyılın sonları ile 16. yüzyıl arası dönemi işledikleri görülmektedir. Bu dönem Osmanlı Devleti'nin en parlak dönemidir. Karada büyük başarılar imza atan Osmanlı, topraklarını ve egemenlik alanlarını genişletmiştir. Romancılarımızın bu döneme eğilmelerinin sebebi ise karada kazanılan başarıların yanında denizlerde de başarılar kazanıldığını, hâkimiyet alanının genişlediğini göstermek olabilir. Ancak bu dönemde denizlerde kazanılan başarıların çoğu Türk korsanlarına aittir. Burada Osmanlı donanmasının etkisiz kaldığı görülmektedir. Yazarlar, Osmanlı Devleti'nin parlak dönemleri ve bu dönemlerde Türk korsanlarının başarılarını ele alarak Türklüğü öne çıkarmışlar ve böylece bir Türklük bilinci uyandırmayı amaçlamışlardır. Bu durumu Kozanoğlu *Türk Korsanları* isimli romanında şöyle dile getirmiştir: “Türk Korsanları bir tarih kitabı değildir. Fakat bir roman da olmadı. O, İngilizlerin denizlerde daha ortada adı bile geçmeyen bir tarihte İspanyol, Portekiz, İtalyan gibi zamanın deniz kurtlarını önlerine katıp Akdeniz'den kovan; Mussolini'nin 'Bizim Deniz' hülyasını Türkler adına gerçekleştiren Anadolu'nun Akdeniz'e saldırdığı Türk korsanlarının destanıdır” (Kozanoğlu, 2005, s. 6). Bu destanı gelecek nesillere aktarmak isteyen yazarlar bu parlak günleri esas alarak eserlerini kurgulamış ve böylece iletecekleri mesajlar için uygun bir ortam yaratmışlardır.

İncelenen romanların Türk denizcilik tarihiyle ilgili olmasından dolayı bu romanların ana mekânı Akdeniz'dir. Tunus, Cezayir, İspanya, Portekiz, İtalya kıyıları, Venedik ve Akdeniz'deki adalar romanlarda tercih edilen mekânlardır. Adalar ve denize kıyısı olan yerler çatışmaların daha yoğun yaşandığı mekânlardır. Bu mekânlarda Türk korsanlarının cesareti, denizcilik bilgisi, savaşçılığı, adaleti ve şefkati net olarak görülür. Kara ise daha çok olumsuz özelliklerle romanlara yansır. Romanlarda sıklıkla yer alan kara mekânı İstanbul'dur. İstanbul payitaht şehri olması sebebiyle romanlarda mekân olarak yer alır. Ancak bu mekân daha çok saray çevresinde dönen entrikaları göstermek amacıyla kullanılır. Bu durum Kozanoğlu'nun *Türk Korsanları* romanında Turgut Reis tarafından şöyle dile getirilir: “Ben Anadolu uşağıyım. Taşrada, denizlerde yetiştim. Böyle kölelerin, dönmelerin kaynaştığı saraylarda yapamam. Kalp kırarım. Bir kere adım Reis diye çıkmış. Sarayda yapacak işim, leventlerden başka sevecek kimsem olamaz!” (2005, s. 340). Romanlara genel olarak aksiyon hâkim olduğu için mekânla insan arasındaki ilişki açık ve net bir şekilde dile getirilmiş, bu eserlerde ayrıntılı mekân tasvirlerine yer verilmemiştir.

Bekir Büyükkarkin'ın eserlerinde dipnota rastlanmasa da *Suların Gölgesinde* romanının sonunda eseri yazarken başvurduğu kaynakları ayrıntılı bir şekilde açıklar. Bu, aktarılan bilgilerin tarihî gerçeklik ile uyduğuna göstermeye çalışmanın bir çabası olarak görülebilir. Bu çaba denizcilik üzerine tarihî roman yazan hemen hemen bütün yazarlarda görülmektedir. Bu durum tarihsel gerçekliği yakalama açısından uygun görülse de roman tekniği açısından pek alışılmış bir durum değildir.

2. İÇERİĞE AİT UNSURLAR

İncelediğimiz romanlarda içerik olarak dikkat çeken unsurlardan biri “korsan” tabirinin kullanımınıdır. Korsan sözcüğü *Türkçe Sözlük*'te şöyle açıklanmaktadır: “gemilere saldıran deniz haydudu, deniz hırsızı, başkalarının hakkını zor kullanarak alan kimse” (2011, s. 1484). Türk korsanları, Batı ülkelerinden gelen deniz saldırılarını önlemek ve önce Türk kıyılarındaki halkı sonra da devletin sınırlarını korumak amacıyla korsanlığa başlamışlardır. Hem bu başlangıç dolayısıyla hem de adaletli ve şefkatli tutumlarıyla, devlete olan saygı ve sevgileriyle ve devlet için karşılıksız hizmet etme düşünceleriyle bilinen anlamıyla korsan kavramından ayrılmışlardır. Feridun Fazıl Tülbentçi de *Barbaros Hayrettin Geliyor* isimli eserinde bu konuya sıklıkla değinmiştir. “Yazarın konunun akışı içerisinde sürekli bir ‘korsan’ mukayesesine gitmesi ve Barbaros kardeşlerin bilinen ‘korsan’ tabirinden çok farklı olduklarını vurgulamaya çalışması da isabetli bir görüş olarak düşünülebilir” (Barış, 2016, s. 344). Yine aynı eserde Oruç Reis’in Cezayir’i, Hızır Reis’in Dellis şehrini ele geçirerek kurdukları düzen bir korsan anlayışının dışında Türklerin teşkilatlanma anlayışını gösterir. Bu teşkilatlanmada bölgeyi kalkındırmak, idarî ve malî olarak geliştirmek esastır. Ayrıca bölgenin içerideki ve dışarıdaki düşmanlara karşı savunmasını sağlamak da asli görevlerindedir. “Böyle bir devlet şuurunu taşıyan, halkın daha iyi hizmet alabilmesi için yönetsel iyileştirmelerde bulunmaya çalışan Oruç ve Hızır Reis, elbette ki bildiğimiz anlamda bir ‘korsan’ olarak nitelendirilemez” (Barış, 2016, s. 343). Ayrıca Barbarosların Halkulvad Limanı’na döndükten sonra göstermiş oldukları cömertlik, halka ücretsiz temel gıda malzemelerini dağıtmaları ve onlara yardımcı olmaya çalışmaları da bilinen anlamıyla “korsan”



Halikarnas Balıkcısı

tabirine uymamaktadır. Yine Halikarnas Balıkcısı’nın *Uluç Reis* isimli eserinde de sıklıkla değinildiği gibi fethedilen yerlerde fakir halk Türk korsanlarının gelmesine sevinirken, asilzadeler ve gaddar yöneticiler Türk korsanlarından çekinirler ve onların gelmesinden endişe duyarlar. Bu durum da Türk korsanlarının bir korsanlık geleneği olarak yağma yapma yerine halkı kalkındırmak için uğraştıklarını gösterir ki bu da yine klasik korsan davranışının ötesinde bir durumu ifade eder.

Osmanlı Devleti içinde Türk korsanlarının yerini en iyi şekilde gösteren eser Halikarnas Balıkcısı’nın *Turgut Reis* isimli eseridir. Romanın daha başında Osmanlı’daki denizcilerin sınıflandırması verilmiştir.

Buna göre Osmanlı’da üç farklı denizci grubu bulunmaktadır. Birincisi “Asıl Bahriyeliler” grubudur. Bu grup, “İstanbul’da Tophane’den Azapkapısı’na kadar yayılan Tersanede (Darüssina’da) oturan azepler, vardıyanlar ve kaptanlardan yani “gemici dayılar”dan ibarettirler” (Halikarnas Balıkcısı, 2011, s. 11). İkinci grup leventlerdir. Leventler, yarı resmi bahriyelilerdir. Sadece Gelibolu, Eğriboz, Lepanto, Midilli, Kocaeli ve Mezestre (Mora) sancaklarının halkından

seçilirler. Üçüncü grup ise korsanlardır. Bunlar kendileri, gemileri, top ve tüfekleri resmi, miri ya da beylik malı olmayan denizcilerdir.

Asıl bunlar, Türk denizcilerinin birincileriydi. Bunların çoğu fedai kahramanlardı. Ötekiler gibi yalnız resmi savaş sürelerince denize açıldıktan sonra karaya dönerek yan gelmezler, fakat yaz ve kış, gece ve gündüz denizde bulunarak savaşır ve her rast geldikleri yabancı devlet gemilerini zaptederlerdi. Bunların Afrika'nın Atlas Okyanusu kıyılarında bir bahriye okulları bile vardı" (Halikarnas Balıkcısı, 2011, s. 11).

Bu özelliklerinden dolayı Türk korsanları daha bağımsız hareket edebilmiş ve bunun neticesinde devletin hâkimiyet alanını genişletmiş, güvenliği sağlamış ve böylece devlete faydalı olmuşlardır. Saray emrindeki donanmanın etkisiz kalma ihtimaline karşı Türk korsanları bağımsız yapıları itibariyle her zaman savaşa hazır durumda olmuşlardır. Romanda bu şekilde gruplandırılan Türk denizcileri ile yazar, Türk korsanlarının etkisini daha net bir şekilde göstermiştir.

İncelediğimiz romanların hepsinde ünlü Türk korsanlarından bir veya birkaç merkeze alınarak kronolojik bir ilerlemeyle hem bu korsanların hayatları ve maceraları hem de işlenen dönemde meydana gelen tarihî olaylar yansıtılmaya çalışılmıştır. Türk korsanları bu romanların hepsinde cesur, yiğit, zeki, bilgili, bileğine kuvvetli, adaletli ve şefkatli yiğitler olarak işlenmiştir. Böylece yazarlar, örnek teşkil edecek Türk kahramanlarıyla bir Türklük bilinci uyandırmayı ve geliştirmeyi amaçlamışlardır. Bu romanlarda başkahraman olarak en fazla Hızır Reis ve Turgut Reis'in seçildiği görülmüştür. Başkahraman olmadıkları romanlarda da bu kahramanlar dolaylı yoldan bir şekilde romana dâhil edilmişlerdir.

Bu romanların bütünü için Osmanlı Devleti'ne karşı tamamen olumlu veya olumsuz bir yaklaşımın olduğunu söylemek güçtür. Her eserde belli başlı eleştirilere yer verilmiştir. Bu eleştirilerden en fazla nasibini alan saray çevresindeki menfaatçi devlet memurları, devşirme devlet adamları ve saray entrikalarına müdahil olan kişilerdir. Bu kişilerin eleştirilmesindeki ortak sebep devlete zarar vermeleridir. Devşirme devlet adamları, Türklükle tam anlamıyla bağ kuramamaları ve içten içe kendi milletlerini desteklemek istemeleri dolayısıyla eleştirilmiştir. Bu konuda en büyük eleştirilerden birini Kozanoğlu, *Kızıl Kadırga* isimli eserinin ön sözünde şöyle açıklamıştır:

Okuyucu, bu kitapta, kendilerine okutulmuş, alışageldikleri bilgilere uymayan olaylarla karşılaşacaklar. Bize birer kahraman gibi tanıtılan Sokulluların, Cağaloğlu Sinan Paşaların, tarihçi sanılan *Münşeat-üs-Selâtiyn* müellifi Feridun Beyin gerçek yüzlerini tanıyacak (...) Sokullunun çevresinde yaratılan zafer haleleri, onun büyük bir sadrazam, İkinci Sultan Selimin âciz bir sarhoş olduğu rivayetleri; Uluç Alinin, Barbaros kardeşlerin, hattâ Turgut Reisin Anadolu çocuğu olmayıp -kendileri gibi- Hristiyan asıllı bir devşirme oldukları yakıştırmaları, bu tarihî belge kalpazanlarının kendilerine emredilen biçimde tarih yazma çabalarından doğmuştur (Kozanoğlu, 1970, s. 9 – 10).

Bu romanlarda saray çevresinde özellikle devşirme devlet adamlarına karşı olumsuz bir yaklaşım varken Osmanlı padişahları genel olarak olumlu bir bakış açısıyla sunulmuştur. Özellikle Hızır Reis ve Oruç Reis'in başkahraman olarak yer aldığı romanlarda Türk korsanları ele geçirdikleri Cezayir, Trablusgarp ve Akdeniz adalarını padişaha bırakmak ve Türk sınırlarına

dâhil etmek isterler. Padişahı Türklüğün egemen gücü olarak görürler ve her fırsatta saygılarını sunarlar.

Kara ve deniz çatışmasının yoğun olarak görüldüğü bu romanlarda padişahın İstanbul'da oturması sebebiyle İstanbul'a bir kara mekânı olmasına rağmen genel olarak olumlu bir bakış açısıyla yaklaşmıştır. İstanbul, sadece saray çevresinde yer alan olumsuz kişiler dolayısıyla eleştirilmiştir.

İncelenen romanlar içerisinde Halikarnas Balıkcısı'nın kaleme almış olduğu romanlarda kendi görüşlerinden farklı bir yapı bulunduğu söylenebilir. Halikarnas Balıkcısı, Mavi Anadoluculuk fikri etrafında "Batı medeniyetinin kökeni sayılan Yunan medeniyetinin halis kaynağının Anadolu olduğunu söyler ve bu topraklarda binlerce yıldır yaşayan Anadolu halkını da bu kültürel mirasın doğal sahipleri olarak tanımlar" (Yazıcı, 2011, s. 165). Böylece Halikarnas Balıkcısı'nın, ırkî aktarıma dayalı bir kimlik yerine kültürel aktarıma dayalı bir kimlik benimsediği görülür. Coğrafya ve insan temelinde bir medeniyet anlayışına ulaşan yazar, fikirlerini hümanist ve seküler bir çizgide toparlamış ve bunu eserlerine de yansıtmıştır. Ancak *Turgut Reis* ve *Uluç Reis* isimli tarihî romanlarında bu fikirlerinden farklı bir yapı ortaya koymuştur. Seküler bir anlayışa sahip olan Halikarnas Balıkcısı, *Turgut Reis* isimli romanında namaz kılan, abdest alan tayfalar, savaşlar sırasında kelime-i şahadet getirenler, Turgut Reis'e isim verilirken kulağına ezan okunması gibi ritüellerle bu seküler anlayışın dışına çıkar. Ayrıca *Uluç Reis* romanında Türk korsan gemilerinin temizliği Müslümanlıkla açıklanır:

Türk korsan gemilerinde temizliğe çok riayet edilirdi. Çünkü gemide namaz kılındığı için orası âdeta bir cami sayılırdı. Bundan başka gemi bir şahadet meydanı idi; dolayısıyla pis ve mundar olmaması lazımdı. İspanyol, Maltız, Ceneviz, Venedik ve Papalık gemileri, pislikten ve bittenden ve insanın içini bulandıran fena kokulardan bir lağuma benzerken, Türk gemileri baştanbaşa 'gemiyi şartlama' denilen esaslı temizleme ve yıkanmalara tâbi tutuluyordu (Halikarnas Balıkcısı, 2017, s. 114).

Bu durumun sebebi de yazarın bu iki eserini Müslüman ve Hristiyan olmak üzere iki grup üzerine kurgulamasından kaynaklanmaktadır. Zaten eserlerde hissedilir derecede bir tarafgirlik söz konusudur ve Halikarnas Balıkcısı kendi tarafında gördüğü Türk korsanlarını Batı dünyası karşısında üstün göstermek için onları dini uygulamalarla da desteklemiştir.

Murat Belge "kültürel mirasçı teorisini başlatmış bir yazarın bu romanların her sayfasına sinen ırkçı – milliyetçi söylemi şaşkırtıcı" (2009, s. 327) diyerek bu romanların yazarın geliştirdiği fikirlere uygun düşmediğini belirtir. Halikarnas Balıkcısı'nın bu romanlarında "Batılıların canavarlaştırıldığı, kadınlaştırıldığı, pis ve gülünç bir duruma sokulduğu; Hristiyan kadınların da bayağlaştırıldığı" (Yazıcı, 2011, s. 169) görülmektedir. Buradan hareketle bu olumsuz söylemlerin Halikarnas Balıkcısı'nın hümanist yaklaşımına uygun düşmediği söylenebilir.

3. DİL VE ANLATIM

Tarihî romanlar, anlattığı dönem hakkında bilgiler vermek, okuyucuya hoş vakit geçirtmek, duygusal ve düşünsel anlamda okuyucuyu etkilemek amacına dayandığı için bu romanlarda konuşma diline uygun, kısa cümlelerden oluşan bir cümle yapısı hâkimdir. Örneğin Kozanoğlu'nun romanları için Ahmet İhsan Kaya şöyle bir değerlendirmede bulunmuştur:

“ideolojik bir amaç için yazması, gündelik konuşmayı yansıtan, okumaya yeni başlayanların bile anlayacağı basit dili kullanmasını gerekli kılmıştır” (2010, s. 77). Böylece yazarlar vermek istedikleri mesajları ve tarihî bilgileri açık bir şekilde sunma olanağı bulmuştur.

İncelenen romanlarda dil açısından dikkat çeken bir diğer unsur da denizcilikle ilgili terminolojinin çok fazla kullanılmasıdır. Bu özellik eserlerin anlaşılması açısından bazı problemleri doğurmakta ve gerçeklik duygusunu zedelemektedir. Örneğin Halikarnas Balıkcısı'nın *Turgut Reis* romanında geçen şu diyalog terminoloji açısından dikkat çekicidir:

Turgutca dürbünle bakarken, Tahtabacak'a 'Hissa cunda edecek' dedi.

Öteki, 'nereden bildin?' diye sordu.

'Çünkü seren cundalarını mantelyalar aracılığıyla karga ediyorlar. Hah! Hah! Hah!'

'Neye gülüyorsun yahu!'

'Gabya skutalarını kaçırıldılar. Görmüyor musun Hüssam Amca? Dürbüne ne hacet? Koca gabya yelkeni yapraklanıyor. Bir sakatlık yapmazlarsa iyi'

Öteki, 'Haklısın. Ancak gabya skutalarını doldurabildiler, şimdi mantelyaları bağlıyorlar.

Maşallah daha hâlâ cundaları fora dışarı edemediler. Tayfanın böylesiyle denize mi çıkılır?' dedi (2014, s. 59).

Terminolojinin yoğun bir şekilde kullanımı Feridun Fazıl Tülbentçi'nin denizcilik üzerine yazmış olduğu romanlarda da sıklıkla görülmektedir. Yazar, bu terminolojik kavramları açıklamak için dipnotlar vererek okuyucuyu aydınlatmaya çalışmıştır. Abdullah Ziya Kozanoğlu da romanlarında dipnotlara yer vermiştir. Ancak Kozanoğlu, terminolojiden ziyade bilinmeyen kelimeleri ve ek olarak sunduğu tarihî bilgileri dipnotlarla aktarmıştır.

Biz bu çalışmada Cumhuriyet Dönemi'nde bilhassa da 1930-1970 yılları arasında yoğun olarak yazılan ünlü tarihî denizcilik romanlarına yoğunlaştık. Ancak bunların dışında aynı konuda yazan yazarlar ve eserleri de epeyce yer tutmaktadır. Bunlardan bazıları şunlardır: Nizamettin Nazif Tepedelenlioğlu'nun *Deli Deryalı* (1928), Reşat İleri'nin *Kurdoğlu* (?), Ekrem Reşit'in *Hayreddin Barbaros* (1937), İskender Fahrettin (Sertelli)'in *Barbaros* (1938), Oğuz Özdeş'in *Kartal Başlı Kadırğa* (1963), Ziya Hanhan'ın *Denizler Delisi* (1969), *Midilli Önlerinde* (1969), *Doğan Reis* (1970), *Baltaoğlu Bizansta* (1971), *Başın Sağolsun Akdeniz* (1971), *Baltaoğlu ve Karapapaz* (1977), Yavuz Bahadıroğlu'nun *Çaka Bey* (1976), Yılmaz Boyunağa'nın, *Denizler Ejderi* (1981) ve *Zafer Rüzgârları* (1989), İhsan Oktay Anar'ın *Amat* (2005), İskender Pala'nın *Efsane* (2013) ve Dursun Saral'ın *Oruç Barbaros Sultan* (2013) vs...

SONUÇ

Tarihî romanlara ilginin artması ve yazılan eserlerin çoğalmasıyla birlikte tarihî romanlarda belli başlı yönelimler ortaya çıkmıştır. İslamiyet öncesi Türk tarihi, Türk – İslam tarihi, Cumhuriyet tarihi gibi yönelimlerle birlikte padişahlar, saray hayatı, sultanlar, sadrazamlar da romanlara konu edilmiştir. Bunun yanı sıra yeniçeriler, akıncılar ve ünlü Türk denizcileri de bu çerçevede tarihî romanlarda işlenen konular arasında yer almıştır.

Denizcilik tarihimizle ilgili kaleme alınan romanların hemen hepsi Osmanlı Devleti'nin yükselme dönemi olarak bilinen 15. yüzyıl sonu ile 16. yüzyıla odaklanmış ve bu romanlarda ana mekân olarak Akdeniz yer almıştır. Romanlarda ele alınan zaman ve mekânlar Türk korsanlarının

gücünü ve kudretini göstermek için yazarlara gerekli imkânı tanımıştır. Zaman ve mekânı bu şekilde kurgulayan yazarlar ideal tip olarak Oruç Reis, Hızır Reis, Turgut Reis, Kurdoğlu Muslihittin Reis, Kemal Reis, Sinan Reis, Aydın Reis ve Uluç Ali Reis gibi gerçek kahramanlara yer vermişlerdir. Bu kahramanların hemen hepsi cesaret, akıl, bilgi, güç, adalet, sadakat ve şefkat açısından benzer niteliklerle donatılmıştır. Böylece yazarlarımız örnek alınması gereken kişileri ve nitelikleri okuyucuya göstermiştir. Romanlarda yer alan bu kahramanlar ve çevrelerinde gelişen olaylarla Türklük duygusunu coşturmak ve böylece tarihe karşı bir merak uyandırarak okuyucuların tarihi öğrenmesini ve bilinçlenmesini sağlamak amaçlanmıştır.

Denizcilikle ilgili tarihî Türk romanlarında yazarların tarihsel bilgi verme ve bu bilgileri kanıtlama yoluna gitme gibi bir tutum içinde oldukları görülmektedir. Bu amaçla Abdullah Ziya Kozanoğlu ve Feridun Fazıl Tülbentçi romanlarında sıklıkla dipnotlara başvurmuşlardır. Bekir Büyükarkın ise, romanının sonunda bir kaynakça listesi vermiş ve bazı kaynaklardan ne şekilde faydalandığını belirtmiştir. Ayrıca yazarlar bazen tarihî kaynaklardan birebir alıntı yapmışlar ve bunları açıkça belirtmişlerdir. Bunun yanı sıra denizcilik terimleri de sıklıkla kullanılmış ve bunlar da aynı şekilde açıklanmaya çalışılmıştır. Genel olarak bu durum roman sanatına uygun düşmemiş ve bir kusur olarak görülmüştür.

Eserlerin muhtevasında ise korsanlık geleneğine büyük yer verilmiştir. İncelediğimiz romanlarda çizilen korsan tipi bilinen anlamıyla korsan anlayışına uygun düşmemektedir. Çünkü eserlerin hemen hepsinde Türk korsanları ele geçirdikleri ganimetten devlete pay verirler. Bağımsız hareket etmelerine rağmen savaş durumunda donanmanın yanında görev alırlar. Korsanlığı yağma yapmak için değil, devletin ve buldukları bölgedeki halkın huzur ve güvenliğini sağlamak için yaparlar. Türk korsanları yoksul halkı kalkındırmaya çalışır ve verdikleri savaşları din ve millet adına yaparlar. Hâkimiyetleri altına aldıkları yerlerde bir devlet teşkilatı kurmaya çalışırlar. Bu durum gösteriyor ki Türk korsanları, klasik korsan anlayışının çok ötesinde faaliyetler göstererek hem devlete hem de çevrelerine karşılıksız bir şekilde yardımcı olmaya çalışmışlardır. Yazarlarımız Türk korsanlarını bu nitelikleriyle kurgulayarak Türk korsanlarını desteklemişler ve onları mücadelelerinde haklı bulmuşlardır.

İncelediğimiz romanların yazarları arasında genel sanat anlayışından farklı bir anlayışla eser veren tek yazar Halikarnas Balıkcısı'dır. O, denizcilik üzerine yazmış olduğu tarihî romanlarında hayatı boyunca savunduğu kültür, hümanizm ve sekülerizm temeline oturttuğu Mavi Anadoluculuk fikrinin aksine bir yaklaşım sergiler. Yazarın bu yaklaşımı tarihî roman açısından anlaşılabilirken yazarın sanat görüşü noktasında bir çelişki meydana getirir.

İncelenen romanlarda yer alan kişi ve olaylar genellikle tarihî gerçekliğe uygun bir şekilde kurgulanmıştır. Ancak Halikarnas Balıkcısı'nın *Uluç Reis* isimli romanında Uluç Ali Reis'in Türk anne ve babadan meydana geldiği belirtilerek tarihî gerçeklikten farklı bir gerçeklik sunulmuştur. Aslında Uluç Ali Reis, Giovanni Dionigi Galeni isimli İtalyan asıllı bir Hristiyandır. Berberi bir korsan tarafından esir alındıktan sonra uzun yıllar forsalık yapmış, ardından Müslüman olarak korsan olmuş ve zamanla yetenekleri sayesinde adını ünlü Türk korsanları arasına yazdırmış biridir. Ancak bu durum, *Uluç Reis* romanının yayıncısının Uluç Reis'in İtalyan asıllı olarak değil bir Türk olarak kurgulanmasını istemesinden kaynaklanmıştır¹. Yani yazar tarihî gerçekliği bir

¹ Bu konuda Mehmed Kemal'in aktardığı bilgi şöyledir: "Kitabı 400 sayfaya indir, İtalyan asıllı Ali'yi de Türk yap!..."

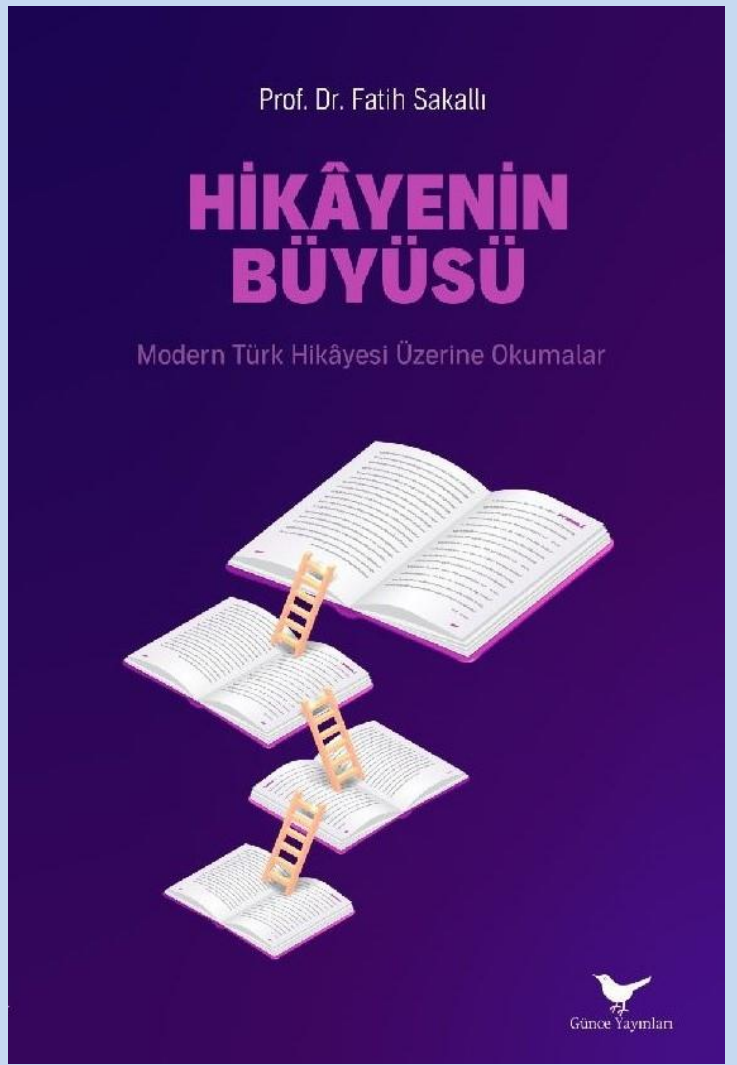
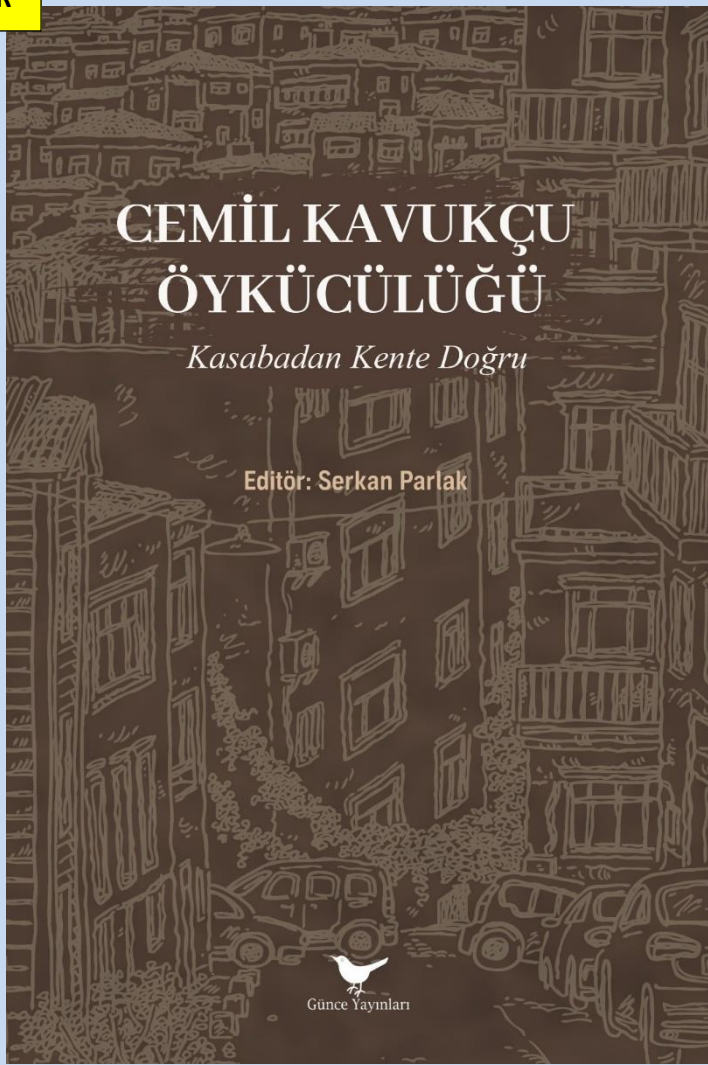
mecburiyetten dolayı değiştirmek zorunda kalmıştır. İncelediğimiz romanlarda sıklıkla yer verilen Preveze Deniz Savaşı, İnebahtı Deniz Savaşı, Cerbe Kuşatması gibi olaylar karşısında yazarların tarihî gerçeklikten ayrılmadıkları görülmüştür.

Sonuç olarak, çalışmamızda incelediğimiz eserlerin yapı ve muhteva açısından ufak tefek farklılıklarla birlikte birbirine çok benzediği görülmüştür. Romanlardaki bu küçük farklılıklar daha çok yazarların eleştirilerinin dozunda ve yöneliminde ortaya çıkmıştır. Ancak tarihî roman anlayışı açısından bütün romanların bu anlayışa uygun düştüğü, temel olan okuyucuya tarihi sevdirmeye ve tarih bilinci aşılama amacına hizmet ettiği tespit edilmiştir.

KAYNAKÇA

- Aktaş, Şerif (2005). *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Argunşah, Hülya (1990). *Türk Edebiyatında Tarihi Roman (Türk Tarihiyle İlgili)*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi.
- Barış, Tayfun (2018). "Feridun Fazıl Tülbentçi'nin Tarihi Romanlarında 16. Yüzyılın Yansıması Olarak Osmanlı'ya Bakış / Yaklaşım". *The Journal of Academic Social Science*. Yıl: 4, Sayı: 24. S. 335 – 361.
- Belge, Murat (2009). *Genesis - Büyük Ulusal Anlatı ve Türklerin Kökeni*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Büyükkarın, Bekir (2015). *Suların Gölgesinde*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Doğan, Abide (2015). "1940 – 1960 Arası Türk Hikâye ve Romanı". *Türk Edebiyatı Tarihine Bir Bakış*. Ankara: Kurgan Edebiyat Yayınları.
- Durmuş, Gökay (2017). *1960 – 1980 Dönemi Türk Romanında Tarihsel Algı ve Türk Tarihinin Önemli Aşamaları*. Bursa: Ekin Yayınevi.
- Halikarnas Balıkcısı (2014). *Turgut Reis*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Halikarnas Balıkcısı (2017). *Uluç Reis*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Kaya, Ahmet İhsan (2010). *Abdullah Ziya Kozanoğlu'nun Hayatı Sanatı Eserleri ve Romanlarının Gençlerin Duygusal Gelişimine Etkileri*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Diyarbakır: Dicle Üniversitesi.
- Kozanoğlu, Abdullah Ziya (1970). *Kızıl Kadırga*. İstanbul: Atlas Kitabevi.
- Kozanoğlu, Abdullah Ziya (2005). *Sencivanoğlu*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat Yayınları.
- Kozanoğlu, Abdullah Ziya (2005). *Türk Korsanları*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat Yayınları.
- Kozanoğlu, Abdullah Ziya (2008). *Seyit Ali Reis*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat Yayınları.
- Mehmed Kemal (1984). "Bilmecenin Çözümü...". *Politika ve Ötesi*. (22 Mayıs 1984).
- Özbek, Âdem (2018). *Cevat Şakir Kabaağaçlı Hayatı – Eserleri – Sanatı Üzerine Bir Araştırma*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi.
- Tülbentçi, Feridun Fazıl (1964). *Şanlı Kadırgalar*. İstanbul: İnkılâp ve Aka Yayınları.
- Tülbentçi, Feridun Fazıl (1978). *Turgut Reis*. İstanbul: İnkılâp ve Aka Yayınları.
- Tülbentçi, Feridun Fazıl (2008). *Barbaros Hayrettin Geliyor*. İstanbul: İnkılâp Yayınları.
- Türkçe Sözlük (2011). (11. Baskı). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Yazıcı, Nermin (2011). "Halikarnas Balıkcısı'nın Yazınsal Eserlerinde Türk Kimliğine İlişkin Söylemler". *Türkbilig*. Sayı: 22. S. 163-170.

"Zorladılar" diyor. "400 küsur sayfaya indirdim. Adamı Türk ana ve babadan doğurtuncaya kadar akla karayı seçtim. Ana ve babayı İtalya'ya getirinceye kadar bin dereden su taşıdık" (Mehmed Kemal, 1984).



Meša Selimović'in *Ada* Romanına Eleştirel Bir Bakış

ÖĞR. GÖR. ESMA NUR ÇETİNKAYA KARADAĞ*

Öz

Yugoslav yazar Meša Selimović'in 1974 yılında yayımlanan romanı *Ada*, insanın kendisiyle, diğer insanlarla, doğayla ve diğer canlı türleriyle etkileşimini merkeze alır. İki dünya savaşına şahitlik etmiş İvan ve Katarina Mariç, şehrin yaşlıları dışlayıcılığı ve insanların şehirde birbirleriyle yakın ilişki kuramadığı bir mekâna dönüşmesiyle huzuru bulma umuduyla Adriyatik'te bir adaya yerleşirler. Geçmişin ağırlığı, yaşanmamış bir hayata özlem, insanın boşluk hissinden kurtulma ve dünyada bir iz bırakarak, varoluşuna anlam ve somutluk katma çabası romanın temalarıdır. Adayı hem gerçek hem de sembolik mekân olarak seçen Selimović romana sağlam bir zemin oluşturur. Bu çalışmanın birincil amacı, modern yaşamın insanı gelenekten ve geçmişten koparışını, insanı kendine, eşine, diğer insanlara ve tabiata yabancılaştırmasını göstermektir. İkincil olarak bu çalışmada, şehirde zaman ve mekân sıkışması, insanın artan yalnızlığı, varoluşsal sancuları ve mülkiyet hırsının insanları değiştirmesi gibi konuları sosyolojik, psikolojik ve ekolojik çıkarımlarla göstermeyi hedefliyorum.

Anahtar sözcükler: Meša Selimović, *Ada*, modern, yabancılaşma, şehir

A CRITICAL LOOK TO MEŠA SELİMOVIĆ'S NOVEL *ISLAND*

Abstract

The novel *Island*, published in 1974 by Yugoslavian author Meša Selimović, centers on human interaction with herself/himself, other people, nature and other living species. Ivan and Katarina Maric, who witnessed the two world wars, settle on an island in the Adriatic, hoping to find peace when the city turns into a place where the old people are excluded and people cannot communicate with each other. The themes of the novel are the burden of the past, yearning for an un-lived life, human's struggle to free herself/himself from the feeling of emptiness, leave a mark on Earth, and add meaning and concreteness to her/his existence. Selimović, using the island as a setting both realistically and metaphorically, provides a stable base for the novel. This study primarily aims to show that modern life separates people from tradition and the past, alienates people from themselves, their spouses, other people and nature. Secondly, in this study, I aim to show the issues such as the compression of time and space in the city, human's increasing loneliness and her/his existential pains, and the greed for property that change people with sociological, psychological, and ecological implications.

Keywords: Meša Selimović, *Island*, modern, alienation, city

GİRİŞ

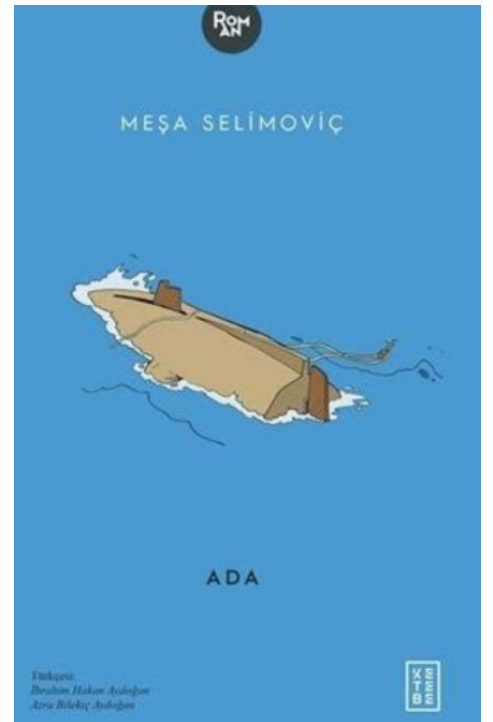
Balkan coğrafyasının 20. Yüzyıldaki güçlü seslerinden Meša Selimović (1910-1982), 1966 yılında yayımlanan *Derviş ve Ölüm* romanının pek çok dile çevrilmesiyle edebiyat dünyasında saygın bir yer kazanmıştır. 1974 yılında, Yugoslav yönetmen Zdravko Velimirović tarafından ilk film adaptasyonu, 2001 yılında da Türk-İtalyan ortak yapımı şeklinde İtalyan yönetmen Alberto Rondalli tarafından ikinci film adaptasyonu yapılan eser sinematografik pek çok ödüle de layık görülmüştür. Uzun yıllar Selimović'in Türkçe okunan tek kitabı olan *Derviş ve Ölüm*, modern Yugoslav edebiyatının yapı taşlarından biri olarak incelenmiştir.

Selimović, Yugoslavya'da takdir gören bir yazar olmasına karşın, dünya edebiyat camiasında hak ettiği üne kavuşamamıştır, çünkü Yugoslav projesiyle örtüşmeyen sıkı bir muhalif değildir (Wachtel, 2006, s. 149). Müslüman bir aileden gelmesine rağmen kendini Sırp edebiyatı yazarı olarak tanımlayan Selimović, Bosna'nın çoklu kimliklerini özümseyerek yetişmiştir ve hem Sırp'lar hem de Boşnaklar tarafından sevilen nadir tarihi figürlerdendir (Hayden, 2007, s. 112). Selimović'in İngilizceye 1983 yılında çevrilen *Ada* romanı Türkçeye 2020 yılında kazandırılmıştır. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra yazdığı ve çoğunluğu savaş temasıyla harmanlanan iyilik, kötülük, suç ve özgürlük gibi temalarla işlediği hikâyelerden oluşan *Kızıl Saçlı Kız* Türkçe'ye ilk kez 2019'da yine savaşın kanlı yüzünü gösterdiği kısa romanı *Sis ve Ay Işığı* Türkçe'ye 2020 yılında ve Selimović'in Belgrad'da vefatından önce tamamlayamadığı romanı *Çember* 2021 yılında Türkçe'ye çevrilmiştir. Selimović'in, 1970 yılında yayımlanan romanı *Kale*, Türkçe'ye 2001 yılında çevrilmiştir; ancak kitabın güncel basımı yoktur.

Bu çalışmanın amacı, Avrupa'nın savaş sonrası dönemde değişen çehresinin Yugoslavya bölgesine yansımalarının naif bir aktarımı olan *Ada*'yı kendine ve evrene yabancılaşan modern, çalışkan, üretici ve tüketici insanın müreffeh bir hayat inşa ederken kaybettiği değerlerin ve samimi ilişkilerin özlemleri bir hatırlatması olarak yorumlamaktır. On dokuz bölümden oluşan ve fragmental anlatıyla yazılan romanı bu çalışmada ilk alt başlığı *Varoluşsal Meseleler Bağlamında İnsan*, ikinci alt başlığı *Modern Zamanlarda Yaşlanma, Yalnızlık ve Yabancılaşma* ve üçüncü alt başlığı *İnsanın Doğadaki Diğer Türlerle Üstünlüğü* şeklinde kurarak *Derviş ve Ölüm* gölgesinde kalan ancak başarılı bir modern zamanlar kritiği olan *Ada*'yı yorumlayarak literatüre katkıda bulunmayı hedefliyorum.

VAROLUŞSAL MESELELER BAĞLAMINDA İNSAN

Ada romanının esas karakteri İvan Mariç, kendisi için daha farklı bir hayat hayal ederken, rastlantılar veya kader neticesinde dünyadaki çoğunluk gibi sıradan bir hayat sürmektedir. Tarihe geçmiş şahsiyetlere özenen İvan, onlar gibi olağanüstü işler başaramadığı için kendini küçümser.



İvan aslında idealindeki benlik ve gerçekteki benliği arasındaki uçurumdan dolayı mutsuzdur. İvan, kendi mutsuzluğunu karısı Katarina'yı sık sık eleştirerek ona da yayar. Mesela Katarina'yı saçlarını boyadığı için eleştirir, çünkü ona göre saç boyamak ihtiyarlığı gizlemektir. Katarina ise kocasına, gençliğindeki gibi güzel görünmek için boyadığını söyler ve ilk tanıştıkları günü ona hatırlatır:

“Chopin çalıyordum; herkes gibi beni izliyor, dinliyordun. Hayran kalmıştın. Herkes hayran kalmıştı. İnsanların gözlerinin nasıl parladığını hâlâ görebiliyorum.”

“Parlamaz olur mu, hiçbir şey değişmedi ki.”

“Öldüler, neredeyse tamamı ölü.”

“Her şey hatıralarımda kayıtlı.”

“Hayaletleri mi seviyorsun?”

“Hayaletleri sevmekten değil. Olup biten şeyleri seviyorum.” (Selimović, 2020, s. 7).

İvan'ın hatıralar, Katarina'nın ise hayaletler diye gördüğü şey geçmişin iki farklı insanda iki farklı tezahürüdür. Çünkü geçmişteki tüm olaylar ve duygular hafızalarımızda süresiz saklanır. Viktor Frankl, insanın yaşlandığında bu hatıralara seyahatini ya verimini kaybetmiş anız tarlası ya da tüm yaşanmışlığı içeren içi dolu zahire ambarı benzetmeleriyle yapar (2019, s. 39). Üstteki alıntıda, Katarina geçmişe anız tarlası gibi bakar çünkü ona göre tüm hatıralar ölmüştür. İvan ise, olan şeyleri sevdiğini söyleyerek zahire ambarına odaklanır bu diyalogda. Hafızanın, insanın umut ve korkuları için önemli şeylerin bekçisi olduğunu belirten Rollo May, hafızanın modern saatin nicel göstergesinden ziyade deneyimlerimizin zaman içindeki nitel önemiyle şekillendiğini söyler (2021, s. 247). Gençken insanın geleceğe, yaşlandığında da geçmişe bakmasının bulunduğu anı gerçekten yaşayamamaktan kaynaklanır ve insan psikolojik ve olgusal hafızaya tutunarak hayatı göğüsler (Krishnamurti, 2013, s. 227-229). Katarina'nın ve İvan'ın aynı olayı bugün farklı değerlendirmesi psikolojik ve olgusal hafızalarının nitel farklılığından kaynaklanır. Karı-koca ilişkilerinde genellikle Katarina'ya hoyrat davranan İvan onun kalbini kırar:

“Neden bu kadar kötüsün sevgilim?”

“Çünkü acı çekiyorum.”

“Fakat o zaman daha çok acı çekeceksin.”

“Gideceğim buralardan.”

“Nereye gideceksin?”

“Herhangi bir yere. Dünyanın neresi olursa.” (Selimović, 2020, s. 11).

Frankl, ıstırapın kader ve ölüm gibi yaşamın tamamlayıcı parçası olduğunu ve ıstırap olmadan insanın yaşamının tam olmayacağını söyler. İnsan ancak bu ıstırapı cesaretle kabul ederse yaşamına anlam katabilir (2021, s. 78). İvan'ın acı çekiyor olması da varoluşsaldır ve bu ıstırapın ancak bulunduğu yerden gittiği zaman sona ereceğine inanır. Fakat bu gitme özlemini hiçbir zaman somutlaştırmaz. Bu gitme özlemi *Heyecan* adlı ikinci bölümde de karşımıza çıkar:

“Günün birinde gideceğim.”

“Nereye?”

“Neresi olursa.”

“Ne zaman?”

“Hiçbir zaman.” (Selimović, 2020, s. 19).

İvan'ın gündelik hayatı bir saatin sarkacı gibi gitme ve kalma seçenekleri arasında geçer, çünkü şu anda olduğu yerden memnun değildir ve bu memnuniyetsizliği mekâna bağlar. Ancak o mekândan ayrıldığında, neresi olduğunu bile bilmediği bir yere gittiğinde geçmişin peşini bırakacağına inanır. İvan, şimdiye kadar anlamlı bir hayat inşa edemediğini düşündüğü yerden kurtulup, başka yerde bambaşka bir hayat yaratma özlemindedir. İvan'ın onu ara ara yoklayan bu gitme isteği aslında yaşamındaki kısır döngüyü kırmak amacıyla, çünkü buradaki ve şimdideki anlamsızlık onu esir etmiştir. Adam Phillips, yaşadığımız tecrübelerden ziyade yaşamadığımız tecrübelerle alakalı bilgi sahibiymiş gibi hayatımızı idame ettirdiğimizi, çünkü doğal düzeni bozabilmemizin ve gerçekten çıkıp gitmemizin zor olduğunu söyler (2019, s. 98-99). İvan da aslında gidemeyeceğini bilir ama gitme isteğini naifçe dile getirir, çünkü onun da umudu yaşamadığı bir hayatın şimdi ve burada olandan daha iyi olacağıdır. Katarina ise İvan'ın bu gitme isteğinin can sıkıntısından kaynaklandığını düşünür:

“Niçin bir şey yapmıyorsun?”

“Yapacak işim yok. Anlamlı ne iş var ki yapılacak?”

“Ne olursa.”

“Amuda mı kalkayım?”

“Kimileri kalkıyor.” (Selimović, 2020, s. 17).

Katarina, ev ve bahçe işleriyle meşguldür ve gününü eylemsel olarak dolu geçirir, ancak İvan iş hayatının temposundan emekliliğe geçmiştir ve eylemsiz bir hayata dair bilgisi yoktur. Tüm memuriyet görevlerinden artık azadedir, ancak görev odaklı olmayan sakin bir yaşamda salt kendisi için anlamlı bir eylem bulamaz. Bu nedenle karısının önerileri ona saçma gelir. Frankl, kurucusu olduğu logoterapik psikiyatri yaklaşımında, insanın anlamı farklı yollardan bulabileceğini söyler. Mesela insan üretmek, bir iş yaparak, yeni bir şey tecrübe ederek, biriyle yaklaşarak ve acıya karşı aldığı cesur tutumla ıstırabın üstesinden gelebilir (2021, s. 116). İvan, anlam bulamadığı sıradan eylemlerle Katarina'nın vakit geçirebilmesine şaşırır. Hatta onun iskambil fallarıyla mutluluk ummasından dahi rahatsızdır.

İvan'ın beklentisiz ve karamsar ruh hali, Katarina'nın ise ne istediğine karar veremeden de olsa geleceğe dair mutluluk düşüncesinin olması karı kocayı ayırır. İvan, Tanrı inancı ya da fallarla mutluluğun gelmeyeceğinden emindir, çünkü hayat onları bu adaya sürüklemiştir. Mutluluk ise bu adanın dışında bir yerde kalmıştır. Katarina'nın kilisedeki ayine gitmesini de tuhaf bulan İvan, karısının hayatına anlam ve değer katmak için boşa çabaladığını düşünür. İvan, karısının kiliseye gitmesinden neden rahatsız olduğunu gerçekten bilmez ancak çevresine mutaassıp görünmek de istemez. Katarina ise huzursuzluğunun arttığı bir yaşamda kendine kurtuluş yolu açmaya çalışır. Yıllar sonra kiliseye gitmesi de bu kurtuluş umuduyladır. May, din kavramının insana güven duygusu vererek, insanın ahlaki bilinç düzeyini yükselttiğini ve şahsiyetini geliştirmesine katkıda bulunduğu takdirde kişi için yapıcı olabileceğini söyler. İnancı ya da dini insan için iyi veya kötü diye temellendirmektense kişinin inancından aldığı etik kuvvetini ne ölçüde kullanacağını onu güçlendirebileceğini de ekler (2021, s. 195). Katarina, kocasının talebiyle yıllar önce kiliseye gitmeyi bırakmıştır, ancak yaşlandığında ruhunu doyuracak hiçbir eyleminin olmadığını görerek şöyle haykırır:

“Nasıl bir hayat benimkisi, sen söyle! Ama söylerken adil ol. Hayvandan beter oldu halim; Tanrım sen koru! Yemek yapıyorum, yiyorum, bulaşık yıkıyorum, tavukları besliyorum: hepsi bundan ibaret. Benim de bir canım var. Ruhum ne olacak?”

....

“Ama ruhun da kendine özel ihtiyaçları var. Sen akşamları içip sızdıktan sonra horlamaya başlayınca ben evin önüne çıkıp banka oturuyorum. Gökteki yıldızlara bakıp ağlıyorum. Ruhum boş.” (Selimović, 2020, s. 27).

Katarina'nın aşkın bir ruh haliyle yakarışını yansıtan cümleleri onun anlamsızlık ve ruhindaki boşluktan kurtulmak için çabasının göstergesidir. Katarina, bu boşluğun farkına vararak ve onu eylemleriyle doldurmaya çalışarak aslında kendini tazelemek ister. Çünkü geçmişini ölü gören Katarina, geleceksiz kalmaktan çekindiği için şimdide kendini yeniden yaratmaya çalışır. İvan, karısının haklı isyanına gerekçe olarak hiçbir insanın ruhunun dolu olmadığını söyler. Ancak Katarina'yı saran bu boşluk duygusu canını acıtacak düzeydedir:

“Tanrım ben neden böyle bomboş yaşıyorum? Gündüz ve gece, sabah ve akşam geçiyor ama benim içimde hiçbir şey yok, bomboşum, tavuklardan farksızım. Ne acı.”

“Tavuklar üzüntü nedir bilmez.”

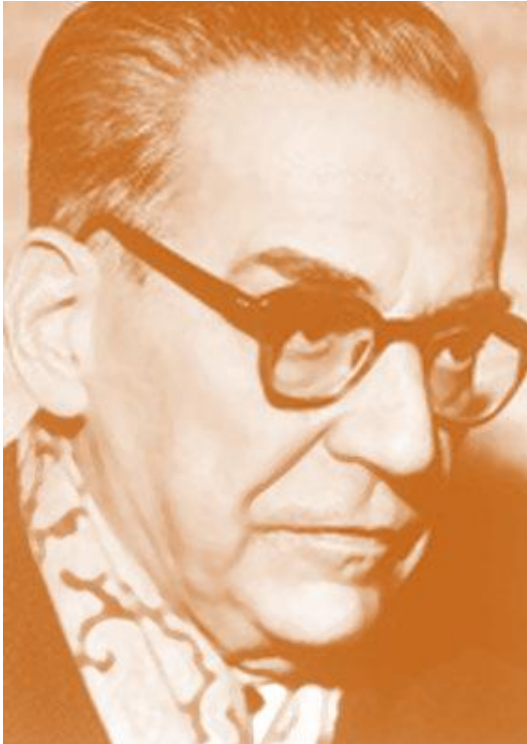
“Ben bilirim arkadaş. Acıyla bağırılmak için boğazımı sıkıyorum.”

“Niye kadın, Tanrı aşkına, niye?”

“Ruhum ıssız, kalbim boş.”

“Kimin suçu bu?”

“Kimsenin. Belki benim şanssızlığımdan belki de hayatım böyle.” (Selimović, 2020, s. 27-28).



Meša Selimović

İvan'ın rasyonel akla sığınarak çözdüğü ya da üzerini örttüğü anlamsızlık ve boşluk hissinden Katarina kaçmaz. Paul Tillich, boşluğu insanda dışsal olaylar veya içerideki kargaşadan dolayı çöken inancın ürettiği bir kaygı olarak görür ve boşluk kaygısının insanı anlamsızlığa sürüklediğini söyler. Boşluk ve anlam kaybı da yokluğun ruhanî hayat üstündeki tehdidin gösterimleridir (2020, s. 70). Katarina'nın duygularını bastırarak bağırılmak için boğazını sıkması da patolojik bir durumdur, çünkü kadın kendine zarar verecek raddede tehdit altında hissetmektedir. Tillich'e benzer şekilde, Frankl da varoluşsal boşluğun yirminci yüzyıl insanının yaygın sorunlarından olduğunu ve bu boşluğun can sıkıntısı, anlam kaybı olarak günlük hayatta tezahür ettiğini söyler (2021, s. 112). Katarina ve İvan arasındaki diyalog şöyle devam eder:

“Tanrı manasızlık, korku ve yalnızlığa karşı sığınaktır.”

“Tanrı palavra. Var olmadığını bildiğim şeye nasıl inanabilirim?”

“İnanmak istersem vardır. Eğer varsa, en azından benim arzularımda varsa, yalan değil demektir.”

“Niçin insanlığa ait bir şeye inanmıyorsun?”

“İnsanlığa ait her şey yalan.”

“Saçmalık! Artık bu kadarı da mantık dışı.” (Selimović, 2020, s. 29).

Katarina'nın insanlığa inancını yitirmesi ve Tanrı'ya sığınması; İvan'ın da bu durumu mantıksız bulması tecrübe ettikleri varoluşsal meseleye farklı çözüm getirmelerindedir. Boşluk ve yalnızlık hislerinin birlikte ilerlediğini söyleyen May, önceki yüzyıllarda insanlığı bir arada tutan değer ve gayelerin modern çağda artık inandırıcılığını yitirdiğini ve insanın acılarından kurtulabilmesi için kendine yeni bir dayanak noktası yaratmaya çalıştığını yazar (2021, s. 55). Katarina'nın yıllar sonra kiliseye gitmesi de bu dayanak noktasını aramasındandır.

İvan, üstteki diyalogda, Katarina'nın acıyla yakınmasını mantıksız bulsa da kendi içini kemiren varoluşsal boşluğu da görmüştür. Ancak, bu boşlukla cesurca yüzleşmektense onu yok sayar, çünkü zaman onun tüm hayallerini ve aşklarını ezip geçmiştir. Geçmişin enkazıyla şimdi baş etmesi imkânsızdır. Ayrıca, İvan bu boşluğa ve anlamsızlık duygusuna kapıldıkça intihar etme ihtimalinin de farkındadır. İvan, tüm umutsuzluğuna rağmen bu yola başvurmayacağını kendine telkin eder:

Kalbin içi neyle dolacak ki? Onu gittikçe daha da ezen yıllar mı dolduracak? Suyu düşmüş ümitler mi? Gönülsüzce katlandığı ve kurtulamadığı hapislik mi? Hayat yolunda gömlek değiştiren yılanların bıraktıkları boş deriler gibi kalan beyhude hayaller mi? Geriye külleri bile kalmayan aşk mı? Yalnızlık mı? Hayata manasız bir şekilde devam etmek mi? Hayır, kendisine cevaplanamaz sorular sormayacak, kendini öldürmeyecekti. Şimdiye kadar nasıl yaşadıysa öyle yaşayacaktı (Selimović, 2020, s. 30-31).

İvan, ömrü boyunca oluşturduğu dünyaya kendisini yabancılaştırmayacak ve geçmişe yönelik sorgulamalara girmeyecektir. Geçmiş ve şimdi arasında bir kopukluk oluşturursa ve bu sorularını artırırsa kendine zarar vermektense de korkar; çünkü içten içe o anlamsızlık ve boşluktan korkar. Engin Geçtan, kişinin günlük yaşamında diğer insanlar, nesnelere, kurumlar, birbirleri ve tabii ki kendisiyle yoğun ve tekrarlı bir ilişki yaşayarak bir yaşam alanı oluşturduğunu söyler. Bu yaşam alanının altında büyük bir boşluk vardır ve bu boşluktaki yaşantı tamamen ve sadece kişiye özeldir (2016, s. 157). İvan'ın kalbinde boşluk olarak hissettiği aslında, Geçtan'ın ifade ettiği yaşam alanının altındaki boşluğun uyarılmasıdır. Ayrıca İvan'ın yılanların deri değiştirmesi benzetmesi, modern hayatta sürekli 'bir başkası olmak' yarışındaki insanın tatmin olmadığı bir benlikten başka bir benliğe geçişinin ancak *yaratıcı yıkıcılık* sayesinde olduğunu söyleyen Zygmunt Bauman'a götürür bizi (Bauman, 2019, s. 101). Ancak İvan böyle bir yaratıcı yıkım sürecine girmek için çok yaşlıdır, o nedenle kendine soru sormayacaktır.

İvan, ömrünü olağanüstü şeyler başarmış insanların portrelerine imrenerek geçirmiştir. Kaderin onlara muazzam hikâyeler sunarken kendisine neden cimri davrandığını sorgular. Çoğunluk gibi yaşayıp ölecek olması, ardında hatırlanacak bir eser ya da anlatılacak bir kahramanlık hikâyesi bırakamayacak olması onu hep üzer. Dünyada olmasa da kendi çevresinde dahi etkin bir şahsiyet olmadığını görüp, kaçırdığı fırsatlardan yakınır. Mesela savaş esnasında kayınbiraderinin yönlendirmesiyle köy fırınında ekmek yapar. Ustaşalar'a katılmadığı için sonradan sürekli hayıflanılan İvan'ın başına absürt bir olay da gelir. Alman devriyesinin bir baskında İvan'ı düşman zannedip esir etmesiyle İvan kendini esir kampında bulur:

Biri topçu çavuşu diğeri de levazım subayı olmak üzere iki kardeşi daha vardı ve bunlar kısa Nisan Savaşı'na katılmış, ikisi de evlerine dönmüştü. Askeri üniformalarını bir yerlere saklamışlar ve sivil olarak iş bulmuşlardı. Bir tek kendisi çürük raporu sahibi bir sivildi ama işte kendisini Almanya'da esir kampında bulan da bir tek kendisiydi. Fırıncılık zanaatı ve o aptal çakışır asker pantolonu yüzünden (Selimović, 2020, s.101-102).

İvan, esir kampında kaldığı dört yıl boyunca kaderin kendiyile dalga geçtiğini düşünür. Yugoslavya'ya döndüğü zaman başından geçenleri anlatınca da komik duruma düşer. Devrime katılmadan faşizm kurbanı olan İvan, yaşamını sinek gibi, iz bırakmadan geçirdiğini görür. Ante Pavelić (1889-1959) tarafından kurulan ve Hırvat Devrimci Hareketi olarak bilinen Ustaşalar, Hırvatistan'ın Yugoslavya'dan ayrılarak bağımsız bir devlet olma idealini savunmuşlardır ve 1929-1945 yılları arasında faaldir. Ustaşalar, İvan'ın özendiği bir yapı olsa da ideale ulaşmak için Boşnak, Sırp, Yahudi ve Çingene halklara katliamlar yapmıştır (Encyclopedia Britannica, b.t).

Başka şahsiyetlerin ve hayatların görkemi karşısında zaman zaman kıskançlık duyan İvan, bir yürüyüşünde gördüğü taşa kazınan 'Nasılın?' sorusundan çok etkilenir. İvan'a göre bu basit soru oradan tesadüfen geçen biri için çok değerlidir. Çünkü tam da karamsar düşüncelere gark olmuşken, gördüğü bu samimi soru İvan'ın yüreğini ısıtır. Taşa kazınan bu sorudan ilhamla Katarina'ya bu dünyaya basit de olsa bir anıt dikmeleri gerektiğini söyler. Karısı parayı kiliseye bağış yapmayı önerir, ancak İvan'a göre kilise için para harcamak gereksizdir, çünkü kilise ölümü kutsar. İvan ise hayatı kutsamak ister. Hayalindeki anıt için para biriktirmeye başlayan İvan, bu sürecin yorucu ve uzun olmasından sıkılır; zaten evdeki diğer maddi gereksinimler onu demoralize eder. Biriktirdikleri parayı sıradan ihtiyaçlara harcarlar ve bu hayali de gerçekleşmez. Çünkü İvan, yaşamını anıt gibi sürdürmediği için, sona yaklaştıkça aslında gerçekten yaşayamamış olduğunu fark eder ve dünyaya somut bir eser bırakma telaşına girer. Frankl, her insanın yaşamının anıt olduğunu söylerken insan yaşamının hem geçici hem de kalıcı özelliğinin zıtlığına dikkat çeker. Çünkü ona göre insan yaşamının tamamı, yarattığı her şey, tüm eylemler, tecrübeler, sevgiler ve acılar sonsuzluk defterine yazılır ve asla kaybolmaz; bu sonsuzluk da insanın anıtıdır (2019, s. 109). İvan, yaşamının bütünü böyle değerlendiremediği için somut bir anıta muhtaçtır, oysa kendi yaşamı kendi anıtıdır.

MODERN ZAMANLARDA YAŞLANMA, YALNIZLIK VE YABANCILAŞMA

İki Zaman Arasında adlı bölümde İvan, annesinin ölümünden önceki son zamanlarını hatırlar. Mental sağlığını kaybeden yaşlı kadın kendisini yedi yaşında bir kız çocuğu zanneder ve etrafındaki kişileri küçük bir çocuğun arzu ve beklentileriyle bıktırır. Psikolojik regresyona uğrayan kadın en yakınındaki kişiler tarafından dışlanır. Yaşlılığın korkunç yüzünü gören İvan ve Katarina yaşlı kadının yarattığı sıkıntılardan mustariptir. Nihayet kadın öldüğünde de bu ağır yükten kurtulmuş olmanın verdiği rahatlamayla sevinçlerini gizleyemezler, ancak cenazeye kimsenin katılmamasına kederlenirler:

"Cenazede kimse yoktu." dedi kadın.

"Sadece dilenciler vardı."

"Bir de ikimiz."

"Peki niçin öyleydi, sevgilim?"

“Burası büyük şehir, sevgilim.”

“Büyük şehir korkunç bir yer.”

“İnsanlar yalnız yaşıyor.”

“Ve yalnız ölüyorlar.” (Selimović, 2020, s. 114).

Ölümü, modern yaşamın *Ötekisi* olarak gören Bauman, ölmek üzere olan kişiyle etrafındaki sağlıklı insanların iletişim kuramadığını çünkü hayatta kalanların diliyle ölmek üzere olanın dilinin farklı olduğunu yazar (2018a, s. 181). Nitekim yaşlı kadının ölmesi kalanlara bir rahatlama verir. Ancak bu ölüm şehirde yalnız oldukları gerçeğini de yüzlerine çarpar:

Şehirde sadece İvan'ın iş arkadaşlarını tanıyor olduklarını ancak şimdi fark etmişlerdi. Yaşadıkları büyük binadaki komşularını bile tanımadıklarını fark ettiler. Yıllardır sadece simaen tanıyorlar, başlarını sallayarak selamlaşıyorlar ve birbirlerinin mutluluklarından ve hastalıklarından haberdar olmuyorlardı. Kimse kimseye herhangi bir şekilde yardım talebiyle gelmiyor, kimse kimseye şikâyetini anlatmıyor, kimse kimseye mutluluğunu paylaşmıyordu. Sahip oldukları tüm arkadaşlarının şehirde değil, savaştan önce yaşadıkları banliyöden olduğunu fark ettiler (Selimović, 2020, s. 115).

Uygar kayıtsızlık olarak kavramsallaştırılan şehirdeki kamusal hayat yakınlık veya samimiyet üzerine temellenmez. Ortak mekânı kısa bir süreliğine paylaşmak zorunda kalan bireyler baş selamı veya hafif bir tebessümle karşıdaki insana güven vererek ve ondan da güven duyulmasını bekleyerek ilişkiler inşa eder (Goffman, 2021, s. 25). Apartmandaki simaen tanışma ve selamlaşma ritüelleri de bu uygar kayıtsızlığa örnektir. İvan ve Katarina, adaya göçtükten sonra, şehirdeki çocuklarını zaman zaman ziyaret etseler de şehirdeki misafirlik halleri onları zorlar. Şehir ve ada arasındaki somut mesafe adeta ebeveynler ve evlatları arasında gözle görülmeyen bir mesafeye dönüşmüştür.

“Senin de gitmemen lazımdı.”

“Belki de haklısın.”

“Bir dahaki sefere gitmene izin vermeyeceğim.”

“Neden bizim gelmemizden hoşlanmıyorlar?”

“Benim gelmemden hoşlanıyorlar.”

“Geçen sene de çabuk döndün. Tıpkı şimdi benim yaptığım gibi. Kaçıp geldin.”

“Hissiz bakıyorlar. Öfkeli bakıyorlar. Yerimiz yok diyorlar. Zamanımız yok diyorlar.”

“Biz buraya gelmek üzere yola çıkınca seviniyorlar.”

“Orası ada size iyi gelir diyorlar.” (Selimović, 2020, s. 9).

Çocuklar ve yaşlı çift arasındaki uzaklığı okuduğumuz bu diyalog şehirdeki zaman ve mekân sıkışmasının göstergesidir. Geçtan, insanlığın geçirdiği hızlı dönüşümler neticesinde çıkan temel çatışmaların artık daha çetrefilli olduğunu, şehirlerde yaşayan insanların coğrafyadan mahrum kalmışçasına kendilerini iç mekâna hapsettiklerini söyler. Çünkü insanlar şehir yaşamında kendilerine üst-sistemlerin dayattığı işleri ve görevleri tamamlamak zorundalardır. Şehirde birer projeye dönüşen insanlar *olmaktan yapmaya* evirildiklerinden sürekli bir kaygı halinde ya da diken üstünde yaşarlar (2018, s. 20). Giddens, modern hayatın mahremiyete artan ilgisi neticesinde ilişkilerin de değiştiğini ve ebeveyn-çocuk arasındaki ya da yakın akrabalıkla bağlantılı ilişkilerin geleneksel sorumluluklarından kurtularak zayıfladığını, geriye sadece adının kaldığını veya mahremiyetin sağlanmasıyla bu tür ilişkilerin yeniden biçimlendirildiğini söyler

(2019, s. 136). İvan ve Katarina'nın artık yetişkin olan çocuklarının mahrem alanlarında istenmemesinin temelinde yeni bir form alan ebeveyn-çocuk ilişkisi ve şehir yaşamının onlara getirdiği kaygı ve nevroz vardır. Ayrıca çocukları tarafından adada yaşamaları tavsiye edilen çiftin durumu biyo-politik söylemle de değerlendirilebilir. Çünkü gençlerin yaşlılar için daha iyi olana karar verdiği toplumsal düzende yaşlıların görünmez olması gerekmektedir. Adanın, İvan ve Katarina'ya iyi gelmesi, onların adada denetimli tutulabileceğinden kaynaklanır. Ada bir nevi yaşlılar için sürgün yeridir ve bu sürgünü herkes için daha makul yapan şey de ada hayatının yaşlılara iyi gelmesidir. Selimović'in kitabın bu bölümüne *Sürgün* adını vermesi de manidardır:

"Birbirimize ihtiyacımız var. İkimizin de. Başka kimsemiz yok."

"Biz bile birbirimizin kimsesi değiliz ki"

"Öyleymişiz gibi düşüneneğiz."

"Zaten öyle düşünmeliyiz."

"Tabii ki öyle."

"Çocuklarımız da iyi insanlar."

"Belki iyi değiller ama bizi seviyorlar."

"Seviyorlar tabii, sadece zamanları yok."

"Yerleri de yok. Yerleri dar. Giderek daha daralıyor." (Selimović, 2020, s. 10).

Tüm bu yalnızlığın ortasında yaşlı çiftin fark ettiği şey birbirlerine muhtaç olduklarıdır. Çünkü mekân darlığının olduğu bir dünyada, varlıkların işgal ettikleri yeri boşaltmaları gerekir (Bauman, 2018a, s. 238). Yani, gençlerin yaşlı çiftten beklediği şey ölmeleri olmasa da gözden kaybolmalarıdır. Ayrıca yaşlıların şehirde istenmeyen varlığı sosyal eşitsizliği de gündeme getirir, çünkü modern şehirlerin tasarımı engelli ve yaşlıların özel ihtiyaçları ihmal edilerek yapıldığından, şehir hakkına eşit ulaşım sağlanamaz. Aktif yaşlanmanın mümkün olmadığı bir kent ortamı da yaşlıları duygusal yatırımlarının olduğu mekândan ayrılmaya zorlayabilir (İnalhan, 2020, s. 160-161). Batı kültürünün yaygın değerleri gençlik, bireycilik ve aktifliktir ve yaşlanan bireyin bu paradigmalara yetişmesi mümkün değildir. Bu nedenle moderniteyle birlikte yaşlanmanın tıp literatüründe hastalık addedilmesi yaşlıların toplumda damgalanmasına yol açar (Turner, 2017, s. 148-149). İvan ve Katarina da şehir yaşamının hızına yetişemezler ve hem çocuklarının yönlendirmesiyle hem de kendi istekleriyle adaya taşınırlar. Şehrin sahipleri gençlerdir ve yaşlıların yabancılıkları gün yüzüne çıkmıştır. Kapitalist modernleşmenin toplumsal hayatta tempo artışına ve hızlanmaya dayalı olduğu sistemde çalışanların payına düşen şey de elbette zamansızlık ve mekânsızlıktır (Harvey, 2019, s. 259). Ayrıca zaman emekle yabancılaştırılmış ve köleleştirilmişse insan zamanının olmadığını sanar ama zaman kavramı modern hayattan baskı unsuru olarak kaldırılırsa insan zamanının olduğunu görür (Baudrillard, 2018, s. 195). İvan ve Katarina'nın çocuklarının zamansızlıktan yakınması bu baskıyı hissetmelerindedir.

Apartmandaki bir kadının ölümü trajikomik şekilde duyulur. Apartmana dadanan bir hırsız, İvan ve Katarina'nın üst kat komşularının zilini günlerce çalar ve kadının seyahatte olduğuna hükmedip dairesine girer. Ancak evde kadının cesedini görünce daireden hiçbir şey çalmaz ve durumu polise ihbar eder. Katarina, komşusunun ölümünden sonra suçluluk duyar, çünkü günler öncesinden kendine yaptığı kahve davetini o zaman kabul etseydi, aralarında bir

yakınlık doğacak veya dost olacaklardı. Kaçan bir dostluk fırsatının ardından kadının yalnız olması Katarina'ya ve tüm apartman sakinlerine birbirlerini tanınması için fırsat verir. Ancak kısa süre sonra şehir temposu insanları tekrar girdabına çeker:

Binadaki herkes rahatsız olmuş, kendilerini kısmen suçlu görmüş birbirlerini daha sık görmeye başlamış ve böyle devam eden birkaç gün sonra her şey eskiye dönmüş; ofis, toplantı, televizyon, uyku ve hepsi yine telaşla yaşanmaya başlamıştı. Arada sırada meyhaneye, geçmişin o işlevini yitirmiş müessesesine zaman kalıyor, diğer her şey son anda yetiştiriliyordu (Selimović, 2020, s. 119).

Neoliberal ahlakın, mülkiyet hırsıyla beslenen aşırı bireyciliğe dayandığı günümüz modern dünyasında insanlığın arzularına göre yapılar ve yaşam alanları oluşturduğunu ancak tüm bu mükemmel binalara rağmen, şehrin tam kalbinde insanların bireysel yalıtılma, endişe ve nevrozla baş başa kaldığını söyleyen David Harvey, sistemin çatlaklarına işaret eder (2015, s. 56). Ölümlülüğün dehşetini apartmana getiren bu sessiz ölüm, apartman sakinlerini bir süre yakınlaştırır da ölünün soğuyan bedeni gibi ilişkiler de bir süre sonra yine eski soğukluğuna döner. Çünkü insanları ilk başta bir araya getiren şey günün birinde aynı yalnız ölümle kendilerinin de karşılaşma ihtimalidir. Bu nedenle bu dehşetli yalnızlıktan kaçmak için kendilerini *Ötekine*, yani komşularına açarak kısa süreliğine de olsa iyi olma şansını yakalarlar (Bauman, 2018b, s. 102) Sonlarının komşuları gibi olmasından korkan, yabancılık ve yalnızlık kaygısından bunalan İvan ve Katarina daha yakın ilişki bulabilecekleri ümidiyle, şehirdeki evlerini oğullarına bırakarak bir adaya taşınır. Ancak özlemini çektikleri insani yakınlığı ve birlikteliği adada da bulamazlar:

İnsanlarla münasebet açısından şehirde ve köyde yaşam arasında büyük bir fark göremediler. Hem orada hem de burada insanlar kendileri için yaşıyordu ya da onlar, başkalarına nasıl yaklaşacaklarını bilmiyorlardı. Sanki geçmişle gelecek arasında, mevcut olmayan bir zaman diliminde yaşıyorlardı. Herkesin cebren bir araya geldiği ataerkil cemiyetin kişiliksiz homojenliğinin sıcaklığı ve herkesin kaçınılmaz surette tek başına yaşadığı modern yabancılığın soğukluğu arasında (Selimović, 2020, s. 121).

Solgun Kadın adlı on üçüncü bölümde Katarina'nın zengin komşularının hayatına dair öğrendiği sırlarla şaşkına döndüğünü görürüz. Çünkü Katarina, mutsuzluklarının geçim sıkıntısından kaynaklandığına inanmaktadır ve lüks bir yaşamı olan kişilerin mutsuzluktan azade olduklarına inanır:

Bu zenginler nasıl yaşıyorlar? Her gün böyle mal mülkleriyle çevriliyken neler hissediyorlar? Canları hiçbir şey istemezken ne hakkında konuşuyorlar? Zenginlikleri onlara fakirlerin hayal dahi edemedikleri mutluluğu getiriyor mu? Belki de bu refah onlara insanın ruhunu sonuna kadar doyuran, insanı daha aziz ve cömert kılan ve kıskançlık, nefret veya çirkin arzular hissetmesine engel olan ve kendisini hayatın bataklıklarında kirletmesine izin vermeyen hususi bir mutluluk getiriyordur (Selimović, 2020, s. 125).

Katarina, kendi sıradan yaşamlarını zengin komşuları ve akrabalarınınkiyle kıyasladığında, zenginlerin mutluluk içinde yüzdüğünü düşünür. Çünkü varlık, statü ve iktidarın mutluluk sembolü olarak görüldüğü kültürlerde, zengin insanların daha yaşanmaya değer bir hayatları olduğu ve maddi imkânların artmasının insanları daha mutlu edeceği inancı aslında bir

yanılsamadır. Ayrıca bu sembollerin içindeki kırklı ve ellili yaşlarda huzursuzluğuna çözüm arayan insanların psikiyatriklere akın etmesi de bir paradokstur (Csikzentmihalyi, 2020, s. 76). Nitekim Katarina, eczacı Rujiç'in karısının aslında çok mutsuz olduğunu, çünkü kocasını sevmediğini öğrenince Rujiç ailesinin gösterişli yaşamının gerçekte öyle olmadığını öğrenir. Toplumla örnek evlilik diye sunulan şey aslında karı kocanın itibar kaybına uğramamak için katlandıkları bir beraberliktir. Bay Rujiç, karısının başka bir adamı sevdiğini bilmesine rağmen sıkı dinî inançlarından ötürü evliliğini sürdürür ve karısından toplum önünde mutlu görünmesini ister.

Bay Rujiç'in düzen ve kural temelli iş ve hayat anlayışı vardır. Bu anlamda, İvan ve Katarina'nın ölen oğullarının karısına benzer. Diyetine, uykusuna ve sporuna sıkı sıkıya bağlı, cinselliği hazdan arınmış Bay Rujiç, programlı ve düzenli hayat sürerek kendini adeta bir robot gibi programlamıştır. Bedenin tartışmasız *özel mülk* haline geldiği ve bakımının bireye ait olduğu normlar silsilesinde, kişi bedeninin sahibi olarak kontrolü elden bırakmamalıdır (Bauman, 2018b, s. 165). Bay Rujiç de ölçülü ve hesap edilebilir hayat tarzını kendine koruyucu bir kalkan yapmıştır.

İvan ve Katarina, büyük oğullarının evliliğinin tuhaf olduğunu düşünür, çünkü gelin ve oğulları arasında fikir birliği yoktur, sözleşmeye bağlı kalmaya çalışan iki insanın zoraki beraberliği gibi görünmektedir bu evlilik. Genç kadın ve adam bilinçsel olarak farklıdır. Kadın, sürekli çalışan, sosyalleşmeyen, arkadaş buluşmalarını ahmakça ve vakit kaybettiren aktiviteler olarak gören, evlilik içi cinselliği dahi aşağılayan, cinselliğin hayvani dürtülerine teslim olmuş zayıf bir insan karakterine ait olduğunu düşünmektedir. Frankl, bireyin şahsi yaşamıyla bütünlük arz etmeyen cinsel yaşamı varoluşsal engellenmenin sonucu olarak görür ve sevgiden arı cinselliğin imkânsız olduğunu ısrarla söyler (2019, s. 82). Eros'un Anteros'a dönüşmesi, cinselliğin rasyonel bir edim şeklinde kurallara uygun ve mistisizmden arınmış hali modern çağın cinselliği zevk ve mutluluk bahanesi olarak değil de baskı, şiddet, eşitsizlik, suiistimal ve enfeksiyon kaynağı olarak olumsuzlamasında yatar (Bauman, 2019, s. 60). Karı ve koca arasında boşluğu oluşturan şey ruhsal ve bedensel soğukluktur. Adamın kendisini aldatmasını da normal karşılayan kadın ondan bir tercih yapmasını ister ya evli kalacaklar ya da boşanacaklardır. Adam, duyduğu suçlulukla karsına döner; ancak bu defa da aralarına derin bir sessizlik girer. Aynı çatı altında bir düşman gibi yaşayan çift, soğukluğa ve sessizliğe de alışır:

Adam, kendini bu öldürücü suskunluktan kurtarmak için saatlerce, günlerce, yıllarca kendi koltuğunda bir gazete yığını ile oturur, son sayfalarını, spor bölümünü okur, bulmacalarda dururdu. Ya da TV programının başlamasını bekler ve reklamlardan haberlere, bilgi yarışmaları, filmler ve spor yayınları dâhil her şeyi izlerdi (Selimović, 2020, s. 46).

Evliliklerine rağmen ortak bir hayat süremeyen bu çift modern zamanlarda bireylerin evliliklerinde yaşadığı yalnızlığa örnektir. Katılımcısı olmadıkları bir hayatı ekrandan izlerler. Televizyon insani iletişimin ve sosyalleşmenin yerini alan robot rolüyle onların hayatını ekrandan yönetir. Kumanda her ne kadar insanın elinde dursa da ekrandan eve sızan türlü hikâyeler insanın kendi hikâyesini kurmasına engeldir. Ailede ve evde olması beklenen sıcaklık ve samimiyet, ekranın soğukluğuna teslim edilir. Evlerimiz artık yumuşacık mahremiyet adaları, aşkın ve

arkadaşlığın paylaşıldığı güvenli adalar değil, akışkan modern çağımızda aile üyelerinin ayrı ayrı ama yan yana yaşayabildikleri bölgesel çarpışma alanları ya da eğlence merkezleridir (Bauman, 2019, s. 90-91). Krishnamurti, aynı evde iki insan arasında gerçek bir ilişki varsa sevginin de var olduğunu o zaman da aile içi tecrit, görev veya sorumluluğun kalmadığını söyler. Ancak samimi paylaşımların olmadığı aile ortamlarında ailenin tatmin aracı olarak kullanıldığını ve günümüz ilişkilerinin sevgiden yoksun ama tatmin arayışında şekillendiğini yazar (2013, s. 196-197). Bir gün adam karısına konuşmaları gerektiğini söyler, ancak kadın her zamanki soğukluğu ve günlük hayattaki aceleci eylemlerinden ötürü günlerce erteler. Ancak adamın istediği şeyi söyleyemeden bir trafik kazasında ölmesi kadını bu defa büyük bir pişmanlığa sürükler. Sevmediği kocasının yıllarca yasını tutar ve onu dinlemediği şeyin ne olabileceğine dair sürekli hayaller kurar. Kız kardeşinin sonradan uydurulan aşka ve anlamsız kedere tepkisi şöyledir:

“İki yabancı gibi yaşadınız. Öyle aşk mı olur? Asla birbirinize herhangi bir şey söyleme ihtiyacı duymadınız. Aşka değil nefrete benziyordu.”

“Gerektiği kadar konuşuyorduk.” (Selimović, 2020, s. 48).

Kız kardeşinin bu yorumu kadın için sarsıcıdır; ancak gerçekte de kendine yanılısma bir aşk yaratmıştır. Kocasının ölümünden sonra salt kendi imgelem dünyasında yarattığı bu aşka âşık olur. Kocasının varlığında ortaya çıkmayan bu aşk, onun yokluğunda yani kadının tek başına kontrol edebileceği bir forma dönüştüğünde onun için değerlidir. Oysa kadının ilişkisizlikten yarattığı ilişki kendi yalnızlığına tuttuğu aynadır. Kocasının ölümüyle esas yalnızlığı ve dünyaya yabancılığı gün yüzüne çıkmıştır.

Yaşlı Mandarin Ölmeli mi? adlı on dördüncü bölümde, İvan ve Katarina'nın, adaya onları ziyarete gelen sosyoloji öğrenimi gören yeğenleriyle yakınlık kurmaları anlatılır. Daha önce hiç haberleri bile olmayan yeğenlerini tanımaktan memnun olan İvan ve Katarina bu beklenmedik ziyaretle yıllar sonra kalplerinde bir sıcaklık hissediler. Gençin konuşmaları onları çok etkiler:

Bugün hiçbir şeyin gerçek değerini bilmeden, eşyaya hizmet ediyoruz. İnsanların birer kalkan gibi kullandıkları ve bizleri umutla besleyen kelimeler değersizleştirildi. Kutsal kabul ettiğimiz kelimeleri öldürdüler, onların namusunu kirlettiler ve insanları ayakları altında ezerken bu kelimeleri bayraklaştırdılar. Artık kardeşlik, barış, dayanışma, mutluluk, eşitlik, aşk ve hürriyet kelimelerini kullanabilir miyiz? Onları elimizden aldılar. Başka taburun eline geçtiler. Bizi ilgilendiren biricik dünyada şiddetin sembolleri haline geldiler. Başka bir dünyamız da yok. Yeni kelimeler bulmak gerekiyor fakat nasıl yapacağımızı bilmiyoruz, o kelimelerin hangi kelimeler olduğunu bilmiyoruz. Ya da antik kelimeleri tekrar hatırlamamız gerekiyor: toprak, halk, yaşamak gibi. Belki de susmak. Ve belki, çılgılık, hiç kimsenin duyamayacağı, çünkü artık kimse kimseyi ne duyuyor ne de anlıyor, fakat bu çılgılık bizim için önemli, çünkü gürültülü makineler, agresif saçmalıklar, hidrojen bombaları ve ideolojik yayılım ateşlerinin dünyasında yapılabilecek tek şey bu: çılgılık atmak (Selimović, 2020, s. 143-144).

Yitirilen bir dünyaya ağıt niteliğindeki bu cümleler, insanlığın son yüzyılda içinden çıkamadığı sorunları da barındırır. Kelimelerin değişmesiyle insanlığın değiştiği, piyasada alınıp satılmayan, meta değeri olmayan bir şeyin de değersizliğinin sistem tarafından dayatıldığı bir dünyada insanın sesi de çıkmaz. Ancak insan sıkışıp kaldığı bu dünyada susmak ve çılgılık atmak arasında gidip gelir. Makinelerin ağır sanayi ve modern dünyanın yakıtı sanayileşmeyi temsil

ettiği bu alıntıda; hidrojen bombaları *düşmanların* imha edilmesinin kolaylığını, ideolojik gerilimlerin de dünyayı belli normlar ekseninde kutuplaştırıp, *biz* ve *onlar* gibi tehlikeli ikili zıtlıklar yaratmasına referanstır. İnsanın, bu gerilimleri azaltmak gibi bir şansı yoktur; yapabileceği tek şey tüm bunlar karşısında isyan çığı atmasıdır.

İNSANIN DOĞADAKİ DİĞER TÜRLERE ÜSTÜNLÜĞÜ

İnsanın doğayı tüketmesinin işlendiği yedinci bölüm *Vahşi Atlar*, eko-kritik bağlamda incelenebilecek bir bölümdür. İvan, adaya nereden ve nasıl geldikleri belirsiz olan bu vahşi at sürüsünün insanların saldırısına ya da köleleştirmesine maruz kalmamasına hayret eder:

İlkinden daha hayret verici ikinci bir hususta insanların atlara ilişmemesi, kimsenin gelip onları yakalayarak malına mülküne katmamasıydı. Dünyada her şey çoktan paylaşılmış, istismak edilmiş, alım satım ya da en azından insanların istifadesi için tasnif edilmiş. Bu kıymetli ve pahalı hayvanlar insanların tamahkâr yasalarının dışında nasıl kalmışlar? Nasıl olur da kimse sahiplenmemiş onları? Nasıl olur da en güçlünün, muktedirin, mülk sahiplerinin malı olmamışlar? (Selimović, 2020, s. 59-60).

İvan'ın atların adadaki varlığına ve evrende gerçekten özgür olduklarına dair inancı, katırcıların tüm atları yakalamasıyla yıkılır. İvan, atların tutsak edilmesini uzaktan izler ve onların ayrı hareket etmektense grup halinde beraber kalmalarının onları daha kolay av haline getirdiğini dehşetle görür:

Bu elli güzel varlıktan hiçbiri kendini düşünmüyordu ve kendi başına da değildi. Sürü lideri hepsini düşünüyordu ya da hepsi aynı şekilde düşünüyordu ve sevk-i tabii ile tüm tepkilerde eşittiler. Gruba bağlılıkları dokunaklı lakin ölümcüldü. Topluluklarına öylesine alışmışlardı ki onlar için dışarıda, başka bir hayat yoktu çünkü grup dışındaki hayatın farkında değillerdi. Fakat kendilerini koruma içgüdülerinin onları farklı davranmaya sevk etmiyor oluşu tuhaftı. Belki tam da bu içgüdü onları birlikte tutuyordu. Ama insanlar bunu biliyor ve buna güveniyorlardı (Selimović, 2020, s. 65).

Atları nasıl kontrol edeceğini bilen insanın, atlara üstünlüğü doğanın ve vahşi yaşamın esir edilmesine örnektir. Mülkiyeti ve tüketimi kendine düstur edinen insan eylemlerini de bu maddi değerler üzerinde kurgular. Katarina, romanın en başında insanlığa inancının kalmadığını bu nedenle Tanrı'ya sığındığını söylediğinde İvan, ona bunun saçma olduğunu söylemişti. Ancak atların kementlerle yakalanıp sucuk yapılacakları İtalya'ya nakliyesi ve yeryüzünde tek özgürlük köşesi olarak yorumladığı yerin insan istilasından nasibini alması İvan'ı yaralar. Atların belediyeye ait mülk olduklarını öğrenmesi de İvan'ın tüm ümitlerini yıkar:

Vidovo Dağı'ndaki bu özgür hayat sadece bir illüzyon çünkü burası bir hapisane. Tıpkı gözle görülebilen çitleri, tel örgüleri ve gardiyanı olmayan büyük bir kümes gibi. Özgürlük ise sadece bir yem ve yanılğı. Aslında atların gidebilecek bir yerleri yok. Deniz suyu, onların seçme hürriyetinin aşılmaz sınırını oluşturuyor. İnsanlar her yıl bir defa onları fena bir şekilde korkutuyor ve bu tecrübeleri onlarda insan korkusu olarak kalıyor. Bu nedenle bu ıssız yere bağlılık, olabilecek en güvenli duvar haline geliyor! Bu nedenle de atların hürriyete ve birlikteliğe olan aşkları, insanların en büyük yardımcısı mesabesinde. Şu hâlde bu av hince, rezil bir kandırmaca (Selimović, 2020, s. 67).

Atların, insanın tüketim gayesine yönelik adadan götürülmeleri ve metalaştırılmaları insanın antroposentrik doğa yaklaşımını gösterir. Modern çağ, aklın kendi yaratmadığı şeylere düşman olup, onları denetleme ve kendine bağımlı hale getirme süreci olduğundan denetlenemeyene tahammülü yoktur (Tufan, 1994, s. 69). Bu nedenle atların adadaki özgür hayatı insanın onu kendi tüketim pratiklerine göre yeniden şekillendirmesiyle sona ermiştir. Atların, kendilerinden üstün olan türe boyun eğmesi ve doğadan koparılışı doğayı sömürmeye bir girizgâhtır aslında. İvan da bu sömürünün bilincindedir ama gücü yetmediği için özgürlüğü de tıpkı hatıraları gibi belleğinde yanılısama olarak yorumlar.

Doğada güçlü olanın, güçsüz olanı kolaylıkla saf dışı bıraktığı atlar örneğini *Yaşlı Köpek* adlı on altıncı bölümde de görürüz. Katarina'nın bahçelerine sığınan, ölmek üzere olan bir köpeği beslemesi İvan'ın hoşuna gitmez. Ona bir zararı olmamasına rağmen, köpeği kandırarak ıssız bir yere götürür ve orada terk eder. *Kancık* diye hor gördüğü köpeği terk ettikten sonra biraz vicdan azabı çeker. Aslında İvan'ın köpeği terk etmesinin sebebi, onun bitkin ve ölümü hatırlatan haline katlanamamasındandır. Dolaylı da olsa köpeğin ölümüne sebep olacağı hissi onu rahatsız etse de eylemini meşrulaştırır:

Bu muhtemel ölüm, birçok sebebin sonucu olurdu. Onun yaptığı ise bu sebepler arasında dolaylı ölçüde kalırdı ve bu nedenle günah onun hanesine yazılamazdı. Gözümüzden irak olan ızdırap canımızı yakmıyor. "Dünyada çok acı var, insanlar arasında da acı çok ve bunlar hepsine üzülmeye kalkılamayacak kadar fazla." (Selimović, 2020, s. 169).

İvan böyle düşünerek eylemini meşrulaştırır ancak atları mülkü olarak gören ve onlar üzerinde hak iddia eden katırcılardan farkı kalmaz. Çünkü o da köpeğe kaba kuvvet kullanmış ve kendi halinde bir canlıyı evinin yakınında görmeye katlanamadığı için terk etmiştir. Köpeğin birkaç gün sonra eve dönmesi İvan'ın vicdanını rahatlatır. Köpeğin, acılar içinde kıvrılarak ve uluyarak ölmesi ise İvan'a sonsuz yok oluş karşısında çaresiz olduğunu hatırlatır. Köpeğin cesedini okşaması adeta ondan af dilemek için yapılan bir eylemdir.

SONUÇ

Balkanlar'ın çok kültürlü ve etnisiteli sosyal yapısını, ulus-devletlere bölünme sancısı çeken coğrafyayı topografik özellikleriyle kullanan Selimović, *Ada* romanında Adriyatik Denizi'nde bir adaya yerleşen yaşlı çift İvan ve Katarina Mariç'in birbirleriyle, çocuklarıyla, komşularıyla, diğer canlı türleriyle ve dünyayla kurdukları ilişkiyi insanın evrensel meseleleri üzerinden anlatmıştır. Edebiyatta önemli bir metafor olan ada, Selimović'in bu romanında merkezdedir. Hızla modernleşen bir dünyada, insanların geleneksel aile değerlerinden, akraba ve komşular gibi yakın sosyal çevrelerinden koparak bireyleşmeleri ve bu bireysellik neticesinde kendi içsel *adalarına* çekilerek, diğerlerinin yaşamına kayıtsız kalmaları bu romanın temalarıdır. 1950'lerin Yugoslavya'sında geçim sıkıntısı çektikleri için sade, mülksüz ve meşakkatli bir yaşam süren İvan ve Katarina şehirden adaya kendi istekleriyle göç etmiştir, çünkü şehir yaşlı insanların baş edemeyeceği kadar hızlı ve çetrefillidir. Selimović, şehirdeki zaman ve mekân sıkışmasını, Tanrı'nın modern yaşamdan sıyrılmasını, modern insanın içindeki boşluğu, tabiat katliamını, televizyonun modern bir iletişim aracı olarak, dışarıdaki dünyanın kaosunu evlere taşımasını, aklın ve mantığın gündelik hayata hükmetmesini, cinselliğin sevgiden yoksun bir göreve

dönüşmesini ve en nihayetinde insanın hem kendisini hem de çevresini geri dönüşü imkânsız şekilde tüketmesini karakterler arasındaki kısa diyaloglar, kesik cümleler, monologlar, iç sesler ve boşluklarla anlatmıştır.

Çalışmamın başında belirttiğim amaç doğrultusunda, üç alt başlıkta incelediğim, Türkçeye kısa bir süre önce kazandırılan eseri modern yaşam kritiği şeklinde değerlendirerek modernitenin Balkan coğrafyasından bir kente ve adaya izdüşümünü özellikle sosyologların ve psikiyatristlerin birincil kaynaklarından faydalanarak gösterdim.

KAYNAKÇA

- Baudrillard, Jean (2018). *Tüketim Toplumu*. (Çev. Ferda Keskin ve Nilgün Tural). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bauman, Zygmunt (2018a). *Ölümlülük, Ölümsüzlük ve Diğer Hayat Stratejileri*. (Çev. Nurgül Demirdöven). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bauman, Zygmunt (2018b). *Parçalanmış Hayat*. (Çev. İsmail Türkmen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bauman, Zygmunt (2019). *Akışkan Aşk*. (Çev. Işıl Ergüden). İstanbul: Alfa Yayıncılık.
- Csikszentmihalyi, Mihalyi. (2020). *Mutluluk Bilimi: Akış* (Çev. Barış Satılmış). Ankara: Buzdağı Yayınevi.
- Frankl, Viktor (2019). *Duyulmayan Anlam Çılgılığı, Psikoterapi ve Hümanizm*. (Çev. Selçuk Budak). İstanbul: Totem Yayınları.
- Frankl, Viktor (2021). *İnsanın Anlam Arayışı*. (Çev. Selçuk Budak). İstanbul: Okuyan Us Yayınevi.
- Geçtan, Engin (2016). *Varoluş ve Psikiyatri*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Geçtan, Engin (2018). *Rastgele Ben*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Giddens, Anthony (2019). *Modernite ve Bireysel Kimlik: Geç Modern Çağda Benlik ve Toplum*. (Çev. Ümit Tatlıcan). İstanbul: Say Yayınları.
- Goffman, Erving (2021). *Kamusal Alanda İlişkiler: Toplu Yaşamın Mikro İncelemeleri*. (Çev. M. Fatih Karakaya). Ankara: Heretik Yayınları.
- Harvey, David (2015). *Asi Şehirler*. (Çev. Ayşe Deniz Temiz). İstanbul: Metis Yayınları.
- Harvey, David (2019). *Postmodernliğin Durumu*. (Çev. Sungur Savran). İstanbul: Metis Yayınları.
- Hayden, R. M. (2007). Moral Vision and Impaired Insight, The Imagining of Other People's Communities in Bosnia. *Current Anthropology*, 48(1), 105-131.
- İnalhan, Göksenin. (2020). İnsan-Mekân-Zaman: Yerinde Yaşlanma ve Sağlık-Herkes için Yaşanabilir Kent. *Cogito* 98(1), 153-164. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Krishnamurti, Jiddu. (2013). *İlk ve Son Özgürlük*. (Çev. Ayşegül Korkmaz). İstanbul: Omega Yayınları.
- May, Rollo. (2021). *Kendini Arayan İnsan*. (Çev. Kerem Işık). İstanbul: Okuyan Us Yayınevi.
- Phillips, Adam. (2019). *Kaçırdıklarımız: Yaşanmamış Hayata Övgü*. (Çev. Selin Sıral). İstanbul: Metis Yayınları.
- Selimović, Meša. (2020). *Ada*. (Çev. Azra Blekiç Aydoğan ve İbrahim Hakan Aydoğan). İstanbul: Ketebe Yayınları.
- Tillich, Paul. (2020). *Olmak Cesareti*. (Çev. F. Cihan Dansuk). İstanbul: Okuyan Us Yayınevi.

- Tufan, H. (2018). Kolektif Bellek ve İnsan/Doğa İlişkisi. *Cogito*, 2(5), 69-73. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Turner, Bryan. S. (2017). *Tıbbi Güç ve Toplumsal Bilgi*. (Çev. Ümit Tatlıcan). İstanbul: Sentez Yayıncılık.
- Wachtel, Andrew. (2006). The Legacy of Danilo Kić in Post-Yugoslav Literature. *The Slavic and East European Journal* 50 (1), 135-149.
- Britannica, T. Editors of Encyclopaedia (b.t). Ustaša. *Encyclopedia Britannica*. <https://www.britannica.com/topic/Ustasa> (erişim 15.11.2021)

BATI

EDEBİYATINDA AKIMLAR

editör
OKTAY YİVLİ

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

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



Prof. Dr. Önder Göçgün

TİYATRO DENEN HAYAT SAHNESİ



PROF. DR. ÖNDER GÖÇGÜN

Türk Tasavvuf Şiiri

AÇIKLAMALI VE YORUMLU ÖRNEKLERLE



MODERN TÜRK EDEBİYATI

editör
OKTAY YİVLİ

MUHARREM DAYANÇ
OKTAY YİVLİ
MACİT BALIK
MAHMUT BABACAN
SEVİM ŞERMET

YASEMİN MUMCU
BEDİA KOÇAKOĞLU
NİLÜFER İLHAN
MAKSUT YİĞİTBAŞ
SELAMİ ALAN



Winterson's Cyborg Dream in *Frankissstein*

DR. ÖĞR. ÜYESİ BELGİN BAĞIRLAR*

Abstract

Contemporary British novelist Jeanette Winterson does not remain indifferent to advancing science and technology and makes an impressive contribution to science fiction with her novel *Frankissstein: A Love Story* (2019). The aim of this study is to grasp Winterson's feminist perspective on the human body and explore its parallels with Donna Haraway's cyborg theory. Haraway emphasizes that despite progress, feminists have yet to reach a point satisfied within their struggle for rights. According to her, the only way to achieve equality is to create genderless cyborg monsters. Winterson is also aware of the great impact of the phallogocentric system on all existing politics such as social and cultural. She explicitly voices the idea of human and technology fusion to upheave the classic concept of the body. In the novel, Victor Stein's artificial intelligence has a body that does not fit into any mould – a body that will never grow old or reproduce. Nevertheless, Winterson's disembodied beast does not last long.

Keywords: Winterson, *Frankissstein*, Donna Haraway, Cyborg, feminism

WINTERSON'IN *FRANKISSSTEIN*'INDA SİBORG RÜYASI

Öz

Çağdaş İngiliz roman yazarlarından biri olan Jeanette Winterson'da ilerleyen bilim ve teknolojiye kayıtsız kalmaz ve *Frankissstein: Bir Aşk Hikayesi* (2019) isimli romanı ile bilim kurgu alanına etkileyici bir katkıda bulunur. Bu çalışmanın amacı, Winterson'ın beden kavramına karşı feminist bakış açısını keşfedip, Donna Haraway'in siborg teorisi ile paralelliklerini irdelemektir. Haraway, bütün ilerlemelere rağmen, feministlerin hakları için verdikleri mücadeleyi tatmin edecek bir noktaya gelineemediğini vurgular. Ona göre eşitliği sağlamanın tek yolu, cinsiyetsiz sibernetik yaratıklar yaratmaktır. Winterson da fallus merkezli sistemin var olan sosyal ve kültürel tüm siyasetin üzerinde ki büyük etkisinin farkındadır. Hatta klasik beden kavramını alt üst etmek için insan ve teknolojinin kaynaşması fikrini açıkça dile getirir. Romanda Victor Stein'in yarattığı yapay zekâ klasik beden kavramını alt üst etmek için insan ve teknolojinin kaynaşması fikrini açıkça dile getiriyor. Hiçbir kalıba sığmayan bir bedene sahiptir- hiç yaşlanmayacak ve üremeyecek olan bir beden. Ancak Winterson'ın bedensiz canavarının varlığı uzun sürmez.

Anahtar sözcükler: Winterson, *Frankissstein*, Donna Haraway, siborg, feminizm

* Aydın Adnan Menderes Üniversitesi, belgin.bagirlar@adu.edu.tr, orcid: 0000-0001-5575-3227
Gönderim tarihi: 18.10.2021 Kabul Tarihi: 30.12.2021

INTRODUCTION

Throughout history, people have examined gender and the politics of the phallogocentric system from various feminist perspectives. Researchers have categorized feminist tendencies under socialist, liberal, radical, or postmodern feminist theories depending on what their focal point is – e.g. technology, culture, politics, etc. Many a radical feminist claims that “men are dangerously different from women and that this difference is grounded in male biology” (Jaggar, 1983, p. 94). Thus, they focus on the difference between men and women. Liberal feminists fight for equal rights, legally, whilst Marxist feminists focus on the duality of the capitalist -hence the patriarchal system- by emphasizing the workforce of women and class oppression.

Haraway -who defends the view that these theories have a vicious circle in themselves- has put forward a theory in her work *A Cyborg Manifesto* (2006) that will add a completely different dimension to all feminist theories, especially to socialist feminism, the postmodern world, and will make a great contribution to utopian feminist dreams. Haraway dreams of a world of cyborgs where disembodied subjects exist, and where the concepts of life and death disappear. Then, what is a cyborg?

Technology is constantly developing at the speed of light. Science likewise is trying to evolve the human body with technology. In essence, “the idea of the cybernetic organism alias cyborg, coined by the scientist duo of Clynes and Kline, and popularized by Donna Haraway, is a strange combination of the human body and technology, using biometric and organ transplants in organisms” (Kundu and Sarkar, p. 103). In short, cyborgs are the products of the trinity of technology, science, and the body. Haraway’s cyborgs – that is, disembodied subjects – are neither men nor women, white nor black. In this sense, Haraway’s perspective about the concept of gender transcends the boundaries of other feminist approaches. In her view, “Gender, race, or class consciousness is an achievement forced on us by the terrible historical experience of the contradictory social realities of patriarchy, colonialism, and capitalism” (1991, p. 155). Haraway clarifies that whilst everyone is biologically born equal; some are superior to others because of system politics. In fact, these system polices, especially the capitalist system support the inequality gap between men and women even further. Firestone (2015) and Hamilton (2012) accentuate the significant role of capitalism in making the patriarchy such a powerful system. Hamilton asserts that capitalism not only produces some pairs of concepts such as “production-consumption, work-home, work- housework, public- private” (2012, p. 24), but also causes these concepts to be perceived naturally. Thus, while the woman has been characterized as the one working at home, which is worthless, and consuming, the man has been identified with the productive and valuable labour force outside. Relationships based on domination are re-established and reproduced countless times in this sense. At last, women have to adapt to these changes in order to gain prestige in society and are condemned to exploitation in terms of workforce or productivity. However, Haraway suggests considering this male-dominated world from a different perspective. Although for women, advancing technology is challenging in terms of labour and reproduction

issues, it also has an aspect that makes these issues easier to overcome. At this point, according to her, the only way we can destroy these powerful policies -which have established themselves all over the world- is to create cyborg monsters. Haraway (1990) has some reasons for the necessity of cyborgs. Initially, she deems that as women, we have to be creative against the gender politics that patriarchy constantly produce. The second reason is the rapid and continuous techno science advances which contribute to the whole world. While some of these advances are “contesting inequality and arbitrary authority” (Penley, et al., 1990, p.13), the others are *oppositional* to equality. To create opportunities for equality and be partly responsible for the positive progress, the creation of cyborgs is necessary. Moreover, these monsters shall never be innocent.

Haraway accentuates that how one defines monsters is always limited to society. However, “Cyborg monsters in feminist science fiction define quite different political possibilities and limits from those proposed by the mundane fiction of Man and Woman” (1991, p. 180). Similarly, cyborg monsters know no boundaries because there is no specific category for them (e.g. male/female, black/white). Similar to Haraway, Jeanette Winterson also dreams of the cyborg world and depicts her radical feminist view in *Frankissstein*, a feminist science fiction work.

Haraway affirms the importance of writing as a productive feminist because writing is an effective way of protest for her. In this sense, an active writer since 1985 and the winner of multiple awards, Winterson is known for her extraordinary talent when it comes to her way with words. “The main focus of the reception of Winterson’s novels has been twofold: the discussion in relation to her as a lesbian writer and in relation to her as a postmodern writer” (Makinen&Tredell, 2005, p. 2). In this context, she attracts the attention of feminist critics with innovative postmodern style and queer characters. She deals with gender and artificial intelligence in *Frankissstein*. According to Sam Byers, *Frankissstein* is “hard science and dreamy Romanticism exist in both tension and harmony” (2019, The Guardian). Winterson reconstructs Mary Shelley’s *Frankenstein* (1818) with her own interpretation and enhancing verbal skill, and creates a sort of modern Prometheus.

Watercutter asserts that Winterson distinctly affirms gender apartheid in this novel, stating that “*Frankissstein* takes the genders of its protagonists very seriously, bringing questions of identity in the age of artificial intelligence strongly into focus” (2019, n.p.). Winterson, through two characters, Ry and Victor, highlights the trans body and transhumanism multiple times, whilst also calling the reality of trans violence into question. Nonetheless, she does not offer her readers a simple plot. Sheppard articulates that Winterson’s novel leads its readers to think deeply: “Winterson’s work is at once artfully structured, unexpectedly funny, and impressively dynamic. It repeatedly asks the unanswerable question that have plagued humanity since the beginning” (Sheppard, 2019). Throughout the novel, Winterson questions the meaning of reality, eternal life, artificial intelligence, and the importance of the body. In various ways, she reveals that even at the basis of inventions that are the result of the advancement of technology, there is a service to the patriarchy. Offering a comprehensive survey of *Frankissstein*, this study will address Winterson’s perspective against the cyborg world. Furthermore, it will also examine the parallels and differences between Winterson’s cyborg dream and Haraway’s cyborg utopia.

FRANKISSSTEIN: A LOVE STORY

Winterson begins her novel around the period before Mary Shelley starts to write her novel, *Frankenstein*, when Shelly had gone to Lake Geneva and spent time with her friends and husband. With her dual narrative technique, she moves between the two stories and two different time periods. Evaluating the technique of Winterson's novels, Luran Rusk (2002, p.107) argues,

Winterson constructs her narrative by exploiting the techniques of postmodern historiographic metafiction (such as intertextuality, parody, pastiche, self-reflexivity, fragmentation, the rewriting of history, and frame breaks) as well as its ideology (questioning grand narratives, problematising closure, valorising instability, suspecting coherence, and so forth) in order to challenge and subvert patriarchal and heterosexist discourses and, ultimately, to facilitate a forceful and positive radical oppositional critique. (2002, p. 107).

One can also find the narrative techniques accentuated in *Frankissstein*. Winterson's proficient skills of intertextuality, rewriting and her dual narrative technique constitute the novel's more explicit characteristics. Masterfully integrating *Frankenstein* with her novel, Winterson also quotes verses from poets such as Percy Shelly (Coleridge) and Ovid (*Metamorphoses*). In her other story, she refers to contemporary concepts, such as Facebook and Twitter. It brings together celebrities such as Stephen Hawking (physicist), Venki Ramakrishnan (biologist) and Dorothy Hodgkin (scientist) at the artificial intelligence fair. In that sense, Winterson intertwines her novel with both realistic and vivid aspects to overthrow patriarchal patterns in a pragmatic way. With her experimental style, she reimagines *Frankenstein's* nineteenth-century monster with Ry's twenty first-century cyborg, which is just a head. While *Frankenstein's* monster terrorized everyone in the 19th century, including its creator, Ry is proud of his sexless cyborg. In this sense, Winterson subverts the stereotypical body perception in the male-dominated society.

Haraway deems that myths rooted in phallogocentric are obstacles to be overcome by virtue of depicting the marginalization of women for ages. That's why "in retelling origin stories, cyborg authors subvert the central myths of origin of western culture" (1991, p. 34). In her retellings of Mary Shelley's memoirs with her own interpretation, Winterson depicts in-depth Mary Shelley's relationship with Percy, her unhappiness, despair, and outlook on life. Furthermore, she subverts the conventional story of *Frankenstein*. With her outstanding imagination, she unexpectedly introduces Mary Shelley to the protagonist of her own novel, Doctor *Frankenstein* at Bedlam hospital. This is an effective retelling to subvert the fear of cyborg creation. In the other story, 20th-century scientist Victor, is the creator of the cyborg, has a relationship with doctor Ry who has an androgynous body. Winterson celebrates this extraordinary relation throughout the novel.

Gender comes to the fore as Percy Shelley, Mary, Byron, Polidori, and Claire Clairmont talk about the supernatural during their stay at Geneva. Byron expresses his thoughts clearly:

Male children are conscious earlier than female children, said Byron...The male principle is readier and more active than the female principle...We observe that men subjugate women, I said. I have a daughter of my own, said Byron. She is docile and passive Ada is but six months old!... For a man, love is of his life, a thing apart. For a woman, it is her whole existence." (Winterson, 2019: 11).

Through Byron, to emphasize the importance of the necessity of the cyborg world, Winterson discloses the gender discrimination that existed in Shelley's period, the expectations of patriarchy from women, and the limited life goals of women. A woman has more deprived abilities than a man has, and her whole life is focused on the happiness of others. Unable to stand up against Byron, Mary is content with remaining silent. Winterson, in parts dealing with Mary Shelley, reveals the point of view of the nineteenth century patriarchal structure towards gender issues. In short, the existence of women is the cause of all evil in the world because "eve eats the apple from the forbidden tree" (2019, p.50), and a woman akin to Pandora, who "opened a closed jar she should not have opened, and all the ills that beset humankind flew out" (2019, p. 50). In the novel's second story, Winterson – with the creation of artificial intelligence – overturns both phallogocentric stereotypes and body and gender prejudices.

In the second story, Winterson lets her readers discover parallels and differences across generations or cultures. In the twentieth century, Ry Shelley (short for Mary) is a trans doctor. Like Mary Shelley's mother, Ry's mother dies during childbirth. Ry comes to Memphis for the Global Tec-X-Po on Robotics fair, an expo where artificial intelligence will be introduced to the masses. There, he meets a consultant named Clair. The concept of artificial intelligence is quite interesting and full of unknowns for everyone who comes to the fair.

On the other hand, xx-bots are presented at the fair to fulfill human beings need for sex. Haraway claims that,

In the traditions of 'Western' science and politics--the tradition of racist, male-dominant capitalism; the tradition of progress; the tradition of the appropriation of nature as resource for the productions of culture; the tradition of reproduction of the self from the reflections of the other – the relation between organism and machine has been a border war. (Haraway, 1991, p. 149).

In this context, science actually advances in the interests of patriarchy. When capitalism gets involved in this spiral relationship, women have no choice but to remain alienated or exploited between male-dominated borders. Ron's robots also follow this ancient tradition. He creates sexbots that can appeal to all tastes, meet every need in terms of sex (e.g. blonde, brown, brunette, etc.), and that can be used anywhere. In this sense, the physical appearance of the robots are just the reflections of women with long-legged and "F cup model tits" (2019, p. 20). People have the opportunity to rent or outright to buy these xx-bots. To make the robots attractive for both men and women, Ron mentions that women do not have enough time to satisfy all needs of their husbands or lovers.

A sexbot is just like a dream of a man that has all compatible features to satisfy men. Moreover, xx-bots are not whiny; they're coy and completely obedient, like women. When Ron introduces an xx-bot named Claire, people in the fair are divided into two groups, women and men. While men stare at xx-bot with admiration, "the women are talking to each other in low voices of despair or disbelief" (2019, p. 37). Thus, xx-bots are not truly scientific progress, but are inventions reminiscent of the traditions of the patriarchal system. Moreover, they are "only caricatures of that masculinist reproductive dream" (Haraway, 1991, p. 152). On the other hand, the progress of science is also a religious threat – a crippling threat to the power of religion.

Haraway argues that “Modern machinery is an irreverent upstart god, mocking the Father’s ubiquity and spirituality” (1991, p. 153). For this precise reason, Winterson creates Clair. Clair is a religious person who works as an attendant at the fair. According to her, xx-bots are the invention of evil. Clair, conversely, collaborates with Ron at the end of the novel and sells the xx-bots to the clergy. Winterson destroys the credibility of Clair, in a way, the religious politics on gender construction. Nevertheless, Winterson indicates the power of male-dominated capitalism.

In the novel, although Winterson moves between the stories unexpectedly, the plots are interdependent. In both stories she uses the same names to provide unity in terms of subject matter. On the one hand, Mary questions whether artificial intelligence is possible in the first story. The other story of the novel describes the importance of artificial intelligence in human life. Thus, the previous part is a precursor to the next one. For instance, Mary says “Artificial life. The statue wakes and walks. But what of the rest? Is there such a thing as artificial intelligence? Clockwork has no thoughts. What is the spark of mind? Could it be made? Made by us” (1991, p. 27).

Although artificial intelligence seemed impossible in the nineteenth century, Winterson reveals in the next chapter that artificial intelligence is a dream come true. For her, the monster in Mary’s Frankenstein novel has taken on a new life. In Shelley’s novel, Frankenstein’s monster asks his creator to create a female in order to escape loneliness, love and be loved. Nevertheless, for Haraway, Frankenstein’s monster is not and cannot be a cyborg because:

...the cyborg does not expect its father to save it through a restoration of the garden; that is, through the fabrication of a heterosexual mate, through its completion in a finished whole, a city and cosmos. The cyborg does not dream of community on the model of the organic family, this time without the oedipal project. The cyborg would not recognize the Garden of Eden; it is not made of mud and cannot dream of returning to dust. (1991, p. 151).

Since Frankenstein’s monster demands its own progeny to breed, gender politics is the inevitable result. Winterson proposes artificial intelligence for exactly this reason – in artificial intelligence; the body has no importance or attraction. Moreover, the distinction between male, female, or transgender is irrelevant. No one needs a relationship or procreation to continue living. That’s why cyborg dream is not naïve.

Before using the name ‘Victor’ in the second plot, Winterson refers to it in the first plot. Once again, Winterson discloses her extraordinary narrative talent, using the connections between the two stories to disrupt patriarchal politics. Mary Shelley finds the name of the hero of her novel she is going to write, Victor. He will be a doctor who knows the power of brain. Victor Stein fits this description exactly, the owner of a company called Optimal and a scientist working on artificial intelligence. Working on the body parts that Ry brings (e.g. such as arms, legs, hands) with tremendous secrecy, he fulfills his artificial intelligence dream. That is why in the title of the book, Winterson through the “Kiss Stein” part displays her admiration for Stein, Winterson’s main protagonist.

Nonetheless, Winterson ironically introduces Mary Shelley to the protagonist of her novel Victor – these chapters referred to as Bedlam 1-2-3-4. According to Shelley’s novel, Victor dies on glaciers, but when he regains his consciousness in Winterson’s novel, he finds himself in an

asylum called Bedlam. Nobody believes his story, the creation of a monster, and one day after Mary's visit, Victor flees from Bedlam. The time Shelley sees Victor again is when she goes to the party of Ada, Lord Byron's estranged daughter. Ada – a successful mathematician – wants to introduce her new invention to Mary. Meanwhile, Ada argues that bodies are unimportant, talking about mechanical intelligence like Stein. In this sense, Winterson makes us notice the similar perception of the body across generations. She dwells on the inessentiality of the body and its politics.

We can obviously trace Haraway's theories about cyborgs in Winterson's novel. Victor Stein informs his visitors about artificial intelligence and highlights that the mind and body are independent of each other. It will be much better than a human because "The human race is not a best possible outcome" (2019, p. 31). Winterson noticeably points out that body politics will disappear with the creation of disembodied forms. Victor's artificial intelligence differs from robots or sexbots. Xx-bots cannot think and are the new female slaves of the phallogocentric system based entirely on gender issues. One woman at the meeting asks Victor how artificial intelligence differs from robots and whether "women will be the first casualties of obsolescence in his brave new world?" (2019, p. 32). Victor plainly replies that, "AI need not replicate outmoded gender prejudices. If there is no biological male or female" (2019, p. 32). Hence, Winterson speaks of a world where the concept of gender, inequality and gender discrimination are absent, because humans in that world "are not special" (2019, p. 33). Victor emphatically sums up his dream of artificial intelligence out loud in a few sentences: "The world I imagine, the world that AI will make possible, will not be a world of labels – and that includes binaries like male and female, black and white, rich and poor." (2019, p. 33). When viewed from this aspect, the world that Victor imagines is actually very similar to the world that Haraway imagines. Both dream of a genderless, raceless, and disembodied form that promises one eternal life.

Winterson's novel is not just about science fiction. We also witness the deep and emotional love between Ry and Victor in the novel. Ry is a hybrid. He has only top surgery and describes himself as "I am what I am, but what I am is not one thing, not one gender. I live with doubleness" (2019, p. 36). In this sense, Ry is the representation of the fluid body, neither a man nor a woman. He has a body that does not fit any mould completely but carries traces of both sexes. That is exactly why he is found attractive by Victor. Victor describes Ry as "a harbinger of the future." (2019, p. 103) Ry is the shapeless, undefined future for Victor and he is real as well. Thus, there is hope in Victor's AI. Beyond Victor, Ry is judged by everyone for being a hybrid. For instance, being a hybrid is unusual for Ron, the maker of sex robots and Ry is just *a block* for the humanity. Thus, Ron frankly reveals his patriarchal thoughts, and Ry's obscurity, in a way – being a deviant bothers Ron. On the other hand, for Polly D., the nosy journalist, Ry is just a tool through which she can get information about Victor. When Ron, Clair and Ry go to the bar, a drunken man in the men's room attacks Ry. The drunken man realizes that Ry is trans and attempts to abuse him sexually. However, Ry manages to save himself by chance. Accusing himself of cowardice, he questions the root cause of the violence he was subjected to. He confesses that "...And I don't say, is this the price I have to pay for ...? For what? To be who I am?" (2019, p. 88). Winterson also

draws attention to the violent tendency of the patriarchy, which does not believe in the redundancy of bodies (against queer bodies). Ry does not oppose to social contempt and violence. On the contrary, he internalizes this negativity.

For Victor, Ry is literally a future body form because Ry is neither male nor female. He is “both exotic and real. The here and now, and a harbinger of the future.” (2019, p. 58). Ry’s characteristics are also the reason why Victor falls in love with him. Indeed, Victor argues that he does not belong to this world. He is aware of the fact that he thinks differently from the public, and deals with things that others would describe as disgusting and terrible. Moreover, he and Ry “are loners – that’s an anti-evolutionary position. Homo sapiens needed the group. Humans are group animals. Families, clubs, societies, workplaces, schools, the military, institutions of every kind, including the church” (2019, p. 64). Winterson emphasizes people’s dependence on social and cultural politics and that these policies cause people to be divided into different groups. It is not just Victor and Ry who emphasize that they are alone by virtue of their oddness. Ron (who invented the xx-bots), Clair (who states that she follows the path of God), and Shelley’s Frankenstein do not feel that they belong to the society they live in and emphasize that they are alone.

Winterson highlights both men’s fear of new inventions and fear of losing their hegemony in society. Byron points out that “No man should be a slave to a machine. It’s degrading” (2019, p. 52) because only women deserve to be slaves of patriarchy. In this context, since machines are part of the production policy of the patriarchal capitalist system, they are included in the gender hierarchy. People use them only to satisfy their needs, like the sexbots made by Ron. Indeed, Winterson underlines the fear of a genderless AI does not only belong to the 19th century. Questioning the form of Victor’s AI, Ry explicitly states that he finds the idea terrifying and mysterious. But for Victor, artificial intelligence means “non- biological life forms... and... are capable of attachment... based on not reproduction. Not economic necessity. Not scarcity. Not patriarchy. Not gender... It could be wonderful” (2019, p. 60). Winterson’s Victor concordantly lays the foundations of the utopian cyborg world that Haraway imagines.

Haraway advocates that “the cyborg is a condensed image of both imagination and material reality, the two joined centers structuring any possibility of historical transformation” (2006, p. 150). Through Victor’s re-creation of Jack, Winterson subverts Frankenstein’s monster. Victor’s re-creation is “a cross between a puppet and a robot. The cylinder base ran on wheels. Above was a body with arms and a head. The whole thing was about 2 feet tall” (2019, p. 97). Everyone except Victor is stunned and horrified by what they see because they begin to question themselves as to how they can exist without a human body or whether they want to live forever. I.Jack Good is a highly intelligent and famous mathematician with experience in artificial intelligence. He previously worked with Alan Turing and changed his real name, Isadore Jacob Gudak, to IJ Jack Good. Winterson actually appoints a real mathematician genius but uses only his initials, not his real name, Irving John Good. Before Jack dies, he makes a deal with Victor and Victor hides his head “to returning him to consciousness someday” (2019, p. 75). Proud of what he has done, Victor declares that “We cannot live indefinitely in human form on this earth... Once out of these bodies

we can handle any atmosphere, any temperature, lack of food and water, distances of any kind, providing we have an energy source" (2019, p. 103). No matter how many times Victor explains the limited human form, eternal life and disembodied cyborg confuse and worry others. The first thing that comes to Ron's mind is what will happen to his robots. Victor, on the other hand, argues that robots are slaves who only meet our needs and are not available technological advances. Although Clair claims that they will attain eternal life after their death, Victor states that it is pointless to wait that long. In this sense, Winterson reveals that no one is ready for this new world and disembodied eternity yet.

Telling he has things to do, Victor sends Ry, Polly, Ron and Clair to another room. Suddenly the power goes out, the room starts flooding, and Ry, Polly, Ron and Clair try to escape. Even though Ry tells Victor to run, Victor does not respond. Ron forces Ry out and they all go to a hotel. Ry goes to Victor's house at night, puts on his clothes and lies in bed, but when he wakes up in the morning, he notices that Victor is still missing. Ry returns to the tunnels nevertheless; it seems as if nothing happened. He just finds Victor's ring on the ground, but there is no sign of flooding or Victor's experiments. It is not known whether Victor's artificial intelligence project ever becomes a reality or not.

CONCLUSION

Winterson begins her novel with Mary Shelley's memories before she wrote *Frankenstein*. She intertwines two stories and gradually lets her readers find out the link between them. There is a large time difference between the stories. Despite that, nothing can stop the creation of new forms and the question of the body and eternal life in both stories.

In addition, almost all the characters actually have a few things in common in both stories. The characters in the first story, related to Mary Shelley, also exist in the second story in the 20th century. Mary Shelley appears as Ry, an abbreviation of the name Mary, in the second story. In Shelley's novel, Victor, who created the monster, appears as a scientist who creates artificial intelligence in the other part. Moreover, all of the characters talk about being lonely, and being different from the society they live in. Mary Shelley is a woman who writes stories and questions gender roles in a way that society is not accustomed to in the 19th century. She too is alone – except for the company of her husband and a few friends. Ry, a trans, and Victor, a transhumanist, are individuals who are alienated due to both how they perceive life and the extraordinary love they experience.

Winterson is a cyborg by virtue of her amazing writing skill. She ingeniously subverts the patriarchal values and phallogocentric aspects of body aesthetics. Winterson is well aware of the significance of bodies. That's the reason why many of the characters contribute to the establishment of the cyborg world. Mary Shelley creates the character of a monster, *Frankenstein*, who makes a new form but has a body in its new form. Byron's daughter Ada advocates how useless the body is by creating a calculator. The xx-bots Ron created are proof of how far science can go. However, this is not enough because robots are still in body form to serve patriarchy. Ry, who is trans, is an indicator of changes that one can make to the body. Finally, Victor strives to

discover the cyborg by creating artificial intelligence. Winterson, like Haraway, makes it clear that advances in body form are reflections of phallogocentric politics. There is not much difference between the robots in the 20th century and Frankenstein's nineteenth-century monster. Since both carry traces of the gender politics of the patriarchal order of the day. To subvert the phallogocentric politics, Winterson offers its readers an alternative view, a cyborg. Victor's invention of artificial intelligence crosses all known boundaries. A disembodied form means subjectivity – so, in a way, everything is uniform and the same. In a sense, Winterson dreams of establishing a genderless cyborg world where gender roles are destroyed and equality is at the forefront in every sense. Thus, Haraway inspires Winterson and to some extent, Winterson's novel is like the application of Haraway's utopian cyborg dream.

Finally, in the novel, Winterson's disembodied life form project does not have an end as Haraway (1990) depicts that cyborg dream is an unfinished work. At the end of the play, the disappearance of Victor and the fact that everything seems to continue in the old order mean that humanity is not ready for the creation of disembodied forms.

REFERENCES

- Allardice, Lisa. "Jeanette Winterson: 'I Did Worry About Looking at Sexbots'." *The Guardian*. 18th May 2019. <https://www.theguardian.com/books/2019/may/18/jeanette-wintersonfrankenstein-ai>. Accessed 12th Feb. 2020.
- Byers, S. (2019). "Frankenstein by Jeanette Winterson review: a dazzling reanimation of Shelley's novel", *The Guardian*, <https://www.theguardian.com/books/2019/may/24/frankenstein-jeanette-winterson-review>, (accessed: 20-07-2021).
- Firestone, S. (2015). *The dialectic of sex: The case for feminist revolution*. Verso Books.
- Hamilton, R. (2012). *The liberation of women: A study of patriarchy and capitalism*. Routledge.
- Haraway, D. (1991). *Simians, cyborgs, and women: The reinvention of nature*. Routledge.
- Haraway, D. (2006). A cyborg manifesto: Science, technology, and socialist-feminism in the late 20th century. In *The international handbook of virtual learning environments* (pp. 117-158). Springer, Dordrecht.
- Jaggar, A. (1983). *Feminist Politics and Human Nature*. The Harvester Press Limited, Great Britain.
- Sheppard, E. (2019). "Reanimating "Frankenstein": On Jeanette Winterson's "Frankenstein"". *Los Angeles Review of Books*. <https://www.lareviewofbooks.org/article/reanimating-frankenstein-on-jeanette-wintersons-frankenstein/> (accessed: 03.09.2021)
- Kundu, T., & Sarkar, S. (Eds.) (2021). *The Posthuman Imagination: Literature at the Edge of the Human*. Cambridge Scholars Publishing.
- Makinen, M., & Tredell, N. (2005). *The Novels of Jeanette Winterson*. Macmillan International Higher Education.
- Pearson, W.; Hollinger V. Gordon, J. (2010). *Queer Universes: Sexualities in Science Fiction*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Penley, C., Ross, A., & Haraway, D. (1990). Cyborgs at large: interview with Donna Haraway. *Social Text*, (25/26), 8-23.

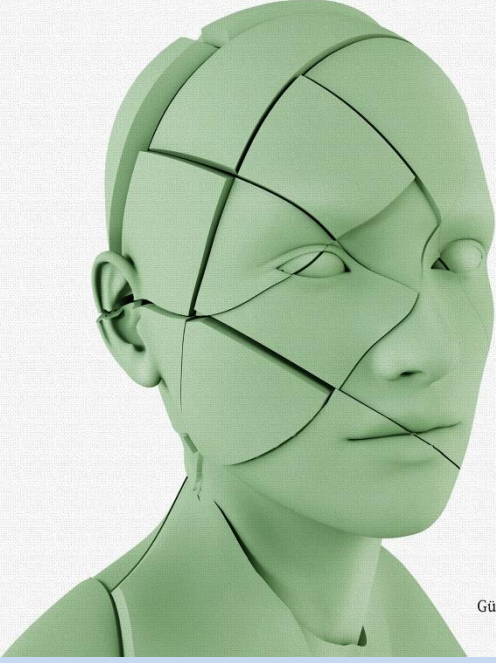
Rusk, L. (2002). *The Life Writing of Otherness: Woolf, Baldwin, Kingston and Winterson*. New York: Routledge.

Watercutter, A. (2019). "Wired Book of the Month: Jeanette Winterson's *Frankissstein*". <https://www.wired.com/story/book-review-frankissstein-jeanette-winterson/> (accessed: 03.09.2021)

Winterson, J. (2019). *Frankissstein: A love Story*. London, Jonathan Cape Press.

TÜRK BİLİMKURGU EDEBİYATI VE ARKETİPLER

DR. VELİ UĞUR



Günce Yayınları

Oktay Yivli

Öykü Nasıl Okunur

modern öykü ve yöntem



Günce Yayınları

MAKSUT YİĞİTBAŞ

Edebiyatın Ebemkuşağı

Halit Ziya Hikâyeciliğinde

Renklerin Dili

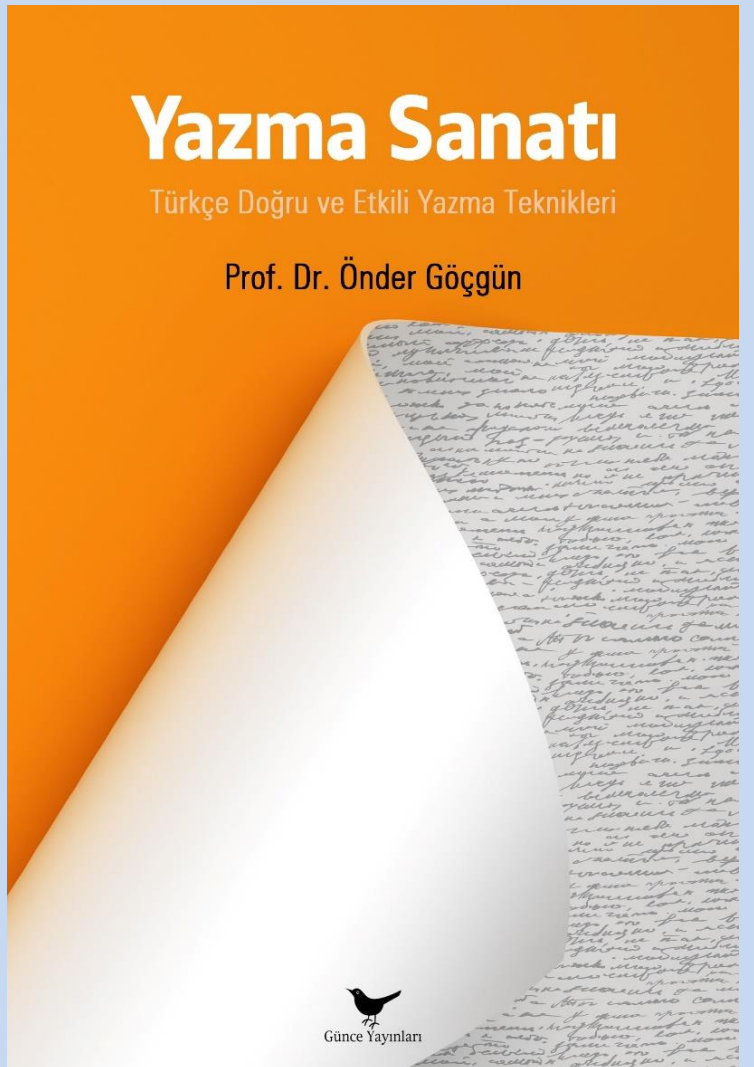


Günce Yayınları

Yazma Sanatı

Türkçe Doğru ve Etkili Yazma Teknikleri

Prof. Dr. Önder Göçgün



Günce Yayınları

Yahya Akengin'in Roman ve Öykü Karakterlerinin Sıla ve Aşk Algısında Değişim

DR. İLHAN KAROĞLU*

Öz

1946'de Bayburt'ta doğan Yahya Akengin'in sıladan gurbete uzanan yaşamı, 1971'de Ankara'ya taşınana değin gençlik çağının deneyim ve hayalleri eşliğinde ilerler. Başkentte dönemin kaosuna, kent yaşamının kabullerine uyum göstermekte zorlandığında ise çocukluğunun mekânı sılaya ve gençlik dönemi aşk maceralarının duygusal evrenine yönelir. Bir dönem umut imgesine dönüşen gurbet zamanla önüne engeller çıkarmış, aşk maceraları yarım kalmıştır. Bu hayal kırıklıklarının yansıması şiirlerini, ilkinin 1981'de yayımladığı romanları takip eder. Sıla ve aşk temini şiirsel imgelemde eriten Akengin'e romanları, duyarlılıklarına daha somut düzeyde inme olanağı sunar. Yetişkinlik dönemi eserleri romanlarında sıla ve aşk temi, yazarın yaşantı ve buna bağlı gelişen hayat algısından önemli ölçüde etkiler barındırır. Romanları bu bağlamda kendi yaşamıyla da koşut bir biçimde gurbetten kente uzanan yaşamları odağa alır. Türlü hayaller eşliğinde geldikleri kentte bocalayan karakterler, güçlüklerle karşılaştığında sılanın ve aşk hatırasının evrenine sığınır. Bu yönelim karakterlerin, dış dünyayla mesafesinin açılmasını ve toplumsal hayata olumsuz bir gözle yaklaşmasını doğurur. İlk öyküsünü 2016'da yayımlayan Akengin, yaşlılık dönemine denk gelen bu yapıtlarında, gençliğinde sıladan gurbete gelmiş, aşk hüsrânı yaşamış yine de kentte tutunabilmiş karakterlerin yaşlılık dönemine odaklanır. Öykü karakterleri sıla ve aşk hüsrânını roman karakterleri gibi şimdiden duydukları bunaltıdan dolayı bir kaçış olarak algılamaz; geçmişle barışık olmanın sükûneti içinde hatıra düzeyinde ele alırlar. Roman karakterlerinin şimdi ile sorunlu ilişkilerinin tetiklediği maziye yönelim, öykü karakterlerinde şimdinin dingin aynasından bir bakış halini alır. Bu çalışma, Akengin'in roman ve öykü karakterlerinin sıla geçmişi ve aşk hüsrânını algılayışının yazarın hayat serüveniyle koşut bir biçimde değişime uğradığını ortaya koymayı amaçlar.

Anahtar sözcükler: Yahya Akengin, yaşam, şiir, roman, öykü, sıla, aşk

THE CHANGE IN YAHYA AKENGİN'S NOVEL AND STORY CHARACTERS' PERCEPTION OF LOVE AND HOMELAND

Abstract

Born in Bayburt in 1946, Yahya Akengin's life, which extends from his homeland to abroad continues in company with the experiences and dreams of his youth until he moved to Ankara in 1971. When he struggled to adapt to the chaos of that period and the acceptances of urban life in the capital, he tended towards his homeland, which was also the place of his childhood, and the emotional universe of his youth's love affairs. The absence from home, which once became an image of hope, has created obstacles in his way over time, and love affairs haven't been completed. His poems reflecting on these frustrations were followed by novels which he published the first one of them in 1981. The novels of Akengin, who melts the themes of homeland and love in his poetic imagination, offer the

* Beşikdüzü Şehit Öğretmen Gürhan Yardım Ortaokulu, karoglulhan@gmail.com, orcid: 0000-0002-7853-4526
Gönderim tarihi: 16.10.2021 Kabul Tarihi: 24.11.2021

opportunity to delve into his sensibilities on a more concrete level. The theme of home and love in the novels of the adulthood period has significant effects from the author's life and the perception of life that develops accordingly. In this context, his novels focus on lives ranging from abroad to the city, in parallel with his own life. The characters, who falter in the city where they came to with various dreams, take refuge in the universe of the homeland and the memory of love when faced with difficulties. This orientation causes the characters to distance themselves from the outside world and to approach social life with a negative eye. Akengin, who published his first story in 2016, focuses on the old age of the characters, who came from homeland to abroad in their youth, experienced love disappointment, but still managed to hold on in the city, in these works that coincide with his old age. The story characters do not perceive the disappointment of homeland and love as an escape from the depression they already feel, like the novel characters; they deal with it at the level of memory in the serenity of being at peace with the past. The orientation to the past, triggered by the problematic relations of the novel characters with the present, becomes a gaze from the serene mirror of the present in the story characters. This study aims to reveal that Akengin's novel and story characters' perception of homeland past and love frustration has changed in parallel with the author's life adventure.

Keywords: Yahya Akengin, life, poem, novel, story, homeland, love

GİRİŞ

İnsanın yaşam dönemi algılarını ele alan Wilhelm Schmid'e göre sabahın erken vakitlerine tekabül eden gençlik çağı; insanın önünde pek çok olanağın bulunduğu, eğitim sayesinde kendisini ileriye taşıyabileceği ve yapabilme imkânına en fazla sahip olduğu dönemdir. Yetişkinlik dönemi; gençlik hayallerini ne ölçüde başardığı ya da başaracağına dair sorgulamaların yapıldığı ve gerçekleştirme arzusunun yaklaşan yaşlılığı unutturduğu bir aralıktır. Yaşlılık ise hayat serüvenini sorgulama ve sonuçlarını sükûnetle karşılama evresidir (Schmid, 2020). Yaşlılık bu anlamda Cicero'nun ifadesiyle yaşamla barışıklığın dolayısıyla "*ihtirasların zincirlerinden kurtulma*"nın mümkün hâle geldiği bir dönemdir (Cicero, 2020, s. 6).

Akengin'in gençlik, yetişkinlik ve yaşlılık dönemi hayat serüveni gözetilerek eserlerine yaklaşıldığında yaşamdan sanata sızan önemli motiflerle karşılaşılır. 1946'da Bayburt'a doğan Akengin, cumhuriyet modernleşmesinin taşra insanına türlü imkân ve hayaller sunduğu bir döneme (Mardin, 2017, s. 137) rastlayan çocukluk çağında eğitimi bir basamak yaparak modern dünyaya katılma amacı taşır. Okuma ülküsü, modern cumhuriyetle merkezin rüzgârına açık hâle gelen böylece kente kıyasla yoksulluk ve yoksunluğunu sezinleyen taşra (Argın, 2005, s. 276-277) atmosferinin çocuk Yahya'daki karşılığıdır. Eğitimi bir eşik addederek taşranın sınırlı dünyasından büyük kentlere uzanma isteği Akengin'i çocuk yaşta gurbet gerçeğiyle tanışmaya sürükler. Eğitim hayatı nedeniyle baba evinden kopuş, Bayburt'tan Erzurum'a uzanır. Dört yıllık Afyon Sultandağı'ndaki öğretmenliği sonrası taşındığı Ankara'da büyük kent gerçeğiyle, onun soğuk, sorunlu ilişkiler ağıyla tanışır.

Esasında Akengin'de sıra, Ankara'ya değin çocukluk ve gençlik hayallerini gurbette yeşerteceği duygusu içinde daha ziyade aile özlemi seviyesindedir. Ancak 1971'de taşındığı başkentte dönemin politik ve ideolojik gerilimleriyle, kent yaşamının aşına olmadığı güçlükleriyle yüzleşir. Duygulara ve duygusal ilişkilere yaslı taşranın sınırlı dünyasından; metropolün,

güvensizlik duygusunun etkisiyle ihtiyatlı bir tavra yönelen soğuk ilişkiler ağına (Simmel, 2009, s. 318-322) dâhil olmuştur. Öğretmenlik ve bürokratlığında, sanat ve edebiyat çevresinde karşılaştığı güçlükler de buna eklendiğinde çocukluk ve gençlik hayallerine uzanmada ön göremediği bariyerlerle karşılaşmanın hüznü, sitem ve öfkesi sanatında belirecektir.



Yahya Akengin

Ankara'daki onuncu yılından sonra yazmaya başladığı, yetişkinlik dönemi ürünleri olarak görülebilecek romanlarının -yedi romanından ilkinin 1981, sonuncusunu 2016'da yayımlar- Akengin'in hayat serüveniyle de koşut bir biçimde sıladan gurbete uzanan karakterlerin kentte tutunma çabasını içerdiği görülür. Yaşlılık dönemi ürünleri öykülerinde ise -yedi öyküsünden ikini 2016'da, sonuncusunu 2021'de yayımlar- çocukluğu sılada geçmesine karşın kent deneyimi sayesinde belli bir olgunluğa, durulmaya ulaşmış yaşamlar öne çıkar. Ancak yetişkinlik dönemi ürünleri romanları ile yaşlılık dönemi ürünleri öyküleri arasında sılanın yer edinişi bağlamında kimi farklılıklar gözlemlenir. Roman karakterlerinde sılaya duyulan özlemi kentteki/gurbetteki güçlükler tetiklerken kentte/gurbette tüm güçlükleri aşarak belli bir konfora ulaşmış öykü karakterlerinde sıra; çocukluk ve gençlik anıları düzeyinde kalır. Bu yüzden roman

karakterlerinin sılayla ilişkisi daha yoğunken sılayla doğrudan bağı kalmadığı görülen öykü karakterlerinde sılanın romantik bir düzeyde kaldığı görülür.

Sıla olgusunda olduğu gibi Akengin'in roman ve öykülerde aşk motifinin ele alınışında da kimi değişimler dikkat çekicidir. Gasset; sevgiliden uzak oluşun aşkın ilgisini kamçıldığını ve diğer unsurlara dikkati zayıflattığını belirtir (2017, s. 41). Button, Batı düşüncesinde aşkın; sevdiğine kavuşmanın değil, kavuşma çabasının kendisi olduğunu; bu yüzden literatürün, ulaşamamanın yarattığı kederi açıkladığını vurgular (2001, s. 60). Stendhal, Batı şiirinde "sevgilisine dokunmayı düşünmek yerine, ona güzel şeyler yazma"nın Arap şiirinden mülhem olduğunun altını çizer (1998, s. 138).

Akengin'in şiiri Doğu ve Batı şiir geleneğindeki bu eğilimle oldukça koşuttur. Gençlik dönemi aşkları -biri Erzurum'da öğrenciliğinde, diğeri Sultandağı'nda öğretmenliğinin ilk yıllarında- sanatını önemli ölçüde besler. İlk şiirlerinin yer aldığı *İstesem* (Akengin, 1969) ve *Akşamla Gelen* (Akengin, 1973) bu ayrılıkların tesirinde ortaya çıkan eserlerdir. Akengin'in gençlik ve yetişkinlik dönemi şiirlerinde aşk temi, ayrılığın yol açtığı hüznü eğilir; hüsrânın yarattığı duygulanımlar ilerleyen dönemlerde varlığını korumakla birlikte son dönem şiirlerinde genel aşk tasavvurunun kabında eritilir. Şairin kendi geçmişine dönük göndermelerin yükünden zamanla

sıyrıldığı aşk teminin, Akengin'in yetişkinlik dönemi ürünleri romanlar ile yaşlılık dönemi verimleri öykülerinde değişime uğrar.

Akengin'in roman ve öykülerinde aşk temi, gençlik çağında aşk hüsrânını deneyimlemiş erkek karakterleri odağa alarak serimlenir. Dikkat çekici nokta roman ve öykülerde aşk macerasının genellikle karakterlerin gençlik dönemlerine matuf oluşu, ayrılığın sosyal ve ekonomik farklılıklardan kaynaklanmasıdır. Gençlik dönemi aşk macerasının roman ve öykülerdeki bu benzerliğine karşın karakterlerin mazinin bu hayal kırıklığını "şimdi"de yorumlama biçimlerinde belirgin farklılıklar görülür. Aşk hüsrânının üzerinden geçen uzun zamana rağmen ayrılığın trajik yanını derinleştiren roman karakterleri, yaşamlarını bu kaybın üzerine inşa etmekten kurtulamaz. Mutluluğu sevdiğine kavuşma koşuluna bağlama duygusunun ağırlığından sıyrılamamak; iç dünyalarına kapanmayı ve dış dünyayı yadsımlarını olağanlaştırır. Aşk hatırasına sığınmak ve fakat sevdiğine kavuşma cesaretinden yoksun olmak, ayrılığın hüznünü benlik oluşumunun parçası görmek bu karakterlerin ortak özellikleridir. Öykülerde ise aşk hüsrânının etkisinden sıyrılmış, maziye tablo halinde bakan, onun yükünden kurtularak sükûnete ulaşmış ya da yıllar sonra sevdiğine kavuşma cesareti yakalamış karakterlerle karşılaşılır.

Roman ve öykülerde benzer sıra ve aşk geçmişine sahip karakterlerin maziye bakışının farklı betimlemesi Akengin'in bu iki türü farklı dönemlerde ortaya koymasından dolayıyla bir yazar/insan olarak yeni benlik algısına ulaşmasından kaynaklanır. Romanlarını yetişkinlik döneminde yazan Akengin, o dönem şiirinde izlerini bulacağımız kendi aşk hüsrânının tesirindedir. Son dönemde yazdığı öykülerinde ise şiiriyle, dolayısıyla yaşamıyla, koşut bir biçimde kendi mazisiyle barışık hâle gelebilmiş ve karakterlerini bu durulmanın atmosferinde oluşturmuştur.

1. SİLA ÖZLEMİ

1946'da Bayburt'ta doğan Akengin, annesinin köyü Bayrampaşa'da başladığı ilkokulu Demirözü nahiyesinde tamamlayıp on üç yaşında Erzurum'a okumaya gittiğinde sila özlemiyle tanışacaktır. Ailesiyle arasına giren bu mesafeyi telafi edici unsur ise içinde sürekli diri tuttuğu okuma ülküsüdür. Henüz çocuk yaşta sıldan gurbete uzanan yaşamının temel dinamiği, bu ülkünün nihai hedefine varmasında yatar. Çocuk yaşta; taşranın sınırlı, yoksul ve yoksun dünyasından "Sıralar, kitaplar, sonra büyük kentli şarkılar" (Akengin, 1969, s. 32) eşliğinde şehrin engin, varıl ve modern evrenini hayal etmektedir. Nitekim köyü inziva, kasabayı can sıkıntısı, şehri ise bir mahşer olarak tasavvur eden Akengin'e göre "Köylü kasabayı, kasabalı şehri hayal eder. Hayatla hesaplaşmanın yeri şehir, yani mahşer alanıdır" (2007, s. 14).

Maddi ve tinsel gönence silanın dışında uzanılacağı inancının keskinliğine karşın Akengin'in yaşam serüveni düşünüldüğünde hayal ettiği bu tabloyu dağıtan tecrübelerin kendisinde önce yakınmayı nihai olarak kabullenışı doğurduğu görülecektir. Memuriyet, bürokrasi, sanat, kültür ve özel yaşamında önüne çıkan türlü eşik, dayatma ya da engelleri gurbette aşmakta zorlanışı sanatkâr duyarlılığını da biçimlendirir. Başlangıçta umut imgesine bürünen gurbet, zamanla hayal kırıklıklarının mekânına dönüşecek, mazi ve onun önemli bir bileşeni sila, dinginliğin yurdu

olacaktır. Bu deneyimler ışığında sanatının iç dinamiklerinin *umut*, *yakınma* ve nihai olarak *kabulleniş* duraklarını takip ettiğini söylemek mümkündür: 1970'lere kadar taşınan *umut*, umudun yitirilmesiyle 2000'lere değin süren *yakınma* ve sonrasında dinginlik arayışını içselleştirdiği olgunluk/yaşlılık döneminde *kabulleniş*.

Akengin'in şiirle başlayan, tiyatro, roman ve öyküye açılan sanat yaşamında bu üç durağın izlerini görmek mümkündür. Sıladan kente uzanan macerasında sıra ve kimliği onda ciddi tesirler yaratmış ve sanatkâr duyarlılığını bu iklim üzerinde şekillendirmiştir:

"Öncelikle, ailemizden Rus saldırıları ve işgallerinde verilmiş şehit dedelerimizin hatıraları ile büyütülmüştüm. Yöremizde cereyan etmiş olan Ermeni katliamlarının canlı tanıkları ile iç içe yaşıyorduk. Millî Mücadele mucizesini algıyorduk. "Vatan Millet Sakarya" tekerlemesiyle küçümseme olmasını içine sindiremeyenlerdendim. Dindar bir çevreden ve aileden geliyordum. O değerleri özümsemiştim. Bunun yanı sıra cehaletin örgülerini de içinde barındıran bağnazlıkla iç içe bir çevreyi de yaşıyorduk. Okuduğumuz okullarda zaman zaman dini değerleri toptan ret ve inkâr eden tavırlar, ailede ve çevrede ise bağnazlık kültürü ile çatışıyoruz. Benim gibi nice Anadolu çocuğunun ortak yazgılarından biri de buydu.

İzlemeye çalıştığım solcu edebiyat eserlerinde toplumun acı gerçeklerinin sergilenmesi etkileyiciydi. Onlara bu yönüyle karşı çıkmak doğru olamazdı. Ancak onların, toplumun manevi değerlerine karşı tutumları ile de bağdaşamazdım. Sosyal sorumluluk, millî sorumluluk ve manevi sorumluluk duyguları neden iç içe olmasındı?" (Akengin, 2013, s. 19-20)

Akengin, gurbette, özellikle Ankara'ya taşındıktan sonra, birey ve toplumdaki aşınmanın hızını gözlemleyecektir. Bu nedenle değişimin yavaş ve kendi ritminde ilerlediği sılada biçimlenmiş hayat algısı; değişimin hızlı ve iç dinamiklerden görece bağımsız hareket ettiği kent atmosferini içselleştirmekte zorlanacaktır. Kent yaşamının toplumsal yaşamı aşındırması karşısında "masalsı geçmiş"e yönelerek huzur arayacaktır (Yivli, 2008, s. 283). Değerler şeması üzerine oturttuğu sanatkâr duyarlılığı bu gözlemi sonrası derinlik kazanacak, dış dünyada saptadığı aksaklıkları maziyle onarmayı önceliği haline getirecektir. Şiirinde bu hassasiyetin izlerine belirli düzeyde rastlanmakla birlikte özellikle romanlarında toplumsal dokunun aşınmasına dönük açıklamalar getirecektir.

Akengin'in roman ve öyküleri yazarın hayat serüveni, bununla ilintili yaşam algısından izler taşır. Nitekim romanlarda sıra ile gurbet arasında salınan yaşamların Akengin'in yukarıda işaret edilen yaşantısıyla benzer bir çizgiyi takip ettiği görülür. Bu nedenle onun çocukluk, gençlik, yetişkinlik ve yaşlılık dönemlerindeki yaşantısını dikkate alarak roman ve öykü karakterlerine yaklaştığımızda yazarın hayat serüvenine özgü kimi hassasiyetlerin eserlerine sirayet ettiği görülecektir.

Bu perspektifle romanlarına yaklaştığımızda çocukluk ve gençlik çağındaki karakterlerde geleceğe ilişkin umut tasavvurunun, Akengin'de olduğu şekliyle, sılada değil gurbette yeşertildiği bir duyarlılıkla karşılaşılır. Bu öz bilinç daha ziyade ekonomik ve sosyal şartların kısıtlılığı içinde yaşam süren sılanın, karakterleri kendi dışında bir arayışa zorlamasından kaynaklanırken çözüm, eğitimin bir basamak olarak kullanılmasında görülür. Temanın bu merkeze oturtulduğu romanlarda, kimlikleri taşrada/sılada şekillenmiş karakterler eğitim yoluyla dâhil oldukları kent

yaşamına intibakta kimi güçlükler yaşar. Bunda romanların vaka zamanının Türkiye'nin 1950 sonrasının politik, ideolojik, ekonomik ve sosyal hareketliliğine, değişim ve kırılma anlarına denk gelmesinin payı olmakla birlikte kent yaşamıyla uzlaşmanın önündeki bir diğer engel; karakterlerin kimlik ve kişiliklerinin taşrada şekillenmiş olmasıdır. Yaşamı taşrada biçimlenmiş karakterler için kent yaşamı; ilişkiler ağı soğuk, kişisel menfaatin öncelendiği, geleneksel normların aşındırıldığı bir dünyadır. Algıları dış dünyanın yozlaşmış unsurlarına yoğunlaştıkça kendilerini toplumsal hayattan soyutlayan bu karakterler benliklerini korudukları hissiyatı içinde yalnızlığı seçer. Genç yaşta siladan ayrılan, nihai olarak kentte ekonomik, sosyal ve kültürel sıçrama, değişim arayan bu karakterlerin bilinçaltılarında taşralı geçmiş ise yakasını bırakmaz:

"Belki bu duyguların içerisinde biraz da köylü gururu denilen o diklik vardı. Gerçi kendilerini artık köylü sayamazlardı ama henüz şehirli de sayılmazlardı" (Akengin, 2004, s. 58).

"- Beğenmedin mi yoksa türkümü, dedi.

- Beğendim sözü yeter mi ki sevgilim.

- Ama sormuyorsun ki "neden dağlar?"

- Dağlara baktığın için, yücelerinden ilham aldığın için...

- Hayır, Bilemedin... Ben söyleyeyim. Dağlı bir sevgilim olduğu için. Ne bakıp duruyorsun. Sensin o dağlı.

- Yani, köylülüğümü ima ediyorsun..." (Akengin, 1987, s. 65)

Akengin'in romanlarında şehre tutunma ya da modern yaşama uyum çabası ile taşralılık duygusunu aşma arzusu eş zamanlılık arz eder. Yazardaki bu duyarlılığın kendi yaşamöyküsüyle de ilişkilendirilecek noktaları vardır. Romanların vaka zamanlarının Akengin'in gurbetle tanıştığı 1950 sonrasıyla uyumlu oluşu yazarın kendi yaşantısı yoluyla edindiği gözlem, deneyim ve buna bağlı gelişen hassasiyetleri eserlerine taşımasının önünü açar. Nitekim roman karakterlerinin şehre tutunma, uyum sürecinde yaşadığı güçlükleri hatırlatan bir süreci Akengin de yaşamıştır. Ankara'ya taşındığı ilk yıllarda kent yalnızlığını aşmakta zorlandığını gördüğünde silya yakın bir taşra şehrine tayinini aldırılmayı dahi düşüncektir:

"Ankara'nın o yıllardaki beton ağırlıklı havasından hoşnut olmamıştım. Ayrıca büyükşehirdeki insan ilişkilerinin taşra şehir ve kasabalarına kıyasla soğuk bir havası da vardı. Bayburt, Erzurum, Sultandağı gibi, birebir dostlukların, sıcak ilişkilerin yaşandığı ortamlardan sonra şimdi sakinlerinden olduğum bu şehirde içten içe bunalımlar yaşıyordum. Taşra içtenliğini özlüyordum." (Akengin, 2013, s. 31).

Yalnızlığını ve kente uyum güçlüğünü göçle çözmeye çalıştığı 1973'teki bu arayış akim kalacak; başkentin kültürel ve sosyal iklimini tanıyacağı bir süreci başlatacaktır. Ancak taşradan göç ettiği gerçeğini unutmadan sosyal ve ekonomik statü bağlamında kent yaşamına dâhil olma arayışı roman karakterlerinin önemli bir hassasiyeti olacaktır. Kimlik ve kişilikleri taşrada şekillenmiş bu karakterlerin öncelikle yeni muhitte kendilerini kanıtlamaya dönük bir psikoloji içinde enerji tükettikleri; zamanla gelişen aşinalıkla şehrin toplumsal dokusunu eleştiriye tabi tuttıkları görülecektir.

Bu karakterleri şehre tutunma çabasında oldukları gençlik ve şehrin ilişkiler ağını kavradıkları yaşlılık dönemi bağlamında iki aşamada irdelemek mümkündür. Karakterler gençlik çağında şehre tutunma çabasına yoğunlaşırken yaşlılık dönemlerinde kent yaşamına dönük

eleştirel tutum geliştirir. Burada öyküleriyle mukayese imkânı veren nokta, romanlardaki yaşlı karakterlerle öykülerdeki yaşlı karakterin tutumlarındaki farklılıktır. Romanlardaki yaşlı karakterlerde şehre ve yaşam pratiklerine dönük eleştirel bir yaklaşım hâkimdir. İdeolojik, politik, toplumsal sorunlara dikkat kesilen bu karakterlerin dış dünyada tespit ettikleri aksaklıkları onarma çabasının zayıflığı çoğu zaman kendilerini toplumdan soyutlama ve içe kapanmayla neticelenir. Mazilerindeki hayal kırıklığı ve başarısızlıkların nedenini dış etmenlere bağlama eğilimi onları “toplumun şimdisi”nden hoşnut olamayışa sürüklemiştir. “Şimdi”den hoşnutsuzluk; mesut hayaller kurduğu çocukluk ve gençlik çağına yönelimle sonuçlanır. Hâlden hoşnutsuzluğun yarattığı gerilimi yatıştırma isteği içinde yüzünü maziye dönmeleri gurbetin/kentin karşı kutbunda sılanın/taşranın dingin bir evrene dönüşmesinin önünü açar. Ancak nihai olarak kendilerini ne çocukluk çağının mekânı sılaya ne de hayallerini gerçekleştirmeye imkân vermeyen gurbete/şehre ait hissediler ve her iki mekâna da yabancılaşırlar.

Akengin, öykülerinde ise çocukluğu ekseriyetle taşrada geçen; gençlik ve yetişkinlik dönemini şehirde deneyimleyen yaşlı karakterlere yer verir. Uzun bir çaba sonrası kent atmosferini içselleştirmiş bu karakterlerden “Hünkâr Nine”de bir senaristin; “Ressamın Gün Batımı”nda ressamın, “Mavi Mezar”da gazetecinin, “Selami’nin Aynaları”nda yurtdışında yaşamış bir şiir heveslisinin, “Altınkapı”da emekli üniversite hocasının, “Korona Günlükleri”nde müteahhidin, “Bestekâr”da emekli üniversite hocası bir bestekârın merkeze alındığı görülür.

Kent deneyim ve olanakları sayesinde belli bir konfor ve tecrübeye, kültürel ve estetik zevke ulaşmış bu karakterler -yaşlılığın da etkisiyle- kaygı, heves ve ihtiras zincirlerinden kurtulmuş, dingin bir kavrayışa ulaşmışlardır. Kent yaşamı içinde inşa ettikleri bu benlik sayesinde dış dünya ile sorunlu bir ilişki yürütmezler; hâle ya da maziye ilişkin algıları da yaşamda belli bir yetkinlik, güç ve başarı kazanmış olmanın keyfiyeti içinde gelişir. Bu bağlamda sıla, bir kaçış arayışının mekânı olmaktan ziyade yaşlılığın filizlendirdiği çocukluk ve gençlik hatıralarını romantik düzeyde anımsayış hâlini alır. Bellekteki sılaya ilişkin çağrışımlar ise nihai olarak “şimdi”de ulaştıkları başarının kıymetini belirgin kılan nostaljik hatırlayışlar olarak yerini alır.

Yaşlı karakterlerin kent/gurbet-taşra/sıla algılarının roman ve öykülerde bu şekilde farklılık arz etmesinde eserlerin yazılış dönemleri ile yazarın yaşantısının etkili olduğunu söylemek mümkündür. Akengin’in 2016’da yayımladığı *Karınca Düşü* dışındaki romanları yazarın yetişkinlik dönemine denk gelirken öyküleri yaşlılık dönemi ürünleridir. İlk öykülerini yayımladığı yıla rastlayan *Karınca Düşü*’nde esasında önceki romanlarında görüldüğü üzere taşradan göç ederek kendisini kentte kanıtlama çabası güden bir hayat hikâyesine odaklanılmadığı gibi mazinin yıkımlarıyla boğuşmak durumunda kalan içe dönük bir karaktere yer verilmez. Bu bağlamda Akengin’in yetişkinlik döneminde yazdığı romanlar ile yaşlılığında yazdığı öykülerinde –buna son romanını da dâhil edebiliriz- yaşlı karakterlerin sıla/taşra, kent/gurbet algısının betimlenişinde farklılıklar görüldüğünü söyleyebiliriz. Romanların nesnel zamanının Akengin’in çocukluk sonrası dönemiyle koşutluğundan hareketle yazarın kendi tecrübe, yaşantı ve tasavvurlarını romanlarına önemli ölçüde aktardığını söylemek mümkündür.

Akengin'in yaşam döngüsünün henüz yetişkinlikten yaşlılığa evrilmediği bir dönemde yazdığı bu romanlardaki yaşlı karakterler de temanın merkezindedir. Sıladan kente göçün üzerinden uzun yıllar geçmesine karşın kent yaşam ve kabulleriyle uyuşmakta güçlük çeken bu yaşlı karakterler kendileri ile dış dünya arasında bir uzlaşma yakalamakta zorlanır ve mazinin kırılma anlarına dönerek onu yeniden inşa etmek isterler. *Öykülerdeki yaşlı karakterler* ise yaşamı olduğu şekliyle kabul etme eğiliminde oldukları gibi mazi, şimdi ve gelecek tasavvurlarında yaşlılığa özgü bir durulmayla iç içedirler.



Yahya Akengin

Bu farklılığın, Akengin'in yaşamıyla koşutluk oluşturduğunu yayımladığı iki hatıratı *Siyasetname ya da Bir Seçim Hikâyesi* ile *Bir Semaverlik Muhabbeti*'te görmek mümkündür. Bu hatıratlarda kültür-sanat ve edebiyat çevresinde, öğretmenlikten bürokratlığa uzanan mesaisinde ve politikaya atıldığı dönemde amaçladığı noktaya ulaşamamış bir aydının serzenişleriyle karşılaşılır. Sıladan büyük umutlarla çıktığı yolculuğun, başkentin; sanat, edebiyat, bürokrasi ve siyaset koridorlarında yara aldığı tecrübe etmek Akengin'i karamsarlığa sürüklemiş görünmektedir: *"Bazen düşünmüyorum değilim, ben böyle toplumun genelgeçer çizgisine uyumsuzluk gösterirken, acaba bu topluma bir yararım oluyor mu diye... Kendime bir yararı olmadığı belli zaten..."* (Akengin, 2013, s. 170).

Akengin'in serzenişten kabullenişe evrilişi, yetişkinlikten yaşlılık dönemine geçişiyle de koşuttur. 1970'lerden 2000'lere uzanan bu serzeniş dönemi romanlarının da odağında olan bir evrendir. Bu dönem ruh halinin bir ölçüde eserlerine sirayet etmesi muhtemeldir. Özellikle *yetişkinlik dönemi* eserleri olan romanlarındaki yaşlı karakterle *yaşlılık dönemi* eserleri olan öykülerindeki yaşlı karakterlerin kente ve silya yaklaşımaları bu bakımdan farklılık arz eder. Bu durum yazarın; yetişkinlik dönemi hırs, beklenti ve hayal kırıklıklarının yol açtığı ruh halini, romanlarındaki yaşlı karakterlere taşıdığını; durulma ve kabullenişin belirlediği yaşlılık döneminde yazdığı öykülerinde ise yaşlı karakteri kendisiyle koşut bir biçimde hırs, beklenti ve bunalımdan arınmış bir ruh halinde betimlediğini göstermektedir.

2. AŞK HÜSRANI

Akengin'in sanatında aşk temi, geleneğin aşk tasavvurundan beslenmekle birlikte, özellikle gençlik çağında yaşadığı iki aşk macerasının hüsrana neticelenmesinden belirgin ölçüde izler taşır: *"İlki Erzurum'da diğeri Sultandağı'nda olmak üzere iki aşk macerası yaşayan Akengin'in bu iki macerası da arzu etmediği şekilde, ayrılıkla neticelenir"* (Karoğlu, 2021, s. 205). Bu ayrılıkların Akengin'in ilk şiirlerinde hüznü ama gururlu bir âşık imgesini belirgin kılacak; zihni bu

geçmişten beslenen şiirsel özne, sevdiğine daima uzaktan seslenecek ve yaşanan değil yaşanmış bir aşkı terennüm edecektir.

Âşık ile sevgili arasındaki uzaklığın varlığını koruduğu bu şiir evreninde olduğu gibi Akengin'in diğer eserlerinde de bu mesafeyi büyük ölçüde gözettiğini görürüz. Maziye matuf aşk izleği, -şiirinde olduğu gibi- roman ve öykülerinde de merkeze oturtulmakla birlikte bu iki türdeki eserlerin farklı zaman dilimlerinde kaleme alınmış olmasının kimi farklılıkları doğurduğu görülecektir.

Akengin'in daha ziyade çocuk ve genç okuyucuları hedeflediği *Özlem Yokuşları* ve *Oğuz Dede* dışında tutulmak kaydıyla diğer romanları *Dönüş Acıları*, *Yaralı Dağlar*, *Sarkaç*, *Aşka Verilmiş Muhtıra* ve *Karınca Düşü*'nde aşk izleğine yer verdiği görülür. Bu romanlarda -*Dönüş Acıları*'nda kısmen yaşanan aşka yer verilmekle birlikte- mazide kalmış bir aşk ilişkisinin, karakterlerin "şimdi"sinde yarattığı etkiye yoğunlaşan bir aşk motifiyle karşılaşılır. Ayrılığın hüznü içinde dış dünya ile bağı zayıflayan ve iç dünyasına kapanan karakterler, kişilik oluşumlarını bu yolla daha ileri bir seviyeye taşıdıkları inancı içinde ayrılığı yüceltirler. Aşk hatırasıyla hayal dünyasında oyalanan bu karakterler ilişkiyi sonlandırma biçimlerini, aşk hatırasına sadakatlerini öne çıkararak kendilerini sağaltıcı unsurlar bulurlar. Ancak mazinin mesut anlarıyla hâldeki yaşantılarını kıyasa yöneldiklerinde derin bir çıkmaza sürüklenir ve saadeti kaçırmış olmanın tazyiki altında dış dünyayı olumsuz bir gözle algılamaya başlarlar. Bu yüzden sosyal hayata ilişkin tasavvurları çoğu kez eleştirel bir yaklaşım barındırır ve bu durum onları gittikçe kendi kabuğunda, iç âleminde yaşamaya zorlar.

Aşk hüsrânı sonrası erkeklerin yuva kurması ise gerçeği kabullenişten sonra çoğunlukla "mantık evliliği" düşüncesi etrafında gelişir. Aşkına kavuşamayacağı gerçeğini kabullenen erkeklerin evlilikleri, zamanla eşler arasındaki uyumsuzlukların tetikleyicisi olur ve kocalar, aşk hatıralarına sığınmayı seçer. Bununla birlikte eşler arasındaki anlaşmazlıkların, erkeğin aşk hatırasına yönelmesinin gerekçesi; ekseriyetle erkeğin hayatını güçleştiren kadına mâl edilir. Nitekim *Yaralı Dağlar* ve *Aşka Verilmiş Muhtıra*'da evliliğin sorunlu bir hâl almasına kadının mizaç, anlayış ve öncelikleri yol açar. Olumsuz kadın imajının karşısına ise ilgi, merak ve duyarlılıklarıyla öne çıkan bir koca yerleştirilir. Bu aksa oturtulan vaka halkalarıyla erkeğin aşk hatırasına sığınması ve eşinden uzaklaşması olağan hâl getirilir. Mazideki aşkı unutturmayan evlilik ise erkek açısından çocuklarının saadeti için katlanılan bir sürece dönüşür. Bununla birlikte ben anlatıcının tercih edildiği *Sarkaç*'ta evliliğin sorunlu bir hâl almasına sebep olarak kocanın gösterilmesi, *Karınca Düşü*'nde sorunlu evlilik vurgusundan kaçınılması dikkate değerdir. *Sarkaç*'ta aşkla kurulduğu düşünülen yuva; erkeğin kıskançlık, ilgisizlik ve aldatmaları nedeniyle ayrılıkla neticelenir. *Karınca Düşü*'nde hapse düştüğü için sevdiğiyle iletişimi kopan erkek, ona ulaşmak çabasına girmeyerek yeni bir evlilik yapar. Ancak bu evlilik; kadının çocuklarıyla İstanbul'da, kocanın işi gereği Kars'ta yaşadığı, eşlerin zaman zaman görüşme imkânı buldukları ve duygusal bağı zayıf bir seyir izlediği birliktelik içerir.

Şu hâlde Akengin'in romanlarında aşk ile evliliğin bir aradalığından bahsetmek hayli güçtür. Aksine ya mazideki aşk, evliliğe gölge düşürmekte ya da evlilik, aşkı söndürmektedir. Bununla birlikte mazideki aşkların ufkunda daima evlilik düşüncesi yer almış ancak erkeğin taşralı, kadının

kentli oluşandan kaynaklanan sosyal, ekonomik ve kültürel farklılıklar nedeniyle ailenin dayatmalarına boğun eğen kadının çaresizliği içinde evlilik gerçekleşmemiştir. Maziye ilişkin bu atıflar ana karakterin kadın olduğu *Sarkaç* dışındaki romanlarda erkek karakterler zaviyesinden ele alınır. Bu tercihin, ayrılığa neden olarak kadın ve ailesini işaret etmeye; erkeğin haklılığını belirgin kılmaya dönük bir çaba taşıdığını söylemek mümkündür.

Ayrılık aşamasında öne çıkan motif ise erkeklerin aşklarını kadının sınavı görmeleri ve ayrılığa neden olan unsurları kendileri açısından bir “onur” meselesi haline getirmeleridir. Bu yüzden aşk ilişkilerinde sorunlar belirdiğinde bunu karşı tarafın zayıflığına hamletmekte ve aşkları için mücadeleyi sevdiğinden beklemektedirler. Sorunlar baş gösterdiğinde aşklarının sınındığı düşüncesine kapılan erkeğin kendisini konumlandığı nokta ise “onurlu” bir şekilde sevdiğini “beklemek”tir. Onurlu bekleyişi hüsrarla neticelenen erkeğin bu aşamadan sonraki ruh hali ise aşk sınavını ver(e)meyen sevgiliye sitem etmektir. Romanlarındaki bu motifin 1969’da yayımladığı *İstesem* kitabında yer alan “Git” şiiriyle koşutluğu dikkat çekicidir:

“Sen beni ya anlamadın ya da sevmedin
Karakedileri gördün de dolaşırken aramızda
Öfkelenmedin, isyan etmedin, çekil demedin
Aldanmış görünüp, aldattın biraz da

Ama artık git
Sevgiyse de nefretse de yeter
Suçlu ya sen ya ben ya da kader
Arayıp ta bulsak ne çıkar
Çekildi aramıza bir aşılmaz set...
Uzaklara alınmış bir bilet gibi
Dilersen dişlerinle yırt
Bir zamanlar bana aralanan o kalbi” (Akengin, 1969, s. 45-46).

Şiirde olduğu gibi ayrılığı onurlu bir tavrın neticesi addeden erkekler başlangıçta güçlü kalabilseler de zamanla kabaran özlem duygularının tesiriyle “bekleme”nin, sorumluluğu sevdiğine yüklemenin yanlışlığını görürler. *Aşka Verilmiş Muhtıra*’da Selim, bu çıkmazı şöyle kabullenecektir: “Aşk ve gurur çarpışmasında ikincisi mi üstün gelmişti? Ne biçim gururdu bu?” (Akengin, 2004, s. 86).

Akengin’in bahsi geçen romanlarının vaka zamanı, aşk hüsranı sonrası evlilik yapmış erkeklerin gençlik aşklarının kırılma anlarındaki edilgen tavırlarına dönük yazıklanmalarını açılar. Mazideki yıkımın tesirinden kurtul(a)mayan bu karakterler dış dünyayı hüznün penceresinden algılamaya başlar. Mazilerindeki aşk sızının “şimdi”de yarattığı kasvet onları; hüzne teşne bir yaşama, dış dünyaya neşenin değil kederin penceresinden bakmaya, toplumsal ilişkilerdeki arızalara yoğunlaşmaya ve yaşamı sorunlar yumağı hâlinde algılamaya sevk eder. Mazisini kendi dışındakilerle paylaşmayı bir değer yitimi görmeleri ve hatıraları iç âlemlerinde diri tutma eğilimleri kendilerini toplumdan soyutlamaya götürür. Sığındıkları liman ise aşk hatırasıdır ancak bu mazinin parçası sevgiliye ulaşma çabası götürmezler. Âşık; sevdiğiyle arasındaki mekânsal ve zamansal uzaklığın emniyeti içinde hasretin duygulanımlarını

yaşamaktan hoşnuttur. *Karınca Düşü*'nde Fazıl, aşkı Aysel'e ulaşma çabasından vazgeçişini şöyle gerekçelendirir: "Birlikte sevdikleri şarkılardan biri Aysel'in yerine geçmişti: "Dedin ki aşkıdan daha güzel hasretin..." (Akengin, 2016, s. 50).

Romanlardaki erkek karakterlerin gençlik, yetişkinlik ya da yaşlılık dönemlerinin ortak noktası, sevdiğine kavuşma arzusundan ziyade onun hatıraları, hasretinin duygulanımları yoluyla dünyayı anlamlı kılmaya eğilimidir. Aşkın dış dünyayı sevgili perdesinden algılamasını; sevgilinin aşkın dünyasını yerinden oynatması, onun yerine kendisinin geçmesi olarak ifade eden Gasset'e göre âşık bu süreçte ruhsal bir devinim içinde biteviye sevdiğine doğru akış hâlinindedir (Gasset, 2017). Akengin'in erkek karakterlerine haz veren -Gasset'in de işaret ettiği üzere- sevdiğine, onun hatırasına yönelerek dünyayı anlamlı kılmaktır. Sevdiğine kavuşma ihtimali ise bu akışın yarattığı duyguyu sekteye uğratacağı, gerçeğin dünyasına dönüleceği tedirginliği içinde arzu edilmez. Nitekim *Aşka Verilmiş Muhtıra* ve *Karınca Düşü*'nde eski âşıklar yıllar sonra ancak kavuşma ihtimallerinin olmadığı bir gerçeklik zemininde bir araya gelecektir. *Aşka Verilmiş Muhtıra*'da Selim'in eski aşkı Seher'le yıllar sonra karşılaşmasının anlamı, onun kırgın olmadığı bilgisine erişmek bağlamında önem arz eder. Böylece yücelttiği aşk hatırası, ayrılığın yaşattığı duygulanımlar anlamını yitirmeyecek, görüşme sonrasında kendi iç âleminde oyalanmaya devam edecektir. Buluşması bu bağlamda kavuşma umudunu harekete geçirmekten ziyade aşk hatırasına canlılık kazandıran yeni bir aşkı olacaktır. Bu yüzden erkekler, yıllar sonra gelen buluşmada kendilerini kavuşma ihtimalinin çok uzağında konumlandırma gayreti içindedir. *Aşka Verilmiş Muhtıra*'da Selim, bu duvarı şu şekilde inşa eder: "Burası antikacılar hanı. Düşündüm ki biz de birer antika olduk... O yüzden seçtim." (Akengin, 2004, s. 165). Benzer şekilde *Karınca Düşü*'nde, eski aşkıyla yıllar sonraki buluşmada Fazıl için Aysel bir "hatıra"dır ve "Aysel'i değil, yıllar önceki kendisini arıyordu" (Akengin, 2016, s. 50).

Akengin'in romanlarında olduğu gibi öykülerinde de aşk; karakterlerin gençlik maceraları, maziye matuf bir deneyim şeklinde betimlenir. Aşk serüvenlerinin sonlanmasında tetikleyici öge benzer şekilde gençler arasındaki sosyal ve ekonomik farklılıktır. Aşkın her tür engeli aşacağı inancı içinde erkek; taşralı oluşun, sevdiğiyse sosyal ve ekonomik farklılığın ilişkiyi sorunlu hâle getirmesi ve evliliğin gittikçe zayıf bir ihtimal halini alması karşısında vakur, onurlu bir tavır takınarak kendisini güçlü kılmak ister. "Ressamın Gün Batımı"nda Süheyla'nın annesi; sosyal ve ekonomik gerekçelerle gençlerin evliliklerini onaylamadığında Raci, şu tavrı takınır:

"Raci incinmişti. Süheyla yanlarında değildi. Bu durum da kafasında birtakım sorulara yol açıyordu. Beklemişti ki o da bu an burada olsun ve annesine söyleyebilirdi: "Ben Raci'yi seviyorum." diyebilirdi.

Kararlı bir duruş takınarak ayağa kalktı. Biraz da Yeşilçam'ın delikanlı jönleri gibi bir tavrıyla:

-Kızınızı seviyorum. O bana "evet" dediği müddetçe peşindeyim. Ama eğer o "hayır" derse benim için de biter...

Saygılı bir tavır takınarak elini öptü, çıkıp gitti." (Akengin, 2017, s. 33).

"Altınkapı"da Şakir'le "şehir kızı, zengin bir aileye mensup" (Akengin, 1997, s. 48) Nihayet'in aşkları evlilik aşamasına giderken sosyal ve ekonomik statü farkı önemli bir bariyere dönüşür. "Korona Günlükleri"nde Feridun'un, kâtipliğini yaptığı otelin sahibinin kızıyla yaşadığı aşk,

ekonomik farklılık bariyerinde dağılır; bu hazin sonun benliğinde “açtığı yaralar ömür boyu peşini bırakma”z (Akengin, 2020, s. 55).

Sosyal, ekonomik ve kültürel farklılıkların aşkı hüsrana dönüştürmesi, erkeğin bu aşamadan sonra onurlu, vakur tavra yönelmesi, aşk sınavının kadına hasredilmesi roman karakterlerinin aşk maceralarıyla da önemli ölçüde benzerlik taşır. Bununla birlikte roman ve öykü karakterlerinin bu gençlik maceralarını “anlatı şimdisi”nde algılama biçimleri, ayrılıkların hâldeki yaşantılarına tesiri önemli değişiklikler barındırır. Aşk hüsrânının yıkımlarından, tesirlerinden sıyrıl(a)mayan roman karakteri -yaşlı karakterler de buna dâhildir- yaşamlarını mazinin yıkıntıları üzerine inşa ettikleri düşüncesindedir. Bu zoraki inşa süreci mutluluk tasavvuruyla oluşturulmadığı için karakterlerde yaşama içkin bir katılım arzusu belirmez. Nitekim *Yaralı Dağlar*'da gençlik aşkını unutamayan Emekli Öğretmen Şeref, yaşamını anlamlı kılmaktan oldukça uzaktır: “Fakat aşkı tanımış ve tatmıştı. Hem de ruhunun derinliklerine ve iliklerine kadar. Böyle bir tanınmanın ardından ayrılığın getirdiği boşluk mezara kadar sürüp giden öksüzlük gibiydi.” (Akengin, 1987, s. 43).

Akengin'in Türk Edebiyatı dergisinde yayımladığı “Yeniden” şiirindeki “Hüzünlü demlenmedi ömrümün hiçbir neşesi” (Akengin, 2000, s. 16) dizelerini anıştıran ruh hâli roman karakterlerinin benlik oluşumunun da belirleyicisidir. Mesut günler geçmişte kalmış; şimdi ve gelecek ise düşsel, yitik olan sevgili ve hatırasını hayal dünyasında yaşatarak anlamlı kılınmıştır. Anışlar yoluyla hüznü derinleşen karakterler, bundan neşe damıttıkları yanılısaması içindedir. Dış gerçeklikte değil hayal dünyasında oyalanmak onları hüznün gölgesinde bir neşeye, toplumdan soyutlanmaya ve nihai olarak yalnızlığa yöneltir. Bu yüzden dış dünyadan neşe devşiremeyen roman karakterlerinde sosyal hayata ilişkin olumsuz bir bakış yayılır.

Benzer aşk hüsrânı yaşamalarına karşın öykü karakterlerinin ise gerek maziyi anımsayışlarında gerekse dış dünyayla ilişkilerinde roman karakterleri gibi güçlük yaşamadıkları görülür. Çocukluk ve gençlik anılarının peşi sıra gelen aşk hüsrânını anış, daha ziyade mazide kalan nostaljik, romantik hatırlayışlar zaviyesindedir. “Selami'nin Aynaları” ve “Ressamın Gün Batımı” öykülerinde roman karakterlerindeki hüznü hatırlayış anlatıya yayılmakla birlikte vakanın dinamiklerinin bu kederli dokuyu tırmandırdığını söylemeliyiz. “Selami'nin Aynaları”nda mezunlar buluşmasına ilk defa katılan Selami'de hüznü derinleştiren, gençlik aşkı için yazdığı şiirinin okunmasıyla arkadaşları arasında bu gizli sevgilinin kim olacağına dair “masum ve mini” dedikodunun yayılmasıdır. “Ressamın Gün Batımı”nda Raci, yıllar sonra bir kır kahvesinde eski aşkıyla karşılaşıncı zihni mazideki aşk macerasına kayar. Bu iki karakter de roman karakterleri gibi kendilerini dış dünyadan soyutlayarak değil tesadüflerin, buluşmaların, dış etmenlerin tazyikiyle aşk hatırasına yönelir.

Öykülerdeki erkek karakterlerin evlilik hayatı ise romanlardaki gibi bir dizi sorunu içinde barındıran, güçlkle ilerleyen ya da eşler arasında duygusal yakınlığın kurul(a)madığı bir süreç içermez. Aksine “Ressamın Gün Batımı”nda görüldüğü üzere erkek, gençlik aşkıyla karşılaşmanın yarattığı gerilimi eşinin varlığıyla dağıtır. “Mavi Mezar”da eşi ve çocuklarıyla uzun zamandır görüşemediği için özlem duygusu kabaran Yurdal, tutuklanma pahasına eşiyle görüşür. Romanlarda erkeğin sığındığı liman, sevgilinin hayali ve hatırasıyken öykülerde erkeğin limanı, büyük ölçüde eşidir.

Eski âşıkların yıllar sonraki rastlaşmaları da roman ve öykülerde belirgin farklılıklar içerir. “Ressamın Gün Batımı”nda olduğu üzere evliliğin mesut evreninde yumuşatılan mazi yarası; “Altınkapı” ve “Bestekâr”da eski âşıkların kavuşmasıyla onarılır. “Altınkapı”da hatıratını yazmak için huzurevinin sükûnetini tercih eden Şakir’i ziyarete gelen Nihayet, eski aşkının gönlünü alarak evliliğin önünü açar. “Bestekâr”da Hilmi Emin, evhamlarından ötürü ayrılmak durumunda kaldığı eski aşkı Hande’yle festivaldeki karşılaşma sonrası kuruntularından sıyrılarak evliliğe adım atar.

Akengin’in, romanlarında karşımıza çıkmayan bu izleğe öykülerinde yer vermesi dikkat çekicidir. Bu değişimin nedenlerine eğilirken aşk hüsrânı yaşayan roman-öykü karakterleri ile yazarın bizzat kendi yaşam serüvenine bakmak gerekmektedir.

Akengin’in romanlarında genç karakterlerin aşk hüsrânının yarattığı tahribatı onarma arayışlarının tereddütlü bir hal aldığı, yaşlı karakterlerin ise üzerinden uzun bir zaman geçen aşk hatırasını yaşamı anlamlı kılan bir deneyim addettikleri ve bu mazide oyalanarak dış dünyayı yadsıdıkları görülür. Bu bağlamda roman ve öykülerdeki yaşlı karakterlerin mazideki aşkı “şimdi”de algılama, anlamlandırma biçimlerinde belirgin farklar göze çarpar.

Yıllar sonra eski aşklarıyla olası bir buluşma ya da rastlaşmanın mahiyetine dair zihinleri berrak olmayan roman karakterleri ekseriyetle ikircikli bir ruh hâli taşır. Bunda yaşadıkları geçmişi yüceltmekle birlikte erkeğin, aşk sınavını kaybettiğini düşündüğü sevgiliye duyduğu sitemkâr havanın durulmamış olması da etkili görünmektedir. *Yaralı Dağlar*’da Şeref, gençlik aşkıyla son buluştukları yere yaşlılığında kulübe inşa eder. Ancak “şahsi mutluluğunu unutmuş bir baba” (Akengin, 1987, s. 125) olarak sevdiğine kavuşma ihtimalini dahi tasavvur edemez. Aşka Verilmiş Muhtıra’da Selim için Pirinç Han’daki buluşma “Hiçbir yoruma yer bırakmayan, gerçek, ama olağanüstü bir düş”tür (Akengin, 2004, s. 162). Karınca Düşü’nde Fazıl için yıllar sonra eski aşkı Aysel’le buluşmak “o yıllardaki hayalleri, özlemleri ve yaşanmışlıkları arama patikasına” dalmaktır (Akengin, 2016, s. 52).

Bu üç buluşmanın mahiyetine bakıldığında kavuşmaya evrilmesinin önündeki engelin, mutlu bir yuva inşa edilmiş olmasa da, evlilik olduğu görülür. Evlilikler aşk hüsrânı unutturmamış, bu mazinin “şimdi”ye tesirini ortadan kaldıramadığı gibi derinleştirmiş ancak âşıkların kavuşma imkânlarının önünü tıkayıcı bir fonksiyon icra etmiştir.

Roman karakterlerinin aksine kimi karakterlerin sevdikleriyle evlilik kararı aldığı öykülerde ise buna uygun bir zemin inşa edildiği görülür. Eski âşıkların yıllar sonraki karşılaşmalarının evlilik kararına uzandığı “Altınkapı”da Şakir ve aşkı Nihayet eşlerini kaybetmiştir; “Bestekâr”da Hilmi, müzmin bir bekâr, gençlik aşkı Nihayet ise kocasını kaybetmiş bir duldur. Dolayısıyla âşıkların gençlik dönemlerinde gerçekleştiremedikleri evliliğe adım atmalarının önünde hiçbir bariyer kalmamıştır.

Burada dikkate değer nokta romanların aksine öykülerde yaşlı karakterlerin mazi, şimdi ve gelecekle barışık olması, bazılarının ise gençlik aşklarına kavuşmasıdır. Bu tercihte Akengin’in hayat serüveni ve yaşam algısının yapıtlarına sızmasından bahsetmek mümkündür. Akengin, yedi romanından ilkinin 1981’de sonuncusunu 2016’da, yedi öyküsünden ilkinin ise 2016’da yayımlar. Yayımlanma dönemleri birbirine yakın olan son romanı ile öykülerinde mazideki aşk hüsrânının

yaşlı karakterleri yaşamdan uzaklaştıracak bir mahiyet arz etmediği görülür. Bu bağlamda Akengin'in son romanı *Karınca Düşü*'ndeki yaşlı karakterin maziyle ilişkisinin öykülerdeki durulmuş, dingin karakterleri andırdığını söylemeliyiz. Buna karşın *Karınca Düşü*'nden on bir yıl önce, 2005'te, yayımlanan *Aşka Verilmiş Muhtıra* ile öncesinde yayımlanan romanlarda karakterlerin; mazideki aşk hüsrânının tesirinden kutulamadıkları ve bu nedenle "şimdi"yle sorunlu bir ilişki yürüttükleri görülür. Bu durum Akengin'in son dönemde, mazideki aşkın karakterlerin şimdisine tesirini ele alışıta bir değişikliğe gittiğini gösterir. Değişimin somut örneklerini ise öykülerinde ortaya koyar. Bu nedenle *yetişkinlik döneminde yazılan romanlarda* karakterlerin, aşk hüsrânının tesirinden sıyrılmadığını; *yaşlılık döneminde yazılan öykülerde* ise –son romanını da bu döneme ekleyebiliriz- karakterlerin aşka hüsrânı perdesinden bakmadığını, onu romantik bir gençlik hatırası olarak yâd ettiğini ve sevdiklerine kavuşma "cesaret"i yakaladıklarını görürüz.

Aşk motifindeki bu belirgin değişimi Akengin'in şiirinde de takip etmek mümkündür. Şiirindeki aşkın işlenişinde, zamanla değişim göstermesinde –roman ve öykülerinde olduğu gibi- iki aşk macerasının izleri, etkileri vardır. Akengin'in gençlik, yetişkinlik ve yaşlılık dönemine göre aşkın yer edinişi üç aşamalı bir seyir izlediğini söyleyebiliriz. İlk şiirlerinde aşk hüsrânı yaşamış şiirsel öznenin sitemkâr halinin Akengin'in aşk maceralarına göndermeler içerdiğini görürüz. 1970'de yayımlanan ve Erzurum'daki aşkına sitemde bulunduğu "Ak Sevda" şiirinde; mantık evliliğine razı olan, hayale sığınan roman karakterlerinin ruh dünyasını çağrıştıran bir evrenle karşılaşılır:

"Ama genciz...
Vitrinlerde kumaş arar gibi
Bir yâr ya da bir eş bulmak
Sonra kader deyip, uzak...
Çok uzaklarda sığınmak
Hayal dışı limanlara

Kar yağıyor Erzurum'da bizsiz yarınlara
Bir daha izlerimiz olmayacak
Öldü, dedim sen de söyle tutkumuzu soranlara" (Akengin, 1970, s. 9)

İlk dönem şiirlerindeki aşk maceralarına dönük bu vurgu, yetişkinlik döneminde –bunda evliliğin de etkisi olduğunu söylemeliyiz- şiir geleneğinin aşk evreninde eritilecektir. 2000 sonrası şiirinde ise kendi mazisiyle barışık şiirsel öznenin toplumsal geçmişe yönelişi ağırlık kazanacaktır: "Bu bağlamda onun şiirinde bireysel duyarlılıktan toplumsal hassasiyetlere doğru bir eğilimden bahsetmek mümkündür." (Karoğlu, 2021, s. 485).

Şiirindeki bu seyir bize Akengin'in *gençlik döneminde* aşk hüsrânlarının etkisinde kaldığını, *yetişkinlik döneminde* bu ayrılıkların izlerini, kendisinde yarattığı çağrışım evrenini daha soyut düzlemde şiirleştirdiğini, *yaşlılık döneminde* ise aşkı bir hüsrân olarak algılamaktan ziyade deneyim çerçevesine oturarak hatıra cihetinden ele aldığını gösterir.

Yetişkinlik döneminde yazdığı romanları ise şiirinde kendi aşk macerasını açık etmemeye ve çağrışım olanaklarıyla yetinmeye çalıştığı bir döneme rastlar. Bu noktada şunu söylemek mümkündür: Yetişkinlik döneminde mazisindeki aşk hüsrânının etkisinden henüz sıyrılmayan

Akengin, şiirinde bunu imgelemin çağrışım imkânlarıyla açık etmemeye çalışmıştır. Ancak bu mazinin roman karakterlerine büyük ölçüde yansıtıldığı ve açık hâle getirildiğini görürüz. Romanlardaki yaşlı karakterlerin hâlâ aşk hüsrânının etkisinden kurtulamaması, yaşamı bu mazinin tesiri altında algılamaları ve ekseriyetle kendi dünyalarına kapanmaları tesadüfi değildir. Akengin'in yetişkinlik döneminde henüz kendi aşk hüsrânının tesirinden kurtulamaması, romanlarda gençlik çağında yaşadıkları ayrılığın etkisinden sıyrılamamış yaşlı karakterlerle karşılaşmamızın önünü açmıştır. Şiirinde de görüldüğü üzere Akengin'in aşk hüsrânının etkisinden sıyrıldığı yaşlılık döneminde yazdığı öykülerinde ise yaşlı karakterler mazilerindeki yıkımlarla ve yaşamla barışıktır. Bu etkiden sıyrılıp, öykülere yansımış ve ayrılan âşıkların yaşlılık döneminde tekrar kavuşmalarına alan açılmıştır.

Bu tablo bize roman ve öykülerdeki yaşlı karakterlerin mazileriyle, aşk hüsrânlarıyla ilişkilerindeki farklılığın Akengin'in hayat serüveninden kaynaklandığını göstermektedir. Akengin mazi, şimdi ve geleceği uzlaştırmakta güçlük çektiği dönemde yazdığı eserlerde bu gerilimi işlemekten kaçın(a)maz. Romanlarında yaşlı karakterlerin hâlâ bir dinginliğe erişmemesi bu yüzdendir. Yaşlılık Akengin'i durulmaya, sükûnete ulaştırdıktan sonradır ki bu dönemde yazdığı öykülerdeki yaşlı karakterler de hırs, beklenti ve bunların tetiklediği hüzünden sıyrılmış; böylece maziye matuf sıla özlemi ve aşk hüsrânına dingin bir dünyadan bakabilmiştir.

SONUÇ

Akengin'in eğitim sayesinde sıldan gurbete uzanan yaşamı sanatının şekillenmesinde önemli bir unsurdur. Çocukluk ve ilk gençlik çağındaki hayallerini gerçekleştirmenin uzamı olarak beliren gurbet; türlü güçlükleri önüne çıkardığında sanatında maziye yöneliş ve onu yüceltme görülür. Özellikle 1971'de Ankara'ya yerleşmesi taşradan kente taşınmaya indirgenemeyecek kırılmalar içerir. Gençlik dönemindeki aşk ilişkilerini hüsrânla noktalamak, 1970'lerin toplumsal, politik ve ideolojik kargaşası ve başkentin soğuk ilişkiler ağıyla tanışmak; taşradan kente henüz gelmiş genç sanatkârı hüzne, yer yer bunalıma sürükler. Bu aşamada mazi tasarımı; sıla özlemi ve aşk hüsrânının dolayımalarında gezinen bir evrene dönüşür. Bu nedenle sıla-gurbet, aşk-hüsrân arasında salınan roman ve öykü karakterleri Akengin'in hayat çizgisinden önemli ölçüde izler taşıyarak bir bütünlüğe kavuşur.

Akengin'in romanlarının vaka zamanları yazarın gurbet macerasının başladığı 1950 sonrasını kuşatırken kurguda sıla ve aşk hüsrânı önemli bir motif olarak yerini alır. Şehre tutunma, modern yaşamın pratiklerine uyma telaşındaki roman karakterlerinde taşralılık duygusunun baskısı yoğun biçimde hissedilir. Akengin'in yaşamıyla koşut bir biçimde gurbette tutunma çabası içinde bocalayan bu karakterlerde, ekseriyetle sılaya özlem belirir. Aşk izleğinin ağırlıklı olduğu romanlarda karakterler mazideki aşk hüsrânının tesirinden sıyrılamadıkları gibi mazinin bu yıkımı altında hayatın ritmiyle de sağlıklı ilişki yürütemez. Aşk hüsrânı sonrası yaptıkları evlilikler sorunlu bir yapıya büründükçe gençlik dönemi sevdalarını muhayyilesinde yüceltir ve iç dünyalarına kapanmayı seçerler.

Akengin'in yaşlılık dönemi ürünleri olan ve ilki 2016'da yayımlanan öykülerinde ise karakterlerin maziye matuf sıla yaşantıları ve aşk maceralarıyla ilişkileri daha ziyade hatıra

düzeyinde betimlenir. Sıladan kopuşun üzerinden uzun yıllar geçmesi, yaşamda belirli bir konfora ulaşmanın keyfiyeti karakterlerin kent yaşamına intibak sorununu aşmasını da sağlamıştır. Bu nedenle Akengin'in yetişkinlik döneminde yazdığı romanları ile yaşlılık döneminde yazdığı öykülerinde sıla ve aşk motifinde değişimler yaşandığı görülür. Romanlardaki yaşlı karakterlerin sıla ve aşk hüsrânını algılama biçimleri hâlden memnuniyetsizlikten beslenirken öykülerdeki yaşlı karakterlerin "şimdi"yle uzlaşma yeteneğini kazanmış olmaları maziye matuf yaşantılara da sükûnet içinde yaklaşmalarını sağlar.

Akengin'in roman ve öykülerinde yaşlı karakterler üzerinden yaptığı bu tasarruf eserleri yazdığı dönemle de ilişkilidir. Sanat yaşamını gençlik, yetişkinlik ve yaşlılık dönemi olarak üç aşamalı irdelediğimizde Akengin'in romanlarının –son romanı hariç- yetişkinlik; öykülerinin ise yaşlılık dönemi verimleri olduğu görülür. Gençlik ve yetişkinlik dönemi şiirleriyle roman karakterlerinin dünyasının; son dönem şiirleriyle ise öykü karakterlerinin hayat ve benlik algısının yakınlığı dikkat çekicidir. Nitekim şiirinde sıla özlemi ve aşk hüsrânına ilişkin betimlemeler son dönemde ağırlığını kaybedecek ve toplumsal geçmişe yoğunlaşarak "ben"den "biz"e evrilen bir şiir estetiği oluşturulacaktır. Benzer değişimi yetişkinlik dönemi ürünleri romanları ile yaşlılık dönemi öykülerinde de görmek mümkündür. Bu tablo Akengin'in, kendi mazisinin "şimdi"yi baskılamasından zamanla sıyrıldığını ve bu sürecin roman ve öykülere yansıdığını göstermektedir.

Sıla özlemi ve aşk hüsrânının yarattığı gerilimin zamanla eserlerde yumuşaması sanatkârdaki yaşlılığa bağlı durulmanın bir neticesidir. Yazardaki durulmanın kendisini göstermediği bir dönemde ortaya çıkan romanlarda maziye ilişkin yaşantıları kabullenmekte zorlanan karakterle karşılaşılır. Bu güçlükler Akengin'in de yaşamında önemli ölçüde deneyimlediği eşiklerdir. Yaşlılık döneminde bu eşiği aşması bu dönemde yazdığı öykülerin karakterlerine de yansır. Böylece roman karakterlerinin aksine mazi-şimdi ve gelecekle barışık bir ruh haline kavuşmuş öykü karakterleriyle karşılaşılır. Bu durum anlatılardaki karakterlerin, Akengin'in kendi hayat serüveni, yaşam algısından önemli ölçüde izler taşıdığını göstermektedir. Sıla özlemi ve aşk hüsrânına roman ve öykü karakterlerinin yaklaşım farklılıkları ise yazarın geçirdiği sürecin neticesidir.

KAYNAKLAR

Akengin, Yahya (1969). *İstesen*. Ankara: Ayyıldız Matbaası.

— (1970). *Ak Sevda*. *Emre*(69), s. 9.

— (1973). *Akşamla Gelen*. Ankara: Hisar Yayınları.

— (1987). *Yaralı Dağlar*. Ankara: Akçağ Yayınları.

— (1997). *Altınkapı*. *Beş Hikaye Bir Destan* (s. 43-51). içinde Ankara: Akçağ Yayınları.

— (2000). *Yeniden*. *Türk Edebiyatı*(318), s. 16.

— (2004). *Aşka Verilmiş Muhtıra*. Ankara: Asil Yayınları.

— (2007). *Şehir Mahşerinde Hesaplaşmalar*. *Bizim Külliye*(32), 14-15.

— (2013). *Bir Semaverlik Muhabbet*. Ankara: Akçağ Yayınları.

— (2016). *Karınca Düşü*. Ankara: Akçağ Yayınları.

— — (2017). Ressamın Gün Batımı. *Bizim Külliye*(71), s. 31-33.

— — (2020). Korona Günlükleri. *Bizim Külliye*(85), s. 54-61.

Argın, Şükrü (2005). Taşraya İçeriden Bakmak Mümkün müdür? T. Bora içinde, *Taşraya Bakmak*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Botton, Alain D. (2001). *Aşk Üzerine*. (A. Antmen, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Cicero (2020). *Yaşlı Cato veya Yaşlılık Üzerine*. (C. C. Çevik, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

Gasset, Jose Ortega Y. (2017). *Üstüne, Sevgi*. (Y. Sağlam, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Karoğlu, İlhan (2021). *Yahya Akengin'in Hayatı Sanatı ve Eserleri Üzerine Bir İnceleme*. Giresun: Giresun Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

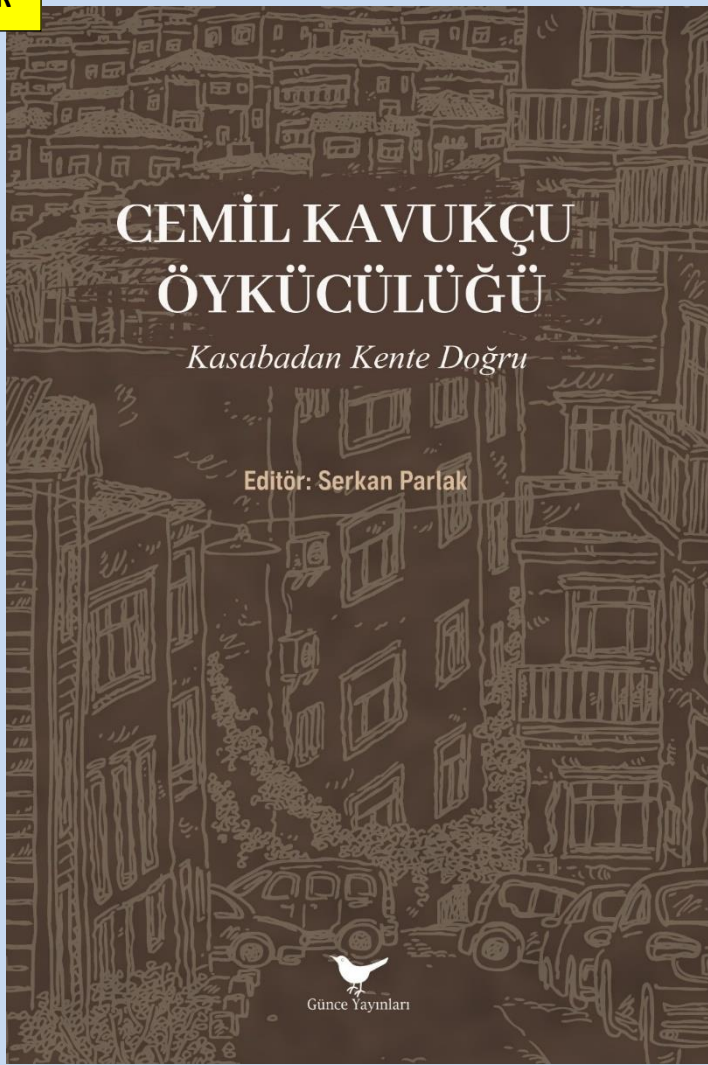
Mardin, Şerif (2017). *İdeoloji*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Schmid, Wilhelm (2020). *Sakin Olmak: Yaşlanırken Kazandıklarımız*. (T. Bora, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.

Simmel, Georg (2009). *Bireysellik ve Kültür*. (T. Birkan, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

Stendhal (1998). *Aşk Üzerine*. (M. M. Yakuboğlu, Çev.) Ankara: Mor Yayınları.

Yivli, Oktay (2008). Yahya Akengin'in Şiiri, *Erdem* (52), s. 277-284.



Sevinç Çokum'un Romanlarında Kırım ve Balkan Türkleri*

DİLBER TAHİROĞLU*

"Mahzun hudutların ötesinden akan sular" (Yahya Kemal Beyatlı)

Öz

İnsanlık tarihi boyunca insan, varlığını sürdürmek için birtakım savaşlar vermiştir. Zaman zaman bu savaşlar amacını aşmış tamamen karşı tarafa üstünlük sağlama, üzerinde yaşadığı toprakları genişletme ya da sadece kendine bağlı bulunduğu millete veya milletlere güç gösterisi yapmaya varmıştır. Tabii ki bu savaşlar beraberinde birçok olumsuzluklar da getirmiştir. Çokum, bu olumsuzluklara kayıtsız kalamayan sanatçılardan biridir. Sevinç Çokum'un *Bizim Diyar* (1978), *Hilal Görününce* (1984), *Gözyaşı Çeşmesi* (2016) adlı romanları sırasıyla Balkan Savaşları (1912-1913), Balkanların Osmanlı Devleti'nden kopuş süreci ve bu süreçte Balkanlar'da yaşayan Türklerin maruz kaldıkları işkence ve zulümleri gözler önüne sermiştir. *Hilal Görününce*'de Kırım'da yaşayan Türklere yapılan tehditler, bu tehditlerin beraberinde getirdiği endişe ve korku, neticede de Kırım Savaşı'nın (1853-1856) Kırım'daki Türkler üzerindeki etkisi, burada yaşayan Türklerin dayanışmaları; vatan, millet sevgileri; Osmanlı Devleti'ne bağlılıkları, Osmanlı Devleti'ne ümit bağlayışları yine bir Türk ailesi çevresinde ele alınmıştır. *Gözyaşı Çeşmesi*'nde de Kırım tarihi ve Kırım Giray Han'ın topraklarını koruma mücadelesi etkileyici bir aşk etrafında okuyucuya sunulmuştur. Bu çalışmayla bahsi geçen romanlar üzerinden dış Türklerin ana toprakları için verdikleri mücadeleler, topraklarından kopuşları, bu kopuşun beraberinde getirdiği zorluklar, acılar ve endişelerin yansımaları işlenmiştir.

Anahtar sözcükler: Sevinç Çokum, "Bizim Diyar", "Hilal Görününce", "Gözyaşı Çeşmesi", dış Türkler

CRIMEAN AND BALKAN TURKS IN SEVINÇ ÇOKUM'S NOVELS

Abstract

Throughout human history, humans have fought several wars to maintain their existence. From time to time, these wars have gone beyond their aim and reached the point of gaining superiority to the other side, expanding the lands on which they live, or simply making a show of strength to the nation or nations they find loyal to themselves. Of course, these wars have brought many problems with them. Çokum is one of those artists who cannot remain indifferent to these negativities. The novels of Sevinç Çokum, *Bizim Diyar* (1978), *Hilal Görününce* (1984) and *Gözyaşı Çeşmesi* (2016), respectively revealed the Balkan Wars (1912-1913), the process of separation of the Balkans from the Ottoman Empire, and the torture and persecution the Turks were subjected to in the Balkans. In *Hilal Görününce*, threats made to the Turks living in Crimea, the anxiety and fear brought about by these threats, as a result, the effect of the Crimean War (1853-1856) on the Turks in Crimea, the solidarity of the Turks living here, their patriotism, their devotion to the Ottoman State and their hope for the Ottoman State were also

* Bu çalışma, VII. Uluslararası TDA Sempozyumu'nda sunulan bildirinin genişletilerek makaleye dönüştürülmüş şekli olup "Sevinç Çokum Üzerine Bir Araştırma (Hayatı, Edebi Kişiliği ve Eserleri)" adlı doktora tezinden üretilmiştir.

* Niğde Ömer Halisdemir Ün. SBE TDE doktora programı, dilbertahiroglu@hotmail.com, orcid: 0000-0002-6314179

Gönderim tarihi: 13.10.2021

Kabul Tarihi: 23.12.2021

discussed in the context of a Turkish family. In *Gözyaşı Çeşmesi*, the history of Crimea and the struggle to protect the lands of the Crimean Giray Khan are presented to the reader around an impressive love. In this study, the struggles of the foreign Turks for their homeland, their separation from their lands, the difficulties brought by this separation, the reflections of the pain and anxieties are discussed through the mentioned novels.

Keywords: Sevinç Çokum, "Bizim Diyar", "Hilal Görününce", "Gözyaşı Çeşmesi", Turks living abroad

GİRİŞ

Sevinç Çokum'un romanları, "konusunu günlük hayattan / bugünün sorunlarından alan romanlar ve konusunu tarihten alan romanlar" olmak üzere iki ana başlık altında incelenebilir. Bu çalışmanın temelini oluşturan ve konusunu tarihten alan Sevinç Çokum'un Misak-ı Millî sınırları dışında kalan "Dış Türkler" sorunu oluşturmaktadır. Konunun netlik kazanması için öncelikle "tarihî roman" kavramının ne olduğu hakkında kısaca bilgi vermek yerinde olacaktır: Tarihî roman: Tarihî roman geçmişte belirli bir zaman diliminde olup bitmiş olayların, yaşantıların, belirgin dönemlerin, önemli kişilerin hayat hikâyelerinin, tarihî gerçekliğe bağlı kalınarak, romancı muhayyilesinde zenginleştirilip yeniden üretildiği metindir. Tarihî romanda olaylar ve kişiler tarihten alınır, ancak bunlar olduğu gibi nakledilmek yerine belirli bir amaca göre yeniden düzenlenir, canlı yaşantı sahnesine dönüştürülerek sunulur (Çetin, 2011, s. 220).

Tarihî romanın ne olduğu ve ne olması gerektiği ile ilgili Sevinç Çokum'un da yorumu dikkat çekicidir: Tarih romanının da her şeyden önce roman olması gerektiğine ve bunun da insan gerçeğinin dile getirilmesiyle olabileceğine inanmış bir yazar (Aytaç, 2016, s. 331). Çokum'un kendi yorumundan da anlaşıldığı üzere romanda yaşanmışlığın yer alması, bunun yanında kurmaca olması ve bu kurgunun da kısmen gerçekliğe dayanması tarihî romanlar için izlenilen yoldur.

Yukarıdaki tanım göz önünde bulundurularak dış Türkler meselesinin temelini oluşturduğu Sevinç Çokum'un *Bizim Diyar* (1978)¹, *Hilal Görününce* (1984)², *Gözyaşı Çeşmesi* (2016)³ adlı eserleri de bu kategoride ele alınıp değerlendirilebilecek eserlerdir. Çünkü bu eserlerin hepsinde yazar, dış Türklerin durumunu anlatırken bir taraftan da tarihî gerçekliği de göz ardı etmez. Ramazan Korkmaz'ın şu ifadeleri de bu kanyı destekler niteliktedir: Tarihsel romanlarında dış Türklerin kimliklerini ve kültürlerini korumak için yaptıkları mücadeleleri onların renkli dünyalarını insancıl ve ulusçu bakış açısından dile getirir (Korkmaz, 2016, s. 509).

Bu çalışma kapsamında incelenmeye dâhil edilen eserlerin tarihî boyutunun anlaşılması için Kırım Türkleri, Balkan Savaşları, Balkanlarda verilen mücadeleler ve bunların neticeleri hakkında kısaca bilgi vermek yerinde olacaktır.

¹ Bu çalışmada *Bizim Diyar* romanının Kapı yayınlarından çıkan 2018 tarihli baskısı esas alınmıştır. Çalışmada gösterilen sayfa numaraları bu baskıya aittir.

² Bu çalışmada *Hilal Görününce* romanının Kapı yayınlarından çıkan 2017 tarihli baskısı esas alınmıştır. Çalışmada gösterilen sayfa numaraları bu baskıya aittir.

³ Bu çalışmada *Gözyaşı Çeşmesi* romanının Kapı yayınlarından çıkan 2016 tarihli baskısı esas alınmıştır. Çalışmada gösterilen sayfa numaraları bu baskıya aittir.

19. yüzyılda milliyetçilik duygularının kabarması üzerine Osmanlı Devleti'nin bünyesinde barınan bazı topluluklar -Yunanistan, Bulgaristan, Sırbistan ve Karadağ- Osmanlı Devleti'ni zayıf bulup ona karşı askerî hazırlıklara girişmişlerdir. Yıllarca beraber yaşadıkları, düğünleri - davetleri birlikte geçen bu milletler artık Türklere karşı tavır koyup Avrupa'nın da desteği ile elbette Çarlık Rusya'nın himayesinde Balkanları paylaşmak için anlaşmışlardır. Balkan



Sevinç Çokum

ülkelerinin Berlin Antlaşması'na dayanarak ileri sürdükleri bazı isteklerinin kabul edilmemesi ve ittihatçıların acemilikleri, bu devletlerle bir an önce savaşa girişmek istemeleri, beraberinde savaşlarla birlikte art arda felaketlerin yaşanmasına sebep olmuştur. Osmanlı Devleti'nin beklemediği bir anda, yıllarca beslediği kargalar tarafından gözlerinin oyulması, neredeyse Balkanlardan tamamen çekilmesine yol açmıştır. Osmanlı üzerinde tarif edilmez yıpranmalara, sarsıntılara sebep olan Balkan Savaşı (1912-1913), Üsküp'te, Rumeli'de, Selanik'te yaşayan insanların evlerini, bağ - bahçelerini, ölmüşlerini hemen bütün geçmişlerini arkalarında bırakıp göç etmelerine sebep olmuştur:

Balkan Savaşları, bir yönüyle Balkan milletlerinin bağımsızlaşma ve toprak paylaşımı savaşı iken, bir yönüyle de Türk-İslam dünyası üzerine eskiden beri devam edegelen haçlı seferlerinden biri idi. Hristiyanlık adına İslam'ın yok edilmesi davasıydı. Bu savaşlar büyük felaketler doğurmuş, yüzbinlerce Müslüman Türk katliama, soykırımına uğramış, katliamdan kurtulabilenler İstanbul'a, Anadolu'ya göç etmişler, pek çoğu da göç yolunda telef olmuşlardır (Çetişli ve diğerleri, 2007, s. 83).

Müslümanlara yapılan bu katliam, yıkılmış - yakılmış hatta ahır hâline getirilmiş camilerin durumu, göç yolunda tecavüze uğrayanlar, öldürülen kadın ve çocuklar, İstanbul'a, Anadolu'ya geldikten sonra yaşanan zorluklar ve bunların izleri birçok yazarın eserine konu olmuştur. Bu eserlerden bazıları; Halide Edip Adıvar, *Mevud Hüküm* (1917); Yakup Kadri, *Hüküm Gecesi* (1927); Samiha Ayverdi, *Mesihpaşa İmamı* (1948); Yılmaz Gürbüz, *Balkan Acısı* (1975); Mehmet Türker, *Bozgun Zamanı* (2006); İsmail Bilgin, *Elveda Balkanlar* (2007)'dir. Sevinç Çokum'un *Bizim Diyar* adlı eseri de bu eserler arasında sayılabilir.

Geçmiş ile bağları sıkı olan Sevinç Çokum, geçmişin izlerini eserlerinde bugünü aydınlatacak bir ışık olarak işlemiştir. Sevinç Çokum, *Bizim Diyar*, *Hilal Görününce*, *Gözyaşı Çeşmesi* adlı eserlerinde Kırım Savaşı (1853-1856) ve Balkan Harbi (1912-1913) yüzünden yaşanmışlıklarını terk etmek zorunda kalan ailelerin dramlarını gözler önüne sermiştir. Çokum, *Hilal Görününce ve Gözyaşı Çeşmesi* adlı romanlarında ise Kırım Türklerinin dramlarını anlatmıştır. Her iki eserin ana temasını Kırım Türklerinin çektiği acılar oluşturmaktadır. Bu sebeple yakın tarihte Rumeli ve Kırım Türklerinin yaşadıkları dramları kısaca hatırlamak faydalı olacaktır:

Balkan Savaşı'nda Osmanlı Devleti, Rumeli topraklarının neredeyse tamamını kaybetmiştir. Bu savaş sonunda Rumeli topraklarından âdeta göçmenlerin İstanbul'a aktığı herkesin malumudur. Buna benzer acıları Kırım Türkleri de yaşamışlardır. Hatta Kırım Tatarları Osmanlı Devleti'ne, Türkiye'ye göç eden en kalabalık topluluklardandır. Kırım Harbi olarak anılan Osmanlı Rus Savaşı (1853 - 1856), sadece Osmanlı Devleti'nin değil, Avrupa tarihinin de dönüm noktalarındandır. 1853 - 1856 yılları arasında Rusya'ya karşı Osmanlı İmparatorluğu, Fransa ve İngiltere'nin müttefik olup savaştığı Kırım Harbi, Kırım'ı ilhak edip halkını soykırıma uğratarak ve sürgün ederek içini boşaltan siyasi güçlerin iktidarlarının da yok olup gittiği bir savaştır.

Bu kısa bilgilerden hareketle denilebilir ki Sevinç Çokum'un eserlerinde tarihî olaylar, dış Türkler, göç dikkat çeken temalardandır ve ayrıca eserlerinin içine girildiğinde dış Türkler meselesinin içselleştirildiği ve kayıtsız kalınmayan bir tema olduğu görülmektedir. Atıf Akgün'ün de ifade ettiği gibi "Yakın dönem Türk edebiyatında Balkanlardan Anadolu'ya yapılan göçler ağırlıklı olmakla birlikte Kırım sürgününde Anadolu'ya göç eden Tatar Türkleri'nin hikâyesi, Kafkasya'dan Anadolu'ya göçen Kafkas halklarının benzer hikâyeleri de çeşitli romanlara konu olmuştur." (Akgün, 2015: 75). Bu romanlardan bazıları da Sevinç Çokum'un *Bizim Diyar*, *Hilal Görününce* ve *Gözyaşı Çeşmesi* romanlarıdır. Bu bağlamda bahsi edilen romanlarda Balkan - Kırım Türklerinin dramları ve acılarını yazar ne şekilde ele almıştır ve hangi hususlar üzerinde durmuştur? Aşağıda bu noktalar üzerinde durulacaktır.

1. BALKAN SAVAŞI; GÖÇLERİ VE FELAKETLERİNİN ROMANI *BİZİM DİYAR*

Osmanlı Devleti'nin gücünü kaybetmesi sonucunda topraklarının paylaşılmasının hikâyesi olan *Bizim Diyar* romanının vakası şöyle özetlenebilir: Usturumca'nın varlıklı ve köklü bir ailesi olan Ali Bey ve ailesi Rumeli topraklarında birçok hizmette bulunmuş herkes tarafından saygınlık kazanmış bir ailedir. Osmanlı'nın hâkimiyet sürdüğü yıllarda Türk, Bulgar, Sırp, Yunan birlik, beraberlik ve barış içinde yaşarken daha sonra bu milletler, Osmanlı Devleti'ne karşı bir olup ayaklanırlar. Çocukluk hayali asker olmak olan Ali Bey'in oğlu Rıfat, büyümüş asker olmuş sevdiği Zeynep'e kavuşmayı geciktirme pahasına cepheden cepheye koşar. Rıfat'ın küçükken kaydolmak için gittiği askerî okulda yolda dinlenmek için kapısından girdikleri kilisede karşılaştığı çocuk Mihail, ileride karşısına nefret dolu bir Bulgar çeteci olarak çıkacak, babası Ali Bey'in de katili olacaktır. Mihail gibi çetecilere karşı büyük mücadeleler veren Rıfat, mücadelenin karşılığını hiç hak etmediği bir şekilde alır. Osmanlılar ve İttihatçılar olmak üzere ikiye ayrılan ev halkı, birçok acıya beraber şahit olur. Osmanlı Devleti gücünü yitirdikçe Ali Bey'in eşi Gülsüm Ana, sofrasına buyur edecek kimse bulamaz. Konağın şatafatlı günleri gibi huzuru da eski günlerde kalmıştır. II. Meşrutiyet'in ilanı için büyük çabalar sarf eden Rıfat, sonuçta amacına ulaşır. Ancak Meşrutiyet umulanı getirmez. Usturumca'ya giren Bulgarların, Ali Bey'i öldürmeleri üzerine Gülsüm Ana, kızlarını ve camiye sığınan diğer kadınları da yanına alıp Selanik'e göç eder. Göç sırasında birçok ölüm gerçekleşir. Rıfat'ın eşi Zeynep, çeteciler tarafından kaçırılır, Zeynep'in babası üzüntüden ölür. Birçok zorluk çeken ve Rıfat için bir yol gösterici olan dayısı Haşım, İstanbul'a gitmek için vapur beklediği sırada öldürülür. Neticede İstanbul'da Gülsüm Ana'nın

ölüm acısı yaşanır. İstanbul'a geldiklerinde oğulları Rıfat ve damatları Ethem'in izini kaybeden aile, Rıfat'ın tifodan öldüğünden Ethem'in ise İstanbul'da bulunduğundan haberleri yoktur.

Bu şekilde sona eren roman, Osmanlı Devleti'nin çöküş yıllarını, kaybedilen Rumeli'yi, Rumeli'de yaşanan dramları, mecburî göçü trajik bir şekilde ortaya koymaktadır. *Bizim Diyar*'da roman kahramanlarının günlük hayatlarında yaşanan birtakım değişim ve durumlar okuyucuya yaşadıkları olumsuzlukları yansıtması bakımından önemlidir. Bu değişim ve durumları aşağıda vererek özellikle Selanik'te, Üsküp'te ve bütün Rumeli'de yaşayan Türklerin acı tecrübeleri eserden örneklerle ortaya konacaktır.

Olaylar baş göstermeden önce sık sık davetler, yemekler veren Gülsüm Ana, bu yemeklere, davetlere bütün komşularını çağırır. Çünkü Gülsüm Ana, paylaştıkça çoğalacağına inanır. Ancak zamanla Slavların Osmanlı'ya karşı birlik planları yapmalarının ardından Gülsüm Ana'nın davetlerine bu komşulardan artık kimsenin icabet etmediği görülür. Bir ailenin komşuları ile aralarına giren bozukluk, milletler arasında da olmuş ve artık birliğin yerini düşmanlık almıştır:

(...) Kuzular kesilmelidir, baklavalara açılmalıdır. Çağırın Sırp karılarını. Yorgo'nun kızları da gelsin Ulah karıları domuz çiftliklerini bırakıp gelsinler. Büyük çayırımızda toplaşalım. Yenilip içilsin. Birlik olalım...

(...) Ama Sırp kadınları gelmemişlerdi. Yorgo'nun kızları da... Komşulardan bir kısmı, "Kadın başımıza ne işimiz var kır yerlerinde?" deyip çekinmişlerdi. Gülsüm Hanım yine umutla yola bakıyordu... (BD, 2018, s. 116).

Ali Bey'in evi olsun, diğer komşu evler olsun her zaman kapıları birbirlerine açıkken, komşu evler birbirinin evine girip çıkarken yapılan baskınların verdiği korkuyla kapılar kapanmaya başlar. Artık evlerin içinde korku, herkesi ağırlayan, yemenin içmenin eksik olmadığı evlerde komşular birbirine düşman olmuş vaziyettedir. Ancak yine de bu düşmanla geçmişin verdiği yakınlığın bağı bir türlü koparılamamaktadır ve bu bağ koparılmadıkça yapılanların verdiği üzüntü daha da artmaktadır:

(...) Eskiden şu kapı kitlenir miydi? Anamdan duyduğuma göre nicedir dış kapıların demir kolları indirilmiştir. Burada hissedilmez mi devletin zayıflığı? İç içe bunca yıl bir arada yaşanmıştır. Lakin bir türlü kopamazsınız; hâlâ şu Yorgo'ya selam verirsiniz (BD, 2018, s. 114).

Her şeye rağmen Allah'ın selamının esirgenemeyeceğini ve bunların hâlâ tatlılıkla yola getirilebileceğini düşünen Ali Bey ailesinin, bu düşüncesi aslında acı bir gerçeği ortaya çıkarmaktadır. Bu savaş yeni bir plan değildir, bu topraklara sahip olmak için yıllar önceden hesaplar yapılmış, çoluk çocuk, kadın ihtiyar herkes bu düşünceyi kalplerinde yeşertmiş, yıllar geçtikçe de bunu büyütmişlerdir. Bu onlar için öyle bir dava hâline gelmiş ki Mihail gibi anne babasız kalmış çocuklar, kiliselerin yetimhanelerinde Müslümanlara karşı kin ve nefret ile büyütülerek birer çeteci olarak yetiştirilmişlerdir. Küçüklüğünden itibaren Kilise tarafından anne babasının Müslümanlar tarafından öldürüldüğüne inandırılan Mihail, çocukluğunda Nadya Ana kendisine anne babasının aslında Müslümanlar tarafından değil, Bulgar çeteciler tarafından öldürüldüğü söylene de *ağaç yaşken eğilir* atasözü misali Mihail'in düşünceleri üzerinde Nadya Ana'nın değil, Rahip Hristo ve öğretmen Petrev'in etkisi galip gelecektir. Neticede Mihail, tam da istenildiği gibi kendi anne babasının ölümüne sebep olan Bulgar çetecilerden biri olur:

Kimler mi? Dilim varmaz bunu söylemeye. Lakin bilmelisin Mihail. Bilmelisin. Malınızı yağma edenler, seni yetim bırakanlar bizdendir. Nasıl küsmesin Nadya Ana güne, ışığa, yeşile. Çünkü bir zamanlar benim kapıma da zorbalara dayanmıştır
(...)

"Nasıl olur Nadya Ana? " diye haykırdı. "Bir Bulgar kendinden birini nasıl öldürebilir?"
(BD, 2018, s. 40).

Ali Bey sıkı bir Abdülhamid taraftarı iken, sık sık karşı karşıya geldiği kayınbiraderi Haşım dayı ise İttihatçıdır ve Ali Bey'in çocukları üzerinde -özellikle Rıfat ve Kerim'e- babalarının düşüncelerinden ziyade aynı zamanda bir şair olan dayılarının düşünceleri etkili olur. Küçüklüğünden beri dayısını seven ve kendisine tahta bir kılıç yaptığı için dayısına bağlılığı daha da artmış olan Rıfat, dayısının her zaman yanlarında kalıp her an kendisine hürriyeti anlatmasını ister. Dayısının kendisine yaptığı kılıçla oynarken komşu çocuğu Ömer ile arasında geçen diyalogda Rıfat'ın büyüdüğünde askerî mektebe gideceğini söylemesi üzerine, Ömer'in de ileri de memur hatta sadrazam olabileceğini söylemesi ile Rıfat'ın kılıcının ucunu Ömer'e doğru çevirerek:

"-Yavaş bre Arnavut!" dedi. "Sadrazamlık sana mı kalmıştır?"

Ömer'in yüzü gölgelendi, boynunu bir yana eğdi.

"Beni niye aşağı görürsün? Hepimiz Müslüman'ız. Ayrılığı gayırlığı senin içine kim kodu Rıfat?"

"Sus hele! dedi. "Haddini bil. Sadrazamlık senden önce bana düşer. Bu, senin düşüneceğin iş değil. Diklenip, böbürlenip dolaşırsınız ortalarda. Size rütbe verdik, beylik verdik, şimdi bize yukardan bakmaktasınız" (BD, 2018, s. 10-11)

Yukarıdaki diyaloga tanık olan Ali Bey'in Rıfat'a kızması sonunda Rıfat'ın arkadaşımıdır. Lakin kardeşim değildir efendim demesi üzerine cezalandırılıp bir odaya kilitlemesi, Rıfat'ın uzaklara gidip hürriyeti düşlemesi ilerleyen sayfalarda hürriyet uğruna yapacaklarını âdeta önceden haber verir gibidir. Rıfat'ın çocukken ileri sürdüğü için cezalandırıldığı kardeşlik kavgası yıllar sonra Ali Bey'e hiç ummadığı gerçekleri tokat gibi suratında hissettirecektir.

Kendi diyarları olan bir memleketten kopuşun verdiği bütün acıları tecrübe edinen Rumeli halkı, yolların kesildiğini, şehirde havagazı depolarının havaya uçtuğunu, köylerde dumanın alevin eksik olmadığını, çetecilerin onlara kadın, çocuk, yaşlı demeden akla gelebilecek her türlü zararı verdiklerini hiçbir zaman unutamayacaklardır. Bunun verdiği korku, telaş ve cesaretle kadınların da artık ellerinden geleni yapmaları gerektiğini düşünmeleri bir zamanlar her şeyleriyle ait oldukları öz topraklarından şimdi kurtulacak bir yol aramaları, içinde buldukları cehennemden geçici bir durum değil gerçeğin kendisi olduğunu onlara gösterir. Kadınların her sorununa yetişen Gülsüm Ana'nın, buna da çare olabileceğini düşünen kadınlar, farkında olmadan Gülsüm Ana'nın sırtına büyük bir yük yüklerler. Çünkü bu ne bir evlilik ne bir düğün ne de bir davettir. Gülsüm Ana da en az onlar kadar korku ve çaresizlik içindedir. Bunun için kadınları sakinleştiren Gülsüm Ana, bunu yaparken kendisini bekleyen sorumluluğun büyüklüğünün henüz farkında değildir:

"Dağlar sarılmış, kuş uçmazmış yollarda. Böyle elimiz kolumuz bağlı oturmakla ne elde edilir? Daha ne beklenir efendim?"

"A kızım bunu sen mi düşünürsün? Eşkıyanın ettiklerini zabıtlarımız düşünsün. Sultanımız efendimiz düşünsün" (BD, 2018, s. 84).

Yakılan yıkılan köyleri, zulme uğrayan köylülerin istihdamını sağlamak için köylere giden zabıtlar, Bulgar köylülerin, Bulgar çetecilerden zarar gördükleri hâlde Türk zabıtlara yardım etmediklerini görürler. Çünkü hepsinin bir gayesi vardır ve bu gayeyi hayata geçirmenin zamanı gelmiştir: Bir zamanlar köyün asıl sahibi olan Türklerden kurtulup bu insanların topraklarına, bağlarına bahçelerine, evlerine kısacası hayatlarına sahip olmak:

(...) Konuşmaz bunlar. "Niye bize yardımcı olmazsınız?" diye sorulduğunda başlarını eğip dururlar. Ancak bir ikisi yardım etmiştir. Onlar da çetecilerin zulmüne ve belaya uğrayanlardır. Bezenlerdir. Birliklerimiz dört bir yanda, çetecinin peşindedir. Yine de beli bükülmez bunların. Ot gibi yerden biterler. Bulgar köylüsü malından olsa, yakamıza yapışır. "Bu nasıl hükümettir, bu nasıl candarmadır, askerdir ki bizi koruyamaz!" der. Kalkıp bir baskın yapsak üç beş çeteci yakalasalık, "Türklerden zulüm görüyoruz, kardeşimiz götürüldü, babamız götürüldü," diye feryad ederler. İşte bunları düşünmekteyim yüzbaşım (BD, 2018, s. 96-97).

Köylerin asıl sahibi olan Türkler, yapılan zulüm ve işkenceler karşısında artık dayanamayıp köylerini terk ettikleri için minareler yıkılmış, ezan sesi duyulmaz olmuş ve Allah'ın evi olan camiler ahır hâline getirilmiştir. Kısacası onların deyimiyle bu köyler artık Bulgar köyü olmuştur: Bu köyde daha önceleri ezan sesi vardı, türküler vardı. Hepsi silinip gitmiş, şu yıkık cami ayakaltı bir yer olmuş, bir tek Türk kalmamış. Bunun sebebini sormalıyız. Bunun sebebini diyecek biri yok mudur içinizde?

"Burası bir Bulgar köyüdür," dedi biri (BD, 2018, s. 99).

İnsanlar artık kendi diyarlarında rahat çıkıp gezemedikleri gibi, sınır köylerde nice isimsiz mezarlara şahit oluyor, birçok yıkık minare, terk edilmiş ev, yollara düşen insanlar görüyor ve sonunu göremedikleri bu savaşta kendilerini her ne kadar bu korkunç manzaranın bir parçası olarak görmek istemeseler de aslında tam da o manzaranın içindedirler. Bir zamanlar dağlarında bayırlarında gezdikleri, aynı sofrada yiyip içtikleri, misafir edip ağırladıkları Sırp kardeşleri, şimdi kınından çıkmış keskin bir kılıç gibi herkesi ve her şeyi elden geçiriyor:

(...) Biz zulüm görmekteyiz. Sesimizi işittiremeyiz kimseye. Bizi büyük devletler suçlayıp dururlar. Bu konaklar yağmalanmadıysa şaşmalıyız. Gayrı bizim hükmümüz geçmiyor bu topraklarda. İşte istediğimiz eşitlik budur baba. Toprağımızı huzurla ekelim, köyümüzde korkusuzca barınabilelim. Sınır köylerinde nice isimsiz mezarlara rastladım. Nice yıkık minareler, terk edilmiş evler... Yollarda göç eden insanlarımız gördüm. "Çeteciden kaçıyoruz," dediler. Nasıl hükmümüzün hâlâ geçtiği söylenir? Buralar kimlere terk edilmiştir? Aç, yorgun, bitkin bir asker, domuz çiftliklerinde beslenen ve Makedonya için yemin eden bir çeteciyle baş edilir mi? Ecnebi zabıtların kol gezdiği bu yerlerde Türklükten, sahipliğimizden söz edilebilir mi? (BD, 2018, s. 114-115).

Zabıtların bin bir güçle hatta silah arkadaşlarının ölümüne şahit olarak ele geçirdikleri çetecilerin, Rus Konsolosu'nun araya girmesiyle affedilip serbest bırakılmalarıyla bu zabıtlar, uğrunda her türlü cefaya katlandıkları mücadelelerinde yalnız ve sahipsiz olduklarını görmeye başlamıştır. Onca asker, Müslüman dökülmüştür. Her tarafta başı kolu sarılı yaralılar vardır. Rumeli'de Rum'u Bulgar'ı, Sırp'ı Karadağlısı topunu tüfeğini yığıp birleşmiştir. Oysa Üsküp, Selanik, Rumeli buralar verilemezdi, verilmemeliydi. Buralarda çocukları doğmuş, büyümüş. Toprağı ekmiş kendi elleriyle yeşertmiş, birbirlerine o kadar güvenmişler ki çocuklarını bile

birbirlerine emanet etmişlerdir. Kendi topraklarını bırakmak zorunda kalan bu insanlar, durumlarının işgalcilerin eline, vicdanına kaldığının farkındadırlar ve bu durum onlar için sadece büyük bir hayal kırıklığı ve korkudan ibarettir. Düşündükleri bu korku onları fazlasıyla haklı çıkaracaktır.



Sevinç Çokum

Kendi memleketlerini terk etmek zorunda kaldıktan sonra göç edip yollara düşen Rıfat'ın halası Sacide ve eşi Cemil'in yolunu kesen çeteciler, onlardan altın alamayınca düşünmeden Cemil'i süngü ile öldürürler ve böylece göç esnasında bu aile ilk kaybını verir. Üsküp'te bunlar yaşanırken Rumeli'de yaşayan Ali Bey ve Gülsüm Ana'nın evini de çeteciler sarmıştır. Hem de onları çok iyi tanıyan Bulgar Çeteci Mihail tarafından. Daha önce oğulları Rıfat tarafından yakalanan Mihail, şimdi intikam derdinde olduğu Rıfat'ı, anne babasından sorar. Memleket acısını yaşayan Ali Bey'in, memleketinden olmaktansa ölmeyi dilemesi ise kısa sürede gerçeğe dönüşür ve Ali Bey, Mihail'in intikamının bir parçası olarak öldürülür. Bununla birlikte romanın kırılma noktalarından olup acı gerçeği gözler önüne sermesi bakımından önemli bir

diğer nokta, yıllarca Ali Bey'in evinde çalışıp ekmeklerini yiyip hatta Rıfat'a at binmeyi öğreten Seyis Koço ve Gülsüm Ana'nın karşı karşıya geldiği bölüm de topraklarından sürülen Türklerin acı gerçeğini yansıması bakımından önemli bir detaydır. Koço:

"Buraya haberci olarak geldim," dedi Koço. "Mecburiyet ana muharebedir bu."

"Bulgar'la, Sırp'la bir olup çevirdiniz Osmanlı'yı. Yüreğiniz ferah mıdır şimdi? Canlar gitti, Ali Bey gitti, sevin Koço, bayram et! Onca yıl ekmeğini yediğin Ali Bey gitti. Haberci oldun demek. Gidip görmüşsündür konağı. Gidip görmüşsündür sofadaki kanı. Yüreğin rahat etsin.'

(...)

'Konağa vardım,' dedi Koço. 'Gözü dönmüş bir yığın asker... Yola düşseniz iyi olur. Ben size bir araba bulurum. Bulgar'ın elinden kurtarırım sizi. Lakin para lazımdır. Verisin biraz altın. Bu domuzların elinden kurtarayım sizi (BD, 2018, s. 216-217).

Her ne kadar Gülsüm Ana çıkış için Koço'ya muhtaç olduklarını kabul etmese de onlar için çıkış, yıllarca yanlarında çalışıp evlerinden biri saydıkları ve şu an kocası Ali Bey'in çizmelerini giyip pişkince karşısında duran Koço'dur. Kocasının çizmelerine dahi sahip olduğunu gören Gülsüm Ana, kızlarını ve diğer Müslümanları yaşadıklarından çok daha korkunç şeyler beklediğinin de farkındadır. Bu gerçeği gören Gülsüm Ana, özellikle kadınlara birtakım uyarılarda bulunmayı ihmal etmez:

Tez hazırlanın, dedi. Elinize birer değnek alın kızlarım. Yüzünüzü örtün. Saçınızı una bulayın. Sırtınıza birer yastık bağlansın. Rıza Hoca, Neyzen Dede ve öteki kocamışlar da

sıkıca giyinsin. Aman kızım tapuları iyi saklayın. Namaz kılınıp, dualar edilsin. Ayacıklarınıza çuval parçası sarın. Onca yol yürüyeceğiz (BD, 2018, s. 219-220).

Yolda Gülsüm Ana, Gülsüm Ana'nın kızlarını ve diğer kadınları bekleyen kimileri için korkunç son, kimileri için de korkunç başlangıçlara şahitlik edecek göç maceralarında bekledikleri fazlasıyla başlarına gelir:

Askerin biri, yaklaştı. Gülsüm Ana'nın beline el attı. Çabuklukla keseyi çıkarıp arkadaşına fırlattı. Öbürü kolayca yakaladı keseyi. Sonra birisi Asiy'e'nin başındaki örtüyü çekti. Elmas küpeler parıldayıp göz aldı. Çıra yüzüne değecek kadar yakındı. Geriye çekti yüzünü. Uzandı el. Koparıp aldı küpeyi. Sonra ötekini... Yıkılıp düştü Asiy'e. Mürvet'le Ahmet çığırıp analarının üstüne kapandılar. Asker, çırayı Ahmet'in bacaklarına değdirdi.

(...)

Birden Zeynep'in çığılığıyla sarsıldı. Ateşler sağından solundan hızla geçiyor. Üzerine bir dağ yıkılmış gibi Rıza hocanın. Bir an Zeynep'in sürüklenişini aydınlatıyor çıralar, sonra gizliyor kız. Hoca doğruluyor. Koşup askerlerin arasından sıyırmaya çalışıyor kızını... (BD, 2018, s. 223-224).

Bir gerçek vardır ki Osmanlı Devleti'nden hemen bütün ayrıcalıkları elde ettikleri hâlde hep daha fazlasını isteyip daha fazlası için mücadele eden bu güçlerin milliyetçi duyguları elbette bir anda kabarıp bu birlikteliği hazırlamadı. Bunun dünü ve Osmanlı Devleti'ne karşı hazırlıklı bugünü vardı. Bu güçlerin Osmanlı Devleti'nin karşısına dikilmeleri üzerine nihayet Türklere de bu duygular fark edilip harekete geçmiştir. Ancak yine de kardeş saydıkları bu milletlere karşı savaş vermek onlar için üzücü olmuştur. Çünkü Türklere için geçmişin bağlarını koparmak zorken, Balkanlardaki Slavlar, Osmanlı Devleti'ne karşı birliği çok önceden sağlamışlardır. Bu fark edildiğinde ise olanlar çoktan olmuştur:

Rusya'nın nice oyunlar oynadığından habersizdik. Rahatımızdan olmayalım diye düşünürdük. Hürriyet ilan edildiğinde yine yaranamadınız o Bulgar'a, o Rum'a. Meğer daha o günlerde vatanın pazarlığı edilirmiş. Harbi kaybettikse bu sizin suçunuz değil! Çünkü tahtayla ev kurmaya kalktın. Size bırakılan bunlardı oğul (BD, 2018, s. 263).

Rumeli'den, Üsküp'ten, Selanik'ten sırasıyla ümidini kesip İstanbul'a sığınan Gülsüm Ana ve kızları, hemen bütün akrabalarını kaybetmişlerdir (Cemil, Ali Bey, Rıza Hoca, Zeynep, Rifat). Yine de yeni bir başlangıç için içinden koparıldıkları varlıklı hayattan içine düştükleri bütün yoksulluğa rağmen hayata tutunmaya çalışırlar. Ancak Gülsüm Ana, onca uğraş ve çabaya rağmen sığındıkları devletin de çöktüğünü kızlarına kendi ölümüyle tam anlamıyla hissettirir: Bizim Diyar, Osmanlı Devleti'nin Balkanlardaki hâkimiyetinin sona ermesi üzerine göç etmek zorunda kalan bir ailenin yaşadıklarını, Rumeli'de başlayıp İstanbul'a uzanan hikâyesini anlatan bir romandır (Dervişoğlu, 2014, s. 93).

Buraya kadar dikkat edilirse yaşanan dramlar şu ana başlıklar altında toplanabilir:

1. Kilise ve okullarda Türk düşmanlığının körüklenmesi,
2. Siyasal çatışmalar (İttihatçılar ve Abdülhamit yanlılarının kavgaları),
3. Gayrimüslimlerin Çetecilik ve Terör faaliyetleri,
4. Türklerin İstanbul'a doğru göçe zorlanmaları,
5. Büyük devletlerin Osmanlı devleti aleyhindeki faaliyetleri,

6. Göç yolunda yaşanan acı olaylar.

2. KIRIM TÜRKLERİNİN AYAKTA KALMA MÜCADELESİNİN ROMANI: *HİLAL GÖRÜNÜNCE*

Kırım Türklerinin Ruslara karşı verdikleri bağımsızlık mücadelesini anlatan *Hilal Görününce* romanının konusu şöyledir: Saygın bir kişi olan Nizam Dede, çevresi tarafından çalışkanlığı ve dürüstlüğü ile bilinir. Nizam Dede ve eşi Altın Hanım, oğlu Giray Can, gelini Şirin ve torunları ile yaşamaktadırlar. Nizam Dede'nin yeğeni Arslan Bey ise karısını kaybetmiş, yaşlı annesi ve oğlu ile yaşamaktadır. Nizam Dede'nin yeğeni Arslan Bey, tıpkı anlattığı destan kahramanları gibi savaşçı bir yapıya sahiptir. Oğlu Giray Can ise okuma-yazmaya meraklı her fırsatta ilmin bilimin önemine değinen biridir. Sık sık Kırım'ın bağımsızlığı için büyük mücadeleler vermiş olan Çorabatır ve diğer kahramanlık destanlarını anlatan Nizam Dede, bu yolla kendi çocuklarını, torunlarını ve diğer çocukları bu duygu ile büyütür ve Kırım'ın kurtuluşu için Çorabatır gibi bir kahramanın hayalini kurar. Akmesit'te büyük bir çiftlik ve geniş arazilere sahip olan Rus toprak ağası İgor Gregoroviç, Hacı İbrahim Köyü'ndeki çayırlara da sahip olmaya çalışır. Bundan haberdar olan Arslan Bey, İgor Gregoroviç'in ne denli çıkarıcı, kindar ve tehlikeli olduğunu kısa sürede anlar. Arslan Bey'in namlı bir pehlivan olduğunu duyan İgor Gregoroviç, onu evinde vereceği bir davete güreşmeye çağırır, ancak bu davet kabul görmez. Topraklarına sahip olmadığı için Şahbaz Bey'i tutuklatan İgor Gregoroviç, Arslan Bey'i daveti kabul etmesi şartıyla serbest bırakır. Bu sırada Kırım Türklerinin ümit bağladığı Osmanlı ordusu, Bahçesaray yakınındadır ve artık bütün ümit onlardadır. Nizam Dede ve yeğeni Arslan Bey, orduya yardım planları yapar. Giray Can ise eşine kahramanlığını ispat etmek isterken atıyla beraber Rus askerleri tarafından öldürülür. Bu ölümden sonra Arslan Bey ve Şirin evlendirilir. Zamanı geldiğinde de Giray Can'ın intikamı alınır. İgor Gregoroviç'in kafasındakini yapması onu tekrar Arslan Bey ile karşı karşıya getirir. Arslan Bey ile aralarında çıkan dövüşte yenilen İgor Gregoroviç, köylüleri rahat bırakması karşılığında canı bağışlanır. Sonrasında ise İgor Gregoroviç, Osmanlı'ya yardım ettiği gerekçesiyle Arslan Bey'i yakalattır ve bir daha Arslan Bey'den haber alınmaz. Nizam Dede ise seyre daldığı torunlarının düşünde büyüdüğünü ve Kırım'ın bağımsızlık mücadelesini artık onların verdiğini görür.

Çokum'un tarihî romanlarından olan ve gerek yurt gerek de millet sevgisinin ön planda tutulduğu *Hilal Görününce* romanının temelinde 1853-1856 Kırım Savaşı'nın yaşandığı yıllar yer almaktadır. Kırım Türklerinin karşı karşıya kaldığı zulüm, Nizam Dede ve çevresi ile bir Rus toprak ağası olan İgor Gregoroviç etrafında gelişen olaylar etrafında anlatılır. Aynı zamanda bir tarih sahnesini de gözler önüne sermektedir. Bu tarih sahnesi Kırım Savaşı esnasında Kırım Türklerinden çok sayıda kişinin öldürülmesi, binlerce kişinin vatanını terk etmesi, bu terk ediş sırasında çoğu kişinin ölmesi, tamamen boşaltılan köyler, cami ve türbelere yapılan saygısızlıklar, insanlara yapılan işkenceler, zorla elde edilmeye çalışılan topraklar vb. durumları göstermesi bakımından önemlidir:

Ey mübarek taş! Ben beşikteyken Moskof hile ile Kırım'a el koydu. Nice insan kılıçtan geçirildi. Kanları sel gibi aktı. Nicesinin malı mülkü elinden alındı. Nicesi sürüldü. Kâğıttaki vaatler tutulmadı. Kırım'a esaret zinciri vuruldu. Şu kadar yıl geçti, o zinciri kıramadık. Ey taş, bütün bunlar olanda, niye çatlayıp parça parça olmadın? Atalarımın

kurduğu camiler de kiliseye çevrildi. Birçoğunun kurşunları sökülüp çarşı pazar satıldı. Şimaldeki bozkırdan, cenuptaki dağlardan ve kıyılardan bir sürü insan kalkıp gitti. Gidenlerin bir bölümü denizde boğulup kimisi de açlıktan, yokluktan can verdi. Bütün bunlar olanda niye kahırlanmadın, niye yanmadın. Ses ver ey yada taşı! (HG, 2017, s. 158).

Yukarıda da belirtildiği gibi Kırım Türkleri, anayurtlarından zorunlu göçe tabi tutulup kendi vatanlarında azınlık duruma düşmüş bir millettir. Bu durum öz topraklarında azınlık duruma düşen Kırım Türklerinin bir gün yeniden bağımsız olacakları günün hayalini kurmalarına sebep olur. *Hilal Görününce* de böyle bir hayalin gerçekleşmesi üzerine kurulmuştur: Kırım Tatarları hicrete zorlandı. Kimim kimsem kalmadı burda. Gidecektim, gidemedim. Geçmişten kopamadım. Cedlerimizin ruhları yakama yapıştı (HG, 2017, s. 55).

Eserin bütününe hâkim olan Rus egemenliğinden kurtulup bağımsız olma isteği, kadın-erkek, genç-yaşlı hemen her fırsatta herkes tarafından (Nizam Dede, Şirin, Zehra Ana, Seyyit Ali Çavuş, Arslan Bey) yinelenmektedir. Çünkü yaşanan sorun onlar için bir günün sorunu değildir. Bu insanlar artık çektikleri hasretin son bulup öz topraklarında özgür olma peşindedir ve verdikleri bütün mücadele tamamen buna yöneliktir: (...) Şu gördüğünüz ihtiyar, gözünü açtığından beri Kırım'ın kurtulacağı günü bekler. Bekler de milleti gaflette ve uykuda görüp yüreğindeki od bir türlü sönmez (HG, 2017, s. 76).

Yetmiş yaşını geçkin Nizam Dede'nin her fırsatta oğluna, yeğenine, torunlarına, köyün çocuklarına anlattığı kahramanlık destanları sebepsiz değildir. Ona göre Kırım'dan Çorabatır gibi bir kahraman çıkacak ve yıllardır hasretini çektikleri bağımsızlığa onları kavuşturacaktır. Nizam Dede gibi gelini Şirin de onları kurtaracak olan kahramanın bir gün geleceğini hayal eder ve ona göre o kahraman neden kocası Giray Can olmasın:

(...) "Babanın maksadı başka. Senden büyük işler bekliyor. Senin bir Çorabatır olmanı istiyor

(...) "Çorabatır mı? Babam hâlâ hayal kurmaktan vazgeçmedi."

"İstemez misin Giray Bey? Çarların karışmadığı ve Rus ayağının girmediği bir Kırım'ı hiç hayal etmedin mi?"

Şirin bunları söylerken başını bir yana eğmiş, Nurdevlet'in beşiğini sallıyordu. Şirin'in bu boyun büküşü o an öz topraklarında bir esir gibi yaşadıklarını anlatıyordu (HG, 2017, s. 26).

Bir savaşın öz toprağında bağımsızlık mücadelesi veren insanlar üzerindeki etkisini göstermesi bakımından önemli olan "*Hilal Görününce*", görünürde sadece bir adamın ve bu adamın çevresi ile Rus İgor Gregoroviç'in ekseninde gelişen olaylarmış gibi görünse de, gerçekte Nizam Dede ve ailesi bütün Kırım halkını, İgor Gregoroviç ise Rus güçlerini ve Kırım Türkleri üzerindeki hâkimiyeti temsil etmektedir. Bu durum ile ilgili İnci Enginün'ün ifadesi de dikkate değerdir:

Bu eserde tarlaları ve insanları kısaca her şeyi alan zalim Rus gospodin çok insafsız dış şartların sembolüdür. (...) Eserde Arslan Bey ile İgor Gregoroviç mücadelesi köklü düşmanlığın bulunduğu bölgede bir güç gösterisiyle devam etmiş olsa da, bu gösteri fertler arasında kalmamıştır. Rusların hâkimiyeti dolayısıyla Türklerin aleyhine gelişmiştir. Arslan Bey'in tuzağa düşürülmesiyle de şahıslar arasındaki mücadele biter.

Romadaki karakterler, çok canlı ve yaşanan hayat içinde tasvir edilmişlerdir (Enginün, 2000, s. 316).

Roman boyunca hemen hemen bütün roman kahramanlarının ağzından Rus hâkimiyetinin verdiği rahatsızlık dile getirilir, ancak bu rahatsızlığa karşı birliğin verdiği bir direniş görülmemektedir. Sık sık vurgulanan "kendi öz toprağımızdayız" ifadesine rağmen Rus ve Rus hâkimiyetine karşılık çekingen ve baş edememe durumu okuyucuya hissettirilir: Şurda bir manga askeriz, dedi çavuş. Onlarla baş edebilir miyiz? Toplarını üzerimize çevirirlerse oracıkta ruhumuzu teslim eder, bir halt yiyemeyiz (HG, 2017, s. 223) şeklindeki ifadeler roman boyunca tekrarlanmaktadır.

Nizam Dede de çevresindeki insanlar da evlerinden sahip oldukları diğer mallara kadar hiçbir şeye tam anlamıyla sahip olmadıklarının ve Rus güçlerinden destek alan herhangi biri, istediği takdirde gücünü kullanarak pekâlâ başkasının malına sahip olabileceğinin farkındadırlar. Kendisine ait olan çayırı İgor Gregoroviç'e vermek istemeyen Şahbaz Bey, toprağına sahip çıkmak için İgor Gregoroviç'in kapısına dayanıp hakkını aramak ister. Fakat sırtını çara dayayan ve bunun için güveni tam olan Gregoroviç, değil toprak sahibi olmak hâlâ Kırım'da yaşıyor olmalarını dahi lütuf saydığı için Şahbaz Bey'i tutuklatır. Şahbaz Bey'i kurtarmak için uğraşan Nizam Dede ve ailesi, söz konusu kendileri yani Kırım Türkleri olduğunda ne hukukun ne de adaletin işlemeyeceğinin hatta buldukları topraklarda tek Türk'ün bırakılmamaya çalışıldığının da farkındadırlar:

Şu Kırım'da mahkeme kapılarından haklarını alıp da dönen biri var mı, işittin mi? (HG, 2017, s. 149).

Şikâyetimizi hükümete bildirelim.

Nizam Dede acı acı güldü.

"Dinlemezler", dedi. "Onların maksadı, böyle bahanelerle bizi Kırım'dan sürmek."

Giray directti.

"Hakkımızı usulünce arayalım."

Kırım'da usul mü kaldı? Hangi usulden kanundan bahsedersin? Yaz, peki. dâhiliye, adliye nazırlarına da yaz. Hepsine birer istida yaz. Bakalım elinden tutacaklar mı! (HG, 2017, s. 149).

"Mahkeme", dedi. "O mahkeme dediğin şey Tatar köylüsünü hiçbir zaman haklı çıkartmaz" (HG, 2017, s. 153).

Bulduğu bölgede gerek toprak gerek de insanlar üzerinde hâkimiyetini sağlayan İgor Gregoroviç'in kendisine karşı gelebilecek hiç kimseye tahammülü yoktur, özellikle bir Kırım Türküne. Çünkü İgor Gregoroviç nezdinde Rusya'ya göre bu topraklar üzerinde Kırım Türklerinin bir hayat kurmalarına izin vermek bile lütuftur:

Şu Şahbaz Bey keyfini iyice kaçırmıştı. Kendi köylüsünü istediği gibi alıp satabildiği hâlde, bir "Tatar" köylüsü hâlâ hürriyeti ve toprağı için karşısına dikilebiliyordu. Soylarını tüketemedik (HG, 2017, s. 151).

Olur olmaz nedenlerle, bahanelerle götürülen köylülerin çaresizliği sadece toprakları değildir. Bununla birlikte köylülerden zorla alınan haraç da artık köylünün baş edemediği sorunlardandır. Yine baş edilemeyen İgor Gregoroviç kızına göz diktiği Halim

Can'dan olumlu cevap alamayınca resmen canavarlaşır ve istediğini elde edemeyen bir gaddarlıkla verebildiği her türlü zararı verir:

Sebep mi? Bir adamı buradan kovmak için sebep mi arıyorsunuz? Haraç istendi. Vermeyince süre süre götürdüler. Dinle oğul, sözüm bitmedi. Şahbaz Bey'le buradakiler şahittir. Gregoroviç denen pomeşçik benim kızıma da kanca takmıştır. Muharebeden önce başımıza bela kesildi. Harp bitince yeniden karşımıza dikildi. Benimle pazarlığa oturmak istedi. "Eğer kızını bana verirsen seni bey gibi yaşatırım" dedi. "Eskisi gibi bir mirza olur çıkarsın. Hayvan dersen sayısı belli değil; tarla desen gez gez bitmez. Gel, güzellikle razı ol da ahir ömründe biraz yüzün gülsün." İşte böyle dedi. Razı olmadım. "Sen gibi bir kâfire kızımı vermem. Beni çar yapıp tahta oturtsan razı değilim," dedim. Bunun üzerine Gregoroviç işi zorbalığa döktü. Çaresiz kızımı evden uzaklaştırdım. Gregoroviç bu sefer kossakları üzerime saldı. Geçende ilmiği boynuma geçirdiler. Atlarına bağlayıp yerlerde sürüklediler (HG, 2017, s. 354).

Her şeyleriyle yok edilmek istenen Rus egemenliğindeki Kırım Türklerine yapılmak istenen sadece topraklarının elde edilmesi, onlardan haraç alınması veya adaletsiz davranılması değildir. Amaç ruhları dahi her şeyleriyle bu insanların ele geçirilmek istenmeleri hatta yok edilmelerini sağlamaktır. Öz topraklarında yaşayan bu insanlar, topraklarına olan bağlılıklarıyla, dilleri, kahramanlık destanları, gelenek-görenekleriyle ayakta durmaya çalışırken yıllarca kendi değerlerini yansıtan Kırım şehir isimlerinin bile değiştirildiğine şahit olmuşlardır. Artık Akmesit Simferepol, Eski Kırım Şehri Levkapol, Gözleve Evpatorya, Akyar ise Sivastopol'dur.

Bağımsızlık uğruna her türlü mücadeleye hazır olan Nizam Dede ve ailesi, Osmanlı'ya her türlü yardımı yapmaya hazırdır, yeter ki ümit bağladıkları Osmanlı gelip onları kurtaran güç, özlemi duyulan, hayali kurulan Çorabatır olsun. Nizam Dede, zaten torunlarını çocuklarını destanlarla büyütürken bugünlere hazırlamıştı. Ancak her fırsatta Osmanlı'nın gelip onları kurtarmasını bekleyen bu insanların ne yazık ki kendilerine güvenleri yoktur: Muharebeye mi katılacağız yoksa? Buna gücümüz yeter mi? Rusiye zaten bizi buralardan atmak için bahane arar. Üstüne yürürsek Kırım'da tek kişi bırakmaz (HG, 2017, s. 204).

Bu ve bunun gibi ifadeler birçok yerde geçmektedir. Oysa her fırsatta kendilerine yapılan zulmü dile getirip bir kurtarıcı bekleyen bu insanlardan beklenen duruş elbette bu değildir. Onlardan beklenen, kendilerini yok etmeye çalışan güçlere karşı sonuna kadar mücadelelerini kendilerinin vermesidir: (...) Niyeti bizi Kırım'dan söküp atmak... İki kade bir kossakları üzerimize salar. 10 rubleden 50 rubleye kadar rüşvet alırlar. Vermedin mi yandın ağa... Parayı vermeyeni sürüp bastırığa tıklarlar. Toprağını, hayvanını elinden alırlar. Benimle Akmesit'e gel de yapılan zulmü bir de köylülerden dinle (HG, 2017, s. 350).

Roman bütününe hâkim olup hissettirilen konulardan biri de Kırım Türkleriyle Osmanlı Türklerinin birbirinden ayrı düşmelerinden kaynaklı herkeste görülen üzüntülü ruh hâlidir. Çünkü bu iki topluluk yıllarca birbirlerine hasret kalmış, Rus engeli yüzünden bir türlü kavuşamamıştır:

Zehra Ana, "Ah, bu Kaynarca," derdi. "Osmanlı'yla bağımızı kopardı. Bizi bir başımıza koydu. Onlar da Türk biz de Türk'üz. Neden bizim adımız Tatar kondu? Nice Kırım Türk'ü, yalanı hakikat diye kabul edip aldandı. Kırım'ın istiklali, Osmanlı'nın buralardan çekip gitmesine bağlıdır diye aramıza fitne soktular! Şimdi müstakil miyiz Giray Can?

Osmanlı, gemilerini, kadıaskerini, sancakbeyini buralardan çekeli kaç yıl geçti bilemem. Biz dünyada yokmuşuz. Babam anlatırdı. O gideli Kırım'ı ilhak etti. Önce bir başına bıraktı, yalnız kodu. Sonra içimize fesat soktu. İlim yuvalarına el attı, bilgisizliği bilgi diye yaydı. Ondan sonra da saldatını üstümüze saldı (HG, 2017, s. 45).

Yıllarca çekilen hasretle Nizam Dede, mağarada demir eritip bıçak ve hançer yaparak, Arslan Bey Osmanlı ordusuna kılavuzluk ederek, Giray Can Osmanlı ordusuna yardım ettiği gerekçesiyle Ruslar tarafından aranan Yakup'un ailesine yardım ederek, Şirin ise eşini yüreklendirip ümit ederek bu ayrılığı sonlandırmak için çalışır.

Hilal Görününce romanı, Ruslarla iç içe yaşayan Kırım Türklerinin kendi benlik ve kimliklerini koruma mücadelelerinin resmidir denilebilir.

Yukarıda üzerinde durulan sorunları şu şekilde özetlemek mümkündür:

1. Kırım Savaşı'nın kaybedilmesiyle Türkler aleyhine bütün dengelerin değişmesi,
2. Kırım Türklerinin Ruslar karşısında azınlık durumuna düşmeleri,
3. Kırım Türklerinin zorunlu göçe tabi tutularak yurtlarında sürülmeleri,
4. Giriştikleri özgürlük mücadelesinin yenilgiyle sonuçlanması,
5. Kırım Türklerinin topraklarının Ruslar tarafından zorla ellerinden alınması (mülkiyet sorunu)
6. Osmanlı'nın bir gün gelip onları kurtarmasını beklemek ve kendine güvensizlik,
7. Kırım Türklerine uygulanan adaletsizlik ve hukuk dışı uygulamalar,
8. Kırım Türklerinin kimlik, dil ve kültürlerinin yok edilmesi faaliyetleri vs...

3. BİR KIRIM HANININ HAZİN AŞK HİKÂYESİNİN ROMANI: GÖZYAŞI ÇEŞMESİ - KIRIM'DA SON DÜĞÜN

Kırım Giray Han ile sevdiği kadın Dilara Bikeç'in efsanevî aşklarının Kırım'dan Rumeli'ye uzanan hikâyelerinin işlendiği *Gözyaşı Çeşmesi* romanının konusu şöyledir: Kırklı yaşlarının başında olan Kırım Giray Han, eşini kaybetmiş iki çocuklu bir baba, bütün varlığını topraklarını korumaya adanmış bir handır. Kırım Giray Han, misafir olarak kaldığı obada, Maria adlı genç bir kıza âşık olur. Uzun süre aklından çıkaramadığı bu kıızı payitaht olan Bahçesaray'a getirtir. Büyük bir sabır sonunda Maria'nın da kendisini sevdiği anlaşılınca evlenirler. Büyük bir mutluluk içinde olan Han, Dilara adını verdiği Mariasının hamile olduğu haberini de alınca mutluluğu erişilmez bir hâle gelir. Han'ın saray dışı işlerini halletmek için dışarıda olduğu bir gün, evde kadınlar arasında yapılan eğlence sırasında Han'ın gözdelelerinden Zarema, Maria'ya olan kıskançlığından helvasına zehir koyarak bebeğini düşürüp daha sonra onun da ölmesine sebep olur. Yaptıkları ortaya çıkan Zarema, her zaman çizmesinde bulundurduğu hançeri karın boşluğuna saplayarak ölür. Eşini kaybetmenin verdiği üzüntü ile işlerinin üstesinden gelemeyeceği düşünülen Han, Rodos'a gönderilir. Babiâli'nin Rusya'ya savaş ilan etmesi üzerine yerine getirilen amcazadesi Maksut Han, görevinden azledilip yerine Kırım Giray Han getirilir. Bu savaştan büyük bir zafer ve ganimet ile dönen Han, zaferin verdiği sarhoşlukla uzun süre dinlenmez ve güçsüz düşer. Han'ın rahatsızlanmasını fırsat bilen Hekim Siropolo, hastalığa çareler arıyor görüntüsüyle saraya sık sık girip çıkmaya başlar ve neticede de Han'a içirdiği sözde ilaçlarla Han'ın ölümüne sebep olur. Roman böylece trajik bir sonla biter.

Gözyaşı Çeşmesi 18. yüzyıl (1760-1769) Kırım Hanlığı zamanını ele almakla birlikte bir yandan da Kırım Giray Han'ın tarih hocası Samur Bilge ile aralarında geçen diyaloglar sayesinde geniş bir tarih bilgisi de vermektedir. Baş figür Kırım Giray Han tarihî bir kişiliktir, fakat eserde merkezî kişi hâlinde olan Kırım Giray Han'ın hüküm sürdüğü yıllar, sürükleyici bir aşk macerası etrafında kurgunun da etkisiyle daha da çarpıcı bir şekilde ortaya konmuştur. Yazar, eserinde tarihî bir kişilik olduğu bilinen Kırım Giray Han'a, bambaşka bir kişilik kazandırmanın yanı sıra hemen her özelliğini açıkça ortaya koyup bir handan ziyade mücadelesini elden bırakmayan kalbi kırık bir insan olarak okuyucuyu etkisi altına almıştır

Olayların bir aşk merkezinde işlendiği eserde, okuyucunun birçok tarihî kişi ve olaya da şahitlik etmesi sağlanmıştır. Kırım Hanlığı'nın kurucusu sayılan Hacı Giray Han'dan, Bora Gazi Han, Kaplan Giray Han, Mengli Giray Han, Selim Giray Han, Devlet Giray Han'a, yine Prut Savaşı, Kırım Giray Han önderliğinde Ruslara karşı yapılan savaş (1769) vb. tarihî kişi ve olayların da gerçekçi bir çizgide kaleme alındığı dikkat çeken noktalardandır. Bu bağlamda diğer bir konu ise başlangıcından beri Rusya ve Kırım Hanlığı'nın tarihi de açık bir şekilde resmedilmiştir. Bu resimde yine Osmanlı Devleti'nin Rusya'ya yaklaşımı, Rusya ile arasındaki dengeyi sağlama çabası gibi konuları göstermesi bakımından da önemlidir. Bu tarihî gerçeklikler beraberinde bir noktayı daha aydınlatmaktadır. Oba ve kabileler ile kurulan ilişkiler, Kırım Hanlığı ve bu kabileler arasındaki güven bağı, Karaçi Beyleri, Nogay Kabileleri, Yedisan Kabilesi gibi oba ve kabilelerin yaşayış tarzları da verilen bilgiler arasındadır.

*Bizim Diyar ve Hilal Görününce'*de ısrarla yinelenen ve hemen bütün roman kahramanlarının hasretle andıkları "öz toprak" ifadesi bu eserde de sık sık vurgulanır:

(...) Memleketini yönetenler arasında bir öfkesini tutamayanlar yenilirler, bir de öz toprağına yabancı olanlar... (GÇ, 2016, s. 35).

Her fırsatta önemine değinilen su (nehir, göl, deniz), toprak, toprağına yerleşip ona sahip çıkılması da üzerinde durulan konular arasındadır. Çünkü bu yolla Rusya'ya karşı topraklarını korumak daha kolay olacaktır. Bunun haksız bir endişe olmadığı kronolojik olarak daha ileri bir tarihin gerçeklerini yansıtan *Bizim Diyar ve Hilal Görününce'*de ne denli acımasız yaptırımlara sebep olduğu açıkça ortaya konmuştur:

(...) Hayvancılık yaylaya gerek ama ovaya da ekicilik gerek. Ondandır ki biz yukarı illerden hububat ekimine geniş yer vermiyoruz. Bizim atlı göçebelerin geleneği bozulsun demiyorum, ancak yerleşken insanlarımız da ovasına, bozkırına sahip çıksın ki böylece Rusya'ya karşı toprağı savunabilsin... (GÇ, 2016, s. 47).

Çok sık atalarından, dedelerinden ve onların yaptıkları kahramanlıklardan söz eden Kırım Giray Han, yine bu tarih gerçekleri sayesinde Rus güçleri tarafından uğranılan birtakım haksızlık ve telafi edilmez olumsuzlukları da hatırlatma konusunda fırsat bulur: Dedem Gazi Selim Giray'ın kurduğu kıymetli kütüphane Rus istilasında ateşe verilmişti anlatırım hep; kitapların neredeyse tamamı kül olmuştu (GÇ, 2016, s. 48).

Hilal Görününce'de sık sık değinilen ve özellikle Nizam Dede'yi duygulandıran yer isimlerinin değiştirilip Kırım Türklerinin izlerinin yok edilmeye çalışılması *Gözyaşı Çeşmesi'*nde de vurgulanan noktalardandır: "Dinyeper ve Dinyester boylarında. Bana der ki Özü Nehri, Turla

Nehri diyeceksin!" doğrudur, bu isimler bize daha yakın olduğundan böyle söylenmesini ister (GÇ, 2016, s. 64).

Ruslara hükmeden bir hanlıkken, oba beyleri arasına düşen ikililikler, bazılarının Astrahan'ın kaybedilmesine neden olup oradan Rusya'ya bir kapının açılmasına sebep olması, Kabartay Çerkesleri Rusya'ya karşı Kırım'ı destekleyecekleri yerde başa buyrukluğu seçip Kaplan Giray'ı tanımamaları gibi başlangıçta küçümsenecek etkenler, zamanla Rusya'nın onlara karşı büyüyüp onları kendi boyunduruğu altına alma noktasına kadar gelir. Yukarıda sıralanan etkenler basit gibi görünse de bu eserin kurgusu içinde sonunda bir hanlığın yok oluşuna kadar sebep olur.

Kırım'ın Osmanlı'nın bir parçası hâline geldiği ve bazı savaşları Kırım'ın yardımıyla gerçekleştirdiği vurgusu dikkate değer bir noktadır. Aslında eser baştan sona özellikle tarihî noktaların anlatıldığı kısımlarda Kırım Hanlığı ve bununla bağlantılı olarak Osmanlı Devleti ile ilişkileri de anlatılır. Osmanlı - Kırım - Rusya üçlüsünün siyasi ilişkileri de eserde dikkat çekecek derecede ayrıntılı bir şekilde işlenir. Bu ilişkiye göre Rusya, Kırım'ı yok sayarak Osmanlı ile Osmanlı Kırım'ı yok sayarak Rusya ile doğrudan bir ilişki kurmak yerine merkezde yer alan Kırım'a danışarak siyasi ilişkileri yürütmektedir. Bu siyasi ilişkide en çok dikkat çeken nokta ise Osmanlı'nın Kırım'a karşı takındığı güvensiz tavır ve bu tavrın beraberinde getirdiği Kırım Giray Han'ın gücünü özgür bir şekilde ispat etme çabasıdır:

Hanın azledilip Rodos'a gönderilmesi kendisi için şaşılacak bir olay sayılmazdı; çünkü bunu bekliyordu. Zira Kırım tarihini çok iyi bilen Han, büyüklerinden şöyle işitmişti; Osmanlı, kendisine destek verecek ve yanında düşmana karşı savaşacak olan Kırım Hanlığı'nın başında his hayatı karışık olmayan, aklına estiğini yapmayan ve İstanbul'u dinleyen birini görmek isterdi. Kırım Giray bilgili iyi yetişmiş, uzak görüşlü, savaş tekniklerini çok iyi bilen bir idareci olmakla birlikte şu sıra Rusya'ya karşı sertleşmeye başlamıştı. Osmanlı'nın bu konuda istekli görünmediğini bilse de... Tatar tüccarları Lehlerin saldırılarına uğruyor diye neredeyse Lehistan' a savaş açacak duruma gelmişti. Hatta ordusuyla Kavuşan'a kadar gitmiş, Lehistan anlaşmak isteyip tazminat ödemeye razı gelince seferden vazgeçmişti. Yani "Bu benim meselem; Osmanlı'yı ilgilendirmez!" demek istemişti (GÇ, 2016, s. 397).

Gerekmedikçe olası bir savaşa karşı olan Kırım Giray Han'ın öncelikli amacının toprak bütünlüğünü korumak olduğu her fırsatta yinelediği bir konudur. Bununla birlikte kendisine veya insanlarına karşı herhangi bir adaletsizliğe, haksızlığa asla göz yummadığı ve yummayacağı da yine hem kendisinin söylediği hem uyguladığı bir yoldur. Özellikle toprak bütünlüğünü koruma konusunda hassas olan Kırım Giray Han, bu konuda her türlü sorumluluğu da üstlenmekle birlikte geçmişin acı tecrübelerini de hiçbir zaman göz ardı etmez:

Hele Podolya'nın Karlofça Antlaşması'yla elden çıkmasının ardından yine böyle sonbahar günlerinde beylerbeyi ve diğer üst görevlilerle birlikte Türk ailelerinin büyük kafiler hâlinde yollara dökülüşlerini iç yakan tablolarla anlattığında Kırım Giray kaç kez yanan gözlerinden gözyaşlarını durup durup içine attı (GÇ, 2016, s. 24).

Bu eser her ne kadar güçlü bir aşkın romanı olsa da bu romanda da yukarıda gördüğümüz benzer sorunları yansıttığı görülmektedir:

1. Kırım Hanlığı – Osmanlı Devleti – Rusya mücadelesi,

2. Kırım hanlığının topraklarını koruma ve sahip olma mücadelesi (Han'ın Maria'ya aşkı belki de bu mücadelenin sembolüdür.)
3. Türk Kimliği ve kültürünü koruma mücadelesi (Yer isimlerinin değiştirilmesi gibi...) vs...

SONUÇ

Konu itibariyle incelenmeye alınan bu üç esere bakıldığında yazarın ciddi bir tarih incelemesi yaptığı açıktır. *Bizim Diyar* ile Balkan Savaşları, *Hilal Görününce* ile 1853-1856 Kırım Savaşı, *Gözyaşı Çeşmesi* ile de Kırım Hanlığı'nın 1760-1769 yıllarının tarihî gerçeklerine dayanarak Çokum'un bu eserleri ortaya koyduğu görülebilir. Bu eserlere bakıldığında kurgunun gerçek bir tarihe dayandığı ve yazarın tarih karşısındaki tavrının da bu gerçekliğin dışına çıkmadığı görülür. Bunun sebebi elbette yukarıda da tanımı verildiği üzere incelenmeye alınan eserlerin tarihî roman özelliği taşıyor olmalarıdır. Eserlerde tarihî kişi ve olaylar yerlerini korumakla birlikte yazar, kurgu dünyasına özgür iradesiyle gerekli gördüğü her türlü müdahaleyi yapmıştır. Kısacası yazar, resmî yani yazılı tarihe bağlı kalmakla birlikte kurgu tekniği ile var olan tarihî kişilik ve olayları daha zengin bir duruma getirmiştir.

İncelemeye dâhil edilen eserler kronolojik olarak ele alındığında üç eserde de -özellikle *Bizim Diyar* ve *Hilal Görününce*- Kırım Türkleriyle ilgili genellikle acı tecrübeler göze çarpmaktadır. Öz toprağına sahip çıkma, bu uğurda mücadeleler verme, mücadelenin beraberinde getirdiği haksızlıklar, savaşlar, isyanlar, yağmalamalar, öksüz-yetim kalan çocuklar, yıkılan camiler, tecavüzler ve sonunda sığındırılamadıkları öz be öz toprağından kopuş...

Kaderiyle oynanmış bir millet olan Kırım Türkleri, her şeye rağmen yaşam mücadelelerini bırakmayıp uğruna yaşamaya degecek bir sebep bulmuşlardır. *Bizim Diyar*'da oradan oraya savrulan, topraklarından göç ederek bütün ölümlere, eziyetlere, acılara rağmen sevdiklerinin sadece isimlerini yaşatarak tutunacak bir dal bulan Gülsüm Ana'nın kızları, *Hilal Görününce*'de bütün roman kişilerinin hayalini süsleyen, onları Rus boyunduruğından kurtarıp eskisi gibi bağımsız bir Kırım'a kavuşturacak olan bir Çorabatır'ın hayali ve bu uğurda Nizam Dede'nin oğlunu kaybetmesi, yeğeninden bir daha haber alamaması ve en nihayetinde yine de bir gün torunlarından birinin bütün Kırım halkını kurtaracak hayalini kurması... *Gözyaşı Çeşmesi* ile tarih gerçekleri ışığında korunmaya çalışılan topraklar gibi birçok gerçeği yazar, gerçekçi tavrını elden bırakmadan etkileyici bir kurguyla sunmuştur.

Böylece bu romanlar ile denilebilir ki Sevinç Çokum, Kırım ve Balkan Türklerinin tarihini, bu tarih ışığında zorlu yaşam koşullarını, acıları, anavatanlarında maruz kaldıkları her türlü güçlüğü titiz bir emekle ile işlemiştir.

KAYNAKÇA

- Akgün, Atıf (2015). *Edebiyatımızda Göç ve Göçmen Edebiyatları Üzerine Bir Değerlendirme*, Göç Dergisi, S. 1, s. 69-84.
- Aytaç, Gürsel (2016). *Çağdaş Türk Romanı Üzerine İncelemeler*. Ankara: DoğuBatı Yayınları.
- Çetin, Nurullah (2011). *Roman Çözümleme Yöntemi*. Ankara: Öncü Yayınları.
- Çetişli, İsmail ve diğerleri. (2007). *II. Meşrutiyet Dönemi Türk Edebiyatı*. Ankara: Akçağ Yayınları.

- Çokum, Sevinç (2011). *Hilal Görününce*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Çokum, Sevinç (2016). *Gözyaşı Çeşmesi*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Çokum, Sevinç (2018). *Bizim Diyar*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Dervişoğlu, Efnan (2014). *Yitirilmiş Toprakların İçimizdeki İzi: "Bizim Diyar"*. Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, S. 35, s. 79-94.
- Enginün, İnci (2000). *Araştırmalar ve Belgeler*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Korkmaz, Ramazan (2016). *Yeni Türk Edebiyatı 1839-2000*. Ankara: Grafiker Yayınları.

KISALTMALAR

BD: Bizim Diyar

HG: Hilal Görününce

GÇ: Gözyaşı Çeşmesi

BATI

EDEBİYATINDA AKIMLAR

editör
OKTAY YİVLİ

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

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



Prof. Dr. Önder Göçgün

TİYATRO DENEN HAYAT SAHNESİ



PROF. DR. ÖNDER GÖÇGÜN

Türk Tasavvuf Şiiri

AÇIKLAMALI VE YORUMLU ÖRNEKLERLE



MODERN TÜRK EDEBİYATI

editör
OKTAY YİVLİ

MUHARREM DAYANÇ
OKTAY YİVLİ
MACİT BALIK
MAHMUT BABACAN
SEVİM ŞERMET

YASEMİN MUMCU
BEDİA KOÇAKOĞLU
NİLÜFER İLHAN
MAKSUT YİĞİTBAŞ
SELAMİ ALAN



Aşk-ı Memnu ve Anna Karenina Romanlarında Üçgen Arzu

AYSEL ADIGÖZALOVA*

Öz

Türk ve Rus edebiyatının önemli sanatçıları Halit Ziya Uşaklıgil ve Lev Tolstoy günümüze kadar aktüelliğini kaybetmemiş eserler kaleme alan yazarlardır. Farklı kültürel dünyalara mensup olan bu iki yazarın kesişme noktası *Anna Karenina* ve *Aşk-ı Memnu* romanlarıdır. Halit Ziya Uşaklıgil ve Lev Tolstoy kırık hayat ressamlarıdır. Eserlerinde yargılamadan çekinen, tarafsız kalmayı tercih eden yazarlardır. İncelediğimiz romanlar farklı dönemlerde, farklı toplumsal şartlar altında yazılmış olsa bile aşk temelli üçgen ilişkiyi ele almanın yanı sıra servetin sevgi ihtiyacını karşılayabileceğini düşünen, içsel savaşa yenik düşmüş ve sonunda bilinçsizce intihar eden trajik kadınlardan bahseder. Bu çalışmanın amacı Lev Tolstoy ve Halit Ziya Uşaklıgil'in *Anna Karenina* ve *Aşk-ı Memnu* romanlarında tasvir edilen çetrefilli ilişkiyi René Girard'ın *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat* kitabında geliştirdiği üçgen arzu teorisi ile incelemektir. René Girard, arzunun yapısının değişmediği savındadır. Makalede bu savdan hareket edilerek her iki romandaki arzu yapısını anlamak ve ortaya koymak amacı güdülmüştür.

Anahtar sözcükler: yasak aşk, üçgen arzu, Lev Tolstoy, Halit Ziya Uşaklıgil, ölüm, kıskançlık

THE TRIANGULAR DESIRE IN THE NOVELS ANNA KARENINA AND FORBIDDEN LOVE

Abstract

The masters of Turkish and Russian literature Halid Ziya Ushakligil and Leo Tolstoy are the authors of timeless novels. Despite the different cultural backgrounds, the two writers have their point of intersection – the novels *Anna Karenina* and *Forbidden Love* Halid Ziya Ushakligil and Lev Tolstoy are the painters of broken lives. Avoiding any judgement or criticism, these authors had always remained unbiased in their novels. However, the analyzed novels were written in various time periods and in different social environments, they depict the tragic women who undertake the complicated triangular love relations, as well as see wealth as the compensation for the lack of love, succumb to the inner conflict and, finally, unconsciously commit suicide. The purpose of this paper is to analyze the complicated love affairs in *Forbidden Love* of Halid Ziya Ushakligil and *Anna Karenina* of Leo Tolstoy through the prism of René Girard's idea of triangular desire in his book *Romantic Lie and Novelistic Reality*.

Keywords: forbidden love, triangular desire, Leo Tolstoy, Halid Ziya Uşaklıgil, death, jealousy

GİRİŞ

Yirminci yüzyılın başlarında, “hayat ve sanatta bir hoca” sayılan Lev Tolstoy yaşadığı dönemi gerçekçi bir şekilde yansıtan çok sayıda roman (kendisi epik roman türünün yaratıcısıdır), öykü, piyes, edebî eleştirel makaleler, sanat ve edebiyat üzerine incelemeler, günlükler kaleme almıştır. Tolstoy’un yapıtları sadece Rusya’nın değil bütün dünya kültürünün edebî mirası hâline gelmiştir. Dâhi sanatçının *Savaş ve Barış*, *İnsan Neyle Yaşar*, *Diriliş*, *Anna Karenina*, *Efendi ile Uşağı*, *İvan İlyiç’in Ölümü* vs. gibi birçok eserindeki kalem ustalığı geçmişte olduğu gibi günümüzde de hâlâ okurları etkilemeye devam etmektedir. Tolstoy, bireyin içsel ilerleyişinin sonuçlarını şerh etmemiştir; aksine onun düşünme sürecinin, hislerinin inceliğini işlemiştir. Dışsal duygu gelişimini tasvir etmekle yetinmeyerek psikolojik yaşamı; çeşitli düşüncelerin, duyguların, duyumların, bilinçli tutkuların ve içgüdüsel dürtülerin tükenmeyen ve sürekli birbirinin yerine geçen tükenmez akışını irdelemiştir. Tolstoy’a göre yazarın görevi “İnsanın tabiatını; onun cani, melek, bilge, budala, pehlivan, güçsüz bir varlık olmasına rağmen özünde aynılığını göstermektir.” (Fortunatov, 1983, s. 219).

Dolayısıyla yazara göre insan, yaşam boyu sadece iyi veya kötü kalpli olamaz; herkesin içinde hem kötülük hem de iyilik vardır ve insanlar bu yönlerini hayat koşullarına göre gösterirler. Bu onların sonunda aynı insan olduğunu değiştirmemektedir.

“En yaygın inanışlardan biri, her insanın kendine has özellikleri olduğudur. İnsanlar öyle değildir. Bir insan hakkında onun genellikle daha iyi kalpli, budaladan daha çok zeki, apatikten daha çok enerjik olduğunu söyleyebiliriz; fakat bir kişi hakkında onun iyi kalpli veya zeki olduğunu ve bir başkası hakkında - kötü veya aptal olduğunu söylemek doğru olmayacaktır. Bizse insanları hep böyle ayırıştırıyoruz; bu doğru değildir. İnsanlar nehir gibidir: her nehirde akan su aynıdır, ancak her nehir ya dar ya hızlı ya geniş ya sessiz ya temiz ya soğuk ya çamurlu ya da ılıktır. İnsanlar da öyledir. Her insan kendinde tüm insani özelliklerin temellerini taşır ve bulunduğu şartlara göre onları gösterir; ama bu onun yine de “o”, aynı insan olması gerçeğini değiştirmemektedir.” (Gudzii, 1960, s. 34).

Tolstoy'un eserlerinde erdemli bireyin temel sorunu manevi oluşumu, bu oluşumun diyalektiği, ait olduğu sosyal sınıfla, soylu ön yargılarıyla çelişkisi ve ideal ahlak değerlerini halkın arasında bulmaya çalışmasıdır. Mevcut eleştiri çalışmalarında da belirtildiği gibi Tolstoy’un dikkatini kahramanın duygu ve davranışlarında egoistik veya altruistik ilkelerin üstünlüğü çekmektedir. O eserlerinde kahramanlarının önünde engel oluşturan ahlaksızlık, egoistlik, kibir, yüksek özgüven vs. huylarına rağmen bir şekilde gelişen olumlu hisleri, eylemleri okuruna gösteriyordu. Dolayısıyla yazar okuruna tasarlanmış kurallara aykırı davranışlara karşı empati kurmayı öğretiyor gibidir. Tolstoy’un yaratıcılığın ana motifi “kahramanın değişkenlik sınavı”dır. Lev Nikolayeviç Rus edebiyatının psikolojik yönünü geliştirmiştir. Katkılarından en önemlisi, Çerņişevski’nin “Çocukluk ve İlkgençlik” adlı makalesinde adlandırdığı “ruhsal diyalektiği” aktarma yeteneğidir:

“Kont Tolstoy’un yeteneği hızla gelişiyor ve nerdeyse her eseri yeni özellikler sunuyor. [...] Kont Tolstoy daha çok bazı duygu ve düşüncelerin diğerlerinden daha çok gelişmesi üzerinde odaklanıyor; o bir durum veya etkilenimden oluşan duygunun hatıra ve hayal gücüne boyun eğerek başka duygulara dönüşmesini ve yine başlangıç noktasına

dönmesini; daha sonra yine ve yine anılar zinciri boyunca değişerek dolanıp durmasını gözlemlemeyi; ilk histen doğan bir düşüncenin başka düşüncelere yol açmasını, gittikçe daha da çetrefilli bir hâl almasını; düşleri ve gerçek hisleri, gelecekle ilgili hayalleri şimdiki zamanın yansımasıyla bir araya getirmesini ilginç buluyordu; [...] Kont Tolstoy'u daha çok psişik sürecin kendisi; onun biçimleri, kuralları, ruhun diyalektiği ilgilendirmiştir. Kont Tolstoy'un yeteneğinin özelliği, onun yalnızca psişik sürecin sonuçlarını tasvir etmekle sınırlı olmamasıdır. Onu bu sürecin gidişatı ve nerdeyse görünmez olan bu iç yaşamın realiteleri ilgilendirir. Yüksek hız ve tükenmez çeşitlilikle birbirine dönüşen bu anlar Kont Tolstoy tarafından ustaca tasvir edilmiştir. Kanaatimizce bu onun yeteneğinin tamamen özgün bir yönüdür. Bütün dahi Rus yazarları içinde yalnızca o bu işte üstattır." (Çernişevski, 1951, s. 400).

Çernişevski, Tolstoy'un bu özelliğinin kökenini, insan ruhunun gizemlerini, çetrefilli yönlerini öncelikle kendi içinde keşfederek çözmesinde görüyordu. Bütün bunlar sonuçta ona, karakterlerin iç dünyasını ve psikolojik tasvirini ustalıkla betimleyebilmesini sağlamıştır. Yazarın yaşamı boyunca süren derin iç gözlemi, ona "okurun dikkatini çektiğimiz, insan düşüncelerinin içsel hareketlerini tasvir etmek ve belki de insan hayatını irdelemek için sağlam bir zemin ve genellikle karakterleri çözmek ve davranışları, tutku ve izlenimlerin mücadelesini" tasvir etmesini sağlamıştır. (Çernişevski, 1951, s. 401)



Lev Nikolayevič Tolstoy

Halit Ziya Uşaklıgil Türk edebiyatı tarihinde yeni ve çok yönlü bir sayfa açmıştır. Türk romanın olgunluk dönemi Halit Ziya Uşaklıgil'le başlamıştır. Yazarın her yeni eseri, titiz ve uzun süreli çalışmaları sonucunda kendisini psikolojik gözlem bakımından geliştirdiğinin ve bunların yanında kahramanların iç dünyasının tasvirinde bir ustalığa ulaştığını da göstermektedir. Halit Ziya romanların yarısını İzmir'de (*Nemide, Bir Ölü'nün Defteri, Ferdi ve Şürekâsı*) ikinci yarısını da İstanbul'da (*Mai ve Siyah, Aşk-ı Memnu, Kırık Hayatlar, Nesl-i Ahîr*) kaleme almıştır. İzmir'de kaleme alınan eserler onun henüz öğrenme dönemine, İstanbul'dakiler ustalık ve olgunluk dönemine aittir. Yazarın Batı'ya karşı duyduğu ilgi çocukluğundan itibaren başlamış (yabancı dil öğrenmesi, Fransız romanları okuması ve onları Türkçeye çevirmesi, Dârülfünûn Edebiyat Fakültesinde Batı edebiyatı okuması) ilerleyen yıllarda onun eserlerine, yazım tekniğine, üslubuna, kahramanların tasvirine çok yansımıştır. Kendi döneminin yazarlarından farklı olarak Halit Ziya romantizm ve natüralizmin yolunu takip etmeyi tercih etmiştir:

"O zaman on yedi yaşlarımda idim, bir yandan tahsile ve tebbua devam ederken, bir yandan tamamiyle yazı âlemine dalyordum...O zaman Fransa'da Natüralist mektebi en parlak devrinde idi. Balzac, Stendhal, Flaubert ile başlayarak Zola, Daudet, Goncourt'lar

başlıca sevdiklerimdi; bunlardan neler topladım, ne fikirler aldım, nasıl intibalara uğruşurdum, bunu tahlil etmek mümkün değildir.” (Ulus, 1943, s. 5).

Yazar eserlerinde Batı’yı gerçekçi bir şekilde tasvir etmiştir ve bu tasvirlerler kendi içinde ironi barındırmamaktadır. Nitekim Halit Ziya’nın eserlerinde yer alan Batılı yaşam tarzı ve zihniyet artık kahramanların benimsediği ve olması gereken bir şeydir. Eserlerinde detaylara (mekân, kıyafet vs.) büyük önem gösteren; onları titizlikle işleyen yazar, özellikle karakterlerin dış görünüşüne, iç dünyasına, ruhsal durumuna nitekim psikolojisine büyük önem vermiştir. O, okuruna vakadan ve olayların değerlendirmesinden, didaktiklikten ziyade kahramanın iç dünyasını göstermiştir. Kahramanları tek tek ele alarak ait olduğu sosyal çevreye uygun olarak ayrıntılı bir şekilde tasvir etmiştir. Bahsi geçen bu unsurların altını *Hikâye* adlı eserinde çizmiştir:

“Gerek romantiklerden olsun, gerek realistlerden, hikâye yazarlarının eserlerine temel olarak kabul ettikleri, ruh durumunun araştırılması olan önemli esas ancak ayrıntılar ile çözümlenebilir. İnsanlığın duygularını araştıranların betimledikleri insanlar en özel durumlarına kadar okuyucu tarafından bilinmelidir. ... Ünlü hikâye yazarları (...) bir caninin işlediği suç olan cinayetin güdülerini saptamak için fizyolojinin psikoloji ile uyumunu, ilişkisini açıklarlar.” (Uşaklıgil, 1998, s. 25).

Yazar, eserlerinde kadın karakterler üzerinde daha çok durmuş, onları daha canlı daha detaylı bir şekilde tasvir etmiştir. Halit Ziya Uşaklıgil’le ilgili birçok araştırma yapan Ömer Faruk Huyugüzel, Halit Ziya’nın yarattığı kadın karakterleri fiziksel özelliklerine göre ikiye ayırmış ve belli gruba mensup olan kadınların daima aynı psikolojik özelliklere, aynı yapıya sahip olduklarını belirtmiştir:

“Halit Ziya’nın romanlarındaki kadınları sarışın-mavi gözlü ve esmer-siyah gözlü kişiler olarak ikiye ayırmak mümkündür. Bunların fizik yapıları ile psikolojileri ve davranışları arasında da belli ilişkiler vardır. İlk grupta yer alan Mazlume, Nemide, Hacer (Ferdi ve Şürekâsı) ve Nihal gibi genç kızlar asabi, hassas ve hayat karşısında zayıf insanlardır. İkinci gruba giren İkbâl, Nahid, Saniha, Bihter ve Vedide gibi genç kız ve kadınlar ise olgun, kuvvetli, iradeli ya da hayat karşısında mücadeleci kişilerdir. Romanlarındaki kadınların bir kısmını ise meşum kadınlar adı altında sınıflandırmak mümkündür. Mihriban Hanım, Firdevs Hanım ve Bihter, Seniha Hanım ve kızları Nebile ile Neyyir.” (Huyugüzel, 1995, s. 33).

Halit Ziya’nın ve Lev Tolstoy’un edebî kahramanlarına karşı sergiledikleri tavır hemen hemen aynıdır. Halit Ziya kahramanlarını tarafsız bir tutumla ele almıştır. Derin gözlemleri sayesinde bütün çizgileri belirgin olan psikolojik portrelerini çizmiştir. Onları yargılamamış, aksine anlamaya çalışmış ve okurunu da bir nevi karakterlerini anlamaya, çözümlenmeye davet etmiştir. Tam da bu noktada Halit Ziya devrin yazarlarından ayrı, objektif bir konuma sahiptir; eserlerinde hocalık yapmamış; kişileri psikolojik realitelere uygun olarak çizmiş, bir hayat lehvası yaratarak okuruna da toplumsal mesaj vermeyi amaçlamamıştır. *Aşk-ı Memnu* Türk romanın doruk noktası olarak kabul edilmiş ve çoğu eleştirmen ve edebiyatçı tarafından yüksek derecede değerlendirilmiştir. Cevdet Kudret romanı yazarın en olgun eseri sayarak “Gerek imgelerin, gerek tekniğin utalığı ile daha önce yazılmış romanları kat kat geride bırakır; yayımlandığı yıldan bu yana ciddi ‘rakiplerin’ sayısı gerçekten pek azdır.” diye değerlendirmiştir (Kudret, 1965, s. 165). Fethi Naci bu eseri şöyle tanımlar: “*Aşk-ı Memnu*, Halit Ziya’nın en başarılı romanı. [...] Zamanın

yıkıcı gücüne dayanmayı başarabilmiş beş on Türk romanından biri. [...] Taaşşuk-ı Talât ve Fitnat, sadece, tarihsel açıdan bir ilk roman. Oysa *Aşk-ı Memnu*, yaşamını sürdüren ilk Türk romanı. Tarih açısından değil, edebiyat açısından ilk türk romanı." (Fethi Naci, 1981, s. 59). Romanın esas teziyle ilgili birçok münakaşa olsa da kanaatimce *Aşk-ı Memnu* romanını yalnızca aylak yaşam tarzı sürdüren, alafranga tiplerin romanı saymak, Batılılaşma sorunu üzerine kurulu olduğunu iddia etmek onun değerini azaltmaktadır. Halit Ziya romanında bireylerin içsel yaşamını, duygularının gelişmesini büyük bir ustalıkla göstermiştir.

"Aşk-ı Memnu topluma değil, bireye ve bireyler arası ilişkiye dönük romandır. Uşaklıgil, somut ve tek olan bir evliliğin belli koşullar altında nasıl işlediğini, belli insanların arasındaki ilişkiler örgüsünün niteliğini ve gelişimini anlamaya ve anlatmaya çalışır. [...] Aşk-ı Memnu'da bireysel ilişkiler ağının örülmesi ve çözülmesi, XIX. yüzyıl İstanbul'una ait bir gözlem, bir eleştiri olmadığı için, romanı Batılılaşma sorununa indirgemek, yapıtta başarılı olan asıl işi gözardı etmek olur. [...] Diyebiliriz ki, Uşaklıgil, Aşk-ı Memnu'da birtakım insanların, neden-sonuç yasasına göre gelişen aşk öyküsünü anlatan, psikolojik gerçekliğe dayanan, sağlam yapılı, kusursuz bir sanat yapıtı yaratmak peşindeydi. Böyle bireyler arası duygusal yoğun ilişkiyi işleyen romanlara; Edwin Muir 'dramatic roman' adını verir. Aşk-ı Memnu işte bu tür romana çok iyi bir örnektir." (Moran, 2017, s. 91-92).

Yazar aynı anda Osmanlı döneminde tabu sayılan insan vücudu ve cinsellik gibi konuları da es geçmemiş; aksine bütün bunları kahramanın psikolojisi kapsamında (Bihter'in aynada kendi vücudunu incelemesi, tatmin olmayan cinsellik isteği yüzünden kocasını aldatarak Behlül'ün kollarına atılması; Behlül'ün Peyker'in tenine herkesin içinde bakarken kendisini cinsellik fikirlerine kaptırması vs.) ele almıştır. Bütün bu "tabu"ları bariz bir şekilde okura göstermesi kahramanları belli adımları atmaya teşvik eden duyguları ve genellikle ahlak ve insan doğası arasındaki bağlantıyı çözmek açısından büyük önem taşımaktadır. "Bilindiği üzere *Aşk-ı Memnu* romanı üçlü ilişki, para ve aşk çatışması üzerine kurulmuş trajik finalli bir romandır. Bu kapsamda *Aşk-ı Memnu* Halit Ziya'nın daha önce yazdığı *Ferdi ve Şürekâsı*, *Mai ve Siyah* romanlarına benzemektedir ve Bihter *Mai ve Siyah*'ta alegoriyle anlatılan ruhsal ve fiziksel bölünmenin yeni bir yansıtıcısıdır." (Finn, 1984, s. 181).



Halit Ziya Uşaklıgil

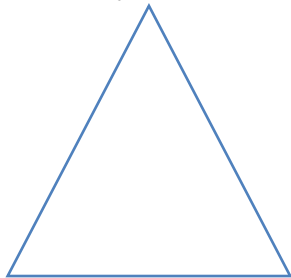
ÜÇGEN ARZU

Fransız filozofu, kültür bilimcisi, edebiyatçı René Girard, mimetik arzu ve "temel antropoloji" kavramlarını ve bu kavramlar kapsamında toplumun, kültürün temelinde yatan fedakârlık, mimetik şiddet gibi sorunları geliştirmiştir. *Romantik Yalan ve Romansal*

Hakikat, yazarın ilk eseridir. Kanaatimizce yazarın “romantik yalan”dan kastı, romantizmin temelinde bir illüzyon barındırdığı, romantik kahramanların istisnai olmadıkları, onların birilerinin etkisi altında oldukları ve o kişiyi taklit ettikleridir. Yazar, meşhur “mimetik taklit” olarak terimleştirdiği kavramın temelini bu yapıtında “üçgen arzu” başlığı altına yerleştirmiştir.

Girard, tıpkı bir edebiyat eleştirmeni gibi “üçgen arzu” teorisini Cervantes, Stendhal, Flaubert, Proust, Dostoyevski’nin belli eserleri üzerinde uygulamış ve bu eserlerdeki arzunun “doğa”sını incelemiştir. Girard kitabı için özellikle edebî kahramanların belirli kişilerin etkisi altında olduğunu, bu kişiyi taklit ettiğini bariz bir şekilde gösteren, her birinin temelinde ortak bir “taklit şablonu” barındıran eserler seçmiştir. Buradaki “taklit”, kişinin dış dünyayı taklit etmesi anlamına gelmemektedir. Girard’ın terim hâline getirdiği “mimesis” bir kişinin başka birini taklit etmesi, arzularını ona bakarak oluşturması ve genellikle hayatını o kişinin hayatına benzer bir tarzda kurmasıdır. Don Kişot, Amadias de Gaule; Emma Bovary hayran olduğu moda dergilerindeki kadınlara benzemek istemektedir. Bu kişilerin arzularını kendileri değil, hayranlık duydukları kişiler seçmiştir. Üçgende *dolayımıcı* (taklit edilen, örnek kişi); *özne* (taklitçi, arzu duyan kişi) ve *nesne* (arzu edilen) yer almaktadır. Don Kişot için Amadias de Gaule, Emma Bovary için moda dergilerindeki kadınlar, Julien ve Raskolnikov için Napolyon, Renâl için Valenod dolayımıcı sayılmaktadır. Bu kapalı üçgende, *nesneden özneye* ve tersi yönde iletilen arzu sirkülasyon hâlinindedir. Buradaki arzu, *nesne*, *özneyi* ve *dolayımıcıyı* birbirine bağlayan düz bir çizgi şeklinde gösterilebilir. Yazar romanları *dolayımıcının* bulunduğu uzaklığa göre (söz konusu fiziksel değil sosyal etki mesafesidir) *içsel* ve *dışsal dolayım* olarak ikiye ayırmaktadır. Renâl, Mathilde, Julien üçgeninde bir *içsel* Don Kişot ve Amadias üçgenindeyse bir *dışsal dolayım*la karşılaşmaktayız. Dolayısıyla burdaki ilişkilerde *nesne* olan kişiler *dolayımıcılarına* her zaman yakın bir mesafedeler. Fakat İsa’nın yaşamına göre hayatlarını kurmak isteyen Hristiyanlar ona hiçbir zaman ulaşamaz. Burda bir *dışsal dolayım* yer almaktadır. Bu iki dolayım içinde Girard en çok Stendhal ve Proust romanlarında karşılaştığımız *içsel dolayım* üzerinde odaklanmıştır. *İçsel dolayım*a ait romanlarda *nesne dolayımıcısından* nefret eder. Bu nefretin sebebi *nesnenin dolayımıcıyı* arzularına ulaşma yolunda bir engel olarak görmesi, onu kıskanması, daima bir rekabet sürdürmesidir. *Nesneyi öznenin* gözünde bu kadar değerli kılan *nesnenin* üçüncü bir kişi tarafından istenilmesidir. *Özne* bunu kendisine bile itiraf edemez ve sağduyusunu kaybeder.

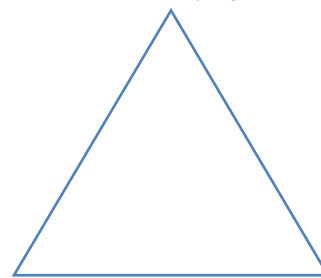
Aleksey Karenin



Aleksey Vronskiy

Anna Karenina

Adnan Ziyagil



Behlül

Bihter Ziyagil

İncelediğimiz *Anna Karenina* ve *Aşk-ı Memnu*, *içsel dolayım* romanlarına örnektir. Burada yer alan *üçgen arzu* daha çok cinsel bir boyuta sahiptir. Nitekim her iki ana kadın karakterin ihanet yolunu seçme sebebi tatmin olunmamış cinsellik isteği ve sevgi yoksunluğudur. Anna ve Bihter mantık evliliği yaptıkları için (Bihter’i bu evliliğe iten bir başka önemli neden de onun Firdevs Hanım’ın kızı ve Melih Bey takımının bir parçası olmaktan kaçma isteğidir) kocalarını gerçek anlamda sevmemişler ve Vronskiy ile Behlül bir nevi her ikisinin de ilk aşkı sayılabilir. Romanlarda incelediğimiz *üçgen arzu* daha çok Stendhal ve Proust’un romanlarında yer alan *üçgene* yakındır. Ne Behlül ne de Vronskiy kendi arzularından *dolayım*cılarının adına vazgeçmemiş, onları kendisine bir örnek kişi olarak görmemişlerdir. Nitekim bu karakterlerin evli kadınlara karşı tutkusu, ilgisi kendiliğindedir (gelişigüzelidir). *Üçgen arzuya* göre bu cinsel boyuta malik olan duygular Vronskiy’i Anna’ya, Behlül’ü Bihter’e bağlayan (*özne* ve *nesne*) düz bir çizgidir. Kahramanların aldıkları kararlarda *telkin* ve *taklitin* payı büyüktür. Anna’nın aklına Vronskiy’i ilk salan Kont’un annesi ve Kiti olmuştur. Bu iki kadının sürekli Vronskiy’i övmesi, ondan hayranlıkla bahsetmeleri sevgi açlığı duyan genç kadını çok etkilemiş ve bu genç adama karşı ilgi duymasına sebep olmuştur. Vronskiy’nin sürekli olarak farklı kadınlarla ilişkiye girmesinin, aile kurmamasının başlıca nedenlerinden biri de annesi olmuştur: “Vronskiy aile yaşantısı nedir hiç bilmiyordu. Annesi gençliğinde , evli olduğu sırada ve özellikle de evlendiğinden sonraki dönemde başından sosyetedeki herkesin bildiği pek çok gönül macerası geçmiş. Parlak bir sosyete kadınıydı. Babasını hemen hemen hiç hatırlamıyordu...” (Tolstoy, 2020, s. 76).

Vronski ile evliyken bile çeşitli ilişkilere girmiş bir kadındır. Oğlunun Karenina gibi zengin, güzel bir sosyete kadınıyla olan ilişkisini ilk zamanları desteklese bile daha sonra toplumun yargılarından, oğlunun kariyerini yarıda bırakmasından dolayı taraf değiştirmiştir. Romanın sonunda evladının Karenina’nın ölümünden sonra kendi hayatını bitirmek için savaşa gitmesi, Vronski’nin her şeyden Anna’yı suçlu tutmasına sebep olmuştur.

Bihter’i Behlül’e iten sebeplerden biri çevre baskısı, (herkes Melih Bey takımına ait olan genç kadının mutlaka bir gün kocasına ihanet edeceğini açıkça söylemiş ve bu düşünceler onun bilinçaltına yerleşmiştir) Firdevs Hanım’ın kızı olmasıdır. Bihter, Firdevs Hanım’a benzememek için yeminler edip kendini sevecen üvey anne olarak gösterse bile çevresi ona hep ön yargıyla yaklaşmıştır. Onun tek isteği yirmi iki yaşında mini mini bir anne olmak, Boğaziçi’ndeki en büyük yalıda yaşayarak onun hanımı olmasıydı fakat o belli bir zaman sonra tüm bunların, içindeki sevgi boşluğunu doldurmadığını anlamıştı. *Yaradılışına kurban giden bir kişidir Bihter* (Finn, 1984, s. 183). Sevgi yoksunluğu çeken bu genç kadın kendini hayatını zehirleyen bir erkeğe kaptırmıştır:

“Sevmek, sevmek istiyordu. Hayatında yalnız bu eksikti; fakat hayatta her şey bundan ibaretti: Sevmek, evet, bütün mutluluk yalnız bununla elde edilebilirdi... Yarabbi! Sevmek istiyordu, hummalar içinde mecnunca bir aşk ile sevecek mesut olacaktı. Nefes alamıyor, boşuluyordu, bu mezardan çıkmak, yaşamak, sevmek istiyordu. [...] Ona sevmek, sevmek, lazımdı, sevmeyecek olursa ölecekti.” (Uşaklıgil, 2016, s. 168-173).

“Sevilmek! Sevilmek! Mariz ruhunda yalnız bu feryat vardı. İşte şimdi onu seven birisi vardı, dizlerinin dibinde bu tekrarlanıyordu, ve kendisinden, buna mukabil yalnız bir

parka sevimlik isteniyordu. O da Behlül'ü bir parça sevmiyor muydu?" (Uşaklıgil, 2016, s. 354).

"Üç aşamadan geçer Bihter: 1) Genç kızlık emellerine kavuşacağı umuduyla zengin Adnan Bey ile evlenen ve görevini yapmaya çalışan Bihter. 2) Hayal kırıklığına uğradığı için mutluluğu yasak bir sevgide bulan Bihter. 3) Bıkıldığını ve terkedildiğini anlayarak kıskançlıkla boğulan ve intikam için her şeyi yıkıp intihar eden Bihter." (Moran, 2020, s. 35).

Nesnenin istemeden maruz kaldığı *telkin* ve *taklit* onun peşini bırakmamıştır. Dolayısıyla Beşir'in, kocasına olup bitenleri anlatacağını düşünen Bihter bir zamanlar Adnan Bey'in karısı olarak geldiği yalından rezil, kocasını aldatan biri olarak kovulacağını anlamıştır. Annesinin rezil hayatına benzer bir hayatı devam ettirmek istemeyen Bihter, intihar etmeye karar vermiştir. Burdaki anne figürünün üzerinde daha çok durmak gerekir. Firdevs Hanım, Peyker ve Bihter'e sözün gerçek anlamında annelik yapmamış, onları kendisi için bir yük olarak görmüştür. Çocuklarının varlığı ona artık genç bir kadın olmadığını hatırlatmaktadır ve Firdevs Hanım kocasını sevmemiş, ona ihanet etmiş, onu hayatını karartan biri olarak görmüş bir kadın karakterdir. Adnan Bey'i kendisi için mükemmel bir koca aday, tükenmez kâse olarak gören Firdevs Hanım, onun kızına evlilik teklifinde bulunmasını uzun süre kabul edememiştir. Bihter'in annesine karşı beslediği nefret duygusu ise onu içten içe zehirlemiştir. Hayatı boyunca Firdevs Hanım'a benzememek için uğraşan, kardeşi Peyker'i babasına benzediği için gizlice kıskanan Bihter, evliliğinde üvey çocuklarına iyi bir anne, kocasına sadık bir eş olmayı çok istemiştir. O, annesinden nefret ettiğini açıkça söylemiş ve onun gibi birinin kızı olduğu için kaderine küsmüştür. Bihter hayatı boyunca bu duygunun gölgesinde yaşamıştır. Nitekim Bihter'e göre onu Behlül'ün kollarına iten kuvvet damarlarında dolaşan Firdevs Hanım'ım kanıdır. Anasının kızı olma düşüncesi onun düşmesine sebep olan bir etkidir:

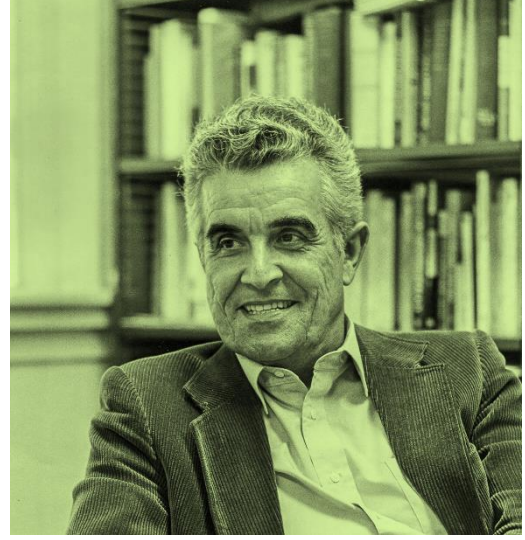
"Nihayet Firdevs Hanım'ın kızı olmuştu; evet yalnız onun için gitmiş, bu adamın kollarında mülevves biri olmuştu. Başka bir sebep bulamıyordu. Demek onun kanında, kanının zerrelere bir şey vardı ki, onu böyle sürüklemiş, sebepsiz, özürsüz Firdevs Hanım'ın kızı yapmıştı. Bütün bu günahın, bu levsin mesuliyetini annesine atfediyordu. Bu kadına bir düşman idi, ondan nefret ediyordu, kendisini bu kadının kızı yapan kadere küsüyordu." (Uşaklıgil, 2016, s. 204).

Firdevs Hanım'ın çocuklarına karşı olan tavrı, Behlül tarafından da fark edilmiştir. Behlül onun aslında kızlarını bir rakip olarak gördüğünü, onların mutlu olmasını aslında istemediğini anlamıştır. Behlül'ün odasına gittiği ilk akşamdan sonra Bihter kendisini iğrenç, sefil, murdar bir yaratık olarak hissetmiş ve artık herkesin söylediği gibi nihayet Firdevs Hanım gibi bir kadının kızı olduğunu ispatlamıştır: "Gidip şimdi kocasına diyecekti ki: Biliyor musunuz? Ben size layik değilim, ben sefil bir mahlukum, Firdevs Hanım'ın kızıyım. Bırakınız beni, gideyim. Annemin yanına, ben yalnız oraya layığım. Lakin siz de düşünmeli değil miydiniz? Niçin gidip bir Firdevs Hanım'ın kızını almak istediniz?" (Uşaklıgil, 2016, s. 203).

Firdevs Hanım da bu romanda *dolayımci* rolüne sahip bir karakterdir. Hastalığından dolayı Adnan Bey'in yalısına taşınan Firdevs Hanım, Nihal'in (aynı şey karşı taraf için de geçerli sayılır) aklını Behlül'le ilgili aşk düşünceleriyle doldurmuştur. *Öznenin* bu sözlere olanaklı bakma sebebi de hayatı boyunca muhtaç kaldığı sevgiyi *nesnede* bulabilmesine inanmasıdır. Bu *üçgende* Firdevs

Hanım *dolayımıcı*, Nihal kurban giden *özne*, Behlül *nesne*dir. *Nesne* ve *özne* daima *dolayımıcının* gölgesi altında kalmıştır. Aralarında oluşan düz çizgi şeklini alan yoğun istekse *telkinin* sonucu olarak meydana gelmiştir. Bu *üçgene* dâhil olmayan fakat ona *kurban* giden kişi, cinselliği aşk sanan Bihter olmuştur. Nihal'le Behlül'ün ilişkisinin ilerlediğini gören Bihter annesinin dizlerine kapanarak ondan feryatlar içinde yardım istemiştir: “-Lakin, Yarabbi! Anlasanız, ölüyorum. Onların gözümün önünde seviştiklerinden, gözümün önünde... Ben işkenceler içinde kıvrılırken, onların saadetlerinden ölüyorum...” (Uşaklıgil, 2016, s. 380).

Anna Karenina'da *nesne* ve *Aşk-ı Memnu*'da *özneyi* yaklaştıran tam da anneye karşı duyulan nefret hissidir. Vronskiy'de annesini sevmeyen bir karakterdir: “İçinden annesine saygı duymuyor ve nedenini bilmeden annesini sevmiyordu. Gerçi içinde yaşadığı çevrenin değer yargıları ve aldığı eğitim yüzünden annesiyle ilişkisinde son derecede uysal davranmaktan başkasını düşünemiyordu. Görünüş olarak daha uysal ve daha saygılı oldukça, içinde annesine karşı beslediği saygı ve sevgi azalıyordu” (Tolstoy, 2020, s. 82).



René Girard

Her iki romanda bilinçsiz bir tarzda aile modellerinin *taklidi* ve yüksek seviyede olan bir *telkin* söz konusudur. Hem Vronskiy hem de Behlül sosyetenin *nefis kadınlarıyla* ilişkiye girerler. Bu romanlarda *özneler* arzularını *dolayımıcıdan* ödünç aldıklarını kabul etmezler. Vronskiy için daha çok bir rastlantı, Behlül'ün serüvenindeyse daha çok kibir, yine bir kadına sahip olmak, can sıkıntısı ifadelerini kullanmak yerindedir. Bunu en iyi Bihter'le yaşadığı ilk geceden sonra aklından geçen düşüncelerden anlarız:

“Sahih, sahih, Bihter artık kendisinin olmuştu öyle mi? Bu o kadar emellerinin fevkinde bir şey, hatta arzusu edilmeye cesaret olunamamış bir şey idi ki... [...] Peyker'den ne güzel intikam almış oluyordu. Şimdi ona gitmek, kulaklarına bağlamak istiyordu:

-Lakin sizin haberiniz yok... Bihter, anlıyor musunuz? O nefis kadın bu akşam kollarımın arasında idi.

Lakin bu muzafferiyetini yalnız Peyker'e söylemek kifayet etmeyecekti, bütün dünyaya haber vermek istiyordu ki o bugün İstanbul'un en güzel, en güzide kadınına maliktir. Kendi kendisine:

-Ne kadar yazık! diyordu. Bunu yalnız ben bileceğim...

Onda en ziyade kuvvetle hüküm süren bir adet vardı: Nakletmek... Aşk münasebetlerini, başkalarına dinletmek hevesiyle tesis eserdi. Duyulmamış bir muzafferiyet yarı yarıya. vaki olmamış hükümde idi. Bütün münasebetlerini, vakalarını, isimleri saklayarak, hatta iftihar olunacak isimlerin keşfedilmesine müsaade ederek, türlü ilavelerle, süslerle anlatır ve en büyük lezzeti asıl anlatırken hissederdi.” (Uşaklıgil, 2016, s. 195, 198).

Bu iki kahraman hedonist bir yapıya sahiptir, çeşitli ilişkilere girerler. Evlilik ve sadakat onların mizacına tamamen ters düşmektedir. Vronskiy'e göre erkek yalan söyleyemez ama kadın söyleyebilir, koca karısını aldatamaz fakat kadın kocasını aldatabilir:

“Okuldan çok genç ve parlak bir subay olarak çıkan Vronskiy, birdenbire zengin Petersburglu askerlerin hayatına daldı. Petersburg sosyetesine arada sırada katılıyordu, ama bütün aşk maceraları sosyete dışındandı. [...] Onun için evlilik gerçekleşmesi olanaksız bir şeydi. Aile yaşantısını sevmemesi bir yana, içinde yaşadığı bekârlar dünyasının ortak görüşü doğrultusunda ailede, özellikle de koca kavramında yabancı, düşmanca, dahası gülünç bir şey görüyordu. [...] ‘Peki ne olacak? Hiçbir şey. Benim hoşuma gidiyor, onun da hoşuna gidiyor’. Sonra akşamı nerede noktalayacağını düşünmeye koyuldu. Gidebileceği yerleri hayalinde canlandırdı.” (Tolstoy, 2020, s. 76, 77, 78)

Böyle bir mizaca sahip olan genç adamda Anna'nın varlığı değişik hisler uyandırmış, ona canlılık hissi vermiştir. Kont bu sosyete kadınla olan ilişkisinden âdeta bir gurur ve mutluluk hissi duymuştur. Onun sadece kendisine ait olduğunu ve onsuz asla yapamayacağını düşünmüştür:

“Behlül hayatı yirmili yaşlarda kendince öğrenmiş, derin ve anlamlı hislere kapılmayan, her şeyin başına maddiyatı koyan, hayatta hiçbir şeye şaşırmayan biridir. Hayatı bir eğlence olarak gören, İstanbul'un gece hayatına erken yaşlardan itibaren atılan bu genç adam aslında hiçbir zaman eğlenemez bütün neşesinin arkasında bir can sıkıntısı barındırır. Bu sıkıntı onu sürekli olarak bir eğlenceden diğerine iterdi. Behlül, Kont Vronskiy gibi insanları daha çok bir eşya olarak görür. Onu herkes sevip, herkes arasa bile Behlül'e gereken tek bir şey “Beyoğlu'ndan yalnız geçmemek, Lüksemburg'a giderse kendisini dinleyecek bir muhatap bulmak, Kâğıthane'ye gidecek olursa arabada bir kişi kalmamaktı”. (Uşaklıgil, 2016, s. 92).

Behlül ve Vronskiy'i aralarındaki fark Tolstoy'un kahramanını bir gelişim içinde vermesidir. Dolayısıyla tüm hayatı boyunca sadece anlık duygular, hazlar peşinde olan Vronskiy ilk anlarda Anna'ya karşı sonsuz bir sevgi duyduğuna inansa bile, o duygular gücünü yitirdiğinde sevdiği kadının arkasında durur. O, Anna'nın hamile olduğunu öğrendiğinde ona sahip çıkar, onunla kendi mizacına bir o kadar ters düşen evlilik hayatına adım atar; kariyerinden vazgeçer, olgunlaşır. Vronskiy'i Anna'dan soğutan, ona karşı bir nefret ve iğrenme hissi uyandıran sevgilisinin sürekli olarak her şeyden Vronskiy'i suçlu bulması, tutkuyla başlayan ilişkinin baskıcı bir biçim alması olmuştur. O, Behlül gibi artık karşısında eskisi kadar güzel, ferah, ona canlılık veren bir kadını görmemeye başlamıştır.

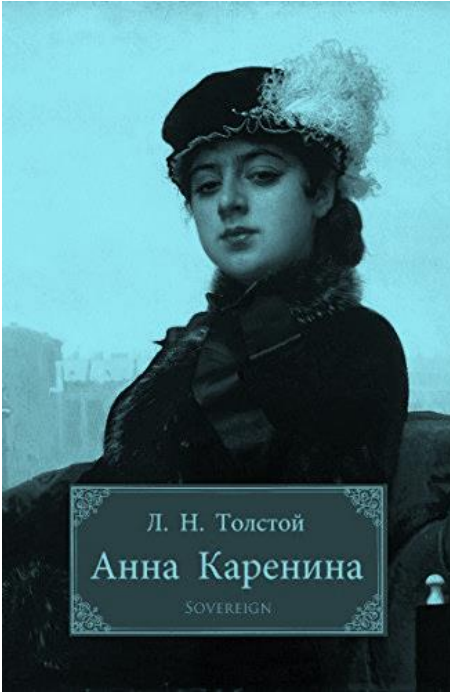
Buradan yola çıkarak Girard'ın ileri sürdüğü “güçlü arzular tutkulu arzulardır. Kibirle ilgili arzular gerçek arzular gerçek arzuların solgun yansımasıdır.” (Girard, 2017, s. 13) fikrin üzerinde durmak isabetli olacaktır. Çünkü Vronskiy'in arzusunun en güçlü kategoriye ait olduğunu, Behlül'ün ise solgun olan *kibir* temelli anlık bir duygu hissettiğini söylemek mümkündür. Nitekim Tolstoy'un kahramanı, manevi güzelliğine hayran olduğu Anna'yı onunla birlikteyken kendisini daha canlı hissettiği ve sevgiyi onunla birlikte tattığı için sever ve bütün zorluluklara rağmen sonuna kadar yanında kalır. Fakat Uşaklıgil'in yarattığı Behlül karakteri egosunu tatmin etme peşinde koşarak Bihter gibi *nefis* bir kadını elde eder ve amacına ulaştığı an ondan ayrılır. Vronskiy için Anna arzunun, canlılığın, tutkunun; Behlül içinse Bihter isteğin, kibirin

*dolayımcı*larıdır. Anna ve Vronskiy ilişkisi başlangıç evresinde birbirleriyle kurdukları cümleler doğrultusunda ilerlemiştir. Vronskiy “aşkıdan”, onun hayatına bir zamanlar canlılık katan kadından vazgeçmemiş, insanların söylediklerine karşı kayıtsız kalmıştır fakat Anna, girdiği ilişkinin utanç verici olduğunu düşünmesinden dolayı kendisini günah bataklığında hissetmiş ve toplumun eleştirisinden ötürü sonu olmayan bir ruhsal bunalıma düşmüştür. Belli zaman dilimlerinde mutlu olan bu kadın, girdiği ilişkiyi bir günah olarak kabul ettiği için vicdan azabı çekmiş, Vronskiy’i nerdeyse hayatı boyunca yüzünü kızartan bir kişi olarak görmüştür. Vronskiy ilk evrelerde tutkuyla bağlandığı bu kadını ilişkiye girmek için ikna etmiş, onu yaşamın ta kendisi olarak görmüştür: “Ama doğrusu, ben suçlu değilim ya da biraz suçluyum,- dedi Anna.” (Tolstoy, 2020, s. 181), “Benim yüzüm hiç kimsenin önünde kızarmadı, ama siz kendimi bir şekilde suçlu hissetmeme neden oluyorsunuz” (Tolstoy, 2020, s. 181). Lakin Anna kısa süre sonra attığı adımın yanlış olduğunu düşünmeye başlamış, kendisinden utanmış ve vicdan azabı duymuştur. Bütün bu psikolojik bunalımlar onların ilişkisini olumsuz yönde etkilemiştir:

“Vronskiy’e bakarken ne kadar alçaldığını fiziksel olarak hissediyor ve başka bir şey söylemiyordu. Vronskiy de hayatına son verdiği insanın cesedini gören bir katilin hissetmesi gereken şeyi hissediyordu. Onun tarafından yaşamaktan yoksun bırakılan bu ceset ikisinin aşkıydı, aşklarının ilk dönemi idi. Utancın bu korkunç bedeliyle ödenmiş olan şeyi anımsamanın dehşet verici, iğrenç bir yanı vardı. Anna’nın ruhsal olarak çırılçıplak kaldığı için duyduğu utanç onu eziyor ve bu utanç Vronskiy’e de bulaşıyordu.” (Tolstoy, 2020, s. 198).

Behlül aylak toplumun temsilcisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Behlül, eğer bir kadına tüm varlığıyla sevgisini ve ilgisini verirse kadının da ona karşı koyamayacağına inanır. O ilk önce Peyker’e ilgi duyar, daha sonra çetrefilli bir yapıya sahip olan yengesine ilk evrelerde acayip yakıcı hislere kapılır ve onu sıkıcı, sevgiden mahrum hayattan alıp koparır. Bu istek tükeninceyse başka kadınların, en sondaysa Firdevs Hanım’ım işaret ettiği yolla duygularını Nihal’e yöneltir. Karanlık bir gecede istekle dolu odada başlayan bu yasak ilişki en sonda iğrenç tutku hissine, saplantıya dönüşür. Bu *üçgen* belli bir değişiklik göstermektedir - *özneye* karşı ilk adımı atan *nesne* olmuştur. Bihter gece genç adamın odasına şeker bahanesiyle girerek, gösterdiği ürkekliğiyle *özneye* bir “evet” demiştir: “Bir kadın ki sizden ictinab ediyor, sizden korkuyor demektir; daha doğrusu size karşı kendisinden korkuyor demektir” (Uşaklıgil, 2016, s. 191).

Uşaklıgil *nesnenin* kararlarını okuruna daha çok anlaşılabilir kılmak için onun *ruhsal durumundan* söz etmiştir: Behlül için bu ilişkiyi bitiren özgürlüğünü kaybetme korkusu, eski ilişkilerinden farklı olarak bu sefer onun bir kadın tarafından ele alınması ve *nesneyi* tamamen ele alması, fazla ulaşılabilir olması, *nesnenin* kıskançlık krizlerine kapılması olmuştur. Buna benzer bütün sebepler, yaşanan anlar bir zamanlar *dolayımcı*dan *nesneyi* alarak egosunu tatmin etmiş *öznenin* tutkulu hislerini yok etmiştir. Fakat *özne* kendisine hak kazandırmayı başarmıştır: “Kendisini affediyordu ve kendisini affetmek için bulunan sebepler bütün Bihter için fazla bir töhmet vesilesi oluyordu: Onu gelip alan kadın hâlâ almakta devam ediyordu, onun ellerinde günahsız bir cinayet aleti masumiyetiyle görüyordu” (Uşaklıgil, 2016, s. 273).



Romanlarda *özneler dolayım*cıyla kavgaya girmez, arzularını ondan önce var olduklarını belirtmezler. Nitekim Behlül *dolayım*cısı olan amcasından sadece korku duyar, Vronskiy’se *nesnenin* aracılığıyla karşılaştığı rakibiyle açık bir karşı durmaya sergilemez. İncelediğimiz romanlarda *dolayım*cı bir rakiptir (Girard, 2017, s. 27). Stendhal’in romanında olduğu gibi *dolayım*cı ve *özne* aynı sosyal çevrede, bir evde olmalarına rağmen *Aşk-ı Memnu*’da *dolayım*cı sanki her şeyden habersiz, *erişilmez* bir yerde yaşamına devam etmektedir. Her iki *dolayım*cı figürü pasif bir mevkiye (bu bağlamda Adnan bey daha pasiftir, Karenin romanın belli bölümlerinde Vronskiy’le bir çatışma durumunda bulunur) sahiptir. Karenin (o Anna’yla karısının teyzesi aracılığıyla evlenir) ve Adnan Bey (o kızı evlendikten sonra yalnız kalmak istemez) sevgiye dayalı olmayan mantık

evliliği yapmışlardır. *Dolayımın varlığını ortaya çıkaran* bu iki roman *romansal yapıtlara* aittir (Girard, 2017, s. 34).

*Dolayım*cı Karenin *özne* Vronskiy’le şiddetli bir karşı durmaya girmez; kıskançlık ve genellikle bu tür durumları kendisi gibi Rusya için önemli bir devlet adamına yakıştırmaz. Onun için temiz adı, şerefi ve ünü, toplumun kendisiyle ilgili yorumları hep önce gelir. Aleksandr Aleksandroviç karısını Hristiyanlık kuralları yüzünden boşamaz; ona göre onlar insanlar tarafından değil, Tanrı tarafından birleşmiş ve bu evliliği bitirmek Tanrı’nın karşısında bir suç işlemek demektir. Karenin yalnızca bu tutkunun kısa bir zaman içinde yok olmasını, adının lekelenmemesini, sonunda bir şekilde bu kargaşayı çözebilecek bir şeyler ummuştur:

“Aleksandr Aleksandroviç, karısının Vronskiy’le birlikte ayrı bir masada oturmasında ve ateşli ateşli bir şeyler konuşmasında hiçbir fevkaladelik ve münasebetsizlik görmemişti; ancak salondaki diğer insanlara bunun fevkaled ve münasebetsiz bir şey olarak görüldüğünü fark etmiş, dolayısıyla bu durum ona da yakışsız gelmişti.” (Tolstoy, 2020, s. 188).

“Üzüldüğüm bu değil. İçinde bulunduğum bu durum yüzünden insanların önünde utanmaktan kendimi alamıyorum. Bu kötü bir şey, ama yapamıyorum, elimde değil.” (Tolstoy, 2020, s. 664).

Karenin’in sergilediği bu soğukluk, yaşam korkusu Anna’da ona karşı bir nefret hissi uyandırmış, onun sevebileceğine inanmamıştır:

“-Ben senin kocanım ve seni seviyorum.

Anna’nın yüzü bir an gevşedi ve bakışlarındaki alaycı kıvılcım söndü; fakat “seviyorum” sözü onu yine sınırlendirmişti. “Seviyor mu? O sevebilir mi? Sevginin ne olduğunu bile bilemez.” (Tolstoy, 2020, s. 195).

İhanete uğrayan Karenin karısıyla bu utanç verici dialoğa istemeden girer. Onu, Kont Vronskiy’le ettikleri hararetli sohbetin, sosyete tarafından dedikoduya sebep olabileceğini

düşündüğü için uyarır. Ancak bu uyarının gerisinde yatan bir ikilem vardır. Çünkü Karenin, bir adamın karısına kıskançlık göstermesini bir hakaret olarak görmekte ve eşine güvenmesi gerektiğini düşünmektedir. Yazar bu konuşmadan sonra okuruna pasif *dolayımıcı* mevkinde olan Karenin'in iç dünyasıyla ilgili detaylar vermiştir:

“Devlet işlerinde o kadar güçlü olan Aleksey Aleksandroviç, bu konuda kendisini zayıf hissediyordu. Uysal bir öküz gibi başını eğmiş, tepesinde kalktığını hissettiği baltanın inmesini bekliyordu. [...] Karısıyla her konuşmaya başladığında Anna'yı eline geçirmiş olan o kötülük ve aldatma ruhunun kendisini de ele geçirdiğini hissediyor ve karısıyla konuşmak istediği tavırla değil, bambaşka bir şekilde konuşuyordu. Oysa karısına söylemek istediklerini bu şekilde söylemesi olanaksızdı” (Tolstoy, 2020, s. 197).

Karısını geçmişine sonsuz saygı duyan Aleksandr, zaman geçtikçe Anna'nın yaşadığı ilişkiden dolayı onu küçümsemeye başlamıştır. Bütün bu durumlara rağmen o yine de eski karısının öleceğini düşünerek onun için utanç verici durumlara düşmüş, eşinin başka erkekten doğurduğu kız çocuğuna babalık yapmaya bile razı olmuştur. Aynı şey Vronskiy için de geçerlidir ve onu intihara kadar sürüklemiştir. Burda *nesne* *özne* ve *dolayımıcıyı* yüz yüze getirir, onlar; barıştırmak ister. Karenin'in ölüm yatağında Anna'nın çektiği acıları azaltması için onu affetmesi Anna'nın gözünde Karenin'e bir kutsallık kazandırır. Bu romanda *dolayımıcı* ve *özne* belli sahnelerde birbirine fazla yaklaşırlar; *dolayımıcının* kendi prensiplerinden dolayı karısının ilişkisini bildiği hâlde onu boşamaması *özne* için engel oluşturur. *Dolayımıcının* bu tür tutumu *arzulayan* *özne* ve *nesne* için kavuşma engeli yaratır.

Aşk-ı Memnu romanındaki üçgende Uşaklıgil *dolayımıcıyla* ilgili detaylı bilgi vermez. Eylemin merkezinde olmasına rağmen ona pek katılmaz (Girard, 2017, s. 54). Karısının ölümünden sonra uzun süre yalnız kalan, bütün sevgisini çocuklarına veren Adnan Bey, Bihter'e evlenme teklifinde bulunmadan önce aylarca düşünür fakat yine de çocukları için o kadar genç bir üvey anne getirdiği için suçluluk hissi duyar) her şeyi ölçüp tartar. Onun insanların söylediklerine göz yumarak böyle bir karar alma sebebi yalnız kalma korkusu olmuştur. Dolayısıyla Beybaba bir kaç yıla Nihal'in evleneceğini, Bülent'in okula gideceğini ve sonunda yalnız kalarak nadiren uğrayan çocuklarına muhtaç kalacağından emin olduğu için oluşacak bu boşluğu Bihter'le evlenerek önlemek ister. Romandaki pasif *dolayımıcı* figürü *özne* için *nesneyi* daha çok arzu edilir kılar, onun gözünde *nesneyi* daha çekici hâle getirir, yasak ilişkilerine heyecan katar.

İçsel dolayımın yıkıcı gücü, *nefret* duygusu Tolstoy ve Uşaklıgil tarafından büyük bir incelikte tasvir edilmiştir. *Nesnelere* intihar etme sebebi hem *dolayımıcıya* karşı kendilerini günahkâr hissetmeleri, dış faktörlerin etkisi (çevredeki insanların yargıları), *içsel çatışmalarına* yenik düşmeleridir. Dolayısıyla ana kadın karakterler için ilk evrelerde cesaretle atıldıkları evlilik dışı ilişkiler ağır bir yüke, baş edemedikleri vicdan azabına ve *özneler* karşı besledikleri *nefret* hissine dönüşür. *Nefretiyle* baş edemeyen Anna akli dengesini kaybetmeye, yaşadıkları bütün olaylardan haksız bir şekilde Vronskiy'i suçlamaya başlar. Bu yoğun *nefret* onu hayatının sonuna kadar adım adım takip eder, intiharıyla bile sevdiği insandan hınç almak ister. *Nesne* hayatının son saniyelerinde yıkıcı hisslerinin peşinden sürüklendiğinin farkına varır fakat bir şeyleri değiştiremez ve Tanrı'dan af dileyerek ölür: “O anda da yaptığı şeyden korkuya kapıldı. ‘Ben

nerdeyim? Ne yapıyorum? Neden?'. Kalkmak, kendini geriye atmak istedi, amma çok büyük, acımasız bir şey başına çarptı ve sırtından sürükledi. Mücadele etmenin olanaksız olduğunu hissederek "Tanrım, bütün günahlarımı bağışla!" -dedi." (Tolstoy, 2020, s. 999).

Aşk-ı Memnu'da *nesne dolayımciya* karşı saygı ve sevgi duyar. Buradaki yoğun nefret hissi *nesnenin* kendisine, *özneye* yöneliktir. Kendi varlığından öğrenen, kendisine verdiği sözleri tutamayan, onurunu, gururunu kaybettiğini düşünen, bir zamanlar onu bataklıktan kurtaran kocasıyla yüzleşme cüretini bulamayan *nesne* rezil kadın hayatına devam etmek istemeyerek geçirdiği psikolojik bunalımlara yenik düşer ve intihar eder:

"Açamayacaktı, o adamın karşısına çıkmayacaktı; ve elinde hep o küçük zarif oyuncağın siyah ağzı kıvrılıyor, kıvrılıyor, ona çevrilmek, karanlıkta onu bulmak istiyor ve ikna eder bir sesle: "Evet güzel, genç, nefis kadın, senin için yapılacak yalnız bu var!" diyordu. Kendisini aldatmak isteyen bu hayin şeyi silkip atacaktı, ölmeyecekti; bu güzel, genç, nefis kadın yaşayacaktı; sonra birden, artık kırılmaya müheyya, çatırdayan kapının karşısında, bileğinin mukavemetine bir keselan geldi, sanki onu bir kuvvet büktü, mağlup etti, nihayet o siyah ağzı kıvrıldı..." (Uşaklıgil, 2016, s. 398).

SONUÇ

Aşk-ı Memnu ve *Anna Karenina* romanlarını Girard tarafından geliştirilen *üçgen arzu* bakımından incelememiz bize bu eserlerdeki üçlü ilişkinin doğasını ve attıkları radikal adımların temel sebeplerini anlamamızı sağlamıştır. İlk bakışta meşhur "aşk üçgeni" olarak algılanabilecek söz konusu romanların perde arkasında derin psikolojik etkiler yer almaktadır. Vronskiy ve Bihter'in aile hayatlarında başarısız olmalarının başlıca nedeni, onları etkileyen olumsuz anne figürleri ve bilinçsiz bir şekilde aile modellerini taklit etmeleridir. İlk zamanlar Behlül'ün Bihter'i fazlaca arzulamasının sebebi aslında onun üçüncü bir şahsa ait olmasıdır.

Her iki romanda trajik finali hazırlayan sebep ise ana kadın karakterlerin; kıskançlık, nefret gibi yıkıcı hisler ve iç çatışmalarıyla baş edememeleridir. Behlül, Bihter'i kibirinden ve egosundan dolayı elde etmiştir. Vronskiy, Behlül'e göre Anna ile ilişkisinde daha vicdanlı ve onurlu davranmıştır. Fakat bütün bunlara rağmen Anna da tıpkı Bihter gibi ölümüyle bir zamanlar sevdiği insandan öç almak istemiştir. Sevgi yoksunluğu çeken *özneler* en sonunda arzularının peşinden gittikleri ve aldıkları kararın yükünü kaldıramadıkları için intihar ederler.

Araştırma sonucunda ilk bakışta çok uzak duran bu iki roman arasında birçok benzerlikler olduğu tespit edilmiştir. Lev Tolstoy ve Halit Ziya Uşaklıgil söz konusu eserlerinin psikolojik dokusunu büyük bir titizlikle işlemişlerdir. Her iki yazarın eserlerindeki amacı, yargılamak değil okuruna anlamayı öğretmektir.

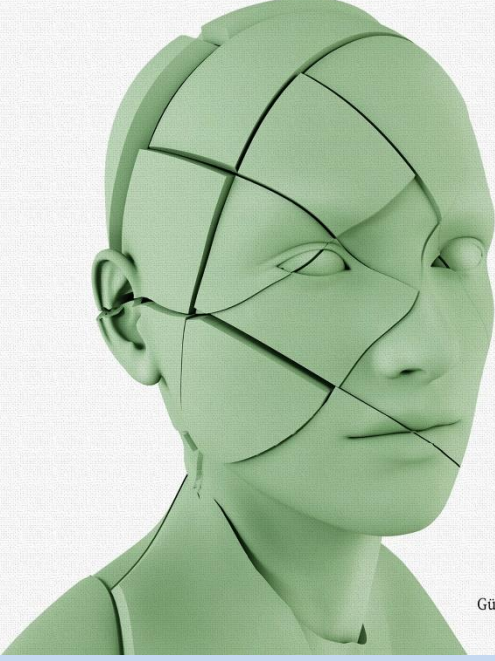
KAYNAKLAR

- Çernuşevski, Nikolay Gavriloviç (1951). *Estetik ve Edebi Eleştiri: Seçilmiş Makaleler*. Sanatsal Edebiyat Yayınları.
- Fethi, Naci (1981). *Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Finn, Robert Patrik (1984). *Türk Romanı*. Ankara: Bilgi Yayınevi.

- Fortunatov, Nikolay Mihayloviç (1983). *Tolstoy'un Yaratıcı Laboratuvarı*. Moskova: Sovyet Yazarı Yayınları.
- Girard, René (2017). *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Gudzii, Nikolay Kallinikoviç (1960). *Lev Tolstoy*. Moskova: Sanatsal Edebiyat Yayınları.
- Huyugüzel, Ömer Faruk (1995). *Halit Ziya Uşaklıgil (Hayatı, Sanatı, Eserlerinden Seçmeler)*. İstanbul: MEB Yayınları.
- Kudret, Cevdet (1965). *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman*. İstanbul:Varlık Yayınları.
- Moran, Berna (2017). *Türk Romanına Eleştirel Bakış 1*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Tolstoy, Lev Nikolayeviç (2020). *Anna Karenina*. İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- Uşaklıgil, Halit Ziya (1943). "Suud Kemal Yetkin'e Mektup", *Ulus Gazetesi Güzel Sanatlar Sahifesi*. İstanbul, s. 5.
- Uşaklıgil, Halit Ziya (1998). *Hikâye*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Uşaklıgil, Halit Ziya (2016). *Aşk-ı Memnu*. İstanbul: Everest Yayınları.

TÜRK BİLİMKURGU EDEBİYATI VE ARKETİPLER

DR. VELİ UĞUR



Günce Yayınları

Oktay Yivli

Öykü Nasıl Okunur

modern öykü ve yöntem



Günce Yayınları

MAKSUT YİĞİTBAŞ

Edebiyatın Ebemkuşağı

Halit Ziya Hikâyeciliğinde

Renklerin Dili

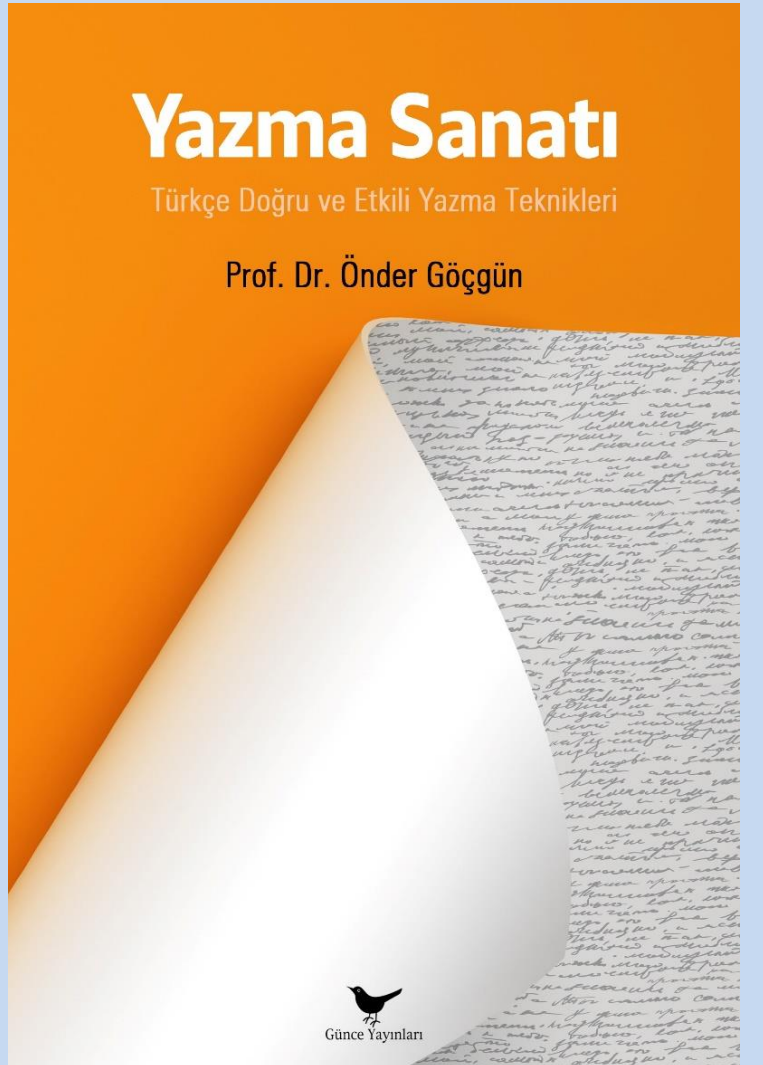


Günce Yayınları

Yazma Sanatı

Türkçe Doğru ve Etkili Yazma Teknikleri

Prof. Dr. Önder Göçgün



Günce Yayınları

Dilbilim Araştırma

Makaleleri

Research Articles on

Linguistics

Belirtme Durumu Çekiminin *Kommunist Gazetesi* Örneğinde Sovyet Dönemi Azerbaycan Türkçesindeki Değişimi ve Bu Değişimde SSCB'nin Dil Planlaması Politikasının Etkisi

DOÇ. DR. MUSTAFA KARATAŞ* - MERVE KARADUMAN**

Öz

Türk dilinin durum çekimlerinden biri olan belirtme durumu, ekli (+I) veya eksiz (Ø) olmak üzere iki biçimde gerçekleşir. Ekli belirtme durumu çekiminin, Türk yazı dillerinde farklı ses ve biçim özellikleriyle kullanıldığı görülmektedir.

Eski Türkçe döneminde ana hatlarıyla ortak bir biçimde yapılan bu çekimin, 11. yüzyıldan itibaren doğu, kuzey ve batı bölgelerindeki üç farklı coğrafyada gelişimini sürdüren Türk yazı dili geleneklerinde farklı biçimbirimlerle yapıldığı görülmektedir. Bu farklılıkların görüldüğü kollardan biri de Oğuzcadır. Batı Oğuzcanın doğu kolunu oluşturan Azerbaycan Türkçesinin tarihî gelişim sürecinde de bu çekimin biçimbirimlerinde çeşitli değişimler görülmektedir. Bu değişimler, özellikle farklı alfabelerin kullanıldığı Sovyet Dönemi Azerbaycan basınına da açık bir biçimde yansımıştır.

Azerbaycan Komünist Parti Merkezi Komitesinin yayın organı olması nedeniyle Sovyet Dönemi Azerbaycan Türkçesinin en önemli gazetesi olan *Kommunist* gazetesi, 29 Ağustos 1919-27 Ağustos 1991 tarihleri arasında Arap, Latin ve Kiril olmak üzere üç farklı alfabede yayımlanmıştır. Bu özelliği nedeniyle, Azerbaycan Türkçesindeki ses ve yazım değişimlerinin incelenmesi açısından büyük bir öneme sahiptir. Bu açıdan bakıldığında özellikle Oğuz Türkçesinde belirgin değişimleri görülen belirtme durumu çekiminin gazetenin farklı alfabelerle yayımlanmış sayılarındaki örnekleri bu değişimin niteliğini açık bir biçimde göstermektedir. Ancak değişimin alfabelere göre farklılık göstermesi, değişimlerin doğal bir süreç içerisinde değil, SSCB'nin dil plânlaması politikası sonucunda olabileceğini düşündürmüştür.

Bu çalışmada, belirtme durumu çekiminin tarihî gelişimi, Azerbaycan Türkçesinin yazı dili olma sürecindeki değişimi, bu değişimin Arap, Latin ve Kiril harfli metinlerdeki görünümü *Kommunist* gazetesindeki farklı alfabelerle yayımlanmış metinler örneklemleri üzerinde incelenmiş ve bu değişimlerin Azerbaycan ile Türkiye Türklüğünün kullandığı ortak yazı dilini ayırmaya yönelik politik dil planlamasının bir parçası olup olmadığı üzerinde durulmuştur.

Anahtar sözcükler: Azerbaycan Türkçesi, Türkçe/Türk dili, belirtme durumu, *Kommunist* gazetesi, SSCB'nin dil planlaması

* Nevşehir H. Bektaş Veli Ün. Fen-Edebiyat Fak. ÇTLE Böl. mustafakaratas@nevsehir.edu.tr, orcid: 0000-0002-8165-4166

** Nevşehir H. Bektaş Veli Ün. Sosyal Bil. Ens. ÇTLE Böl. merve.karaduman42@gmail.com, orcid: 0000-0002-8798-0704

Gönderim tarihi: 23.09.2021

Kabul Tarihi: 23.11.2021

CHANGE OF THE ACCUSATIVE CASE INFLECTION AZERBAIJANI TURKISH IN THE SOVIET ERA IN THE SAMPLE OF *KOMMUNIST* NEWSPAPER AND THE EFFECT OF THE USSR LANGUAGE PLANNING POLICY OF ON THIS CHANGE

Abstract

As one of the Turkish case suffixes, accusative case is used in two forms as being with suffix (+I) or without suffix (Ø). It is observed that the accusative case inflection with suffix is used with different phonetic and morphological features in Turkish written languages.

It is observed that this inflection, which was mainly made in a common way in the Old Turkic period, has been made with different morphemes in the Turkish written language traditions that have continued to develop in three different geographies in the eastern, northern and western regions since the 11th century. One of the branches where these differences are observed is Oghuz language. Various changes have been observed in the morphemes of this inflection in the historical development process of Azerbaijani Turkish, which is the eastern branch of Western Oghuz. These changes were clearly reflected in the Azerbaijani press, especially in the Soviet Era, where different alphabets were used.

Kommunist newspaper, which was the most important newspaper in Azerbaijani language in the Soviet Era as it was the media organ of the Azerbaijani Communist Party Central Committee, was published between August 29, 1919 and August 27, 1991 in three different alphabets as Arabic, Latin and Cyrillic. Due to this feature, it has a unique importance in terms of analysing the phonetic and spelling changes in Azerbaijani Turkish. Within this scope, examples of the accusative case inflection, which has significant changes especially in Oghuz language, in the issues of the newspaper published in different alphabets clearly show the nature of this change. However, the fact that the change varied by the alphabets made us consider that the changes may not have occurred in a natural process, but as a result of the language planning policy of the USSR.

In this study, the historical development of the accusative case inflection, the change in Azerbaijani Turkish's process of being a written language, and the appearance of this change in the texts with Arabic, Latin and Cyrillic letters were analysed on the sample of texts published in different alphabets in the Kommunist newspaper, and it was discussed whether these changes were a part of the political language planning to separate the common written language used by the people of Azerbaijan and Turkey.

Keywords: Azerbaijani Language, Turkish/Turkic language, Accusative Case, Kommunist newspaper, language planning of the USSR

0. GİRİŞ

İnsanın temel iletişim aracı olan dil sistemi, sadece nesne, varlık veya kavramların adlarından ibaret değildir. Bu adların varlığı, o dili kullanan insanların bilgi birikimlerini ifade eder. Bu da o dilin sözlük bilgisidir. Ancak dil sistemi sadece sözlükten oluşmaz. Dildeki söz varlığını oluşturan isim ve fiillerin çeşitli biçimlerde birbirlerine bağlanarak geçici ilişkiler kurmalarıyla sistem işlemeye başlar ve dil ortaya çıkar.

Türkçe dil bilgisinde *çekim* adı verilen isimlerin ve fiillerin arasındaki bu ilişki, “*Fiillerde kip, zaman, tarz, şahıs, sayı; isim soylu kelimelerde çokluk, iyelik ve isimlerin birbiriyle ilişkilerini belirleyen hal kavramını göstermek için eklerin getirilmesi*” şeklinde (Korkmaz, 1992, s. 36), dil biliminde ise “*sözlükbirimin bulunduğu yapı içinde sözcük-biçimlerini yaratma süreci*” (İmer vd. 2011, s. 72) şeklinde

tanımlanmaktadır. Karaağaç'ın da "nedensiz ve sosyal genellemeleri ifade eden sözlük birimlerini bir araya getirerek onlardan nedenli ve bireysel özellemler yapmak" (2013, s. 223) şeklinde tanımladığı *çekim* kavramını gerçekleştiren eklere ise *çekim ekleri* adı verilir. Türk dilinde çekim ekleri "isim çekim ekleri" ve "fiil çekim ekleri" olmak üzere ikiye ayrılır ve bu çekimler dilde söz dizimini oluşturur.

Türk dilinin durum (hâl) çekimlerinden biri olan *belirtme durumu*¹ ekli veya eksiz (Ø) olmak üzere iki biçimde gerçekleşir. Bu çekimin görevi; ismi, arasında ilişki kurduğu ve kendisini etkileyen geçişli bir fiile bağlamak ve dilimizde *belirlilik* durumunu yerine getirmektir (Korkmaz, 2017, s. 112). Belirtme durumu eki, Türk dili tarihinde farklı yazı dillerinde farklı ses ve biçim özellikleriyle kullanılmıştır.

Bu çalışmada, belirtme durumu çekimini gerçekleştiren eklerin eski ve çağdaş Türk lehçelerindeki ses ve biçim özellikleri üzerinde kısaca durulmuş, özellikle de çekimin Azerbaycan Türkçesinin yazı dili olma sürecindeki değişimi, bu değişimin Arap, Latin ve Kiril harfli metinlerdeki görünümü Azerbaycan Komünist Parti Merkezi Komitesi'nin yayın organı olması nedeniyle SSCB (Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği) Dönemi'nin en önemli gazetesi olan *Kommunist* örnekleme üzerinde incelenmiştir.

1. BELİRTME DURUMU ÇEKİMİNİN TARİHİ VE ÇAĞDAŞ TÜRK LEHÇELERİNDEKİ GELİŞİMİ

Eski Türkçe döneminde bütün Türk boyları tarafından ortak bir yazı dili olarak kullanılan Türkçe; birtakım siyasi, sosyal, kültürel değişimler ve en önemlisi İslamiyet'in kabulü ile 11. yy. sonrasında batıda Oğuz (Eski Anadolu/Türkiye) Türkçesi, kuzeyde Kıpçak Türkçesi, doğuda ise Karahanlı ve Harezmi Türkçesi olmak üzere üç farklı (Oğuz, Kıpçak, Karluk) kola ayrılmıştır. Bunlardan Doğu Türkçesi tarihte Karahanlı, Harezmi ve Çağatay Türkçeleriyle eserler vermiştir. Bu grubun günümüzdeki temsilcileri Özbek ve Uygur Türkçeleridir. Kuzey Türkçesi tarihte Mısır, Suriye, Altın Orda bölgelerinde Kıpçak Türkçesi ile eserler vermiştir. Söz konusu grubun günümüzdeki temsilcileri Kırım-Tatar Türkçesi, Karaçay-Balkar Türkçesi, Kumuk Türkçesi, Tatar Türkçesi, Başkurt Türkçesi, Kazak Türkçesi, Kırgız Türkçesi, Karakalpak Türkçesi, Nogay Türkçesi, Karaimce/Karay Türkçesi'dir. Batı Türkçesi tarihte Eski Anadolu Türkçesi ve Osmanlı Türkçesi ile eserler vermiştir. Bu grubun günümüzdeki temsilcileri ise Türkiye Türkçesi, Azerbaycan Türkçesi, Türkmen Türkçesi ve Gagavuz Türkçeleridir (Karataş, 2019, s. 170-173; 2020, s. 48-51).

Tarih boyunca üç farklı koldan eserler vermeye devam eden Türk dili, lehçeleri arasında birtakım ses, yazım, biçim, söz dizimi değişikliklerine uğramıştır. Bu değişimlerden biri de

¹ Türkiye Türkçesiyle ilgili yapılan dil bilgisi çalışmalarında bu kavram için *akuzatif*, *yükleme*, *i hali* vb. terimler de kullanılmaktadır. Azerbaycan Türkçesinde bu çekime *təsirlilik hal* adı verilmektedir (Hüseynzadə, 2007, s. 49). Bu terimin diğer Türk lehçelerindeki karşılığı ise şunlardır: Tkm. *yeñiş düşüm*, Gag. *gösterek hal*, Özb. *tuşum kelişigi*, Uyg. *çüşüm geliş*, Tat. *töşem kileş*, Bşk. *töşöm kileş*, Kmk. *tüşüm padej ~ tüşüm geliş*, Krç.-Blk. *tamamlawçu boluş*, Nog. *tüşüm kelis*, Kzk. *tabıs septik*, Krg. *tabış cöndömösü*, Alt. *köstöçi kubultkış*, Hks. *körimgi padej ~ körimgi hubulthıs*, Tuv. *onaarınıñ padeji* (Naskali, 1997, s. 85).

çalışmamıza konu olan belirtme durumu çekimidir. Bu çekim, Türk dili tarihinde farklı dönemlerde, farklı yazı dillerinde çeşitli biçimlerle kullanılmıştır.

Türkçede belirtme durumu çekimi Eski Türkçeden itibaren yalın isimler, iyelikli isimler ve zamirlerde farklı eklerle yapılagelmiştir. Söz konusu çekimde kullanılan eklerin tarihî ve çağdaş Türk lehçelerindeki gelişimi şu şekildedir:²

Eski Türkçede (Köktürk, Uygur) belirtme durumu çekimi için birden fazla ek bulunmaktadır (Erdal, 2004, s. 366; Gabain, 2007, s. 64; Tekin, 2016, s. 102-104; Ölmez, 2017, s. 52-53, 306, 312, 321; Ergin, 2016, s. 157-160, 165):

	Köktürkçe		Uygurca	
	Ekler		Ekler	Yazımları
Yalın isim	{+(X)g}	𐰆𐰣𐰏𐰤 'kişig' (KT G6)	{+(I)g}	حەلەڭر يەڭلەر 'yorıklarığ' (AY/RM 307 ²²)
	{+(X)ğ}	𐰆𐰣𐰏𐰤𐰠 'bodunug' (KT D2)		حەلەڭر يەڭلەر 'kkirlerig' (AY/RM 238 ²⁴)
İyelikli isim	{+(I)n}	𐰆𐰣𐰏𐰤𐰠 'savımin' (KT G2)	{+(I)n}	حەلەڭر حەر 'yorkın' (AY/RM 311 ²⁴)
		𐰆𐰣𐰏𐰤𐰠𐰠 'törösın' (KT D1)		حەلەڭر حەر 'yörugin' (AY/RM 311 ²⁴)
Zamir	{+nI}	𐰆𐰣𐰏𐰤𐰠 'bonı' (KT G12)	{+nI}	بۆلەرنى 'bolarnı' (AY/RM 267 ¹⁰)

11. yüzyıldan itibaren üç farklı coğrafyada gelişimini sürdüren Türk dili; doğu, kuzey ve batı bölgelerinde farklı yazı dili gelenekleriyle yüzlerce yıl eser vermeye devam etmiştir.

Doğu Türkçesi lehçelerinde belirtme durumu ekleri ve yazımları şu şekildedir:

	Ekler	Yazımları
Karahanlı Türkçesi³	{+(X)g}, {(X)+ğ}, {+nI} {+n}	{غ}, {ك} {نى} {ن}

² Türkçenin tüm eklerinde olduğu gibi belirtme durumu çekiminde de ekin yapısındaki seslerin benzeşme süreçlerindeki farklılık ve ekin farklı ses özelliklerine sahip olması nedeniyle ek fonetik değişiklikleriyle, yani biçimcileriyle (İng. *morph*) kullanılmaktadır (Terim için bk. Uzun, 2006, s. 23). Çalışmada, bu biçimcilerin gösteriminde şu yöntem kullanılmıştır: Ekin hem düz hem yuvarlak ünlüden oluşan 4 değişkesi varsa ünlü yerine "X" işareti, iki dar-düz ünlüden oluşan değişkesi varsa "I" işareti/harfi, iki dar-yuvarlak ünlüden oluşan değişkesi varsa "U" işareti/harfi kullanılmıştır. Buna göre {+(y)X} gösterimi {+(y)ı}, {+(y)i}, {+(y)u}, {+(y)ü} biçimcilerini; {+nX}, {+(n)ı}, {+(n)i}, {+nu}, {+nü} biçimcilerini; {+X} gösterimi {+ı}, {+i}, {+u}, {+ü}; {+(s)X(n)X} ise {+sını}, {+sini}, {+sunu}, {+sünü}, {+ını}, {+ini}, {+unu}, {+ünü} biçimcilerini ifade etmektedir.

³ Argunşah, Sağol Yüksekaya, 2017, s. 65, 87, 95, 110.

	{+l}	{ى}	
Harezmi Türkçesi⁴	{+nl}	{نى}	
Çağatay Türkçesi⁵	{+n}	{ن}	
	{+l}	{ى}	
Özbek Türkçesi⁶	{+ni}	{نى}	{+ни}
	{+n}	{ن}	{+н}
Yeni Uygur Türkçesi⁷	{+ni}	{نى}	{+ни}

Kuzeyde ise Altın Orda, Mısır ve Suriye olmak üzere üç bölgede Kıpçak Türkçesiyle eserler verilmiştir. Belirtme durumu ekinin bu üç bölgedeki görünümü şu şekildedir:

	Ekler	Yazımları
Altın Orda⁸	{+nX} {+n}, {+l}	{نى} {ن} {ى}
Memluk⁹	{+nl}	{نى}

Çağdaş Kıpçak lehçelerinde belirtme durumu eklerinin hem Arap hem de Kiril harfli yazımları görülmektedir:

	Ekler	Yazımları	
Kazak Türkçesi¹⁰	{+nl}	{نى}	{+ны}, {+ни}
	{+dl}	{دى}	{+ды}, {+ди}
	{+tl}	{تى}	{+ты}, {+ти}
	{+n}	{ن}	{+н}
Kırgız Türkçesi¹¹	{+nX}	{نى}	{-ны}, {-ни}, {-ну}, {-нү}

⁴ Argunşah, Sağol Yüksekaya, 2017, s. 192, 222, 249; Eckmann, 2014, s. 17.

⁵ Eckmann, 2017, s. 73-74; Argunşah, 2020, s. 215, 224.

⁶ Öztürk, 2012, s. 311; Ercilasun, 2014, s. 186-187; Coşkun, 2014, s. 239-242.

⁷ Yazıcı Ersoy, 2012, s. 377; Öztürk, 2015, s. 169-170.

⁸ Hacıeminoğlu, 1968, s. 52; Argunşah, Güler, 2015, s. 95.

⁹ Karamanlıoğlu, 1989, s. 56; Argunşah, Sağol Yüksekaya, 2017, s. 333, 362, 365.

¹⁰ Tamir, 2012, s. 570; Doğan, Koç, 2013, s. 333-336; Ercilasun, 2014, s. 244-251.

¹¹ Kasapoğlu Çengel, 2012, s.508; 2017, s. 356-366; Ercilasun, 2014, s. 264-267.

Karakalpak Türkçesi ¹²	{+dX {+tX {+n}	{دى {تى {ن}	{-ды}, {-ди}, {-ду}, {-дү} {-ты}, {-ти}, {-ту}, {-тү} {+н}
Nogay Türkçesi ¹³	{+nI} {+dI} {+tI} {+n}	{نى {دى {تى {ن}	{-ны}, {-ни} {-ды}, {-ди} {-ты}, {-ти} {+н}
Tatar Türkçesi ¹⁴	{+nI} ¹⁵ {+n}	{نى {ن}	{+ны}, {+не} {+н}
Kırım-Tatar Türkçesi ¹⁶	{+nI}	{نى}	{+ны}, {+не}
Başkurt Türkçesi ¹⁷	{+nX} ¹⁸ {+dX} ¹⁹ {+tX} ²⁰ {+zX} ²¹ {+n}	{نى {دى {تى {ذى {ن}	{+ны}, {+не}, {+ну}, {+нү} {+ды}, {+де}, {+ду}, {+дү} {+ты}, {+те}, {+ту}, {+тү} {+зы}, {+зе}, {+зу}, {+зү} {+н}
Karaçay-Balkar Türkçesi ²²	{+nX} {+X} {+n}	{نى {ى {ن}	{+ны}, {+ни}, {+ну}, {+ню} {+ы}, {+и}, {+ну}, {+ю} {+н}
Kumuk Türkçesi ²³	{+nX}	{نى}	{+ны}, {+ни}, {+ну}, {+ню}
Karay Türkçesi ²⁴	{+nI} ²⁵ {+I}	{نى {ى}	{+ны}, {+ни}, {+ну}, {+ню}

¹² Uygur, 2012, s. 570; Alkaya, Buran, 2014, s. 464-469.

¹³ Ergönenç Akbaba, 2012, s. 635; Alkaya, Buran, 2014, s. 337-339.

¹⁴ Öner, 2012, s. 709; Ercilasun, 2014, s. 227-228; Alkaya, Buran, 2014, s. 80,85.

¹⁵ {+ni}, {+ně}

¹⁶ Yüksel, 2012, s. 845; Ercilasun, 2014, s. 214-215; Alkaya, Buran, 2014, s. 400.

¹⁷ Yazıcı Ersoy, 2012, s. 767; Alkaya, Buran, 2014, s. 275-277; Bulat, 1925.

¹⁸ {+ni}, {+ni}, {+nñ}, {+nñ}

¹⁹ {+di}, {+di}, {+dñ}, {+dñ}

²⁰ {+ti}, {+ti}, {+tñ}, {+tñ}

²¹ {+zi}, {+zi}, {+zñ}, {+zñ}

²² Tavkul, 2012, s. 905; Ercilasun, 2014, s. 238-241, Alkaya, Buran, 2014, s. 580-584.

²³ Pekacar, 2012, s. 977; Alkaya, Buran, 2014, s.521, 526, 531;

<https://til.im/tr-qm/knigi/literatura-na-kumyyskom-yazyke/men-oktemmen?gesek=1> (erişim tarihi: 16.08.2021)

; <http://kumukia.ru/%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D1%8B%D0%B9-%D1%80%D0%B5%D1%81%D1%83%D1%80%D1%814.html#cf> (erişim tarihi: 16.08.2021).

²⁴ Gülsevin, 2010, s. 103-105.

²⁵ {+ni}, {+nu}, {+nñ}

Doğu ve Kuzey Türkçeleri dışında 11. yüzyıldan sonra Anadolu, Azerbaycan, İran ve Türkmenistan coğrafyalarında yazılı dil olarak gelişmeye başlayan Oğuz Türkçesinin (Batı Türkçesi, Güneybatı Türkçesi) ilk dönemini oluşturan Eski Anadolu Türkçesi (Eski Osmanlıca, Eski Oğuz Türkçesi, Eski Türkiye Türkçesi, Tarihi Türkiye Türkçesi) döneminde farklı bir gelişim çizgisi izlemiştir (Ergin, 2013, s. 231-232). Bu dönemde yaygın kullanılan belirtme durumu eki, ünsüzle biten tabanlara {+I} ünlüyle biten tabanlara {+(y)I}, ve teklik 3. şahıs iyelik ekinde sonra gelen {+(n)I} biçimlerindedir.²⁶

Eski Türkçede isimlerden sonra kullanılan {+(X)g}, {+(X)ğ} ekindeki /-g/ ve /-ğ/ seslerinin Batı Türkçesinde düşmesi sonucunda aradaki yardımcı ses /-I/ belirtme durumu ekinin işlevini üzerine alarak bu çekim için kullanılmaya başlamıştır.²⁷ Bu dönemde nadir kullanılan belirtme durumu eki ise teklik 3. şahıs iyelik ekinin üzerine gelen {+(I)n}'dir (Gülsevin, 2017, s. 40-46; Akar, 2018, s. 138; Şahin, 2018, s. 50-51). Söz konusu dönemde kullanılan belirtme durumu eklerinden {+nI}, metinlerde *nun* ve *ye* harfleri {ن} ile; {+(I)n} *ye* ve *nun* harfleri {ن} ile; {+I} eki ise {ى} *ye* harfi ile yazılmıştır (Ergin, 2016, s. 4, 8).

Osmanlı Türkçesinde belirtme durumu çekimi için {+I} eki kullanılmaktadır. Bu dönemde kullanılan belirtme durumu eki olan {+I}'nın metinlerde *ye* {ى} harfi ile yazıldığı görülmektedir. Osmanlı Türkçesi dönemi başlarında dudak uyumu tam anlamıyla sağlanamamıştır. Belirtme durumu ekinin dudak uyumuna en son giren eklerden biri olduğu ve 18. yüzyılda dahi genellikle uyumsuz olduğu belirtilmektedir (Kartallıoğlu, 2011, s. 161-168). Bu durumun temel nedeni, bu ekin Eski Anadolu Türkçesinden itibaren Arap harflerinden *ye* {ى} harfi ile yazılmış ve bu harfin de düz-dar ünlüler için kullanılmış olmasıdır (Ergin, 1998, s. 21; Kartallıoğlu, 2008, s. 467-468; Develi, 2014, s. 96). Ek, düzlük-yuvarlaklık uyumuna tam anlamıyla Türkiye Türkçesinde girmiştir.

Belirtme durumu ekinin Türkiye Türkçesi ve diğer Oğuz lehçelerindeki durumu şu şekildedir:

	Ekler	Yazımları	
Türkiye Türkçesi ²⁸	{+(y)X} {+nI} {+n}	{ى}	{+(y)ı}, {+(y)i} {+(y)u}, {+(y)ü}
		{نى}	{+nı}, {+ni}
		{ن}	{+n}
Azerbaycan Türkçesi ²⁹	{+X} {+nX} ³⁰	{ى}	{+ı}, {+i}, {+u}, {+ü}
		{نى}	{+nı}, {+ni}, {+nu}, {+nü}
Türkmen Türkçesi ³¹	{+nI} {+X}	{نى}	{+ны}, {+ни}
		{ى}	{+ы} {+и}

²⁶ Gülsevin, 1997, s. 31-36. EAT metinlerinde yalın, yönelme ve ayrılma hali eklerinin de belirtme hali işlevinde kullanıldığı görülebilmektedir: s. 35-36.

²⁷ ET. -ı-g > EAT. -ı biçiminde kabul edilen gelişmenin eleştirisi için bk. Mansuroğlu, 1949, s. 505, Canpolat, 1992, s. 9-11.

²⁸ Ergin, 2013, s. 231-233; Korkmaz, 2017, s. 291-292.

²⁹ Mirzəzadə, 1990, s. 44-46; Hüseyinzadə, 2007, s. 49-51; Kazımov, 2010, s. 73-78.

³⁰ Azerbaycan Türkçesinde belirtme durumu çekiminin gelişimi ve yazımı ayrıntılı bir şekilde inceleneceği için bu bölümde genel bilgi verilerek geçilmiştir.

³¹ Kara, 2012, s. 257; Ercilasun, 2014, s. 174-175; Alkaya, Buran, Yalçın, 2017, s. 215-219; Seytəkov, 1972, s. 7-12.

Gagavuz Türkçesi ³²	{+(y)X}	{С}	{+ы}, {+и} {+y} {+ÿ}
---------------------------------------	---------	-----	-------------------------

Belirtme durumu çekiminde Kuzeydoğu (Sibirya) grubu Türk lehçelerinde kullanılan ekler ve yazımları ise şu şekildedir:

	Ekler	Yazımları
Altay Türkçesi ³³	{+nI} {+dI} {+tI}	{+ны}, {+ни} {+ды}, {+ди} {+ты}, {+ти}
Hakas Türkçesi ³⁴	{+nI} ³⁵ {+tI} ³⁶ {+I} ³⁷ {+n}	{+ны}, {+ни} {+ты}, {+ти} {+ы}, {+и} {+н}
Tuva Türkçesi ³⁸	{+nX} {+dX} {+tX}	{+ны}, {+ни}, {+ну}, {+нү} {+ды}, {+ди}, {+ду}, {+дү} {+ты}, {+ти}, {+ту}, {+тү}
Saha Türkçesi ³⁹	{+X} {+nX} {+tX}	{+ы}, {+и}, {+у}, {+ү} {+ны}, {+ни}, {+ну}, {+нү} {+ты}, {+ти}, {+ту}, {+тү}

Bulgar grubu Türk lehçesi olan Çuvaş Türkçesinde belirtme durumu çekiminde, yönelme durumu eki olan {+A} kullanılmakta ve Kiril alfabesiyle de {+А} şeklinde yazılmaktadır (Ersoy, 2018, s. 31).

2. SOVYET DÖNEMİ AZERBAYCAN TÜRKÇESİ VE KOMMUNİST GAZETESİ

Oğuz Türklerinin 11. yüzyıldan itibaren batıya doğru son göçü, başta Maverâünnehir, İran ve Kars'a girmeleriyle başlamış, 1071'den itibaren de Anadolu'nun fethiyle devam etmiştir. Bu göçlerin sonucunda, Anadolu ve Azerbaycan ikinci bir Türk yurduna dönüşmüştür. Bu göçlerin en önemli sonucu ve etkisi dil üzerinde görülmüş, Oğuz Türkçesi Anadolu, Kuzey ve Güney Azerbaycan, Irak, Suriye ve 14. yüzyılın ikinci yarısından itibaren de Balkanlar olmak üzere geniş bir coğrafyada kullanılan yazı dili hâline gelmiştir (Uğurlu, 201, s. 124-127).

Türk dili tarihinde Oğuz Türkçesinin ilk dönemini, *Eski Osmanlıca*, *Eski Osmanlı Türkçesi*, *Eski Türkiye Türkçesi* ve *Anadolu Merkezli Oğuz Türkçesi* adlarıyla da kullanılan *Eski Anadolu Türkçesi* oluşturmaktadır. Bu dönemin dili, özellikle ses ve yazımda tutarsızlıkların görüldüğü, aynı

³² Özkan, 2012, s. 114; Ercilasun, 2014, s. 122-123; Alkaya, Buran, Yalçın, 2017, s. 276-278.

³³ Alkaya, Buran, Özeren, 2014, s. 61, 98, 105.

³⁴ Alkaya, Buran, Özeren, 2014, s. 127, 165, 173, 174.

³⁵ {+nı}, {+nİ}

³⁶ {+tı}, {+tİ}

³⁷ {+ı}, {+İ}

³⁸ Alkaya, Buran, Özeren, 2014, s. 245-256.

³⁹ Kirişçioğlu, 2018, s. 131, 178-181.

görevler için birbirinden farklı eklerin kullanıldığı, henüz ölçünlüleşmemiş bir yazı dilidir (Uğurlu, 2011, s. 130-132; Akar, 2018, s. 35-41). Söz konusu dilin yazı dili olarak kullanılmaya başladığı 11-15. yüzyıllarda, Azerbaycan sahası ve Osmanlı sahası arasında belirgin farklılıklar görülmeye başlamış ve bu durum Türklük biliminde “genel temayül, koyulaşma ve körlenme” adı verilen bir görüşle ifade edilmiştir. Bu görüşe göre, 18. yüzyılda Azerbaycan Türkçesi ve Osmanlı Türkçesi birbirinden tamamen ayrılmış ve ayrı iki yazı dili oluşturmuşlardır (Dilaçar, 1957, s. 82-85).

Batı Türkçesinin çağdaş lehçelerinden biri olan Azerbaycan Türkçesi; Doğu Anadolu, Güney Kafkasya ve Kafkas Azerbaycan'ı, İran Azerbaycan'ı, Kerkük ve Irak-Suriye Türkleri coğrafyalarında kullanılmaktadır. Azerbaycan Türkçesinin oluşum ve gelişim süreci öncelikli olarak Azerbaycan coğrafyasının Türkleşmesiyle ilgili bir durumdur. Azerbaycan bölgesinin Türkleşme süreci özetle şu şekilde olmuştur:

11 ve 13. yüzyıllar arasında pek çok Oğuz boyunun Anadolu'ya yoğun bir şekilde göç etmesiyle birlikte Anadolu, bugünkü Kuzey ve Güney Azerbaycan, Irak (Kerkük), Suriye ve İran (Tebriz) bölgelerine yerleşmeye başlamış ve bu coğrafyalarda Oğuz ağız özelliklerini yaşatma sürecine girmişlerdir. Bu sürecin ardından birtakım sebeplerden dolayı kullanılan Oğuz ağızlarında ayrışmalar meydana gelmeye başlamış ve bu ayrışmaların 16. yüzyılda tamamlanmasıyla birlikte Azerbaycan Türkçesi bugünkü çağdaş kimliğini kazanmıştır (Ergin, 197, s. 7-8).

Oğuz Türkçesinin doğu kolu olarak günümüze kadar gelişimini sürdüren Azerbaycan Türkçesinin üzerinde 19. yüzyılın ilk çeyreğinden sonra başlayan siyasi baskı, SSCB döneminden itibaren 20. yüzyılın sonlarına kadar etkisini göstermeye devam etmiştir. Tarihte yaygın olarak *Sovyet Dönemi* biçiminde adlandırılan bu dönem, Çarlık'ın devrildiği Bolşevik/Sovyet Devrimi (1917) ile başlayan ve 1991'de Sovyetler Birliği'nin dağılmasıyla sona eren dönemin genel adıdır.

Türkistan coğrafyasında 1552'de başlayan Rus işgali sonucunda egemenliği eline alan Ruslar, 1917'den sonra SSCB döneminde, özellikle de Josef Stalin'in (1878-1953) yönetimi ele almasıyla Sovyetler Birliği içerisinde her alanda *Ruslaştırma* politikası uygulamıştır. Bu yıllar arasında en önemlileri alfabe, dil, eğitim ve kimlik olmak üzere her alanda *Sovyet insanı* yaratmak amacıyla yönelik politikalar uygulanmıştır. Bunların başında da “dil planlaması” gelmektedir (Gökdağ, 2002, s. 93-107; Aliyeva, 2005, s. 34-109).

“Dil değişkelerinin işlev ve yapısını etkileyecek yazım, standartlaştırma, çağdaşlaştırma programları veya çok dilli toplumlarda belli bir dile işlevlerin yüklenmesi gibi bütün bilinçli gayretler” olarak tanımlanan *dil planlaması*, siyasî bir uygulamadır ve bu nedenle *dil siyaseti* olarak da tanımlanır. Buna göre *dil siyaseti* de “dil plânlamasının hükümetler tarafından uygulanmasıdır.” Diğer bir ifadeyle “hâkim gruplar tarafından dil kullanımında egemenliği kurma mekanizmasıdır.” (Tollefson, 1991, s. 16; Aliyeva, 2005, s. 19'dan).

SSCB döneminde Azerbaycan SSC'de⁴⁰ izlenen dil planlama politikası, Merkezi Komite Kurultayı'nda alınan kararlar sonucunda, başta gazete, dergi olmak üzere, kitle iletişim araçları, okullar, Millî Eğitim Bakanlığı ve Bilimler Akademisinin Dilcilik Enstitüsü, Edebiyat Enstitüsü,

⁴⁰ Azerbaycan Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti

Tarih Enstitüsü aracılığıyla uygulamaya konmuştur (Aliyeva, 2005, s. 215, 221, 363). Bu uygulamaların belki de en dikkat çekici tarafı, 1938-1939 yıllarında Stalin döneminde yoğunlaşan ve bilimsel, teknik alandaki gelişmeler ile ilişkilendirilen dildeki değişikliklerin dil plânlaması uygulayıcılarından olan dil bilimciler tarafından yapılmış olmasıdır⁴¹ (Aliyeva, 2005, s. 289).

Rus olmayan halkların Rusya'ya "entegre" edilmesi adı altında *Ruslaştırılma* hedefine yönelik bu politikayı Çarlık Rusyası döneminde Rus Ortodoks misyoner ve aynı zamanda bir ilahiyat profesörü olan Nikolay İvanoviç İlimsky başlatmış ve yürütmüştür. İlimsky'ye göre, Rus olmayan halkların Ruslaştırılmasının tek yolu bu halklara Rus dilinin ve Hristiyanlığın (Ortodoks) öğretilmesidir (Uzman, 2005, s. 30-36). Bunun için öncelikle Rus (Kiril) alfabesini bütün Müslüman-Türk halklarının lehçelerinde uygulayarak hem Rus kültürünü ve Ortodoksluğu bu halklara öğretmeyi hem de ortak bir dil konuşan halkları yazılı iletişimleri zayıflatılarak birbirlerinden uzaklaştırmayı hedeflemiştir (Gökdağ, 2002, s. 93-107; Süleymanlı, 2006, s. 80-84). Böylece, Rusların Türkleri Rus okullarına gitmeye zorlaması ve onları Hristiyanlaştırmaya çalışması tepki çekip başarısızlığa uğrayınca SSCB yönetimi farklı bir yöntem uygulamaya girişmiş, Türkleri zorla Rus okullarına göndermek yerine kendi dillerini öğrenme, okulda ve kilisede kullanma hakkı verme yoluna gitmiştir (Akalin, 2013, s. 364-365). İşte bu süreçte, bir taraftan kimlikleri yeniden inşa edilmeye çalışılan Türklerin, konuşma dillerinin de ayrı ayrı Rus (Kiril) alfabeleri üretilerek yazıya geçirilmesiyle yeni diller (yazı dilleri) ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır.

Azerbaycan Türkçesinin "dil planlaması" kapsamında yazı diline dönüştürülme sürecinde *yazıya geçirme, dilbilgisinin yazımı ve yeni bir söz varlığı ortaya çıkarma* ile *yazım* konusu da üzerinde çok durulan, çalışılan bir konu olmuştur. Dönemin Türkiye Türkçesiyle de ortak olan birçok yazım özelliği, 1920'li yıllarda "yanlış ve ciddî bir imlâ hatası" olarak görülmüş ve bu örnekler ağız özelliklerinin yazı diline girmesi ile açıklanmıştır. İşte bu örnekler günümüzde, "SSCB dil siyasetinin bir plânlaması olarak Türk halklarının ortak kullandığı kelimelerin diyalekt şekillerinin edebî dile sokulup yaygınlaştırılması yoluyla Türk halklarının edebî dillerinin birbirlerinden uzaklaştırılma" çalışması olarak açıklanmaktadır (Aliyeva, 2005, s. 271). Buradan da anlaşılmaktadır ki Türkiye Türkçesiyle ortak olan yazım, sözcük veya anlam ve ekler, yeni "oluşturulan" Azerbaycan Türkçesinden bilinçli olarak çıkarılmaya çalışılmıştır.

Genelde Sovyet coğrafyasında yaşayan bütün Türkler, özelde ise Azerbaycan Türkleri bu politikardan çok etkilenmiş ve sonucunda resmî Türk kimliği ortadan kaldırılarak önceleri *Türk* adını taşıyan halk için *Azerbaycanlı, Azeri*; daha önce *Türkçe* adıyla adlandırılan dil için ise *Azerbaycanca, Azerbaycan Dili* gibi ifadeler kullanılmıştır (Karataş, 2018, s. 431-437).⁴²

⁴¹ "Milliyetler politikası temelinde uygulanan dil plânlamasında, özellikle Rus olmayan toplumların millî kültür ve millî tarihlerine has birçok kelime, kavram sözlüklerden atılarak unutturulmaya çalışılmış, yerine sosyalist ideolojisine hizmet eden ifadeler alınmış ya da eskiden sözlük anlamı herkes tarafından aynı kavranan kelimeler bilinçlere anlamca değiştirilerek farklı aşılanmıştır." (Aliyeva, 2005, s. 77). Ayrıca aydınlar, Azerbaycan Türkçesine uygun olmadığı düşünülen sözcük, terim ve ekleri Azerbaycan Türkçesinin temizlenmesi gerekmesiyle dilden çıkararak kendilerine verilen talimatları uygulamışlardır. Bu uygulamalar sonucunda 1940'lı yıllardan sonra Azerbaycan Türkçesinde önceleri kullanılan Türk kökenli ortak sözcüklere rastlamak mümkün olmamıştır (Aliyeva, 2005, s. 290).

⁴² Azerbaycan Türklerinin konuştuğu dilin tarihi süreç içerisindeki adının değişmesine dair ayrıntılı bilgi için bk. Karataş, 2018, s. 431-440.

Komünist Parti yönetiminin uyguladığı merkezî dil plânlaması politikasının sonucunda dil ve alfabedeki değişimin çok açık bir biçimde takip edilebildiği alan Azerbaycan basını olmuştur. Azerbaycan basınında bu dönemde onlarca dergi ve gazete bulunmaktadır. Sovyet iktidarı, Bolşevik ideolojisini kitlelere ulaştırmak için başta gazete ve dergi olmak üzere kitle iletişim araçlarını çok etkin bir biçimde kullanmıştır. Lenin döneminden itibaren açık bir biçimde görülen *ideyaca milli, məzmunca sosialist* (“şekilce, görünüşte millî, muhtevaca sosyalist kültür”) yayın politikası sonucunda millî Azerbaycan basını; Bolşevik, partili bir “Sovyet basını”na dönüşmüştür. Bu dönemde yayımlanan en önemli gazete, 70 yıl boyunca yayın hayatına aralıksız devam eden *Kommunist* gazetesi olmuştur⁴³ (Akpınar, 2001, s. 385-388; Aliyeva, 2005, s. 68, 71; Karataş, 2018, s. 858-859).

Kommunist gazetesinin ilk sayısı 29 Ağustos 1919’da Azerbaycan Bolşeviklerinin gizli matbaasında yayımlanmıştır. “Sovet Respublikası Müvəqqəti Hərbi-İnqilabi Komitəsinin ve Azərbycan Kommunist (Bolşeviklər) Partiyası Mərkəzi Komitəsinin bir yayın organı” olduğu ilk sayfasında ilan edilen *Kommunist* gazetesi, resmî olarak yayın hayatına 30 Nisan 1920’de başlamış ve 27 Ağustos 1991’e kadar da yayımlanmaya devam etmiştir. Gazetenin ilk resmî redaktörlüğünü Əliheydər Qarayev yapmıştır. Gazete daha sonraki dönemde “*Xalq qəzeti*” adını alarak günümüze kadar yayın hayatına devam etmiştir (Məhərrəmov, Məhərrəmli, 2009, s. 11-13; Karataş, 2018, s. 860).

Bahsedilen bütün bu özellikleri nedeniyle, SSCB’de alfabe, dil ve kimlik üzerinden yürütülen *asimilasyon* “benzeştirme” politikalarının anlaşılabilmesi için 30 Nisan 1920’de resmî olarak yayın hayatına başlayan *Kommunist* gazetesi çok önemli bir kaynaktır (Karataş, 2018, s. 861-862).

Alfabe konusu da SSCB’de yaşayan Türk boyları için çok önemli bir konu olmuştur. Geçmişte yaşanan siyasi, sosyal ve ekonomik değişimler sonucunda Azerbaycan Türkçesi için de tarih boyunca farklı alfabeler kullanılmıştır.⁴⁴ Bu alfabe değişiklikleri *Kommunist* gazetesine de yansımıştır. İlk sayısı 29 Ağustos 1919’da Türkçe (Azerbaycan Türkçesi) olarak yayımlanan *Kommunist* gazetesi, Arap harfleriyle basılmaya başlamış ve Kiril harfli bazı Rusça ilanlar haricinde birkaç yıl sadece Arap harfli baskısına devam etmiştir. 1924 yılından itibaren tek bir sütunda Latin alfabesiyle yazılar yayımlanırken 1926 yılında Latin harfli metinler bir sayfaya çıkarılmıştır. 01.01.1929 tarihinden itibaren de gazete tamamıyla Latin harfleriyle yayımlanmaya başlamıştır. Gazete 01.01.1940-27.08.1991 tarihleri arasında da Kiril harfleriyle yayımlanmıştır (Karataş, 2017, s. 2018).

Üç farklı alfabeyle çok uzun süre yayımlanmış olması nedeniyle *Kommunist* gazetesi, dil ve yazımın incelenbilmesi, Azerbaycan Türkçesindeki fonetik ve morfolojik unsurların takip edilebilmesi açısından büyük öneme sahiptir. Bu açıdan bakıldığında özellikle Oğuz Türkçesinde belirgin değişimleri görülen belirtme durumu çekiminin gazetenin farklı alfabelerle yayımlanmış sayılarındaki örnekleri, bu değişimin niteliğini açık bir biçimde göstermektedir.

⁴³ Sovyet Dönemi Azerbaycan basınında *Kommunist* gazetesi ve dili ile ilgili ayrıntılı bilgi için bk. Karataş, 2018, s. 857-874.

⁴⁴ Bu kullanılan farklı alfabeler dönemleriyle birlikte şöyledir: 13. yüzyıl-1922/1929: Arap alfabesi; 1922-1937: Latin alfabesi; 1937-1940: Latin alfabesi; 1940-1991: Kiril alfabesi; 1992-1995: Latin ve Kiril alfabeleri; 1995-2001: Latin ve Kiril alfabeleri; 1 Ağustos 2001 yılından itibaren Latin Alfabesi kullanılmaktadır (Karataş, 2018, s. 461).

3. KOMMUNİST GAZETESİNDE BELİRTME DURUMU ÇEKİMİ

3.1. Yalın İsimlerin Çekimi

Sovyet Dönemi Azerbaycan Türkçesi metni olan *Kommunist* gazetesinde isimlerin ekli belirtme durumu çekiminde dört farklı biçim bulunmaktadır:

- Ünlüyle Biten İsim Tabanı + {(y)X}
- Ünlüyle Biten İsim Tabanı + {+nX}
- Ünsüzle Biten İsim Tabanı + {+X}
- Ünsüzle Biten İsim Tabanı + {+nX}

Çekime giren ismin son sesine ve farklı ses olaylarına (ses türemesi/yardımlı ses) göre ortaya çıkan bu farklı eklerin, *Kommunist* gazetesindeki Arap, Latin ve Kiril harfli metinlerdeki kullanım sıklıklarının da farklı olduğu görülmektedir.

3.1.1. Ünlüyle Biten İsim Tabanı +{(y)X}

Arap Harfli *Kommunist* Gazetesi⁴⁵

Kommunist gazetesinden alınan Arap harfli metinlerde, sonu ünlüyle biten yalın isimlerin belirtme durumu çekiminde *yardımlı ünsüz (bağlantı ünsüzü) /y/* ile birlikte {+X} eki kullanılmış ve bunlar Türkçenin Arap harfli yazım geleneğine göre *ye* (ﻱ) harfi ile yazılmıştır.

İncelenen metinlerde görüldüğü kadarıyla, Sovyet Dönemi Azerbaycan Türkçesindeki bu tür belirtme durumu çekimi, Türkiye Türkçesindekiyle aynıdır. Diğer bir ifadeyle, 20. yüzyılın henüz başında Arap alfabesiyle yazılan Azerbaycan Türkçesi ile Türkiye Türkçesinde ünlüyle biten isim tabanlarının belirtme durumu çekiminde /y/ yardımcı ünsüz ile birlikte aynı ekler kullanılmış ve bunlar da aynı harfle (ﻱ) yazılmıştır:

SOVYET DÖNEMİ AZERBAJCAN TÜRKÇESİ		
Arap Alfabeti ⁴⁶		
ناحيه ي	<i>nahiyə+y+i (muhafizə et-)</i>	1922/8/1/N170
مساله ي	<i>məsələ+y+i (qaldır-)</i>	1925/1/8/N6
اهالي ي	<i>əhali+y+i (təsis et-)</i>	1922/8/1/N170
مروضه ي	<i>məruzə+y+i (təsvib et-)</i>	1921/2/11/N9
ميوه ي	<i>meyvə+y+i (ye-)</i>	1921/2/11/N9

Sovyet Dönemi Azerbaycan Türkçesindeki bu çekim türünde dikkati çeken iki konu bulunmaktadır: Bunlardan birincisi /y/ yardımcı ünsüzü, ikinci ise belirtme durumu ekinin düzlük-yuvarlaklık uyumudur.

⁴⁵ 29.08.1919-01.01.1929

⁴⁶ Bu çalışmada *Kommunist* gazetesinin Arap harfli metinlerinden alınan ve köken olarak alıntı (Arapça, Farsça) örnekler, çağdaş Azerbaycan Türkçesindeki biçimleriyle, Türkçe kökenli sözcükler ise yazımına uygun bir biçimde okunmuş ve yazılmıştır.

Türkçede ünlüyle biten bir sözcüğün ünlüden oluşan ya da ünlüyle başlayan bir ek alması durumunda, iki ünlünün yan yana bulunamaması nedeniyle burada bir /y/ ünsüzü türetilir. Bu sese Türk dilciliğinde genel olarak *yardımcı ünsüz* adı verilir.⁴⁷ Türkçede temel yardımcı ünsüz /y/ olmakla birlikte, bir de sınırlı bir kullanım alanı bulunan ve ET’de zamirlerin yönelme durumu çekiminde ortaya çıkıp daha sonra iyelikli ve {+ki} aitlik ekinin bulunduğu isimlere de bulaştığı için “zamir n’si” (*pronominal n*) adı verilen⁴⁸ bir /n/ sesi de vardır⁴⁹ (Ergin, 1986, s. 145-146). Bu iki yardımcı ünsüzün Türkçenin kollarında farklı kullanım alanlarına sahip olduğu görülür. Buna göre /y/ ünsüzü bütün Türk lehçelerinde kullanılırken /n/ yardımcı ünsüzünün Doğu Türkçesinde Çağatay Türkçesinden itibaren özellikle de mensur eserlerde düşmeye başladığı, şiirde ise vezin gereği kullanıldığı belirtilmektedir (Eckmann, 1996, s. 142; Erdem Uçar, 2015, s. 27). Kıpçak grubu Türk lehçelerinde ise /n/ yardımcı ünsüzü /y/ ile birlikte kullanılmaya devam etmektedir (Öner, 1998, s. 21).

Azerbaycan dilciliğinde, genel olarak, ünlüyle biten isimlerin belirtme durumu çekiminde kullanılan {+nX} ekindeki /n/ sesi *bitişdirici ses*, yani *yardımcı ses* olarak⁵⁰ kabul edilmektedir⁵¹ (Mirzəzadə, 1962, s. 79; Hüseyinzadə, 2007, s. 50; Kazımov, 2010, s. 77; Tanrıverdi, 2014, s. 202). Bu nedenle Azerbaycan Türkçesi tarihindeki belirtme durumu çekiminde görülen ek farklılıkları (+(y)X, +nX), /y/ ve /n/ yardımcı seslerinin kullanım alanları ve yaygınlığı üzerinden açıklanmaktadır. Buna göre belirtme durumu çekimindeki farklılık hakkında bilgi verilirken bir Oğuz grubu Türk lehçesi olan Azerbaycan Türkçesinin tarihinde, 18. yüzyıla kadar hem /y/’nin hem de /n/’nin *bitişdirici ses* olarak kullanıldığı, bu yüzyıldan sonra /n/ sesinin daha sık kullanılmaya başladığı ve 19. yüzyılın başından itibaren /y/ sesinin artık çok az örnekte görüldüğü⁵² ifade edilmektedir (Mirzəzadə, 1962, s. 79). Ayrıca, belirtme durumu çekiminde /y/ sesinin yardımcı ses olarak kullanılmasının Azerbaycan yazı dilinde 1920-1940 yılları arasında, yani Sovyet Dönemi’nde de görüldüğü, ancak bu kullanımın yazı dilinde kaldığı, halkın konuşma diline yansımadağı da dile getirilmektedir (Əzizov, 1999, s. 171).

Mirzəzadə tarafından 20. yüzyılın başlarında Azerbaycan Türkçesinde genel olarak /y/ yardımcı sesinin çok az örnekte görüldüğünün belirtilmesine (1962, s. 79) rağmen *Kommunist*

⁴⁷ Türklük biliminde *yardımcı ses* terimi için *koruma ünsüzü* (*sesdeşi, konsonu, konsonantı*), *koruyucu ünsüz* (*sessiz, doldurma sesi, bağlama açığı, bağlantı ünlüsü, ekleme ünlüsü, boşluk doldurucu, kaynaştırma harfi* (*sesi, ünsüzü*) terimleri de kullanılmaktadır (Ercilasun, 2007, s. 347; Topaloğlu, 1989, s. 159).

⁴⁸ “Zamir n’si” adı verilen sesle ve bu sesin ilişkili olduğu dilbilgisi yapıları ile ilgili önemli çalışmalar yapılmıştır. Bu çalışmalar için bk. Bulak, Ulutaş, 2017, s. 453. Ayrıca bk. Kılıç, Ersöz 2020.

⁴⁹ Türkçede *yardımcı ses* konusunda ayrıntılı bilgi ve tartışmalar için bk. Ercilasun, 2007, s. 347-352; Tekin, 2013, s. 487-490. Ayrıca zamir n’si adı verilen sesin işlevleri ve ortaya çıkışı ile ilgili bk. Bulak, Ulutaş, 2017.

⁵⁰ Əzizov, belirtme durumu çekimindeki bu yapıları *-yi, -yi, -yu, -yü* ve *-ni, -ni, -nu, -nü* biçiminde ve *şakilçi* (“ek”) olarak göstermiştir. /y/ ve /n/ seslerini ise sadece *element* olarak ifade etmiştir (1999, s. 171-173).

⁵¹ Türkiye’deki Türklük Bilimi çalışmalarında ise Eski Türkçede işaret zamirlerinin çekiminde görülmeye başlayan {+nX} ekindeki /n/ sesi bir *yardımcı ses* olarak değil, ekin yapısında bulunan bir ses (“morfolojik kalıntı”) olarak kabul edilmektedir. Bu çalışmada da bu kabulden hareketle ek {+nX} biçiminde gösterilmiştir. Ayrıntılı bilgi için bk. Kılıç, Ersöz 2020: 594-595.

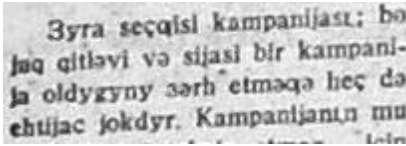
⁵² Çağdaş Azerbaycan Türkçesi yazı dilinde /n/ sesinin ölçünlüleşmiş olmasına rağmen /y/ yardımcı sesinin Azerbaycan Türkçesinin batı grubu ağızlarında korunarak kullanıldığı bilgisi verilmektedir (Mirzəzadə, 1962, s. 79-80; Əzizov, 1999, s. 172).

gazetesinden alınan Arap harfli metinlerde⁵³, sonu ünlüyle biten isimlerin belirtme durumu çekiminde yardımcı ünsüz /y/ sesinin çok sık kullanılmış olması son derece dikkat çekici bir durumdur.

Arap harfli *Kommunist* gazetesinden alınan metinlerdeki belirtme durumu çekimiyle ilgili üzerinde durulması gereken bir diğer konu da düzlük-yuvarlaklık uyumudur.

Belirtme durumu çekiminde Eski Türkçeden beri kullanılan {+X} ekinin Arap harfli Türkçe metinlerde her zaman {ç} harfi ile yazılmış olması bu ekin uyuma girip girmediğinin anlaşılmasını zorlaştırmaktadır. Bu sorunun çözümünde aynı dönemlere ait yabancılar tarafından yapılmış Türkçenin Latin harfli dil bilgisi çalışmaları çok önemli bilgiler verebilmektedir. Bu çalışmalarla karşılaştırmalı olarak yapılmış bir incelemede, Osmanlı Türkçesinde belirtme durumu ekinin dudak uyumuna en son giren eklerden biri olduğu ve 19. yüzyılda uyuma girdiğinin belirlendiği ifade edilmiştir (Kartallıoğlu, 2011, s. 161-168). Bu bilgidен hareketle belirtme durumu ekinin aynı yüzyıllarda Azerbaycan Türkçesinde de uyuma girmiş olabileceğini söylemek mümkündür.⁵⁴ Bunun ispatı da yine aynı gazetenin Arap harfleriyle birlikte yapılan Latin harfli yayınlarındaki örneklerdir.

Aşağıda ekran görüntüsü verilen metindeki (1928-12-28-N302) "...olduğunu" sözünde bulunan belirtme durumu ekinin düzlük-yuvarlaklık uyumuna girdiği ve ekin, dönemin Latin alfabesinde /u/ sesinin karşılığı olan (y) harfiyle yazıldığı görülmektedir:



Latin Harfli *Kommunist* Gazetesi⁵⁵

Kommunist gazetesinin Latin harfli metinlerinde ünlüyle biten isimlerin belirtme durumunun {+X} eki ile çekimlendiği de görülmektedir. Ancak bu çekim biçiminin sıklığı, Arap harfli metinlere göre daha azdır. Bu örneklerde de Türkiye Türkçesinde olduğu gibi yardımcı ünsüz olarak /y/ sesi kullanılmıştır. Bu ses, Latin harfli metinlerde "j" harfi ile yazılmıştır:

⁵³ İncelemede örneklem olarak *Kommunist* gazetesi kullanıldığı için dönemin diğer gazete ve yayınlarından (dergi, kitap) söz edilmemiş, onlardan örnek verilmemiştir. Ancak burada belirtilmelidir ki *Kommunist* gazetesinde görülen özellikler dönemin diğer yayınlarında da büyük ölçüde yer almaktadır.

⁵⁴ Azerbaycan Türkçesinde yuvarlaklaşma (dodaqlanma / labiallaşma) ve düzleşme ("delabiallaşma") ses olaylarını açıklamaya çalışan Əzizov'a göre, söz sonunda görülen düzleşme (u > i > ı, ü > ı) konusunda belirtme durumu çekimini de örneklerin arasında vermiş ve bunların tarihi metinlerde {ç} harfiyle yazıldığını, metinlerin transkripsiyonunun yapılması sırasında bu harflerin art ünlüden oluşan sözlerde /ı/, ön ünlüden oluşan sözlerde /i/ olarak okunduğunu dile getirmiştir. Yazar, Azerbaycan Türkçesinin Tebriz ve Şirvan ağızlarında da görülen bu düzleşme örneğinde /ı/ seslerinin de /i/'ye yakın bir ses olduğunu, bu nedenle de M. Ergin tarafından yayımlanan Haydar Baba'ya Selam şiirinde *yurdi, bozi, uzumi, guzumi* biçiminde yazılan örnekleri, S. Çağatay'ın *yurdi, bozi, uzuni, guzuni* olarak yazdığını dile getirmiş ve Hacıyev'in Azerbaycan yazı dilinde 16. yüzyıla kadar Tebriz ağızıyla birlikte Şirvan ağızının da etkili olduğunu, Şirvan ağızının da çağdaş Bakü ağızının temeli olduğunu, dolayısıyla 20. yüzyılın başlarında yazı dilindeki bazı özelliklerin (ör. düzleşme) güzey ve kuzeybatı grubu ağızlarındakilerle örtüştüğü yönündeki düşüncesiyle ifade etmiştir (1999, s. 163-165). Doğan da düzlük-yuvarlaklık uyumunun İran (Azerbaycan) Türk ağızlarında, belirtme durumu çekimlerinde ekin sadece düz-dar ünlülü biçimlerinin kullanılması nedeniyle bozulduğunu belirtmiş ve bu durumu örneklerle göstermiştir (2012, s. 924-925).

⁵⁵ 01.01.1929-01.01.1940

SOVYET DÖNEMİ AZERBAYCAN TÜRKÇESİ		
Latin Alfabeti		
əlifbajı	əlifba+y+ı (öyrən-)	1929/1/1/N1
syjy	su+y+u (götür-)	1929/1/1/N1

Kiril Harfli *Kommunist* Gazetesi⁵⁶

Kommunist gazetesinden alınan Kiril harfli metinlerde, sonu ünlüyle biten isimlerin belirtme durumu çekiminde yardımcı ünsüz (bağlantı ünsüzü) /y/ ile birlikte {+X} ekinin kullanıldığı hiçbir örnek bulunmamaktadır. Bu dönem metinlerinde artık ünlüyle biten isim tabanlarının çekiminde ölçünlü olarak {+nX} eki kullanılmaya başlamıştır.

Sonuç olarak, *Kommunist* gazetesinden alınan metinlere göre Sovyet Dönemi Azerbaycan Türkçesinde, ünlüyle biten isimlerin {(y)X} ekiyle yapılan belirtme durumu çekiminin Arap harfli metinlerde yaygın olarak kullanıldığı, Latin harfli metinlerde çok azaldığı, Kiril harfli metinlerde ise tamamen ortadan kalktığı ve çağdaş Azerbaycan Türkçesinde bu çekimin {+nX} ekiyle yapıldığı görülmektedir (Hüseynzadə, 2007, s. 50). Bu çekimin günümüzde İran (Azerbaycan) Türk ağızlarında da dört değişkeli olarak kullanılmaya devam ettiği bilinmektedir (Doğan, 2012, s. 916).

Görüldüğü gibi Sovyet Dönemi Azerbaycan Türkçesinin kullanıldığı Arap harfli *Kommunist* gazetesinde, sonu ünlüyle biten yalın isimlerin belirtme durumu çekimi Türkiye Türkçesi ile ortaktır. O dönemde her iki lehçedeki metinlerde, bu çekim türü {(y)X} ekiyle yapılmaktadır. Bu çekim biçimi Sovyet Dönemi Azerbaycan Türkçesinde 1940'lı yıllardan itibaren tamamen ortadan kalkmış, ancak Türkiye Türkçesinde ölçünlü olarak kullanılmaya devam etmiştir:

SOVYET DÖNEMİ AZERBAYCAN TÜRKÇESİ ünlü +{(y)X}			AZERBAYCAN TÜRKÇESİ	TÜRKİYE TÜRKÇESİ
Arap Alfabeti	Latin Alfabeti	Kiril Alfabeti	21. yy.	20-21.yy.
məsələ+y+i məruzə+y+i	əlifba+y+ı su+y+u	YOK	YOK	arı+y+ı meyve+y+i yolcu+y+u ütü+y+ü
YAYGIN	AZ			ÖLÇÜNLÜ

3.1.2. Ünlüyle Biten İsim Tabanı + {+nX}

Arap Harfli *Kommunist* Gazetesi

Kommunist gazetesinden alınan Arap harfli metinlerde, belirtme durumu çekiminde ünlüyle biten isimlerden sonra gelen {+nX} eki de kullanılmıştır ve bunlar {نى} harfleriyle yazılmıştır.

İncelenen metinlerde görüldüğü kadarıyla Sovyet Dönemi Azerbaycan Türkçesindeki bu tür belirtme durumu çekimi çok az sayıda örnekte kullanılmıştır:

⁵⁶ 1940-1991

SOVYET DÖNEMİ AZERBAYCAN TÜRKÇESİ		
Arap Alfabeti 1919-1929		
باکونی	<i>Bakı+ni (hesab it-)</i> ⁵⁷	1921/2/14/N11
مساہنی	<i>məsələ+ni (qoy-)</i>	1921/2/14/N11

Eski Türkçede işaret zamirlerinin belirtme durumu çekiminde kullanılan⁵⁸ {+nI} ekinin bir taraftan tüm lehçelerde işaret zamirlerindeki kullanımı günümüze kadar devam ederken diğer taraftan da Karluk ve Kıpçak grubu Türk lehçelerinde isimlere de gelerek genel belirtme durumu eki olarak kullanıldığı bilinmektedir (Ergin, 1981, s. 136).

Köktürkçede genellikle işaret ve şahıs zamirlerinin çekiminde, Eski Uygur Türkçesinde ise ünlü ve ünsüzle biten isimlerde de görülen bu çekim biçiminin Oğuzcada da görüldüğü ve Eski Anadolu Türkçesinde az sayıda örnekte isimlere de geldiği belirtilmektedir (Gülsevin, 2007, s. 33). Eski Anadolu Türkçesinin ilk dönemine (Selçuklu) ait “karışık dilli/lehçeli”, yani farklı ağız özelliklerinin (kuzey ile batı ya da doğu ile batı) birlikte kullanıldığı eserlerde Doğu ve Kuzey Türkçesi özelliği olan {+nI} belirtme durumu ekinin isimlerde de kullanıldığı görülmektedir (Koç, 2020, s. 66).

Oğuz grubu Türk lehçelerinde genel olarak sadece işaret zamirlerinde kullanılan (*bu+ni > bunu, şu+ni > şunu*) bu ek, Azerbaycan Türkçesi tarihinde ünlüyle biten yalın isimlerin belirtme durumu çekiminde de kullanılmıştır.

Yukarıda da ifade edildiği gibi (3.1.1.) Azerbaycan dilciliğinde, Türkiye’deki ilgili çalışmalardan⁵⁹ farklı olarak ünlüyle biten isimlerin belirtme durumu çekiminde kullanılan {+nX} ekindeki /n/ sesi *bitişdirici ses*, yani *yardımcı ses* olarak kabul edilmektedir. Belirtme durumu çekiminde {+nX} ekinin kullanımının Azerbaycan Türkçesi /n/ sesinin yardımcı ses olarak kullanımıyla ilgili olduğu, 18. yüzyıla kadar hem /n/’nin /y/ ile birlikte *bitişdirici ses* olarak kullanıldığı, bu yüzyıldan sonra /n/ sesinin daha sık kullanılmaya başladığı ve 19. yüzyılın başından itibaren /y/ sesinin artık çok az örnekte görüldüğü belirtilmiştir (Mirzəzadə, 1962, s. 79). Bu gelişme sonucunda Azerbaycan Türkçesinde ünlüyle biten isimlerin belirtme durumu çekiminde kullanılan {+nX} eki ölçünlüleşmiştir.

Kommunist gazetesinden alınan Sovyet Dönemi Azerbaycan Türkçesinin Arap harfli metinlerinde dikkat çekici olan durum, ünlüyle biten isimlerden sonra kullanılan {+nX} belirtme durumu ekinin çok az sayıda örnekte görülmüş olmasıdır.

⁵⁷ Türkiye’de *Bakü*, Azerbaycan’da ise *Bakı* biçiminde söylenip yazılan bu sözcük, Arap harfli metinlerde, muhtemelen Rusça söyleniş (Баку /Baku/) etkisiyle *be, elif, kef ve vav* ile (بک) yazılmaktadır. *Vav* harfi sözcüğün yuvarlak ünlülü olduğunu göstermektedir. Ancak Latin ve Kiril harfli metinlerde sözcük dar ünlülü (/ı/) yazılmıştır: *Bakıda* (1939/3/3/N50, s. 1), *Бакы* (1940/8/29/N50, s. 1).

⁵⁸ Bu eklerin, Eski Uygur Türkçesinde işaret ve şahıs zamirlerinin dışında isimlerin de belirtme durumu çekiminde kullanıldığı belirtilmektedir: *buz+ni, suv+ni, yanturdaçı+ni* vb. Ercilasun 2004: 281; Gabain 2007: 64; Doğan, 2012, s. 916 4. dipnot.

⁵⁹ Bu sesin kökeni ile ilgili on bir farklı görüş olduğu belirtilmektedir (Kılıç ile Ersöz 2020: 579). Örneğin Kılıç ile Ersöz’e göre, “İşaret zamirleri ile hâl ekleri arasına giren /n/, zamir /n/’si olarak bilinen, bu makalede teklik kategorisi olarak değerlendirilen ve işaret zamirlerinin üzerinde donan /n/’dir.” (2020: 588).

Latin Harfli *Kommunist* Gazetesi:

Kommunist gazetesinden alınan Latin harfli metinlerde, belirtme durumu çekiminde ünlüyle biten isimlerden sonra gelen {+nX} eki yaygın olarak kullanılmıştır:

SOVYET DÖNEMİ AZERBAJCAN TÜRKÇESİ		
Latin Alfabeti 1929-1940		
məkaləni	<i>məqalə+ni (al-)</i>	1929/1/1/N1
əhalini	<i>əhali+ni (uzaqlaşdır-)</i>	1929/1/1/N1
əlifbanı	<i>əlifba+nı (ortadan çıxar-)</i>	1929/1/1/N1
quyunu	<i>quyu+nu (al-)</i>	1939/3/3/50

İncelenen metinlerde, Sovyet Dönemi Azerbaycan Türkçesindeki bu tür belirtme durumu çekiminin kullanım sıklığının Arap harfli metinlere göre arttığı görülmektedir. *Kommunist* gazetesinin Arap harfli metinlerinde az sayıda örneği görülen bu çekim biçimi Azerbaycan Türkçesinde daha sonraki süreçte yaygınlaşmış ve ölçünlüleşmiştir.

Burada Sovyet Dönemi Azerbaycan Türkçesinin Arap Harfli metinlerinde Türkiye Türkçesiyle ortak olarak kullanılan ve {+(y)X} ekiyle yapılan belirtme durumu çekiminin, Latin alfabesine geçildikten sonra farklılaşması ve ünlüyle biten isimlerden sonra gelen {+nX} ekinin kullanılmaya başlamış olması dikkat çekicidir.

Kiril Harfli *Kommunist* Gazetesi

Kommunist gazetesinin Kiril harfli metinlerinde ünlüyle biten isimlerden sonra {+nX} belirtme durumu eki yaygın olarak kullanılmaya başlamıştır. Bu durum, kullanım sıklığı Arap harfli metinlerden sonra artmaya başlayan {+nX} ekinin Azerbaycan Türkçesinde Kiril harfli metinlerden itibaren ölçünlüleştiğini göstermektedir:

SOVYET DÖNEMİ AZERBAJCAN TÜRKÇESİ		
Kiril Alfabeti		
мәсələни	<i>məsələ+ni (ifadə et-)</i>	1940/1/3/N2
мүбаризəни	<i>mübarizə+ni (yüksəlt-)</i>	1940/1/3/N2
вəзифəни	<i>vəzifə+ni (həll et-)</i>	1940/1/3/N2

Sonuç olarak, *Kommunist* gazetesinden alınan metinlere göre Sovyet Dönemi Azerbaycan Türkçesinde, ünlüyle biten isimlerin {+nX} ekiyle yapılan belirtme durumu çekiminin Arap harfli metinlerde çok az sayıda örnekte kullanıldığı, Latin harfli metinlerde arttığı, Kiril harfli metinlerde ise çok yaygınlaştığı ve çağdaş Azerbaycan Türkçesinde de bu biçimiyle ölçünlüleştiği görülmektedir (Hüseynzadə, 2007, s. 50-51). Bu çekim biçiminin İran (Azerbaycan) Türk ağzlarında da sadece ünlü ile biten isimlerden sonra dört değişkeyle kullanıldığı belirtilmektedir

(Doğan, 2012, s. 916). Türkiye Türkçesinde ise bu çekim sadece zamirlerde kullanılmış, isimlerde hiçbir zaman kullanılmamıştır.

Bu bilgilere göre, Sovyet Dönemi Azerbaycan Türkçesindeki bu tür belirtme durumu çekiminin Azerbaycan Türkçesinde zaman içerisinde ölçünlüleşerek Türkiye Türkçesinden farklılaştığı anlaşılmaktadır:

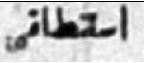
SOVYET DÖNEMİ AZERBAYCAN TÜRKÇESİ <i>ünlü +{+(n)X}</i>			AZERBAYCAN TÜRKÇESİ	TÜRKİYE TÜRKÇESİ
Arap Alfabeti	Latin Alfabeti	Kiril Alfabeti	21. yy.	20-21.yy.
<i>Bakü+nü</i> <i>məsələ+nü</i>	<i>məqalə+nü</i> <i>əlifbə+nü</i> <i>quyu+nü</i>	<i>vəzifə+nü</i>	<i>təyyarə+nü</i> <i>dayı+nü</i> <i>kino+nü</i> <i>körpü+nü</i>	YOK
ÇOK AZ	YAYGIN	ÖLÇÜNLÜ	ÖLÇÜNLÜ	

3.1.3. Ünsüzle Biten İsim Tabanı + {+X}

Arap Harfli *Kommunist* Gazetesi

Arap harfli *Kommunist* gazetesinden alınan metinlerde, sonu ünsüzle biten isimlerin belirtme durumu çekiminde {+X} eki kullanılmış ve bunlar Türkçenin Arap harfli yazım geleneğine göre {ى} harfi ile yazılmıştır.

Sovyet Dönemi Azerbaycan Türkçesinin Arap harfli metinlerinde görülen diğer belirtme durumu çekimlerinde olduğu gibi bu çekim biçiminin de düzlük-yuvarlaklık uyumuna girmiş olduğu, aynı gazete ve sayıda yer alan Latin harfli örneklerden anlaşılmaktadır:

SOVYET DÖNEMİ AZERBAYCAN TÜRKÇESİ		
Arap Alfabeti		
	<i>tabur+u (salamla-)</i>	1922/8/1/N170
	<i>məlumat+ı (təsvir eylə-)</i>	1922/8/1/N170
	<i>istintak+ı (sübut et-)</i>	1922/8/1/N170

Latin Harfli *Kommunist* Gazetesi

Kommunist gazetesinden alınan Latin harfli metinlerde, sonu ünsüzle biten isimlerin belirtme durumu çekiminde {+X} eki ölçünlü olarak kullanılmıştır:

SOVYET DÖNEMİ AZERBAYCAN TÜRKÇESİ		
Latin Alfabeti		
mədəniyyəti	mədəniyyət+i (yüksəlt-)	1929/1/1/N1
topraqı	torpaq+i (sat-)	1929/1/1/N1
hucumy	hücum+u (güçləndir-)	1930/1/15/N12
rajonu	rayon+u (nəzərdə tut-)	1939/3/3/N50

Kiril Harfli *Kommunist* Gazetesi

Kommunist gazetesinden alınan Kiril harfli metinlerde, Sovyet Dönemi Azerbaycan Türkçesinde, ünsüzle biten isimlerin {+X} ekiyle yapılan belirtme durumu çekiminin Arap ve Latin'den sonra Kiril harfli metinlerde de ölçünlü olduğu görülmektedir:

SOVYET DÖNEMİ AZERBAYCAN TÜRKÇESİ		
Kiril Alfabeti		
ПЛАНЫ	plan+ı (yerinə yetir-)	1940/1/4/N3
ВƏТƏН	vətən+i (müdafiə et-)	1940/1/1/N1

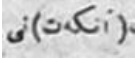
Sonuç olarak, *Kommunist* gazetesinden alınan metinlere göre Sovyet Dönemi Azerbaycan Türkçesinde, ünlüyle biten isimlerin {+X} ekiyle yapılan belirtme durumu çekiminin Arap, Latin ve Kiril harfli metinlerde ölçünlü olarak kullanıldığı çağdaş Azerbaycan Türkçesinde de bu kullanımın devam ettiği görülmektedir (Hüseynzadə, 2007, s. 50-51). Türkiye Türkçesinde de bu çekim aynı eklerle yapılagelmiştir ve bu çekim biçiminin Azerbaycan Türkçesi ile Türkiye Türkçesi arasındaki temel ortaklıklardan biri olduğu anlaşılmaktadır:

SOVYET DÖNEMİ AZERBAYCAN TÜRKÇESİ ünsüz + {+X}			AZERBAYCAN TÜRKÇESİ	TÜRKİYE TÜRKÇESİ
Arap Alfabeti	Latin Alfabeti	Kiril Alfabeti	21. yy.	20-21.yy.
tabur+u məlumat+ı istintak+ı	mədəniyyət+i torpaq+ı rayon+u	plan+ı vətən+i	kitab+ı gözəl+i həvuz+u gül+ü	kitab+ı güzel+i havuz+u gül+ü
ÖLÇÜNLÜ				

3.1.4. Ünsüzle Biten İsim Tabanı + {+nX}

Arap Harfli *Kommunist* Gazetesi:

Kommunist gazetesinden alınan Arap harfli metinlerde, sonu ünsüzle biten yalın isimlerin belirtme durumu çekiminde {+nX} ekinin sadece bir örnekte kullanıldığı görülmüştür. Bu örnekte ek {نـ} harfleriyle yazılmıştır:

SOVYET DÖNEMİ AZERBAJYAN TÜRKÇESİ		
Arap Alfabeti 1919-1929		
	<i>anket+ni (göndər-)</i>	1924/11/4/N246

Kommunist gazetesinden alınan örnekte de görüldüğü gibi, belirtme durumu çekiminde ünsüzle biten isimlerden sonra da {+ni} eki kullanılmıştır. Ancak buradaki {+ni} ekinin parantez içindeki *anket* sözüne doğrudan eklenmemiş olması, parantezden sonra konması dikkat çekicidir. Gazetede başka bir örneğinin bulunamaması ve burada da özel bir biçimde kullanılması, bu çekimin yok denecek kadar az olduğunun bir göstergesidir.

Azerbaycan Türkçesi tarihinde 15. yüzyıldan itibaren (ör. Hatayî ve Kışverî'de) aynı zamanda zamirlerin belirtme durumu çekiminde de kullanılan {+nX} eki, sadece ünlüyle biten isimlerin değil, ünsüzle biten isimlerin de belirtme durumu çekimlerinde, çok az da olsa, kullanılmaya başlamıştır. Mirzəzadə'ye göre, 15. yüzyıldan itibaren kullanılan ve yazı dili ile günümüze kadar korunarak aktarılan bu çekimin Azerbaycan Türkçesi ağızlarında hiçbir örneği bulunmadığı için bu özellik geniş halk kitlelerinin kullandığı Azerbaycan Türkçesi yazı diline yerleşmemiştir. Dolayısıyla bu tür belirtme çekiminin diğer Türk lehçelerinden gelen bir etki olduğu söylenebilir. Bu etki de 15-17. yüzyıllarda Türkistan'da (Orta Asya) yaşayan diğer Türk şairleri ile Azerbaycanlı şairlerin edebî etkileşimi sonucunda gerçekleşmiş olmalıdır. Çünkü bu çekim biçimi şiir dilinde daha çok görülmektedir (Mirzəzadə, 1962, s. 82).

Bu bilgilere göre, {+nX} ekinin doğu ve kuzey grubu Türk lehçelerinden Azerbaycan Türkçesine geçtiğini, Azerbaycan Türkçesinde önce ünlüyle biten isimlerin belirtme durumu çekimlerinde kullanıldığını, ardından çok nadir olarak ünsüzle biten isimlerde de kullanılmaya başladığını ve bunun da bir "bulaşma" sonucunda gerçekleşmiş olabileceğini söylemek mümkündür.

Latin Harfli *Kommunist* Gazetesi

Kommunist gazetesinden alınan Latin harfli metinlerde, sonu ünsüzle biten yalın isimlerin belirtme durumu çekiminde de {+nX} ekinin kullanıldığı herhangi bir örnek bulunamamıştır.

Kiril Harfli *Kommunist* Gazetesi:

Kiril harfli *Kommunist* gazetesinden alınan metinlerde de sonu ünsüzle biten yalın isimlerin belirtme durumu çekiminde de {+nX} ekinin kullanıldığı herhangi bir örnek bulunamamıştır.

Kommunist gazetesinden alınan metinlere göre Sovyet Dönemi Azerbaycan Türkçesinde, ünsüzle biten isimlerin {+nX} ekiyle yapılan belirtme durumu çekiminin Arap, Latin ve Kiril harfli metinlerde hemen hemen hiç kullanılmadığı ve bu çekim biçiminin çağdaş Azerbaycan Türkçesinde tamamen ortadan kalktığı, bunun yerine {+X} ekinin kullanıldığı görülmektedir (Hüseynzadə, 2007, s. 50-51). Türkiye Türkçesinde ise bu çekim hiçbir zaman kullanılmamıştır.

Azerbaycan dilciliğinde, +nI ekindeki sesin *bitişdirici ses*, yani *yardımcı ses* olarak kabul edildiği ifade edilmişti. Çağdaş Azerbaycan Türkçesinde ekin ünlü ile biten isimlere gelmiş olması

/n/ sesinin yardımcı ses olarak yorumlanmasına neden olmuştur. Ancak bu ekin tarihî Azerbaycan Türkçesi metinlerinde ünsüzle biten isimlere de gelmiş olması buradaki sesin yardımcı ünsüz olamayacağını göstermektedir. Çünkü yardımcı ünsüz iki ünlünün bir araya gelmesi durumunda “fonetik bir imkânsızlığı gidermek için dilin bulduğu bir fonetik çözüm” olarak kullanılır (Ercilasun, 2000, s. 352). Ancak ünsüzle biten bir ismin doğrudan +I belirtme durumu eki almak yerine +nI ekiyle çekime girmesi Türkçenin ses özellikleri açısından açıklanabilecek bir durum değildir. *Zamir n’*si adı verilen sesin kullanım alanları göz önüne alındığında iki ünlünün bir araya gelmesinden kaynaklanan bir ünlü çatışması olmadığı, bu nedenle de yardımcı sese ihtiyaç duyulmadığı görülmektedir (Bulak, Ulutaş, 2017, s. 457). Bu nedenle bu ekteki /n/ sesi, bir yardımcı ses değil şahıs zamirlerinin eskicil bir teklik kategorisinden gerçekleşen “morfolojik bir kalıntı”dır (Kılıç, Ersöz 2020: 579-588).

Ayrıca, Azerbaycan Türkçesi tarihinde 15. yüzyıldan itibaren hem işaret zamirlerinin hem de isimlerin belirtme durumu çekiminde de kullanılan {+nX} ekinin Doğu ve Kuzey Türkçesi etkisiyle açıklanmış olması burada söz konusu olan ekin, Eski Türkçeden günümüze kadar çeşitli kullanım alanlarına sahip olan +nI olduğunu, buradaki /n/ sesinin de ekin bünyesinde bulunan bir ses olduğunu göstermektedir.

Bu bilgilere göre, {+nX} ekinin ünlüyle biten isimlerden sonra Arap, Latin ve Kiril harfli Sovyet Dönemi Azerbaycan Türkçesi metinlerinde artan bir sıklıkta, ünsüzle biten isimlerden sonra ise çok az kullanıldığı görülmektedir. *Ünsüzle Biten İsim Tabanı + {+nX}* çekiminin çağdaş Azerbaycan Türkçesinde hiç kullanılmaması, Sovyet Dönemi Azerbaycan Türkçesi metinlerindeki az sayıdaki örneğin de “bulaşma” ile ortaya çıktığını ve bunların da yaygınlaşmadığını göstermektedir:

SOVYET DÖNEMİ AZERBAYCAN TÜRKÇESİ			AZERBAYCAN	TÜRKİYE
<i>ünsüz + {+nX}</i>			TÜRKÇESİ	TÜRKÇESİ
Arap Alfabeti	Latin Alfabeti	Kiril Alfabeti	21. yy.	20-21.yy.
<i>anket+ni</i>	YOK	YOK	YOK	YOK
Tek Örnek				

3.2. İyelik Ekli İsim Tabanı + {(s)X(n)X}

Arap Harfli *Kommunist* Gazetesi

Arap harfli *Kommunist* gazetesinde iyelik eki almış isimlerden sonra kullanılan belirtme durumu çekimi {(s)X(n)X} şeklindedir⁶⁰ ve bu ekler Türkçenin Arap harfli yazım geleneğinde olduğu gibi {ئى} biçiminde yazılmıştır.

60 Türklük bilimi çalışmalarında teklik üçüncü şahıs iyelik eki almış isimlerin belirtme durumu çekiminde kullanılan {+n} ekinin ve {+nX} ekindeki /n/ sesinin, genelde yardımcı ses olarak değil, iyelik ekinin bir parçası olarak kabul edilmesi (Tekin 2003: 131-138, Gülsevin, 2007; Kerimoğlu, 2007; Başdaş, 2008; Başdaş, 2009; Başdaş, 2014; Kılıç, Ersöz 2020) nedeniyle bu çalışmada ek {(s)X(n)X} biçiminde gösterilmiştir.

İncelenen metinlerde görüldüğü kadarıyla Sovyet Dönemi Azerbaycan Türkçesindeki bu tür belirtme durumu çekiminde iyelik ekli isimlerden sonra $\{+(s)X(n)X\}$ eki ölçünlü olarak kullanılmıştır.

Sovyet Dönemi Azerbaycan Türkçesinin Arap harfli metinlerinde, bu çekim biçiminin de düzlük-yuvarlaklık uyumuna girmiş olduğu Latin harfli örneklerden anlaşılmaktadır:

SOVYET DÖNEMİ AZERBAYCAN TÜRKÇESİ		
Arap Alfabeti		
دیلانی	(Türk) dil+i(n)+i (bil-)	1925/1/8/N6
صنفي	sinif+i(n)+i (bul-)	1925/1/8/N6
تسرفاتی	təsarrufat+i(n)+ı (yüksəlt-)	1921/2/11/N9
جبهه-ی	cəbhə+si(n)+i (təmin et-)	1922/8/1/N170
لطقی	nitq+i(n)+i (bitir-)	1922/8/1/N170
رولنی	rol+u(n)+u (artır-)	1922/8/1/N170

Latin Harfli *Kommunist* Gazetesi

Kommunist gazetesinden alınan örneklerde görüldüğü gibi, Sovyet Dönemi Azerbaycan Türkçesi belirtme durumu çekiminde iyelikli isimlerden sonra $\{+(s)X(n)X\}$ ekinin kullanımı ölçünlü olarak devam etmiştir:

SOVYET DÖNEMİ AZERBAYCAN TÜRKÇESİ		
Latin Alfabeti		
lisanlarınl	lisanlar+i(n)+ı (poz-)	1929/1/1/N1
vəziyyətini	vəziyyət+i(n)+i (yaxşılaşdır-)	1929/1/1/N1
məsələsini	məsələ+si(n)+i (məydana at-)	1929/1/1/N1
topraqlarınl	torpaq+i(n)+ı (sat-)	1929/1/1/N1
qəqunu	kök+ü(n)+ü (kəs-)	1939/3/3/N50

Kiril Harfli *Kommunist* Gazetesi

Kommunist gazetesinin Kiril harfli metinlerinde de iyelik ekli isimlerin belirtme durumu çekiminde $\{+(s)X(n)X\}$ eki kullanılmıştır. Bu eklerin tüm Sovyet Dönemi Azerbaycan Türkçesinden itibaren ölçünlü olarak kullanıldığı görülmektedir:

SOVYET DÖNEMİ AZERBAJCAN TÜRKÇESİ		
Kiril Alfabeti		
мүрачяэтинни	<i>müraciet+i(n)+i (çap et-)</i>	1940/1/4/N3
тələбияне	<i>tələb+i(n)+i (ödəyəbil-)</i>	1940/1/4/N3
вəзифəсинни	<i>vəzifə+si(n)+i (qarşıya qoy-)</i>	1940/1/3/N2
планыны	<i>plan+i(n)+ı (yetir-)</i>	1940/1/3/N2
рəһбəринни	<i>rəhbər+i(n)+i (təmin et-)</i>	1940/1/1/N1
үзүнү	<i>üz+ü(n)+ü (qurtar-)</i>	1940/5/1/N100

Kommunist gazetesinden alınan metinlere göre iyelik ekli isim tabanlarının Sovyet Dönemi Azerbaycan Türkçesinde Arap, Latin ve Kiril harfli tüm metinlerde $\{+(s)X(n)X\}$ ekiyle ölçünlü olarak kullanıldığı ve bu çekimin aynı şekilde çağdaş Azerbaycan Türkçesinde de ölçünlüleştiği görülmektedir (Hüseynzadə, 2007, s. 50-51). Türkiye Türkçesinde de bu çekim aynı şekilde kullanılmaktadır.

Eski Türkçede iyelik tabanlı isimlerin belirtme durumu çekiminde görülmeye başlayan $+n$ ekinin de Eski Anadolu Türkçesi döneminde yaygınca kullanıldığı, Osmanlı Türkçesinde de varlığını sürdürdüğü, ancak Türkiye Türkçesinde ve Azerbaycan Türkçesinde kullanımdan düştüğü görülmektedir (Ergin, 1986, s. 232). Bununla birlikte, Eski Anadolu Türkçesindeki bu kullanımın İran (Azerbaycan) Türk ağızlarında korunduğu ve kullanıldığı belirtilmektedir (Doğan, 2012, s. 916).

Bu bilgilere göre, Sovyet Dönemi Azerbaycan Türkçesindeki bu tür belirtme durumu çekiminin Azerbaycan Türkçesi ile Türkiye Türkçesi arasındaki temel ortaklıklardan biri olduğu anlaşılmaktadır:

SOVYET DÖNEMİ AZERBAJCAN TÜRKÇESİ			AZERBAJCAN TÜRKÇESİ	TÜRKİYE TÜRKÇESİ
<i>İyelik + $\{+(n)X\}$</i>			21. yy.	20-21.yy.
Arap Alfabeti	Latin Alfabeti	Kiril Alfabeti		
<i>sinif+i(n)+i</i> <i>(Türk dil+i(n)+i</i> <i>rol+u(n)+u</i>	<i>lisanlar+i(n)+ı</i> <i>məsələ+si(n)+i</i> <i>kök+ü(n)+ü</i>	<i>plan+i(n)+ı</i> <i>müraciət+i(n)+i</i> <i>üz+ü(n)+ü</i>	<i>maşın+i(n)+ı</i> <i>qəlb+i(n)+i</i> <i>qol+u(n)+u</i> <i>göz+ü(n)+ü</i>	<i>kız+i(n)+ı</i> <i>ev+i(n)+i</i> <i>oyun+u(n)+u</i> <i>köy+ü(n)+ü</i>
ÖLÇÜNLÜ				

3.3. Zamir + $\{+nX\}$

Arap Harfli *Kommunist* Gazetesi

Arap harfli *Kommunist* gazetesi metinlerinde, zamirlerin belirtme durumu çekiminde $\{+nX\}$ ekleri kullanılmıştır. Bu ekler Türkçenin Arap harfli yazım geleneğinde olduğu gibi *nun* ve *ye* {نـ} harfleriyle yazılmıştır.

Sovyet Dönemi Azerbaycan Türkçesinin Arap harfli metinlerinde, bu çekim biçiminin de düzlük-yuvarlaklık uyumuna girmiş olduğu Latin harfli örneklerden anlaşılmaktadır:

SOVYET DÖNEMİ AZERBAYCAN TÜRKÇESİ		
Arap Alfabeti		
اونی	<i>o+nu (göstər-)</i>	1925/1/8/N6
بونی	<i>bu+nu (ilan et-)</i>	1925/1/8/N6

Latin Harfli *Kommunist* Gazetesi

Kommunist gazetesinin Latin harfli metinlerinde belirtme durumu çekiminde de zamirlerden sonra {+nX} eki kullanılmaya devam etmiştir:

SOVYET DÖNEMİ AZERBAYCAN TÜRKÇESİ		
Latin Alfabeti		
onl	<i>o+nu (qoy-)</i>	1929/1/1/N1
bunu	<i>bu+nu (təsdiq et-)</i>	1939/1/1/N1

Kiril Harfli *Kommunist* Gazetesi

Kommunist gazetesinin Arap ve Latin harflilerde olduğu gibi Kiril harfli metinlerde de belirtme durumu çekiminde zamirlerden sonra {+nX} eki kullanılmıştır:

SOVYET DÖNEMİ AZERBAYCAN TÜRKÇESİ		
Kiril Alfabeti 1940-1991		
буһу	<i>bu+nu (saxla-)</i>	1940/1/3/N2
оһу	<i>o+nu (öyrən-)</i>	1940/1/1/N1

Kommunist gazetesinden alınan metinlere göre zamirlerin belirtme durumu çekiminin Sovyet Dönemi Azerbaycan Türkçesinde Arap, Latin ve Kiril harfli tüm metinlerde {+nX} ekiyle ölçünlü olarak yapıldığı ve bu çekimin aynı şekilde çağdaş Azerbaycan Türkçesinde de ölçünlü olduğu görülmektedir (Hüseynzadə, 2007; s. 50-51). Türkiye Türkçesinde de bu çekim aynı şekilde kullanılmaktadır.

Bu bilgilere göre, Sovyet Dönemi Azerbaycan Türkçesindeki zamirlerin belirtme durumu çekiminin hem Azerbaycan Türkçesinde hem de Türkiye Türkçesinde ortak olarak kullanıldığı anlaşılmaktadır:

SOVYET DÖNEMİ AZERBAJYAN TÜRKÇESİ			AZERBAJYAN TÜRKÇESİ	TÜRKİYE TÜRKÇESİ
Zamir + {+nX}			21. yy.	20-21.yy.
Arap Alfabeti	Latin Alfabeti	Kiril Alfabeti		
			o+nu	
			bu+nu	
ÖLÇÜNLÜ				

SONUÇ

Bu çalışmada belirtme durumu çekimini gerçekleştiren eklerin Türk dili tarihindeki ses ve biçim özellikleri üzerinde durulmuş ve özellikle çekimin Azerbaycan Türkçesinin yazı dili olma sürecindeki değişimi Sovyet Dönemi Azerbaycan Türkçesinde resmî olarak 29 Ağustos 1919'dan itibaren yayımlanmaya başlayan *Kommunist* gazetesi örnekleme üzerinde incelenmiş ve şu sonuçlara ulaşılmıştır:

1. Belirtme durumu çekiminin, *Kommunist* gazetesindeki Arap harfli (29.08.1919-01.01.1929), Latin harfli (01.01.1929-01.01.1940) ve Kiril harfli (01.01.1940-27.08.1991) Azerbaycan Türkçesi metinlerinde farklı ses ve yazım özelliklerine sahip olduğu görülmektedir.

2. Türkçede belirtme durumu çekimi yalın isimler, iyelik ekli isimler ve zamirlerde görülmektedir. Bu çekim biçimlerinden yalın isimlerin çekiminde çekime giren ismin son sesine ve ses olaylarına (ses türemesi/yardımcı ses) göre farklı eklerin kullanıldığı, bunların *Kommunist* gazetesindeki Arap, Latin ve Kiril harfli metinlerdeki kullanım sıklıklarının da farklı olduğu görülmektedir. İyelik ekli isimlerin ve zamirlerin çekimi tüm metinlerde çağdaş Azerbaycan Türkçesinde olduğu gibidir. Ancak bahsedilen farklılıklar sadece yalın isimlerin çekiminde görülmektedir:

Ünlüyle biten isimlerin {(y)X} ekiyle yapılan belirtme durumu çekimi Arap harfli metinlerde yaygın olarak kullanılmış, Latin harfli metinlerde çok azalmış, Kiril harfli metinlerde ise tamamen ortadan kalkmıştır.

Ünlüyle biten isimlerin {+nX} ekiyle yapılan belirtme durumu çekimi, Arap harfli metinlerde çok az sayıda örnekte kullanılmış, Latin harfli metinlerde artmış, Kiril harfli metinlerde ise çok yaygınlaşmıştır. Çağdaş Azerbaycan Türkçesinde bu tür isimlerin çekimi {+nX} ekiyle ölçünlüleşmiştir.

Ünsüzle biten isimlerin {+X} ekiyle yapılan belirtme durumu çekimi; Arap, Latin ve Kiril harfli metinlerde ölçünlü olarak kullanılmış ve çağdaş Azerbaycan Türkçesinde de bu kullanım devam etmiştir.

Ünsüzle biten isimlerin {+nX} ekiyle yapılan belirtme durumu çekimi; Arap, Latin ve Kiril harfli metinlerde çok az örnekte kullanılmış, çağdaş Azerbaycan Türkçesinde de bu biçimiyle hiç kullanılmamış, bunun yerine {+X} eki kullanılmaya başlanmıştır.

3. Bu çekim, çağdaş Azerbaycan Türkçesi ile Türkiye Türkçesindeki çekimlerle karşılaştırıldığında anlamlı ve ilgi çekici bir durum belirlenmiştir: Buna göre Sovyet Dönemi Azerbaycan Türkçesinin kullanıldığı Arap harfli *Kommunist* gazetesinde, sonu ünlüyle biten yalın

isimlerin belirtme durumu çekiminin Türkiye Türkçesi ile ortak olduğu görülmektedir. Bu ortaklık 1940'lı yıllara kadar devam etmiş, sonrasında sonu ünlü ile biten isimlerin {+(y)X} ekiyle çekimi Azerbaycan Türkçesinde ortadan kalkmış ve onun yerine, {+nX} ekli çekim kullanılmıştır.

4. Belirtme durumu çekiminin *Kommunist* gazetesi özelinde Sovyet Dönemi Azerbaycan Türkçesi metinlerindeki durumunun alfabe farklılıkları ve Türkiye Türkçesiyle benzerliği açısından değerlendirildiğinde çok dikkat çekici bir durumla karşılaşılmaktadır: Sovyet Dönemi Azerbaycan Türkçesinin Arap alfabesiyle yazıldığı *Kommunist* gazetesi metinlerinde kullanılan dilin genel olarak dönemin Türkiye Türkçesine çok yakın olduğu görülmektedir. Belirtme çekimi başta olmak üzere birkaç çekimin⁶¹ ve yazımın o dönemde aynı olduğu, ancak sonrasında Azerbaycan'da birtakım değişikliklerin olduğu *Kommunist* gazetesinden izlenebilmektedir (Karataş, 2017). İşte bu değişiklikler alfabe farklılığı olan metinlerde görüldüğü için durum daha dikkat çekici bir hâl almaktadır.

1920'li yıllardaki yazı dilindeki bu ortaklığın en önemli nedeni, o dönem Azerbaycan basınında görülen Türkiye ve Türkiye Türkçesi etkisidir. Dönemin "Sovyet" iktidarının resmî yayın organı olan *Kommunist* gazetesinde dahi Türkiye Türkçesi yazı dilinin etkisi açık bir biçimde görülebilmektedir. Bu etkinin kaynağı ise Azerbaycan basınında çalışanların birçoğunun Türkiye'de eğitim görmüş olması nedeniyle bu yazı dilini iyi bilmeleri ve yazılarında bu etkiden kurtulamamalarıdır. Bu dönemde bütün Türklerin aynı edebî dili (İstanbul Türkçesi) kullanmaları gerektiği düşüncesini savunan *Füyuzat*, *Hayat* gibi önemli dergilerin kadrosunda bulunan Türk aydınları da Türkiye Türkçesini örnek almışlar ve bu yazı dilini ortak olarak kullanmışlardır (Hacıyev, 2012, s. 325-331). Ancak Komünist Parti Merkezi Komitesi'nin yayın organı olan ve "Türkçe" adıyla yayımlanan *Kommunist* gazetesinde, özellikle ilk yıllarda (1920-1922) "halkın dili"yle yayımlandığı söylenerek Türkiye Türkçesine çok yakın bir dilin kullanılmış olması (Karataş, 2017, s. 864), bu ortaklığın sadece yazı dilinde olmadığını da göstermektedir.

5. Devlet ve toplumlar arası siyasi, kültürel ilişkilerin yazı dilini etkilemesi kaçınılmazdır. Ancak dildeki değişimlerin kullanılan alfabelere göre de şekillenmiş olması değişim sürecinin doğal olmadığını göstermektedir. Çünkü alfabe veya daha genel bir ifadeyle yazı sistemlerinin dillerin değişimiyle doğrudan bir ilişkisi yoktur. Harfler sadece o dildeki sesbirimleri (fonem) gösteren birer işarettir. Tarihî dönemlerde dillerde gerçekleşen değişimler ise bu işaretler veya yazım aracılığıyla öğrenilebilmektedir. Bu durum belirtme durumu çekimi örneğinde *Kommunist* gazetesinin yayın sürecindeki metinlerde açık bir biçimde görülebilmektedir.

Çarlık Dönemi'nde, Nikolay İvonoviç İlminskiy (1822-1891) ile başlayan, SSCB'de devam eden Türk halklarının konuşmalarındaki ses farklılıklarını ayrı Kiril harfleriyle yazıya geçirerek her konuşma dilini önce bir yazılı dile, sonra bir farklı yazı diline, en sonunda da farklı bir adla

⁶¹ TT'de şimdiki zaman çekimi için 16. yüzyıldan beri {-yor} eki kullanılırken Azerbaycan Türkçesinde, aynı işlev için Eski Anadolu Türkçesinde geniş zaman çekiminde kullanılan dar ünlülü {-Ir} eki kullanılmaktadır. *Kommunist* gazetesinin Arap harfli sayılarının tamamında şimdiki zaman çekimi için -yor eki kullanılmıştır. İlgi çekici bir şekilde Latin harfli metinlerde bu ekin kullanımı gittikçe azalmış, {-Ir}'ın kullanımı artmıştır. Latin alfabesine geçiş dönemindeki çift alfabeli çıkan sayılarda ise Arap harfli yazılarda {-yor}, Latin harfli yazılarda {-Ir} birlikte kullanılmıştır. 1929'dan sonra ise {-yor} eki tamamen kullanımdan düşmüştür (Karataş, 2017, s. 870).

ayrı bir “dil”e dönüştürülmesi amacını taşıyan politikalar, Türk yazı dilleri (lehçeler) arasındaki farkların büyümesine yol açmıştır (Gökdağ, 2002, s. 94-97). Böylece ortada “Türk” de ortak bir “Türkçe” de kalmamıştır.

SSCB’nin ilk döneminde, Lenin’in sıkça “milletlerin kendi geleceklerini tayin etme hakları” ve özerklik, millî edebiyat, millî kültür konularıyla ilgili sözde haklardan söz etmesine rağmen Rus dilini ve kültürünü zirveye taşıma arzusunu, Rus olmayan milletlerin zihinlerine yavaş yavaş yerleştirmeye çalıştığı onun “SSCB’nin bütün işçilerini” Rusya’nın ve Rusçanın çatısı altına alarak kendi kurallarına göre yönetmek amacıyla olduğunu dönem içerisindeki tüm uygulamalar ortaya koymuştur (Aliyeva, 2005, s. 57). İşte bu “dil planlaması” kapsamındaki uygulamalar Latin harfli metinlerde görülmeye başlamış, Kiril alfabesine geçildiği dönemden itibaren ise süreç tam anlamıyla bir “asimilasyon”a dönüşmüştür.

Türkiye Türkçesine en fazla bir “ağız” kadar uzak olan, aynı adla (Türkçe), aynı alfabeyle (Arap) yazılan Azerbaycan Türkçesindeki farklılıklar, Latin harfli metinlerde kayda geçmeye başlamış, birkaç yıl aynı gazetede ikili kullanımlar görülmüş, ancak 01.01.1929 tarihinde tamamen Latin harflerine geçildiğinde bahsedilen farklılıklar artık bir tutarlılık sergilemeye başlamıştır. 01.01.1940’ta Kiril’e geçildikten sonra ise artık adı “Türkçe” değil, “Azerbaycan dili” olan Azerbaycan Türkçesinde bu farklılıklar ölçünlü bir dil unsuru olmuşlardır. İşte bu süreçte uygulanan bu dil planlaması politikası, ortak bir Türkçeden adı ve alfabesi farklı iki yazı dili ortaya çıkarmıştır.

20. yüzyılın başında beri devam eden yazım konusundaki tartışmalarda, dönemin önde gelen aydınlarının halkın söyleyişinin ölçüt alınması fikri ağırlık kazanınca tartışma alfabeyle odaklanmış ve Azerbaycanlı Türk aydınları, Arap alfabesinde Türkçenin yazımını tartışırken sorunun yazım değil alfabe olduğunda uzlaşmışlardır. Böylece Arap alfabesi tartışılmaya başlamıştır. 1926’da Bakü’de düzenlenen I. Türkoloji Kongresi sonrasında bu süreç hızlanmış ve Latin alfabesine geçilmiştir. Halkın söyleyişinin ölçüt alınması fikriyle birlikte ağız özellikleri yeni harfler aracılığıyla yazıya geçirilmeye başlamış, Arap alfabesiyle olan tarihî geleneksel yazım ilkeleri bir kenara bırakılmıştır (Aliyeva, 2005, s. 169-275). Bu durum, Türkiye ile Azerbaycan’ın ortak yazı dili geleneğinden de hızla uzaklaşılmasına neden olmuştur.

Bahsedilen sürecin somut bir göstergesi olarak belirtme durumu çekimi örnek verilebilir. Arap alfabeli metinlerde *məsələ+y+i*, *muhazirə+y+i*, *müsamirə+y+i*, *kəlimə+y+i*, *tiyatro+y+u*, *qaidə+y+i* biçiminde olan çekim, Latin harfli metinlerde *tiyatro+nu*, *məsələ+ni*, *muharizə+ni*, *müsamirə+ni*, *kəlimə+ni*, *qaidə+ni* biçiminde kullanılmaya başlamış, 1940’lı yıllarda bu biçim ölçünlüleşmiştir. Böylece yazı dilindeki bir ortaklık sona ermiştir. Bu durum iki alfabeli metinlerin yayımlandığı sayılarda, hatta aynı sayfada dahi böyledir:

Arap Harfli Metin	Latin Harfli Metin	Kiril Harfli Metin
مەسەلە məsələ+y+i ⁶²	tiyatrony tiyatro+nu ⁶³	Мәсәлән məsələ+ni ⁶⁴
کالیما kalimə+y+i ⁶⁵	musamirəni, müsamirə+ni ⁶⁶	мүбаризәни mübarizə+ni
قائىدە qaidə+y+i ⁶⁷	muhazirəni, muhaizirə+ni ⁶⁸	вәзифәни vəzifə+ni ⁶⁹

Bu uygulamaların Latin alfabesine geçilmesiyle birlikte yapılmaya başlaması ise tamamen ses-harf ilişkisiyle ilgili bir konudur. Arap alfabesi, Türkçenin seslerini yansıtmada konusundaki yetersizliği, farklı seslerin tek harfle yazılma özelliği gibi birtakım sorunlara neden olsa da bahsedilen özelliklere bağlı olarak Türk ağızlarındaki ses farklılıklarını örtmesi, gizlemesi açısından, o dönem ve o coğrafyada ortak Türkçe için bir imkân olarak görülmüştür. Örneğin, *toprak+i*, *ev+i*, *çocuk+u*, *üzüm+ü* sözcüklerindeki belirtme durumu eki Arap alfabesiyle sadece *ye* harfi (ع) ile yazılırken Latin alfabesinde her biri farklı bir harfle (*t*, *i*, *u*, *ü*) yazılır. İşte bu durum farklı ağız özelliklerine sahip olan Türk halklarının en azından yazı dilinde bir ortaklığa sahip olmasını sağlamıştır. İsmail Gaspıralı'nın (1851-1914), "ortak dil" düşüncesinin Arap alfabesine dayanmasının da temel nedeni budur.

Latin alfabesine geçildikten sonra yeni yazı sisteminin sesleri karşılama özelliği, Türk ağızlarını birbirinden ayırmak için kullanılmıştır. Böylece Arap alfabesinin sağladığı görüntü, Latin alfabesine geçirildikten sonra ortadan kalkmış ve ağız düzeyinde görülebilecek farklılıklar belirginleştirilmiştir. Latin alfabesiyle başlayan bu süreç, özellikle Stalin'in uyguladığı sert politikaların da bir yansıması olarak Kiril alfabesinde çok daha açık bir şekilde yürütülmüş ve artık Türkiye Türkçesi ile Azerbaycan Türkçesi belirgin bir şekilde ayrılmıştır.

Sonuç olarak, *Kommunist* gazetesi örneklemini üzerinde Sovyet Dönemi Azerbaycan Türkçesindeki belirtme durumu çekiminin incelendiği bu çalışmada; bu çekimin yaklaşık 20 yıllık süre içerisinde (1920-1940) farklılıklar gösterdiği belirlenmiştir. Arap, Latin ve Kiril harfli metinlere göre farklılık göstermesi, konunun sadece dilin doğasında bulunan doğal bir değişim olmadığını, burada "politik" bir müdahalenin gerçekleşmiş olabileceğini düşündürmüştür. Yapılan inceleme ve değerlendirme ile SSCB'de, özellikle Stalin döneminde uygulanan politikalar göz önüne alındığında, belirtme durumu çekiminde görüldüğü gibi uygulamaya konan bu değişimlerin Azerbaycan ile Türkiye Türklüğünün kullandığı ortak yazı dilini ayırmaya yönelik bilinçli bir "dil planlaması politikası" olduğu düşüncesine varılmıştır.

⁶² 1926/1/2/N1

⁶³ 1926/1/2/N1

⁶⁴ 1940/1/3/N2

⁶⁵ 1926/1/4/N3

⁶⁶ 1926/1/2/N1

⁶⁷ 1926/1/3/N2

⁶⁸ 1926/1/2/N1

⁶⁹ 1940/1/3/N2

KAYNAKLAR

- Akalın Şükrü Haluk (2013). "Türk Dünyasında Dil". *Yeni Türkiye Dergisi. Türk Dünyası Özel Sayısı I. Stratejik Araştırma Merkezi Yayınları*. S. 53 (Temmuz-Ağustos). s. 358-379.
- Akar, Ali (2018). *Oğuzların Dili Eski Anadolu Türkçesine Giriş*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Aliyeva, Gönül (2005). *SSCB Döneminde Azerbaycan'da Dil Plânlaması*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi.
- Alkaya, Buran vd. (2017). *Çağdaş Türk Yazı Dilleri 1*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Argunşah, Mustafa ve Güler, Galip (2015). *Codex Cumanicus*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Argunşah, Mustafa ve Sağol Yüksekaya, Gülden (2017). *Karahanlıca Harezmece Kıpçakça Dersleri*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Argunşah, Mustafa (2020). *Çağatay Türkçesi*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Akpınar, Yavuz (2001). "Gaspıralı'nın Türk Diline Bakışı". *Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi*. Türk Dil Kurumu. S. 12/1, s. 385-408.
- Başdaş, Cahit (2008). "Türkçede İyelik-Yüklem Sorunu Dede Korkut Örneği". *Turkish Studies (International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic)*. S. 3/1, s. 6-13.
- Başdaş, Cahit (2009). "Orhun Abidelerinde İyelik, Belirtme ve Yüklem Hâli". *Turkish Studies*. Volume 4/8. Fall s. 623-643.
- Başdaş, Cahit (2011). "Doğu Anadolu Ağızlarında Hâl Kavramı Taşıyan İyelikli Yapılar", *Turkish Studies*. Volume 6/1. Winter s. 739-746.
- Bulak, Şahap ve Ulutaş, İsmail (2017). "Zamir N'si Üzerine Değerlendirmeler". *Akademik Bakış Dergisi*. S. 60 (Mart-Nisan). s. 452-460.
- Bulat, Ufa (Der.) (1925). *Piyoner Yırzarı*. Başkiniga.
- Buran, Ahmet ve Alkaya, Ercan (2014). *Çağdaş Türk Yazı Dilleri 3*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Buran, Ahmet vd. (2014). *Çağdaş Türk Yazı Dilleri 4*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Buran, Ahmet ve Alkaya, Ercan (2014). *Çağdaş Türk Yazı Dilleri 2*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Coşkun, Mustafa Volkan (2014). *Özbek Türkçesi Grameri*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Develi, Hayati (2014). *Osmanlı Türkçesi Grameri*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Dilaçar, Agop (1957). "Türk Lehçelerinin Meydana Gelişinde Genel Temayüllerin Koyulaşması ve Körlenmesi", *TDAYD-BELLETEN*, Ankara, TDK Yayınları.
- Doğan, Talip (2012). "İran (Azerbaycan) Türk Ağızlarında Yüklem Hâli Ekleri". *Turkish Studies (International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic)*. S. 7/1 Kış. s. 915-933.
- Doğan, Oğuz ve Koç, Kenan (2013). *Kazak Türkçesi Grameri*. İstanbul: IQ Kültür Sanat Yayıncılık.
- Eckmann, Janos (2014). *Harezme, Kıpçak ve Çağatay Türkçesi Üzerine Araştırmalar*. Hz. Osman Fikri Sertkaya. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Eckmann, Janos (2017). *Çağatayca El Kitabı*. Çev. Günay Karaağaç. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Ercilasun, Ahmet Bican (1996). "Batı Türkçesinin Doğuşu". *Uluslararası Türk Dili Kongresi 1988*. Ankara. TDK Yayınları. s. 39-45.
- Ercilasun, Ahmet Bican (2007). *Makaleler*. Hz. Ekrem Arıkoğlu. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Ercilasun, Ahmet Bican (2012). *Türk Lehçeleri Grameri*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Ercilasun, Ahmet Bican (2014). *Örneklerle Bugünkü Türk Alfabeleri*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Ercilasun, Ahmet Bican (2017). *Başlangıçtan Yirminci Yüzyıla Türk Dili Tarihi*. Ankara: Akçağ Yayınları.

- Erdal, Marcel (2004). *A Grammar of Old Turkic*. Leiden: Boston.
- Erdem Uçar, Filiz Meltem (2015). *Gedâyî Dîvânı (İnceleme, Metin, Tıpkıbasım)*. Ankara: Gazi Kitabevi.
- Ergin, Muharrem (1981). *Azeri Türkçesi*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Ergin, Muharrem (1986). *Türk Dil Bilgisi*. İstanbul: Bayrak Yayınları.
- Ergin, Muharrem (2013). *Türk Dil Bilgisi*. İstanbul: Bayrak Yayınları.
- Ergin, Muharrem (2016). *Orhun Abideleri*. İstanbul: Bayrak Yayınları.
- Ersoy, Feyzi (2018). *Çuvaş Türkçesi, Türk Dilinin Uzak Lehçeleri*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Əzizov, Elbrus (1999). *Azərbaycan Dilinin Tarihi Dialektologiyası*. Bakı: Bakı Üniversitesi Neşriyyatı.
- Gabain, Annemarie von (2007). *Eski Türkçenin Grameri*. Çev. Mehmet Akalın. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Gökdağ, Bilgehan Atsız (2002). "Dil Planlaması Bağlamında Türk Yazı Dillerinin Görünümü", *Türkler Ansiklopedisi*, Ankara, Yeni Türkiye Yayınları, C.19, s. 92-125.
- Gülsevin, Gürer (2007). *Eski Anadolu Türkçesinde Ekler*. Ankara: TDK Yayınları.
- Gülsevin, Gürer (1997). *Eski Anadolu Türkçesinde Ekler*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Gülsevin, Selma (2010), *Günümüz Karay Türkçesi (Giriş-Dil Özellikle-Metinler-Söz Dizini) ve Türk Lehçeleri Arasındaki Yeri*. Doktora Tezi, İzmir: Ege Üniversitesi.
- Gürdoy-Naskali, Emine (1997). *Türk Dünyası Gramer Terimleri Kılavuzu*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Hacıeminoğlu, Necmettin (1968). *Kutb'un Husrev ü Şirin'i ve Hususiyetleri*. İstanbul: Edebiyat Fakültesi Matbaası.
- Hacıyev, T. İ., (2012). *Azerbaycan Edebi Dilinin Tarixi 2*. Bakı: Elm ve Tehsil.
- Hüseynzadə, Muxtar (2007). *Müasir Azərbaycan Dili Morfologiya*. Bakı: Lüğət və Ensiklopediyalar.
- İmer, Kamile vd. (2011). *Dilbilim Sözlüğü*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Karaağaç, Günay (2013). *Türkçenin Dil Bilgisi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Karamanlıoğlu, Ali Fehmi (1989). *Gülistan Tercümesi*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Karataş, Mustafa (2019). *Her Yönüyle Türk Dili*. Kayseri: Kimlik Yayınları.
- Karataş, Mustafa (2020). *Türkçe ve Felsefe Terimleri*. Ankara: Pegem Akademi Yayınları.
- Karataş, Mustafa (2018). "Azerbaycan Türklerinin Konuştuğu Dilin Adı Nedir?". *Türkiye ile Türk Dünyası Arasında Bir Köprü Yavuz Akpınar*. Ankara: Bengü Yayınları. s. 425-466.
- Karataş, Mustafa (2017). "Sovyet Dönemi Azerbaycan Matbuatında Kommunist Gazetesinin Dili". 6. *Uluslararası Türkiyat Araştırmaları Sempozyumu: 100. Yılında Sovyet İhtilali ve Türk Dünyası*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü. s. 857-874.
- Karataş, Mustafa (2010). "Azerbaycan Türkçesinin Fuzulî'deki İzleri". *Turkish Studies – Türkoloji Araştırma Dergisi*. C. 5/1. s. 525-555.
- Kartallıoğlu, Yavuz (2008). "Osmanlı Türkçesindeki Ekler Dudak Uyumuna Göre Nasıl Okunmalıdır?". *Turkish Studies*. C. 3/6. s.449-470.
- Kartallıoğlu, Yavuz (2011). *Klasik Osmanlı Türkçesinde Eklerin Ses Düzeni (16, 17 ve 18. Yüzyıllar)*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Kerimoğlu, Caner (2007). "Orhun Abidelerinde 3. Kişi İyelik Ekinden Sonra Yükleme Hâli Eki Kullanıldı mı?". *Turkish Studies*. Volume 2/3. Summer, s. 322-331.
- Kasapoğlu Çengel, Hülya (2017). *Kırgız Türkçesi Grameri (Ses ve Şekil Bilgisi)*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınlar.

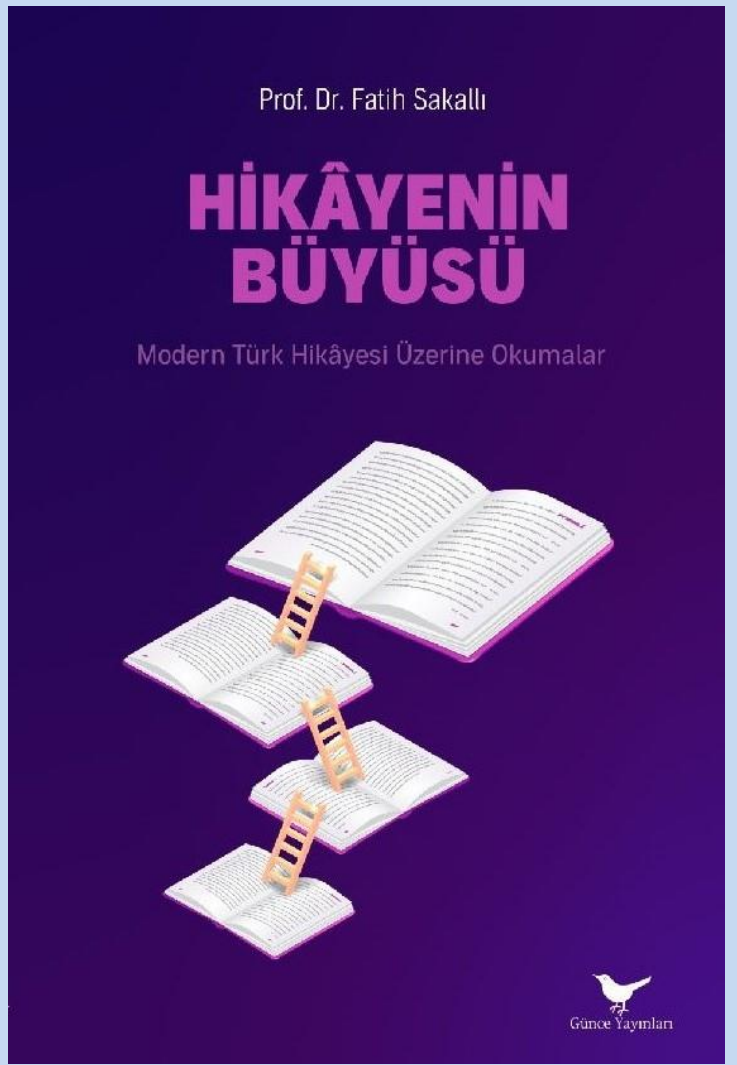
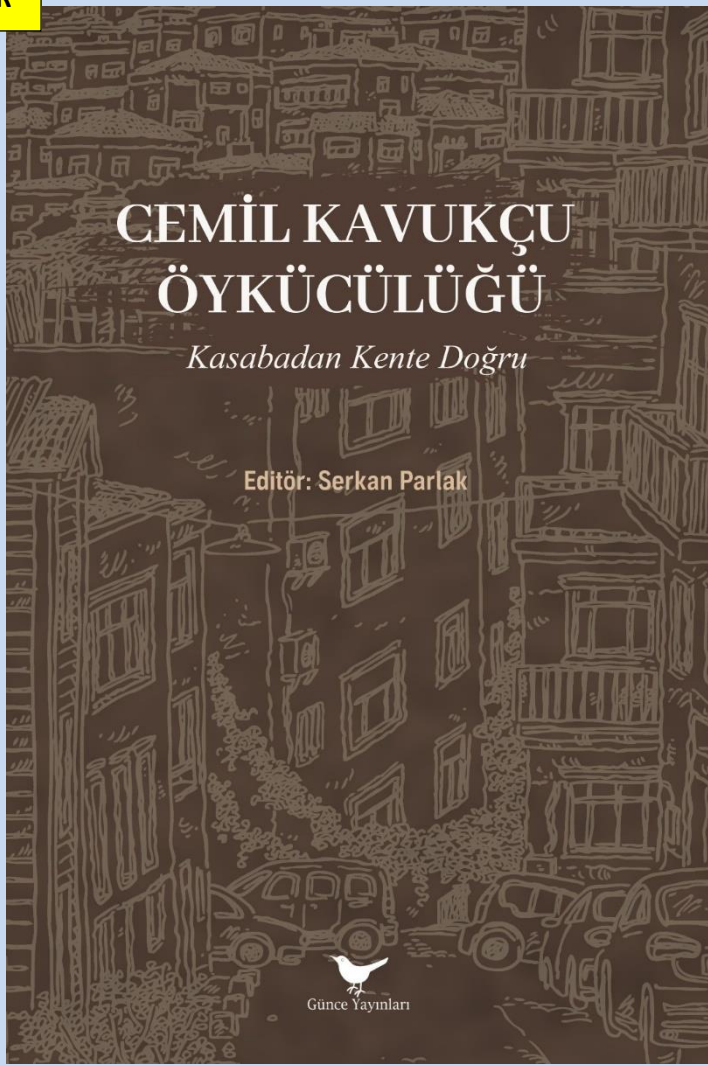
- Kazımov, Q. Ş. (2010). *Müasir Azərbaycan Dili*. Bakı: Elm ve Tehsil.
- Kılıç, Ensar; Serpil Ersöz (2020). "Zamir /N/'sinin Türkçedeki Fonemorfolojik Gelişimi". *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C. 21, S. 38, s. 565-606.
- Kirişçioğlu, Mehmet Fatih (2018). *Saha/Yakut Türkçesi, Türk Dilinin Uzak Lehçeleri*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Koç, Fatma (2020). "Karışık Dilli Eserlerin Fonetik Özellikleri Üzerine Bir Değerlendirme". *Milli Kültür Araştırma Dergisi*. (4/1). s. 55-68.
- Korkmaz, Zeynep (1992). *Gramer Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Korkmaz, Zeynep (2017). *Türkiye Türkçesi Grameri Şekil Bilgisi*. Ankara: Türk Dili Kurumları Yayınları.
- Mansuroğlu, Mecdud (1949). "Türkçede Zamir Çekimi". *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*. C. 3, S. 3-4, s. 501-518.
- Məhərrəmov, E.; Məhərrəmli, A. (2009). *Xalq Qazeti, Yaranması ve İnkişafı Tarixindən*, Azərbaycan Milli Akademiyası A. A. Bakıxanov adına Tarix İnstitutu, Bakı: Elm ve Tehsil.
- Mirzəzadə, H. (1962). *Azərbaycan Dilinin Tarihi Morfoloqiyası*. Bakı: Azertedrisneşr.
- Mirzəzadə, H. (1990). *Azərbaycan Dilinin Tarihi Grammatikası*. Bakı: Azərbaycan Universiteti Neşriyyatı.
- Ölmez, Mehmet (2012). *Orhon-Uygur Hanlığı Dönemi Moğolistan'daki Eski Türk Yazıtları, Metin-Çeviri-Sözlük*. Ankara: Bilgesu.
- Ölmez, Mehmet (2017). *Köktürkçe ve Eski Uygurca Dersleri*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Öner, Mustafa (1998). *Bugünkü Kıpçak Türkçesi*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Öztürk, Rıdvan (2015). *Köktürkçe El Kitabı*. Konya: Palet Yayınları.
- Radlov, Vasily Vasilyeviç, Sergey Efimoviç Malov, *Suvarnaprabhāsa (Sutra zolotogo bleska)*. Tekst' uygurskoy redaktsii. I-IV. Bibliotheca Buddhica: XVII, St. Petersburg 1913-1917. [I-II: 1913; III-IV: 1914; V-VI: 1915; VII-VIII: 1917].
- Seýtəkov, Beki (1972). *Bedir kent*. Aşkabat: Türkmenistan Neşriyatı.
- Süleymanlı, Ebulfez (2006). *Milletleşme Sürecinde Azerbaycan Türkleri*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Şahin, Hatice (2018). *Eski Anadolu Türkçesi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Tanrıverdi, Əzizxan (2014). *Azərbaycan Dilinin Tarixi Qrammatikası*. Elm və Təhsil: Bakı.
- Tekin, Talat (2003). "Üçüncü Kişi İyelik Eki Üzerine". *Makaleler I: Altayistik*. Hz. Emine Yılmaz, Nurettin Demir. Ankara: TDK Yayınları.
- Tekin, Talat (2013). "Türkçe'de Kaynaştırma Sesleri". *Makaleler III: Çağdaş Türk Dilleri*. Hz. Emine Yılmaz, Nurettin Demir. Ankara. TDK Yayınları.
- Tekin, Talat (2016). *Orhon Türkçesi Grameri*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Topaloğlu, Ahmet (1989). *Dil Bilgisi Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Ötüken Yayınevi.
- Uğurlu, Mustafa (2011). "Oğuzca ve Anadolu Merkezli Oğuz Türkçesi". *Turkish Studies (International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic)*. Ankara. C. 6/1, s. 123-156.
- Uzman, Mehmet, *Türkistan'da Dil Tartışmaları Özbekçe'nin İcat Edilişi (1917-1940)*, Yayınlanmamış Doktora Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi.
- Uzun, Nadir Engin (2006). *Biçimbilim Temel Kavramlar*. Papatya Yayıncılık: İstanbul.
- Yalçın, Süleyman Kaan (2018). *Azərbaycan Türkçesi Grameri*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- <https://til.im/tr-qm/knigi/literatura-na-kumykskom-yazyke/men-oktemmen?gesek=1> (erişim tarihi: 16.08.2021)

<http://kumukia.ru/%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D1%8B%D0%B9%D1%80%D0%B5%D1%81%D1%83%D1%80%D1%814.html#cf> (erişim tarihi: 16.08.2021).

Kommunist Gazetesi Sayıları: 1921/2/11/N9, 1921/2/14/N11, 1922/8/1/N170, 1924/11/4/N246, 1925/1/8/N6, 1926/1/2/N1, 1926/1/3/N2, 1926/1/4/N3, 1928/12/28/N302, 1929/1/1/N1, 1930/1/15/N12, 1939/1/1/N1, 1939/3/3/N50, 1940/1/1/N1, 1940/1/3/N2, 1940/1/4/N3, 1940/5/1/N100, 1940/8/29/N50

KISALTMALAR

AY	Altun Yaruk
D	Doğu
G	Güney
KT	Kü/öl Tegin
RM	Radlov-Malov



Dil Bilgisel Görünümleri Açısından TV Dizi Adları

DR. ÖĞR. ÜYESİ GÜLŞAH PARLAK KALKAN*

Öz

Ad bilimin (onomastiğin) önemli çalışma alanlarından biri de *eseradbilim* (hrematonimi)dir. Eseradbilim; roman, hikâye, şiir vb. edebî ürünler, tablo veya heykel gibi sanat eserleri, sanatçılar tarafından kullanılan herhangi bir eşya vb. pek çok adlandırmanın temelindeki sosyokültürel sebepleri, bu adlarda dilin kullanım şekillerini inceleyen bir bilim dalıdır. Oluşumları bakımından yazılı birer metin/eser olarak değerlendirilebilecek dizilerin adları da gerek dilin kullanımı gerekse dil/kültür ilişkisi bakımından önem arz etmektedir. Bu çalışmanın amacı, dizi adlarını meydana getiren söz dizimsel özellikleri belirlemektir. Çalışma için Türkiye’de izlenme oranları en yüksek olan ATV, FOX, Kanal D, Kanal 7, Show TV, Star TV ve TRT 1 kanallarında 1990’lı yıllardan 2020 yılına kadar yayınlanan dizilerden basit seçkisiz yöntemle belirlenen 576 dizinin adı, dil bilgisel görünümü açısından incelenip sınıflandırılmıştır. Çalışma neticesinde diziler adlandırılırken en çok kelime gruplarından faydalandığı görülmüştür. Tespit edilen 331 adet kelime grubundan 126’sı ad tamlaması, 126’sı ise sıfat tamlamasıdır. Ayrıca dizi adlarında bağlama, unvan, ünlem, kısaltma ve ilgi grupları ile birleşik ad ve fiil türündeki yapılar da kullanılmıştır. 87 cümle değerinde ve 9 eksiltili yapıdan oluşan dizi adı tespit edilmiştir. Bu çalışmayla günümüzde hâlen yaygın iletişim araçlarından biri olan televizyon özelindeki diziler adlandırılırken tercih edilen yapılar ve bu yapıların tercih sebepleri üzerinde düşünülerek ad bilime katkı sunmak amaçlanmıştır.

Anahtar sözcükler: ad bilimi, eseradbilim, hrematonimi, dizi adı, söz dizimi

THE TV SERIES NAMES IN TERMS OF GRAMMATICAL FUNCTION

Abstract

One of the important study areas of Onomatology is the Hrematonomy. Hrematonomy is a discipline which studies on socio-cultural motivation while naming of literary works such as novel, tale, poem; artworks such as painting, sculpture or any other works of art. Furthermore, it analyses the usage of language on those names. Series names, which might be accepted as written work regarding their formation, have also great importance with respect to usage of language as well as relation between language and culture. The aim of this study is to determine syntactic characteristics of tv series names. For this purpose, 576 names were selected from the series broadcasted from 1990 to 2020 on the most watched tvs such as ATV, FOX, Kanal D, Kanal 7, Show TV, Star TV and TRT 1 by simple random sampling method. Then those names were analysed and sorted out in terms of their grammatical perspective. In the end, it was determined that while naming the series it was made use of some word groups mostly. 126 names out of the determined 331 names are possessive construction and 126 names are adjective construction. Furthermore, there are junctions, superscriptions, interjections, abbreviations, interest groups and some other structures such as compound nouns and verbs. 87 names are composed of sentences and 9 names of elliptical clauses. The main purpose of this study is to

* Kilis 7 Aralık Üniversitesi, gulsahparlak@kilis.edu.tr, orcid: 0000-0003-0986-9768

Gönderim tarihi: 16.09.2021

Kabul Tarihi: 29.12.2021

contribute to onomatology by analysing structures of series names on tv which is still very popular mass media instrument and by considering reason for preference.

Keywords: onomatology, hrematonomy, series name, syntax

GİRİŞ

Bir kavramı, bir nesneyi, bir durumu ya da bir düşünceyi tanımlayan dil birimlerine *ad* denmektedir. Adlar; kelime ile nesne arasında herkesçe bilinen gerçek bir bağlantının bulunduğu aynı cinsten birçok varlığın ortak adı olan *cins adlar* ve bir kişiye benzerlerinden farklı özellik taşıyan varlığa veya topluluğa verilen *özel adlar* (Türkçe Sözlük, 2011) olmak üzere iki grupta incelenmektedir. En genel ifade şekliyle *adlandırma*, insanlık tarihi kadar eski bir olgudur. Her toplumun canlı veya cansız varlıkları adlandırırken kendi inanç sistemine, gelenek göreneklerine veya duyuş düşünüş şekillerine uygun adlar tercih ettiği bilinen bir gerçektir. Dolayısıyla tek tek değerlendirildiğinde bir anlam ifade etmeyen bir niteliğe sahip olduğu hissi uyandıran adlara, bütünün bir parçası şeklinde yaklaşıldığında bu adların ait olduğu toplumun sosyokültürel, inanç sistemi, ekonomik faaliyetleri gibi özelliklerini kodlayan simgeler olduğu görülecektir.

Adlar ile ilgili yapılan çalışmaları kapsayan bilim dalı ise *ad bilimidir*. Esas malzemesi cins adlar olan ad bilimi, yeryüzünde gördüğümüz ya da algıladığımız her şeyin adını değişik açılardan değerlendiren bir bilim dalıdır. Ad bilimi, tarihsel süreçte sadece dilcilerin uğraş alanı olmaktan çıkmış ve tarih, coğrafya alanlarında çalışma yapanların, sosyologların, halk bilimcilerinin de ilgi gösterdiği bir alan olmuş; neticede disiplinler arası bir nitelik kazanmıştır. Özellikle Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren her ne kadar bilimsel metotlarla yapılmamış olsa da insanların kendi varlıkları ile ilgili adlara ve yerleşim yerleri ile ilgili adlara merak ve ilgi gösterdikleri bilinmektedir. 1940'lı yıllardan itibaren Ahmet Caferoğlu, Abdülkadir İnan gibi araştırmacılar konuyla ilgili çalışmalar yapmış; ad bilimi alanında ilk denilebilecek kitap niteliğindeki eser *-Türk Ad Bilimi-* ise Saim Sakaoglu tarafından hazırlanmıştır. Sakaoglu eserinde, ad bilimi alanındaki çalışmaları iki farklı koldan değerlendirmiştir (Sakaoglu, 2001, s. 9-10):

1. Yöntem bakımından ve sözcük-kavram ilişkisini ele almaları bakımından her ne kadar farklılıkları söz konusu olsa da genel çerçevede "anlam"ı değerlendirmeleri bakımından ortaklıkları bulunan anlam bilime yakın "geniş ad bilimi" alanı.

2. Özel adları köken bilgisi, dil kültür ilişkisi bağlamında değerlendiren ve kişi adları, lakaplar, unvanlar, coğrafya adları gibi alt dalları bulunan alanı.

Doğan Aksan (2009, s. 91) da yukarıdaki yaklaşıma benzer bir şekilde sözcük bilimle ve anlam bilimle iç içe olan ad bilimin bu iki ana dalda yoğunlaşan tek bir alan olduğunu ya da yöntem ve yaklaşım bakımından farklılıkları göz önünde bulundurularak ayrı alanlar şeklinde de değerlendirebileceğini aktarmıştır.

Günümüzde disiplinler arası çalışma sahalarının veri malzemesi olan adları, çeşitli açılardan değerlendiren ad bilimin sahası oldukça geniş olduğu için şu dallar üzerinden gelişimini sürdürmektedir: *Anemonim (rüzgâradı) / Anemonimi (rüzgâradbilim); Antroponim (kişiadı) / Antroponimi (kişiadbilim); Astronim (yıldızadı) / Astronimi (yıldızadbilim); Dökümantonim (belgeadı) /*

Dökümantonimi (belgeadabilim); Ergonim (örgütadı) / Ergonimi (örgütadibilim); Etnonim (kökadı) / Etnonimi (kökadabilim); Fitonim (bitkiadı) / Fitonimi (bitkiadibilim); Hrematonim (eseradı) / Hrematonimi (eseradabilim); Hrononim (zamanadı) / Hrononimi (zamanadabilim); Kozmonim (uzayadı) / Kozmonimi (uzayadibilim); Mitonim (mitadı) / Mitonimi (mitadabilim); Poreyonim (araçadı) / Poreyonimi (araçadabilim); Pragmatonim (ürünadı) / Pragmatonimi (ürünadabilim); Planetonim (gökadı) / Planetonimi (gökadabilim); Toponim (yeradı) / Toponimi (yeradabilim); Urbonim (kentlikadı) / Urbonimi (kentlikadabilim); Zoonim (hayvanadı) / Zoonimi (hayvanadabilim) (Şahin, 2019, s. 29-89).

Şahin tarafından ad bilimin kolları ile ilgili oldukça ayrıntılı ve kuramsal bir çerçevede oluşturulan yukarıdaki tasnif öncesinde de farklı yöntem ve yaklaşımlarla çeşitli tasnifler (Sakaoğlu, 2001, s. 11) yapılmıştır. Ancak bu alanda yapılan çalışmalar genel bir çerçevede değerlendirildiğinde bitki, hayvan, su vb. konuları kapsayan genel ad bilimi ve kişi adları, yer adları gibi özel adları kapsayan özel ad bilimi şeklinde iki temel yaklaşımın olduğu söylenebilir.

Dünyadaki alanyazında olduğu gibi ülkemizde de ad bilimi çerçevesinde yapılan çalışmaların öncelikli olarak yer adları (Başkan, 1989; Gülensoy, 1987; Şahin, 2007) ve kişi adları (Baskakov, 1999; Rasonyi ve Baski, 2007; Tonkin, 1980) ile ilgili olduğunu, son yıllarda ise astronomi, fitonomi, zoonimi vb. (Alkayış, 2009; Gümüştam, 2010) alanlarda da yapılan çalışmaların sayıca arttığını söylemek yanlış olmayacaktır. Türkiye’de 2000’li yılların başından bugüne kadar eseradabilim (hrematonimi) alanında da çalışmalar yapıldığı görülmektedir.

Eserlere verilen özel adları, leksik semantik veya dil bilgisel görünümüleri açısından inceleyen bilim dalı olan hrematonim terimi, Yunanca *hrema* “eşya, nesne, ürün, eser” + *onima* “ad” kelimelerinin birleşiminden oluşmuştur ve “eşya adı, eser adı” anlamına gelmektedir. Eseradabilim manasındaki hrematonimi ise şair veya yazarlar tarafından oluşturulan roman, hikâye, şiir gibi edebî ürünlerin, tabloların, sanatçıların kullanmış oldukları herhangi bir eşyanın adını ve buna benzer daha pek çok adlandırmayı değişik açılardan değerlendiren ad bilimi koludur (Şahin, 2019, s. 58).

Ad bilimin bu alanı ile ilgili geçmişte bazı çalışmalar yapılmış olmasına karşın bu çalışmaların bir kısmı, eser adlarını birer dil malzemesi olarak değerlendirirken; bir kısmı da bu adları dil/kültür ilişkisi bağlamında ele almıştır. Eser adları ile ilgili yakın dönemde yapılan yalnızca birkaç çalışmada (Çolak, 2021; Oturakçı Orbay, 2018; 2019; 2020a; 2020b) hrematonim/hrematonimi ifadeleri kullanılmış ve incelenen veri, ad bilimi çerçevesinde değerlendirilmiştir. Bu araştırmanın veri setini oluşturan dizi adları da oluşumları bakımından eser niteliği taşıdığı için hrematonim olarak adlandırılmış ve çalışma, ad bilimin son yıllarda dikkat çeken kollarından biri olan hrematonimi çerçevesinde ele alınmıştır.

Bilişim teknolojilerinin neredeyse her gün değiştiği ve geliştiği günümüzde, dünyanın her yerinde olduğu gibi ülkemizde de en yaygın iletişim araçlarından biri televizyondur. Güvenilir araştırma şirketlerinin tespitlerine göre Türkiye’de bireylerin günlük televizyon izleme ortalaması 6 saat iken; izlenen programların da %67’sini ise yerli diziler oluşturmaktadır (Bayram, 2018, s. 57). Ülkemizde pek çok kişi, herhangi bir konuda tercihte bulunurken takipçisi olduğu dizilerde hayranlık duyduğu karakterlerden fazlasıyla etkilenmektedir. Hâl böyle olunca televizyon programlarında kullanılan dilin ve kültürel unsurların durumunu tespit etmeye yönelik yapılan

çalışmalar daha da önem kazanmaktadır. Söz konusu amaca yönelik yapılan bu çalışmada aşağıdaki sorulara cevap aranmıştır:

1. Dizi adlarının söz dizimsel açıdan sınıflandırılmasıyla ulaşılan sonuçlar nelerdir?
2. Dizi adlarında tercih edilen söz dizimsel yapıların sıklıkları nedir?
3. Dizi adlarındaki söz dizimsel yapıların kanallardaki dağılımı nasıldır?

ARAŞTIRMA MODELİ

Türkiye’de popüler kültürün oluşmasında ve yayılmasında büyük etkisi olan televizyon dizilerinin adlarını söz dizimsel açıdan tespit etmeyi amaçlayan bu araştırma, genel tarama modellerinden biri olan ilişkişel tarama ile tasarlanmıştır. Sosyal bilimlerde yaygın bir şekilde kullanılan genel tarama, unsur sayısı fazla olan bir evrenle ilgili bilgi edinmek için evrenin tümü veya evrenden alınacak bir bölüm üzerinde yapılan tarama şeklindedir. İlişkişel tarama ise incelenen duruma ait değişkenleri, bütüncül bakış açısıyla değerlendiren bir yöntemdir (Mazlum ve Atalay Mazlum, 2017, s. 6).

ARAŞTIRMANIN ÖRNEKLEMİ

Türkiye’de en yaygın kitle iletişim araçlarından biri olan televizyonun farklı kanallarında yayınlanan dizilerin adlarında kullanılan dilin söz dizimsel özelliklerini belirlemek amacıyla yapılan bu araştırmanın evreni, “tabakalı örnekleme” yöntemiyle belirlenmiştir. Tabakalı örnekleme, araştırma evreninin alt evrenlerden oluştuğu durumlarda tercih edilen bir yöntemdir ve alt tabakaların her birinden genellikle orantılı ve “seçkisiz” belirlenen birey veya nesne aracılığıyla tabakalar arasında karşılaştırma yapma imkânı sunar (Yıldız, 2017, s. 428). Dolayısıyla araştırma evrenini, 1990’lı yıllardan 2020 yılına kadar en çok izlenen¹ televizyon kanalları olan Atv, Fox, Kanal D, Kanal 7, Show, Star ve TRT 1 olmak üzere 7 televizyon kanalında yayınlanan dizilerin adları oluşturmaktadır. Araştırmanın örnekleminde ise bu evrenden “basit seçkisiz yöntem”le belirlenen 576 dizi adı bulunmaktadır. Basit tesadüfi örnekleme olarak da bilinen basit seçkisiz örnekleme, evrendeki her birimin örnekleme girme olasılığının eşit ve birbirinden bağımsız olduğu bir tercih şeklidir (Yıldız, 2017, s. 427-428). Araştırmanın örnekleminde bulunan kanallar ve bu kanallara ait diziler, Ek-3’te sunulmuştur.

VERİLERİN TOPLANMASI VE İNCELENMESİ

Bu araştırmanın veri havuzunu oluşturan 576 dizi adı, “doküman analizi tekniği”yle ilgili kanalların resmî internet sitelerinden derlenmiştir. Türkçe ifade şekli belge incelemesi olan ancak alanyazında sıklıkla doküman analizi olarak tercih edilen bu teknik, basılı veya elektronik olmak üzere tüm belgeleri sistemsal bir şekilde, titizlikle analiz etmek için kullanılan nitel bir araştırma yöntemidir (Kıral, 2020, s. 173).

Çalışmanın veri havuzunu oluşturan örneklem, tabakalı örnekleme yöntemi ile belirlendiği için örnekleme yer alan dizi adlarının hangi alt tabakada ve nerede yer aldığını belirlemeyi kolaylaştırmak amacıyla her bir alt tabakayı oluşturan kanallara ve bu kanallarda yer alan dizi

¹ <https://tiak.com.tr/tablolari/aylik-tablolari>, Erişim tarihi: 01.03.2020.

adlarına kodlar verilmiştir. Kodlama sistemi, kanalların ve her kanala ait dizi adlarının kendi içinde alfabetik ve numerik sıralanması ile oluşturulmuştur. Örneğin 2/34 kodlu *Doktorlar* dizisi, alfabetik olarak ikinci sırada bulunan Fox kanalında 34. sırada yer almaktadır.

Dizi adları söz dizimsel bakımdan sınıflandırılırken alanyazında yer alan benzer çalışmalardaki sınıflandırmalar (Çolak, 2021; Karademir, 2009; 2010; Oturakçı Orbay, 2018; 2019; 2020a; 2020b; Şahin, 2019) incelenmiş ve çalışma verileri doğrultusunda yeni bir sınıflandırma denemesi yapılmıştır.

BULGULAR

Bulgular kısmında dizi adlarının dil bilgisel görünümüne bağlı oluşturulan sınıflandırma aktarılmıştır. Bu sınıflandırmaların istatistiki olarak taranması ile kanallardaki dizi adlarında tercih edilen söz dizimsel yapıların dağılımını gösteren bir tablo oluşturulmuştur. Ayrıca tablodaki temel başlıkların dağılım oranını gösteren bir de grafik sunulmuştur. Dizi adlarında tespit edilen yapıların kanallardaki sıklığını gösteren tablo Ek-1'de, bu yapıların temel başlıklara dağılım oranını gösteren grafik ise Ek-2'de verilmiştir.

1. Dizi Adlarının Dil Bilgisi Özelliklerine Göre Sınıflandırması

1.1. Tek Kelimededen Oluşan Dizi Adları

1.1.1. Basit Yapılı Dizi Adları

Aliye (1/6), Anne (6/5), Avlu (6/11), Bebeğim (1/16), Behzat Ç. (6/17), Canan (2/22), Cinayet (3/24), Çember (6/30), Çukur (5/24), Dicle (1/30), Doktorlar (2/34), Duvar (1/31), Elif (4/15), Emanet (2/36), Ezel (1/35, 5/33), Ezra (5/34), Familia (2/38), Fatih (3/30), Feda (4/17), Firar (6/40), Firuze (5/36), Gazi (1/36), Güvercin (6/45), Halka (7/35), Harem (2/43), Hercai (1/42), İffet (6/53), İhanet (6/54), İntikam (3/49), İşgal (4/25), Kadın (2/48), Kahramanlar (5/48), Kanıt (3/54), Kayıp (3/56), Kelebekler (1/51), Kertenkele (1/50), Komşular (2/60), Kurşun (2/62), Kuzgun (6/70), Leke (3/67), Mahşer (1/60), Makber (6/75), Masum (3/68), Merhamet (3/70), Meryem (3/71), Milat (7/58), Nöbet (5/61), Nuri (3/75), Papatyam (6/79), Paramparça (6/80), Seksenler (7/65), Selena (1/62), Servet (5/68), Sıla (1/68), Sınıf (5/71, 7/68), Sırat (6/85), Sultan (3/80), Şöhret (1/72), Şüphe (3/82), Tacir (7/74), Tutsak (3/84), Türkan (3/85), Veda (3/91), Vicdan (3/93), Yalaza (7/76), Yemin (4/41), Yol (4/43), Zemheri (5/79), Zerda (1/80, 4/44).

1.1.2. Türemiş Yapılı Dizi Adları

1.1.2.1. Addan Ad Türeten Eklerle Kurulan Dizi Adları

1.1.2.1.1. +II+IU Ekiyle Kurulan Dizi Adları

Adanalı (1/1).

1.1.2.1.2. +IIk, +IUk Ekiyle Kurulan Dizi Adları

Ayrılık (7/11), Sevdaluk (5/70).

1.1.2.1.3. +sIz/+sUz Ekiyle Kurulan Dizi Adları

Görgüsüzler (1/38), İsimsizler (3/50), Korkusuzlar (1/55).

1.1.2.1.4. Farsça +kâr Ekiyle Kurulan Dizi Adları

Günahkâr (2/42).

1.1.2.2. Fiilden Ad Türeten Eklerle Kurulan Dizi Adları

1.1.2.2.1. -Ik/-Uk Ekiyle Kurulan Dizi Adları

Hıçkırık (3/44).

1.1.2.2.2. -mA Ekiyle Kurulan Dizi Adları

Çarpışma (5/23), Hesaplaşma (7/41), Yüzleşme (3/98).

1.1.2.2.3. -mAz Ekiyle Kurulan Dizi Adları

Unutulmaz (1/75).

1.1.2.2.4. -Gın/-GUn Ekiyle Kurulan Dizi Adları

Suskunlar (5/72), Vurgun (2/86).

1.1.2.2.5. -Ak Ekiyle Kurulan Dizi Adları

Kaçak (1/45).

1.1.3. Birleşik Yapılı Dizi Adları

Altındağlı (5/8), Altınsoylar (3/4), Canevim (1/25), Çalığışu (3/26), Dolunay (6/35), Gönülçelen (1/37), Gülperi (5/40), Karadağlar (5/49), Karadayı (1/47), Karagül (2/53), Karakol (5/50), Karayılan (1/48), Kaybedenler (7/45), Kayıtdışı (2/55), Kördüğüm (2/61, 4/29), Medcezir (6/76), Oyunbozan (5/64), Sonbahar (6/89).

1.2. Kelime Grubu Kuruluşundaki Dizi Adları²

Türk dil bilgisinin tartışmalı alanlarından biri olan kelime gruplarının gerek adlandırılması gerekse sınıflandırılması ile ilgili birbirinden farklı pek çok yaklaşım olduğu görülmektedir. Esas itibarıyla varlık, kavram ve hareketleri karşılamak üzere yan yana dizilen kelimelerden oluşan kelime grupları (Karahan, 2012, s. 9), Korkmaz'ın (2003) *Gramer Terimleri Sözlüğü*'nde, cümlede kavramlar arasında ilişki kurmak üzere birden çok kelimenin belirli söz dizimsel kurallar çerçevesinde yan yana getirilmesiyle oluşan ve cümle içinde tek bir nesne veya hareketi karşılayan, herhangi bir yargı bildirmeyen kelimeler topluluğu şeklinde tanımlanmaktadır.

Araştırma örneğinde tespit edilen kelime gruplarının belirtili ad tamlaması, belirtisiz ad tamlaması, sıfat tamlaması, sıfat-fiil grubu, isim-fiil grubu, zarf-fiil grubu, tekrar grubu, edat grubu, bağlama grubu, unvan grubu, ünlem grubu, kısaltma grubu, birleşik fiil, birleşik ad kuruluşunda olduğu görülmüş, bununla birlikte Farsça tamlama yapısına uygun dizi adlarına da rastlanmıştır. Belirlenen kelime grupları sınıflandırılırken Çolak (2021) ve Oturakçı Orbay (2019; 2020a) tarafından yapılan sınıflandırmalardan yararlanılmış; ancak araştırma verileri doğrultusunda bu sınıflandırmalar, yeniden yorumlanmıştır.

² Dizi adlarındaki kelime grupları, *TV Dizi Adlarındaki Kelime Grupları Üzerine Bir İnceleme* (Parlak Kalkan, 2020) adlı çalışmada da incelenmiştir. Ancak her iki çalışma, yöntem bakımından farklılıklar içermektedir. Söz konusu diğer çalışmada TV dizi adları, bütüncül bir yaklaşımla genel bir çerçevede sınıflandırılmış; ancak bu çalışmada TV dizi adları, ad bilimi çerçevesinde birbirinden bağımsız birer adlandırma olarak ele alınmış ve her bir ad, söz dizimsel açıdan ayrıntılı bir şekilde incelenerek sınıflandırılmıştır.

1.2.1. Ad Tamlaması kuruluşundaki Dizi Adları

1.2.1.1. Belirtili Ad Tamlaması Kuruluşundaki Dizi Adları

1.2.1.1.1. Tamlayanı ve Tamlananı Tek Kelimededen Oluşan Belirtili Ad Tamlaması Kuruluşundaki Dizi Adları

Ankara'nın Dikmeni (3/6), Aşkın Bedeli (6/7), Aşkın Halleri (2/10), Aşkın Kanunu (7/8), Babamın Günahları (6/15), Bugünün Saraylısı (1/23), Canım Ailem (1/26, 4/11), Canım Babam (5/21), Canım Benim (2/23), Dedemin Dolabı (2/29), Düriye'nin Güğümleri (6/36), Emir'in Yolu (5/30), Gecenin Kraliçesi (6/41), Güneş'in Kızları (3/37), Hanımın Çiftliği (3/39), Hayatımın Aşkı (3/40), İkimizin Yerine (4/22), İstanbul'un Çocukları (6/55), Kalbimin Sultanı (6/62), Kalp Atışı (5/47), Kardeş Çocukları (6/64), Kardeş Payı (6/65), Kelebek Çıkmazı (1/49), Kız Annesi (4/27), Klavye Delikanlıları (5/51), Kobra Takibi (4/28), Kocamın Ailesi (2/59), Mahallenin Muhtarları (1/59), Meleklerin Aşkı (5/58), Müziklerin Efendisi (4/31), Prens'in Şarkısı (7/61), Ruhumun Aynası (2/75), Rüzgârın Kalbi (2/76), Sarayın İncisi (7/63), Sefirin Kızı (6/81), Sevdanın Bahçesi (3/78), Cennetin Sırları (6/28), Şehrin Melekleri (2/81), Yaz'ın Öyküsü (3/95), Yılanların Öcü (5/76).

1.2.1.1.2. Tamlayanı İlgi Grubundan Oluşan Belirtili Ad Tamlaması Kuruluşundaki Dizi Adları

Bizim Evin Halleri (1/22).

1.2.1.1.3. Tamlayanı Sıfat Tamlamasından Oluşan Belirtili Ad Tamlaması Kuruluşundaki Dizi Adları

Karşı Köyün Delisi (7/44).

1.2.1.1.4. Tamlananı Sıfat Tamlamasından Oluşan Belirtili Ad Tamlaması Kuruluşundaki Dizi Adları

Benim Tatlı Yalanım (6/21).

1.2.1.2. Belirtisiz Ad Tamlaması Kuruluşundaki Dizi Adları

1.2.1.2.1. Tamlayanı ve Tamlananı Tek Kelimededen Oluşan Belirtisiz Ad Tamlaması Kuruluşundaki Dizi Adları

Aile Reisi (6/3), Aile Saadeti (1/5), Akasya Durağı (3/2), Alın Yazım (3/3), Araf Zamanı (2/5), Aşk Oyunu (1/10), Ateş Böceği (6/9), Avrupa Yakası (1/13), Ay Işığı (6/12), Ay Tutulması (6/13), Azap Yolu (1/14), Baba Evi (1/15), Baba Ocağı (6/14), Balkan Düğünü (5/15), Bebek İşi (5/16), Bıçak Sırtı (4/7), Bodrum Masalı (3/22), , Bulutlar Ötesi (7/19), Cam Kırıkları (7/21), Çakıl Taşları (2/24), Çılgın Kanal (7/23), Çilek Kokusu (6/31), Çoban Yıldızı (2/26), Çocukluk Günleri (7/24), Deniz Kızı (6/33), Deniz Yıldızı (2/31, 5/26), Dostlar Mahallesi (3/28), Ekmek Teknesi (4/16), Evlat Kokusu (3/29), Fabrika Kızı (5/35), Gece Sesleri (5/38), Göç Zamanı (6/43), Gökkuşuğu Çocukları (7/31), Gönül Hırsız (7/32), Gönül İşleri (6/44), Hanımeli Sokağı (7/37), Hayat Ağacı (7/38), Hayat Sırları (6/50), Hayat Şarkısı (3/43), Hicran Yarası (7/42), İnsanlık Suçu (3/48), İstanbul Hatırası (4/24), İstanbul Sokakları (5/46), Kırlangıç Fırtınası (2/56), Kiraz Mevsimi (2/57), Kurt Kanunu (7/50), Kurtlar Vadisi (4/30), Kuş Dili (1/57), Küstüm Çiçeği (7/52), Lale Devri (2/63, 5/54), Limon Ağacı (1/58), Lise Devriyesi (7/54), Mayıs Kraliçesi (5/56), Not Defteri (2/71), Osmanlı Tokadı (7/60), Salih Kuşu (5/67), Serçe Sarayı (6/82), Servet Avcısı (1/65), Sevda Masalı (4/36), Şahin Tepesi (1/71), Şeref

Meselesi (3/81), Talih Kuşu (1/73), Türk Malı (5/73), Yaban Gülü (1/76), Yol Arkadaşım (3/97, 6/96), Yol Ayrımı (7/84), Zeytin Tepesi (3/99).

1.2.1.2.2. Tamlayanı Sıfat Tamlamasından Oluşan Belirtisiz Ad Tamlaması Kuruluşundaki Dizi Adları

Evvel Zaman Hikayesi (7/30), Keşanlı Ali Destanı (3/58).

1.2.1.2.3. Tamlayanı Belirtisiz Ad Tamlamasından Oluşan Belirtisiz İsim Tamlaması Kuruluşundaki Dizi Adları

Görüş Günü Kadınları (2/41).

1.2.1.2.4. Tamlayanı Birleşik Addan Oluşan Belirtisiz Ad Tamlaması Kuruluşundaki Dizi Adları

Halil İbrahim Sofrası (7/34).

1.2.2. Sıfat Tamlaması Kuruluşundaki Dizi Adları

1.2.2.1. Sıfat ve Ad Unsuru Tek Kelimededen Oluşan Sıfat Tamlaması Kuruluşundaki Dizi Adları

6 Mantı (7/1), Acayip Hikayeler (6/1), Acemi Müezzın (7/3), Acı Aşk (5/1), Acı Hayat (4/1), Acil Aşk (5/2), Acil Servis (5/4), Ağlatan Dans (5/6), Al Yazmalım (1/7), Asmalı Konak (1/9), Aynadaki Düşman (7/10), Belalı Baldız (1/17), Beş Kardeş (3/15), Beyaz Gelincik (1/19), Beyaz Yalan (5/19), Büyük Yalan (1/24, 4/10), Cesur Yürek (5/22), Çiçek Taksi (1/28), Çifte Saadet (2/25), Deli Gönül (2/30), Deli Saraylı (5/25), Deli Yürek (4/13, 1/29), Derin Sular (2/32), Düşman Kardeşler (5/29), Erkenci Kuş (6/37), Esir Sultan (7/28), Eski Hikaye (7/29), Gamsız Hayat (5/37), Geniş Aile (3/33, 6/42), Güzel Köylü (6/46), İçimdeki Fırtına (6/52), İki Yabancı (1/43, 4/23), İki Yalancı (3/45), İkinci Bahar (1/44), İstanbullu Gelin (6/56), Jet Sosyete (6/58), Kaçak Gelinler (6/59), Kadim Dostum (2/49), Kalbimdeki Deniz (2/52), Kanatsız Kuşlar (1/46), Kara Kutu (3/54), Kara Sevda (6/63), Kara Yazı (3/55), Kayıp Hayatlar (4/26), Kayıp Şehir (3/57), Kızıl Elma (7/47), Kiralık Aşk (6/66), Kirli Beyaz (2/58), Koyu Kırmızı (6/67), Kötü Yol (3/61), Küçük Ağa (3/64), Küçük Hanımefendi (7/61), Küçük Hesaplar (6/71), Küçük Kadınlar (3/65, 6/72), Manyak Dükkan (5/55), Mavi Kelebekler (7/55), Mor Menekşeler (7/59), Mucize Doktor (2/66), Muhteşem İkili (3/72), Muhteşem Yüzyıl (5/59, 6/77), Mükemmel Çift (3/73), Pis Yedili (5/66), Sessiz Gemiler (1/66), Sıcak Saatler (1/67), Sihirli Annem (6/86), Sinekli Bakkal (1/69), Siyah İnci (6/87), Son Çıkış (7/69), Son Destan (7/70), Sudan Sebepler (7/71), Şahane Damat (6/90), Şen Yuva (2/82), Tatlı İntikam (3/83), Tek Yürek (7/71), Umutsuz Ev Kadınları (2/85, 3/87), Yabancı Damat (4/40), Yalan Dünya (3/94), Yalancı Bahar (6/94), Yasak Elma (2/87), Yeni Gelin (5/75), Yeşil Deniz (7/83), Yuvamdaki Düşman (5/77), Yüksek Sosyete (6/97), 7 Yüz (5/78), Zehirli Sarmaşık (2/89), Zoraki Başkan (7/87).

1.2.2.2. Ad Kısmı Belirtisiz Ad Tamlamasından Oluşan Sıfat Tamlaması Kuruluşundaki Dizi Adları

Bir Aile Hikayesi (2/15), Bir Aşk Hikayesi (2/16), Bir Deniz Hikayesi (3/18), Bir Ferhat İle Şirin Hikayesi (2/18), Bir İstanbul Masalı (1/21), Bir Yusuf Masalı (7/16).

1.2.2.3. Ad Kısmı Sıfat Tamlamasından Oluşan Sıfat Tamlaması Kuruluşundaki Dizi Adları

Bir Deli Rüzgâr (2/17), Bir Deli Sevda (5/20), Bir Garip Aşk (4/8).

1.2.2.4. Sıfat Unsuru Sıfat Tamlamasından Oluşan Sıfat Tamlaması Kuruluşundaki Dizi Adları

Bir Demet Tiyatro (1/20), Bir Litre Gözyaşı (3/19), Bir Tutam Aşk (4/9), En Uzun Yüzyıl (7/27).

1.2.2.5. Sıfat Unsuru Belirtili Ad Tamlamasından Oluşan Sıfatlaması Kuruluşundaki Dizi Adları

Kaderimin Yazıldığı Gün (6/60).

1.2.2.6. Birden Çok Sıfat Unsurundan Oluşan Sıfat Tamlaması Kuruluşundaki Dizi Adları

Tatlı Küçük Yalancılar (6/91), Yedi Güzel Adam (7/79).

1.2.2.7. Sıfat Unsuru Sıfat Fiil Grubundan Oluşan Sıfat Tamlaması Kuruluşundaki Dizi Adları

Eve Düşen Yıldırım (5/32), Sudan Bıkmış Balıklar (6/88).

1.2.2.8. Sıfat Unsuru Tekrarlardan Oluşan Sıfat Tamlaması Kuruluşundaki Dizi Adları

Koca Koca Yalanlar (3/60), Sarı Sarı Liralar (4/33), Siyah Beyaz Aşk (3/79), Ufak Tefek Cinayetler (6/92).

1.2.3. Farsça Sıfat Tamlaması Kuruluşundaki Dizi Adları

Aşk-ı Memnu (3/9), Gülizar³ (3/34), İbreti Alem⁴ (6/51).

1.2.4. Sıfat-Fiil Grubu Kuruluşundaki Dizi Adları

Kız Kaçırın (1/52).

1.2.5. İsim-Fiil Grubu Kuruluşundaki Dizi Adları

Ateşe Yürümek (6/10).

1.2.6. Zarf-Fiil Grubu Kuruluşundaki Dizi Adları

Annem Uyurken (3/8), Güneşi Beklerken (3/36).

1.2.7. Tekrar Grubu Kuruluşundaki Dizi Adları

Abur Cubur (7/2), Analı Oğullu (5/9), Deli Divane (4/12), İşler Güçler (6/57), Yersiz Yurtsuz (1/78).

1.2.8. Edat Grubu Kuruluşundaki Dizi Adları

Babam İçin (2/11), El Gibi (1/32), Kızlarım İçin (3/59), Senden Başka (1/64), Sonsuza Dek (4/39), Yıllar Sonra (3/96).

1.2.9. Bağlama Grubu Kuruluşundaki Dizi Adları

Aşk ve Gurur (3/10), Aşk ve Günah (3/11), Aşk ve Mavi (1/11), Babalar ve Evlatlar (6/16), Cesur ve Güzel (6/29), Düşler ve Umutlar (2/35), Ferhat ile Şirin (2/40), Hayal ve Gerçek (1/40), Kurt Seyit ve Şura (6/68), Kül ve Ateş (6/74), Leyla ile Mecnun (7/53), Zengin ve Yoksul (1/79).

1.2.9.1. Bağlanan Unsurlardan Biri Tamlayanı Düşmüş Ad Tamlamasından Oluşan Bağlama Grubu Kuruluşundaki Dizi Adları

Anneler ve Kızları (6/6), Babam ve Ailesi (3/12), Fazilet Hanım ve Kızları (6/39), Hayati ve Diğerleri (3/42).

³ < gül-i zâr

⁴ < ibret-i âlem

1.2.10. Unvan Grubu Kuruluşundaki Dizi Adları

Dila Hanım (5/27, 6/34), Heredot Cevdet (7/40), Hz. Meryem (4/19), Hz. Ömer (4/20), Hz Yusuf (4/21), Komiser Nevzat (1/54), Komiser Rex (7/48), Öğretmen Kemal (2/73), Tatar Ramazan (1/74), Ustura Kemal (5/74), Yamak Ahmet (7/77).

1.2.11. Ünlem Grubu Kuruluşundaki Dizi Adları

Ah İstanbul (1/4), Ah Kalbim (7/6), Ah Neriman (5/7), Merhaba Hayat (2/65), Sevgili Geçmiş (6/84), Ne Münasebet (5/60), Ulan İstanbul (3/86).

1.2.12. Kısaltma Grubu Kuruluşundaki Dizi Adları**1.2.12.1. Yönelme Grubu Kuruluşundaki Dizi Adları**

Alayına İsyân (7/7), Aşka Sürgün (1/12), Hayata Beş Kala (7/39), İnadına Aşk (2/47), İnadına Yaşamak (3/47), Ömre Bedel (2/74, 4/32).

1.2.12.2. Bulunma Grubu Kuruluşundaki Dizi Adları

Başrolde Aşk (7/13), Gurbette Aşk (7/33), Her Yerde Sen (2/45), Hindistan'da Aşk (2/46).

1.2.12.3. Ayırılma Grubu Kuruluşundaki Dizi Adları

Dudaktan Kalbe (5/28), Evlerden Biri (6/38), Yerden Yüksek (7/82).

1.2.12.4. İsnat Grubu Kuruluşundaki Dizi Adları

Boynu Bükükler (3/23).

1.2.12.5. İlgi Grubu Kuruluşundaki Dizi Adları

Bizim Hikaye (2/20), Bizim Yenge (3/21).

1.2.12.6. Sıfat Adlaştırması Kuruluşundaki Dizi Adları

Hanım Köylü (6/47).

1.2.12.7. Kelime Kısaltmaları Kuruluşundaki Dizi Adları

Es Es (5/31), A.Ş.K (3/7).

1.2.13. Birleşik Fiil Kuruluşundaki Dizi Adları

Affedilmeyen (1/2).

1.2.14. Birleşik Ad Kuruluşundaki Dizi Adları

Kahireli Palas (2/50), Poyraz Karayel (3/77), Şevkat Yerimdar (2/83).

1.3. Cümle Yapısı Kuruluşundaki Dizi Adları

Dilin en küçük anlatım birimi olan cümle (Karahan, 2012, s. 9), tek kelimedenden veya kelime gruplarından oluşan, bir durum, hareket, oluş ifade eden söz veya söz grupları şeklinde tanımlanabilir. Alanyazında özellikle cümlenin yapısı ile ilgili birbirinden farklı pek çok yaklaşımın (Bilgegil, 2014; Gencan, 2007; Ediskun, 1993) olduğu görülmektedir. Araştırma örneğinde yer alan cümle kuruluşundaki dizi adları sınıflandırılırken alanyazında cümle ile ilgili yapılmış çalışmalar (Çolak, 2021; Karademir, 2009; 2010; Oturakçı Orbay, 2018; 2019; 2020a; 2020b; Şahin, 2019) gözden geçirilmiş ve araştırmadaki sınıflandırma, genel çerçevede Karahan'ın (2012) eserindeki sınıflandırma üzerine temellendirilmiştir.

1.3.1. Anlam Özelliklerine Göre Cümlelerden Oluşan Dizi Adları**1.3.1.1. Olumlu Cümlelerden Oluşan Dizi Adları**

Adını Feriha Koydum (4/2), Adını Kalbime Yazdım (5/5), Adını Sen Koy (6/2), Affet Bizi Hocam (1/3), Aklın Başına Gelsin (4/4), Ali Ayşe'yi Seviyor (2/4), Arkadaşlar İyidir (5/10), Aşk

Ağlatır (5/12), Aşk Yalanı Sever (2/8), Baba Candır (7/12), Babam Sınıfta Kaldı (2/12), Bana Artık Hicran De (3/13), Bana Sevmeyi Anlat (2/13), Ben de Özledim (6/22), Beni Affet (5/17, 6/18), Beni Böyle Sev (7/14), Benim Adım Gültepe (3/14), Benim Annem Bir Melek (6/19), Benim Hala Umudum Var (2/14, 6/20), Benimsin (4/6), Bir Bulut Olsam (3/16), Bir Çocuk Sevdim (3/17, 6/23), Bir Mucize Olsun (2/19), Bir Umut Yeter (3/20), Dayan Yüreğim (2/28), Dinle Sevgili (2/33), Elde Var Hayat (7/26), Esaretim Sensin (2/37), Gülümse Yeter (5/41) Gün Akşam Oldu (5/42), Hatırla Sevgili (1/39, 6/48), Hayat Bazen Tatlıdır (6/49), O Hayat Benim (2/72), Hayat Mucizelere Gebe (3/41), Hayat Sevince Güzel (2/44), İstanbul'da Aşık Oldum (7/43), Kalbim Ege'de Kaldı (3/53), Kayıp Aranıyor (7/46), Mazi Kalbimde Yaradır (7/56), Melekler Korusun (2/64), N'olur Ayrılalım (2/68), Ne Diyosuun⁵ (3/74), Öyle Bir Geçer Zaman Ki (3/76), Sana Bir Sır Vereceğim (2/77), Sen Anlat Karadeniz (1/63), Sen Benimsin (2/79), Sev Beni (4/35), Sev Yeter (4/37), Sevdim Seni Bir Kere (6/83), Sil Baştan (4/38), Şimdi Onlar Düşünsün (7/72), Urfalıyam Ezelden (3/88, 6/93), Vatanım Sensin (3/90), Ver Elini Aşk (3/92), Yalancısın Sen (1/77), Yapma Diyorum (7/78), Yeniden Başla (7/81), Yıldızlar Şahidim (6/95).

1.3.1.2. Olumsuz Cümlelerden Oluşan Dizi Adları

Aman Annem Görmesin (1/8), Asla Vazgeçmem (5/11), Aşktan Kaçılmaz (6/8), Beni Bırakma (1/18), Benim İçin Üzülme (5/18), Bir Ömür Yetmez (6/25), Böyle Bitmesin (7/18), Bu Sayılmaz (2/21), Çocuklar Duymasın (2/27, 3/27), Eşkıya Dünyaya Hükümdar Olmaz (1/33), Gönül Ferman Dinlemiyor (5/39), Hangimiz Sevmedik (7/36), Kimse Bilmez (1/53), Korkma (7/49), Sende Gitme (7/66), Sensiz Olmaz (4/34, 5/69), Sensiz Yaşayamam (2/80), Umuda Kelepçe Vurulmaz (2/84).

1.3.1.2. Soru Cümlelerinden Oluşan Dizi Adları

Ey Aşk Nerdesin (1/34), Fatmagül'ün Suçu Ne? (3/31), Nerdesin Birader (2/69).

1.3.2. Yapı Özelliklerine Göre Cümlelerinden Oluşan Dizi Adları

1.3.2.1. Basit Cümlelerden Oluşan Dizi Adları

Adını Feriha Koydum (4/2), Adını Kalbime Yazdım (5/5), Adını Sen Koy (6/2), Affet Bizi Hocam (1/3), Aklın Başına Gelsin (4/4), Ali Ayşe'yi Seviyor (2/4), Aman Annem Görmesin (1/8), Arkadaşlar İyidir (5/10), Asla Vazgeçmem (5/11), Aşk Ağlatır (5/12), Aşk Yalanı Sever (2/8), Aşktan Kaçılmaz (6/8), Baba Candır (7/12), Babam Sınıfta Kaldı (2/12), Bana Artık Hicran De (3/13), Bana Sevmeyi Anlat (2/13), Ben de Özledim (6/22), Beni Affet (5/17, 6/18), Beni Bırakma (1/18), Beni Böyle Sev (7/14), Benim Adım Gültepe (3/14), Benim Annem Bir Melek (6/19), Benim Hala Umudum Var (2/14, 6/20), Benim İçin Üzülme (5/18), Benimsin (4/6), Bir Bulut Olsam (3/16), Bir Çocuk Sevdim (3/17, 6/23), Bir Mucize Olsun (2/19), Bir Ömür Yetmez (6/25), Bir Umut Yeter (3/20), Böyle Bitmesin (7/18), Bu Sayılmaz (2/21), Çocuklar Duymasın (2/27, 3/27), Dayan Yüreğim (2/28), Dinle Sevgili (2/33), Elde Var Hayat (7/26), Esaretim Sensin (2/37), Eşkıya Dünyaya Hükümdar Olmaz (1/33), Ey Aşk Nerdesin (1/34), Fatmagül'ün Suçu Ne? (3/31), Gönül Ferman Dinlemiyor (5/39), Gün Akşam Oldu (5/42), Hangimiz Sevmedik (7/36), Hatırla Sevgili (1/39, 6/48), Hayat Bazen Tatlıdır (6/49), O Hayat Benim (2/72), Hayat Mucizelere Gebe (3/41), Hayat Sevince Güzel (2/44), İstanbul'da Aşık Oldum (7/43), Kalbim Ege'de Kaldı (3/53), Kayıp Aranıyor (7/46), Kimse Bilmez (1/53), Korkma (7/49), Mazi Kalbimde Yaradır (7/56), Melekler Korusun (2/64), Ne

⁵ Ne Diyorsun?

Diyosuun (3/74), Nerdesin Birader (2/69), Öyle Bir Geçer Zaman Ki (3/76), Sana Bir Sır Vereceğim (2/77), Sen Anlat Karadeniz (1/63), Sen Benimsin (2/79), Sende Gitme (7/66), Sensiz Olmaz (4/34, 5/69), Sensiz Yaşayamam (2/80), Sev Beni (4/35), Sevdim Seni Bir Kere (6/83), Sil Baştan (4/38), Şimdi Onlar Düşünsün (7/72), Umuda Kelepçe Vurulmaz (2/84), Urfalıyam Ezelden (3/88, 6/93), Vatanım Sensin (3/90), Ver Elini Aşk (3/92), Yalancısın Sen (1/77), Yeniden Başla (7/81), Yıldızlar Şahidim (6/95).

1.3.2.2. Birleşik Cümlelerden Oluşan Dizi Adları

Gülümse Yeter (5/41), N' olur Ayrıalım (2/68), Sev Yeter (4/37), Yapma Diyorum (7/78).

1.3.3. Yüklem Türevine Göre Cümlelerden Oluşan Dizi Adları

1.3.3.1. Fiil Cümlelerden Oluşan Dizi Adları

Adını Feriha Koydum (4/2), Adını Kalbime Yazdım (5/5), Adını Sen Koy (6/2), Affet Bizi Hocam (1/3), Aklın Başına Gelsin (4/4), Ali Ayşe'yi Seviyor (2/4), Aman Annem Görmesin (1/8), Asla Vazgeçmem (5/11), Aşk Ağlatır (5/12), Aşk Yalanı Sever (2/8), Aşktan Kaçılmaz (6/8), Babam Sınıfta Kaldı (2/12), Bana Artık Hicran De (3/13), Bana Sevmeyi Anlat (2/13), Ben de Özledim (6/22), Beni Affet (5/17, 6/18), Beni Bırakma (1/18), Beni Böyle Sev (7/14), Benim İçin Üzülme (5/18), Bir Bulut Olsam (3/16), Bir Çocuk Sevdim (3/17, 6/23), Bir Mucize Olsun (2/19), Bir Ömür Yetmez (6/25), Bir Umut Yeter (3/20), Böyle Bitmesin (7/18), Bu Sayılmaz (2/21), Çocuklar Duymasın (2/27, 3/27), Dayan Yüreğim (2/28), Dinle Sevgili (2/33), Eşkiya Dünyaya Hükümdar Olmaz (1/33), Gönül Ferman Dinlemiyor (5/39), Gülümse Yeter (5/41), Gün Akşam Oldu (5/42), Hangimiz Sevmedik (7/36), Hatırla Sevgili (1/39, 6/48), İstanbul'da Aşık Oldum (7/43), Kalbim Ege'de Kaldı (3/53), Kayıp Aranıyor (7/46), Kimse Bilmez (1/53), Korkma (7/49), Melekler Korusun (2/64), N' olur Ayrıalım (2/68), Ne Diyosuun (3/74), Öyle Bir Geçer Zaman Ki (3/76), Sana Bir Sır Vereceğim (2/77), Sen Anlat Karadeniz (1/63), Sende Gitme (7/66), Sensiz Olmaz (4/34, 5/69), Sensiz Yaşayamam (2/80), Sev Beni (4/35), Sev Yeter (4/37), Sevdim Seni Bir Kere (6/83), Sil Baştan (4/38), Şimdi Onlar Düşünsün (7/72), Umuda Kelepçe Vurulmaz (2/84), Ver Elini Aşk (3/92), Yapma Diyorum (7/78), Yeniden Başla (7/81).

1.3.3.2. Ad Cümlelerinden Oluşan Dizi Adları

Arkadaşlar İyidir (5/10), Baba Candır (7/12), Benim Adım Gültepe (3/14), Benim Annem Bir Melek (6/19), Benim Hala Umudum Var (2/14, 6/20), Benimsin (4/6), Elde Var Hayat (7/26), Esaretim Sensin (2/37), Ey Aşk Nerdesin (1/34), Fatmagül'ün Suçu Ne? (3/31), Hayat Bazen Tatlıdır (6/49), O Hayat Benim (2/72), Hayat Mucizelere Gebe (3/41), Hayat Sevince Güzel (2/44), Mazi Kalbimde Yaradır (7/56), Nerdesin Birader (2/69), Sen Benimsin (2/79), Urfalıyam Ezelden (3/88, 6/93), Vatanım Sensin (3/90), Yalancısın Sen (1/77), Yıldızlar Şahidim (6/95).

1.3.4. Yüklem Yerine Göre Cümlelerden Oluşan Dizi Adları

1.3.4.1. Kurallı Cümlelerden Oluşan Dizi Adları

Adını Feriha Koydum (4/2), Adını Kalbime Yazdım (5/5), Adını Sen Koy (6/2), Aklın Başına Gelsin (4/4), Ali Ayşe'yi Seviyor (2/4), Aman Annem Görmesin (1/8), Arkadaşlar İyidir (5/10), Asla Vazgeçmem (5/11), Aşk Ağlatır (5/12), Aşk Yalanı Sever (2/8), Aşktan Kaçılmaz (6/8), Baba Candır (7/12), Babam Sınıfta Kaldı (2/12), Bana Artık Hicran De (3/13), Bana Sevmeyi Anlat (2/13), Ben de Özledim (6/22), Beni Affet (5/17, 6/18), Beni Bırakma (1/18), Beni Böyle Sev (7/14), Benim Adım

Gültepe (3/14), Benim Annem Bir Melek (6/19), Benim Hala Umudum Var (2/14, 6/20), Benim İçin Üzülme 5/18), Benimsin (4/6), Bir Bulut Olsam (3/16), Bir Çocuk Sevdim (3/17, 6/23), Bir Mucize Olsun (2/19), Bir Ömür Yetmez (6/25), Bir Umut Yeter (3/20), Böyle Bitmesin (7/18), Bu Sayılmaz (2/21), Çocuklar Duymasın (2/27, 3/27), Esaretim Sensin (2/37), Eşkiya Dünyaya Hükümdar Olmaz (1/33), Ey Aşk Nerdesin (1/34), Fatmagül'ün Suçu Ne? (3/31), Gönül Ferman Dinlemiyor (5/39), Gülümse Yeter (5/41), Gün Akşam Oldu (5/42), Hangimiz Sevmedik (7/36), Hayat Bazen Tatlıdır (6/49), O Hayat Benim (2/72), Hayat Mucizelere Gebe (3/41), Hayat Sevince Güzel (2/44), İstanbul'da Aşık Oldum (7/43), Kalbim Ege'de Kaldı (3/53), Kayıp Aranıyor (7/46), Kimse Bilmez (1/53), Korkma (7/49), Mazi Kalbimde Yaradır (7/56), Melekler Korusun (2/64), N'olur Ayrılalım (2/68), Ne Diyosuun (3/74), Nerdesin Birader (2/69), Sana Bir Sır Vereceğim (2/77), Sen Benimsin (2/79), Sende Gitme (7/66), Sensiz Olmaz (4/34, 5/69), Sensiz Yaşayamam (2/80), Sev Yeter (4/37), Şimdi Onlar Düşünsün (7/72), Umuda Kelepçe Vurulmaz (2/84), Urfalıyam Ezelden (3/88, 6/93), Vatanım Sensin (3/90), Yapma Diyorum (7/78), Yeniden Başla (7/81), Yıldızlar Şahidim (6/95).

1.3.4.2. Devrik Cümlelerden Oluşan Dizi Adları

Affet Bizi Hocam (1/3), Dayan Yüreğim (2/28), Dinle Sevgili (2/33), Elde Var Hayat (7/26), Hatırla Sevgili (1/39, 6/48), Öyle Bir Geçer Zaman Ki (3/76), Sen Anlat Karadeniz (1/63), Sev Beni (4/35), Sevdim Seni Bir Kere (6/83), Sil Baştan (4/38), Ver Elini Aşk (3/92), Yalancısın Sen (1/77).

1.4. Eksiltili Yapı Kuruluşundaki Dizi Adları

1.4.1. Tek Kelimededen Oluşan Eksiltili Yapı Kuruluşundaki Dizi Adları

1.4.1.1. Son Ek Olarak +Da Ekinden Oluşan Eksiltili Yapı Kuruluşundaki Dizi Adları
İçerde (5/45).

1.4.2. Kelime Gruplarından Oluşan Eksiltili Yapı Kuruluşundaki Dizi Adları

1.4.2.1. Tekrar Grubundan Oluşan Eksiltili Yapı Kuruluşundaki Dizi Adları
Nefes Nefese (6/78).

1.4.1.2. Zarf Fiil Grubundan Oluşan Eksiltili Yapı Kuruluşundaki Dizi Adları
Üsküdar'a Giderken (3/89).

1.4.1.3. Ad Tamlamasından Oluşan Eksiltili Yapı Kuruluşundaki Dizi Adları

Hayatın Kıyısında (4/18), Mihrap Yerinde (5/57), Parmaklıklar Ardında (1/61), Sevda Kuşun Kanadında (7/67).

1.4.1.5. Sıfat Tamlamasından Oluşan Eksiltili Yapı Kuruluşundaki Dizi Adları
Bir Yastıkta (7/15).

1.4.1.4. Tasarlama Kipinden Oluşan Eksiltili Yapı Kuruluşundaki Dizi Adları
Cumaya Kalsa (3/25).

1.5. Biri Diğ erinin Açıklayıcısı Konumundaki Kelimelerden Oluşan Dizi Adları

Yılmaz ve Özkurt (2016) tarafından *Açıklamalı Öbekler* şeklinde tanımlanan bu yapılar, son zamanlarda özellikle televizyon dizilerinin adlarında sıklıkla tercih edilen kullanımlardır.

1.5.1. Kelime Grubu ve Kelime Kuruluşundaki Açıklamalı Kelimelerden Oluşan Dizi Adları

Adı Efsane (3/1), Adı Mutluluk (2/2), Adı Zehra (2/3), Adım Bayram Bayram (7/4), Arka Sıradakiler Umut (2/6), Büyük Sürgün Kafkasya (7/20), İlişki Durumu: Evli (5/43), İlişki Durumu: Karışık (5/44), Kurtlar Vadisi Pusu (3/62, 5/53, 6/69), Muhteşem Yüzyıl Kösem (2/67).

1.5.2. Kelime ve Kelime Grubu Kuruluşundaki Açıklamalı Kelimelerden Oluşan Dizi Adları

İkizler Memo-Can (3/46), Kanıt: Ateş Üstünde (3/52), Mehmed: Bir Cihan Fatihi (3/69), Mehmetçik Kut'ül Amare (7/57), Seddülbahir 32 Saat (7/64), Yedikule Hayat Yokuşu (7/80).

1.5.3. Kelime Grubu ve Kelime Grubu Kuruluşundaki Açıklamalı Kelimelerden Oluşan Dizi Adları

Kalbim Dört Mevsim (6/61), Kalbim Yangın Yeri(2/51), Kuzey Yıldızı: İlk Aşk (5/52), Yunus Emre Aşkın Yolculuğu (7/85).

1.5.4. Eksilteli Yapı ve Kelime Grubu / Kelime Kuruluşundaki Açıklamalı Kelimelerden Oluşan Dizi Adları

4N1K İlk Aşk (2/1), No: 309 (2/70).

1.5.5. Kelime ve Kelime Kuruluşundaki Açıklamalı Kelimelerden Oluşan Dizi Adları

Diriliş Ertuğrul (7/25), Kuruluş Osman (1/56).

1.6. Sıralı Kelimelerden Oluşan Dizi Adları

Aşk Ekmek Hayaller (5/13), Avrupa Avrupa (7/9), Bir Erkek Bir Kadın (6/24), Fatih Harbiye (2/39), Gece Gündüz (3/32), Güzel Çirkin (3/38), Kuzey Güney (3/63), Sakarya Fırat (7/62), Zengin Kız Fakir Oğlan (2/90, 7/86).

1.7. Bağdaştırma ile Oluşan Dizi Adları

Asayiş Berkemal (2/7), Canını Sevdiğim İstanbul'u (7/22), Hepsi 1 (1/41), Karımın Dediği Dedik Çaldığı Kontrbas (2/54).

1.8. Herhangi Bir Gruba Yerleştirilemeyen Dizi Adları

Aşk Yeniden (2/9), Otel Divane (5/63), Bir Zamanlar Osmanlı (7/17), Önce Vatan (5/65) Yer Gök Aşk (2/88, 4/42).

SONUÇ

1990'lı yıllardan günümüze kadar televizyonda yayınlanmış ya da yayınlanmakta olan dizilerin adını dil bilgisel görünümleri açısından değerlendiren bu çalışmada, ulaşılan bulgulara bağlı dizi senaristlerinin dizileri adlandırırken en çok ya da en az tercih ettikleri yapılar tespit edilmiş ve bu tercihlerin sebepleri üzerinde düşünülmüştür.

Dizi adları, söz dizimsel özelliklerine göre *Tek Kelimededen Oluşan Dizi Adları*, *Kelime Grubu Kuruluşundaki Dizi Adları*, *Cümle Yapısı Kuruluşundaki Dizi Adları*, *Eksilteli Yapı Kuruluşundaki Dizi Adları*, *Biri Diğzerinin Açıklayıcısı Konumundaki Kelimelerden Oluşan Dizi Adları*, *Sıralı Kelimelerden Oluşan Dizi Adları*, *Bağdaştırma ile Oluşan Dizi Adları*, *Herhangi Bir Gruba Yerleştirilemeyen Dizi Adları* şeklinde ana başlıklar ve bu başlıklara bağlı alt başlıklar olarak sınıflandırılmıştır. 103 adet tek kelimededen oluşan dizi adlarının 69'unun basit; basit yapılı dizi adlarının da çoğunlukla yalın durumda olduğu görülmüştür. Bununla birlikte iyelik ekli, çokluk ekli ve pekiştirmeli

kelimelerden oluşan basit yapıli dizi adları da tespit edilmiştir. Türemiş yapıli dizi adlarını oluşturan kelimelerin 7'si addan ad türeten eklerle, 8'i fiilden ad türeten eklerle yapılmıştır. 19 adet tek kelimeden oluşan dizi adları ise birleşik yapıli; birleşik yapıli bu dizi adlarının büyük bir bölümü *ad ve ad* kuruluşundadır. Dizi adları oluşturulurken en çok, sıfat tamlaması ve ad tamlaması şeklinde kurulan kelime gruplarından faydalanılmıştır. Toplamda 331 adet olan kelime gruplarından 126'sı ad tamlaması, 126'sı da sıfat tamlamasıdır. Betimleyici ve niteleyici özellik gösteren sıfat tamlamaları ile sahiplik ifade eden ad tamlamaları dizi adlarında eş düzeyde tercih edilmiştir. Tespit edilen ad ve sıfat tamlamaları genellikle ad kısımları veya sıfat kısımları tek kelimeden oluşan ve niteleyici özellik içeren yapılar şeklindedir. Rekabet ortamının çok devingen olduğu günümüz dünyasında, dizi adları oluşturulurken izleyici üzerinde etki yaratma ve akılda kalıcılığı kolaylaştırma gibi amaçlar gözetildiği için bu adlarda daha çok tek kelimelik adlardan ya da zihinde tasarımı sağlayacak betimleyici, niteleyici kelime gruplarından faydalanılmıştır Hatta kitlelere hitap etme amacı ön planda olan kitap, televizyon programı gibi iletişim araçlarının adlarında çoğunlukla tamlama türünün tercih edilmesi, geleneksel eğilimle de bağdaştırılabilir (Oturakçı Orbay, 2020a, s. 322-323). Ad tamlaması veya sıfat tamlaması, türü ne olursa olsun tamlamalarda, tamlamayı oluşturan unsurlar arasında yapı ve anlam bakımından bir "bağ, kesinlik, tamamlanmışlık" söz konusudur. Dolayısıyla kalabalık insan gruplarına hitap edilen bu türden iletişim araçlarında, doğru ve net bir iletişim kurma amacı güdüldüğü için anlaşılması güç, karmaşık yapılardan uzak durulduğu söylenebilir. Dizi adlarında ad ve sıfat tamlamalarından başka bağlama (16), unvan (15), ünlem (7), kısaltma (24), edat (5), tekrar grupları (5) ile isim fiil (1), sıfat fiil (1), zarf fiil (1), birleşik ad (3) ve fiil (1) türündeki yapıların da kullanıldığı görülmüştür. 87 adet cümle değerindeki dizi adları yapıca basit (83), birleşik (4); anlamca olumlu (64), olumsuz (20), soru (3); yüklem türüne göre fiil (63), ad (24) iken; yüklem yerine göre de kurallı (74), devrik (13) cümle şeklinde oluşturulmuştur. Dolayısıyla dizi adlarından tespit edilen cümle değerindeki adların çoğunlukla olumlu, kurallı ve basit nitelikte olduğu görülmektedir. Bu bakımdan açık ve anlaşılır bir iletişim şeklinin hâkim olduğu dizi adlarında, bitmemişlik durumunun söz konusu olduğu eksilteli yapılar pek yer bulamamıştır. Dizi adlarında toplamda 9 adet tespit edilen eksilteli yapıdan 3'ünün şarkı ve roman adı olduğu görülmüştür. Dizi adlarında yakın, zıt anlamlı ya da aralarında anlam bağı bulunmayan kelimelerin birbiri ardına sıralanması ile oluşmuş 10 adet ad tespit edilirken; 4 adet de *Asayiş Berkemal (2/7)*, *Canımı Sevdiğim İstanbul'u*, *Hepsi 1 (1/41)*, *Karımın Dediği Dedik Çaldığı Kontrabas* şeklinde pek alışılmış olmayan, bağdaştırma diyebileceğimiz yapılar görülmüştür. 6 adet dizi adı ise herhangi bir gruba yerleştirilememiştir. Ayrıca son dönemlerde özellikle program veya film adlarında sıkça yer bulan ancak yeni bir kullanım şekli olan açıklama ilişkisi ile birbirine bağlanmış kelimeler dizisi veya kelime ve kelime grubu şeklindeki yapılardan dizi adlarında 26 adet tespit edilmiştir. Tarafımızca bu çalışmada *Biri Diğerinin Açıklayıcısı Konumundaki Kelimelerden Oluşan Dizi Adları* şeklinde ifade edilen bu kullanımları, Yılmaz ve Özkurt (2016, s. 12) *Açıklamalı Öbekler* şeklinde ifade etmiş; Oturakçı Orbay (2020b, s. 1006-1007) ise film adlarının söz dizimsel yapılarını incelediği çalışmasında, bu türden yapıların söz dizimsel kuruluşlarını dikkate alarak *Birbirinden Bağımsız Birden Fazla Sözcük*

Öbeğinden Oluşan Film Adları ve "Cümle + Sözcük", "Cümle + Sözcük Öbeği" ya da "Cümle + Eksiltili Yapı"dan Oluşan Film Adları başlıklarını oluşturmuştur.

Bu çalışmayla dizi adlarını oluşturan yapıların söz dizimsel durumları analiz edilmiş; neticede dizi adlarında, söz dizimsel açıdan kurallarına uygun, zengin gramer unsurlarının yer aldığı bir dil kullanımının olduğu görülmüştür. Daha önce de belirtildiği üzere televizyon, toplumun hemen her yaş grubundaki ve her sosyoekonomik yapıdaki insanının gün içerisinde en çok vakit ayırdığı mecralardan biridir. Ayrıca Türkiye'ye zorunlu/istemli göçlere bağlı mülteci nüfusunun veya dil öğrenme maksadıyla gelen kişilerin sayılarının her geçen gün arttığı bilinen bir gerçektir. Dolayısıyla hem televizyon programlarında hem de bu programların adlarında, kurallara uygun, söz dizimsel açıdan zengin bir Türkçe kullanımı, ana dilini doğru ve güzel kullanma bilincinin gelişmesine ve aynı zamanda Türkçenin yabancı dil olarak öğretiminin de doğal ortamda gerçekleşen eğlenceli bir sürece dönüşmesine katkı sunacaktır.

KAYNAKLAR

- Aksan, Doğan (2009). *Her Yönüyle Dil-Ana Çizgileriyle Dilbilim*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Alkayış, M. Fatih (2009). "Türkçede Kullanılan Alıntı Bitki Adları". *Turkish Studies*, 4(4), s. 71-92.
- Baskakov, A. Nikolay (1999). *Türk Kökenli Rus Soyadları*. Prof. Dr. Samir Kazımoğlu (Çev.). Ankara: Türk Dil Kurumu. Yayınları.
- Başkan, Özcan (1989). "Türk Köy Adları Üzerine Bir Deneme". *TDAY- Belleten*, 2, s. 237-251.
- Bayram, M. Faruk (2018). *Türkiye'de "Sahte İhtiyacın" Kaynağı Olarak Dizi Filmler*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Bilgegil, Kaya (2014). *Türkçe Dilbilgisi*. Ankara: Salkımsöğüt Yayınları.
- Çolak, Mihrican (2021). "Türkiye Türkçesinde Edebi Kitap Adlarının Söz Dizimi Açısından İncelenmesi". *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 14(76), s. 62-75.
- Ediskun, Haydar (1993). *Yeni Türk Dilbilgisi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Gencan, T. Nejat (2007). *Dilbilgisi*. Ankara: Tek Ağaç Eylül Yayınevi.
- Gülensoy, Tuncer (1987). "Elâzığ, Bingöl ve Tunceli İlleri Yer Adlarına Bir Bakış". *Erciyes*, 115, 5-8.
- Gümüştatam, Gürkan (2010). "Eski Anadolu Türkçesinde Eczacılık Terimleri ve Bu Terimlerin Tıp Botanik, Zooloji, Madencilik, Kimya Terimleriyle İlişkileri". *Turkish Studies*, 5(2), s. 1033-1087.
- Karademir, Fevzi (2009). "Dil Bilgisel Görünümleri Açısından Çocuk Kitap Adları". *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* 2(9), s. 216-229.
- Karademir, Fevzi (2010). "Edebî Özellikleri Açısından Çocuk Kitap Adları". *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 27, s. 27-46.
- Karahan, Leyla (2012). *Türkçede Söz Dizimi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Kıral, Bilgen (2020). "Nitel Bir Veri Analizi Yöntemi Olarak Doküman Analizi". *Siirt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (15), s. 170-189.
- Korkmaz, Zeynep (2003). *Gramer Terimleri Sözlüğü*. Ankara: TDK Yayınları.
- Mazlum, Muhammed Mehmet ve Atalay Mazlum, Ayşegül (2017). "Sosyal Bilimlerde Araştırma Yönteminin Belirlenmesi". *Route Educational and Social Science Journal*, 4(4), s. 1-21.

- Oturakçı Orbay, Nigar (2018). "Türkiye Türkçesindeki Tatlı Adlarına Adbilimsel Bir Yaklaşım". *International Journal of Languages Education and Teaching*, 6(1), s. 396-413.
- Oturakçı Orbay, Nigar (2019). "Sözdizimi Özellikleri Bakımından Öykü Kitapları Adları". *TÜRÜK Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilim Araştırmaları Dergisi*, 7(18), s. 167-179.
- Oturakçı Orbay, Nigar (2020a). "Sözdizimi Özellikleri Bakımından Şiir Kitabı Adları". *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 66(2020 Şubat), s. 311-328. Doi: 10.7816/idil-09-66-12.
- Oturakçı Orbay, Nigar (2020b). "Türk Film Adlarına Adbilimsel Bir Yaklaşım". *13. Uluslararası Dil, Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Kongresi* (6-8 Kasım 2020), İstanbul, s. 1003-1010.
- Parlak Kalkan, Gülşah (2020). *TV Dizi Adlarındaki Kelime Grupları Üzerine Bir İnceleme*, Doç. Dr. Emel İslamoğlu ve Dr. Elif Alp (Ed.), Sosyal Bilimlerde Yeni Araştırmalar-IV içinde. Ankara: Berikan Yayınevi.
- Rasonyi, Laszlo ve Baski, E. (2007). *Onamastican, Turcicum (Turkic Personal James)*. Bloomington: Indiana Üniversitesi: Denis Sinor Institute for Inner Asian Studies.
- Sakaoğlu, Saim (2001). *Türk Ad Bilimi 1-Giriş*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Şahin, İbrahim (2007). "Türkçe Yer Adlarının Yapısı Üzerine". *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları, Enstitüsü Dergisi*, 32, s. 1-14.
- Şahin, İbrahim (2019). *Adbilim*. Ankara: Pegem Akademi.
- Tonkin, E. (1980). "Jealousy Names, Civilised Names: Anthroponomy of the Jlaio Kru of Liberia". *Man New Series*, 15(4), s. 653-664.
- Türkçe Sözlük* (2011). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Yıldız, Sevgi (2017). "Sosyal Bilimlerde Örnekleme Sorunu: Nicel ve Nitel Paradigmalardan Örnekleme Kuramına Bütüncül Bir Bakış". *Kesit Akademi Dergisi*, 3(11), s. 421-442.
- Yılmaz, Yakup ve Özkurt, Emre (2016). "Türkiye'de TV Program Adlarında Türkçeye Uygunluk". *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, 7(1), s. 1-19.

İNTERNET ERİŞİMLERİ

- Show TV. <https://www.diziler.com/showtv/dizileri>. Erişim Tarihi: 03.03.2020.
- Fox TV. <https://www.diziler.com/kanal/Fox-tv/dizileri>. Erişim Tarihi: 05.03.2020.
- Fox TV. <https://www.fox.com.tr/dizi-izle>. Erişim Tarihi: 03.03.2020.
- Kanal D. <https://www.kanald.com.tr/diziler/arşiv>. Erişim Tarihi: 06.03.2020.
- Kanal 7. <https://www.kanal7.com.tr/dizi-izle>. Erişim Tarihi: 07.03.2020.
- Star TV. <https://www.startv.com.tr/site-haritasi>. Erişim Tarihi: 11.03.2020.
- Etimoloji Türkçe. <https://www.etimolojiturkce.com/kelime>. Erişim Tarihi: 3.01.2021.
- Türkçe Sözlük. <https://sozluk.gov.tr>. Erişim Tarihi: 12.03.2020.
- TRT 1. <https://dizi.yazarokur.com/trt-1-dizileri>. Erişim Tarihi: 16.03.2020.
- Atv. <https://www.atv.com.tr/diziler/arşiv>. Erişim Tarihi: 18.03.2020.
- TİAK. <https://tiak.com.tr/tablolalar#aylik-tablolalar>. Erişim Tarihi: 01.03.2020.

EKLER

Ek-1: Dizi Adlarını Oluşturan Söz Dizimsel Yapıların Sıklıkları

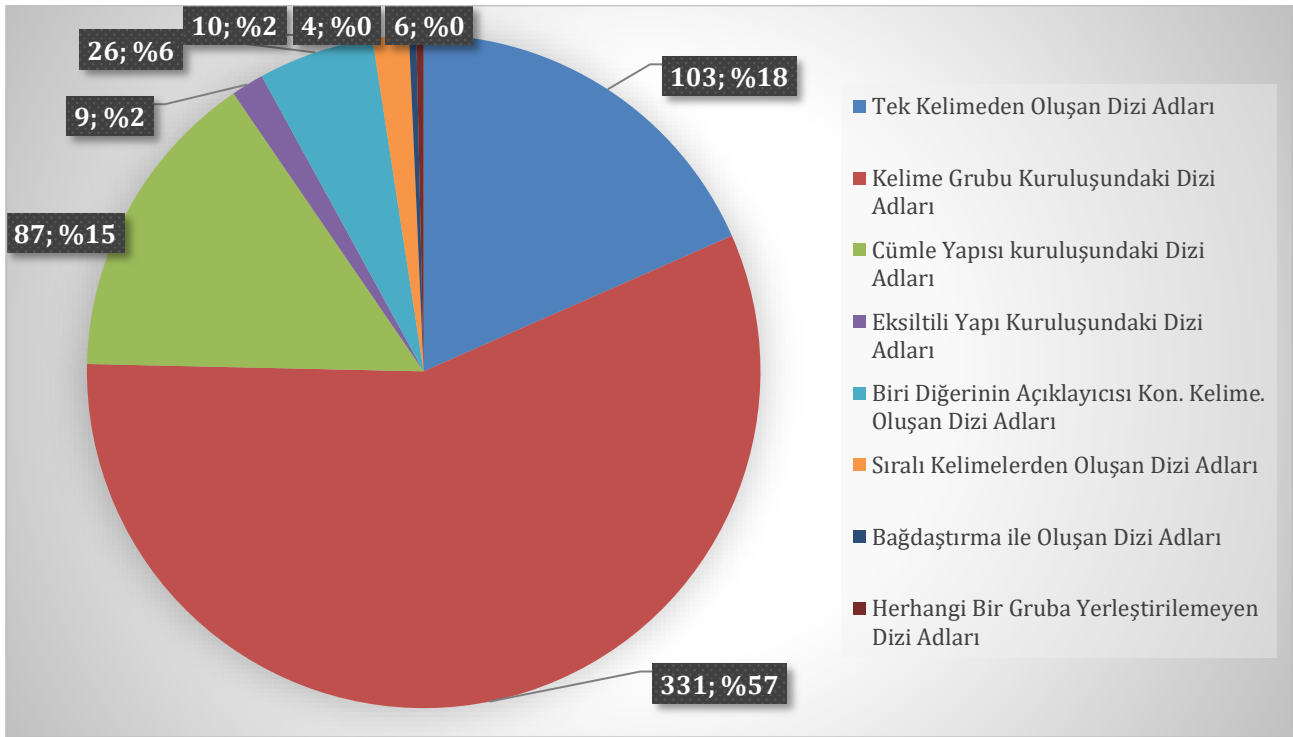
Kategoriler	1	2	3	4	5	6	7
Tek Kelimeden Oluşan Dizi Adları							
Basit Yapılı Dizi Adları	13	7	16	6	8	14	5
Türemiş Yapılı Dizi Adları							
+II+IU Ekiyle Kurulu Dizi Adları	1	-	-	-	-	-	-
+Ilk, +IUk Ekiyle Kurulu Dizi Adları	-	-	-	-	1	-	1
+sIz/+sUz Ekiyle Kurulu Dizi Adları	2	-	1	-	-	-	-
Farsça +kâr Ekiyle Kurulu Dizi Adları	-	1	-	-	-	-	-
-Ik/-Uk Ekiyle Kurulu Dizi Adları	-	-	1	-	-	-	-
-mA Ekiyle Kurulu Dizi Adları	-	-	1	-	1	-	1
-mAz Ekiyle Kurulu Dizi Adları	1	-	-	-	-	-	-
-Gın/-GUn Ekiyle Kurulu Dizi Adları	-	1	-	-	1	-	-
-Ak Ekiyle Kurulu Dizi Adları	1	-	-	-	-	-	-
Birleşik Yapılı Dizi Adları	4	3	2	1	5	3	1
Kelime Grubu Kuruluşundaki Dizi Adları							
Tamlayanı ve Tamlananı Tek Kelimeden Oluşan Belirtili Ad Tamlaması Kuruluşundaki Dizi Adları	4	7	6	5	6	10	3
Tamlayanı İlgi Grubundan Oluşan Belirtili Ad Tamlaması Kuruluşundaki Dizi Adları	1	-	-	-	-	-	-
Tamlayanı Sıfat Tamlamasından Oluşan Belirtili Ad Tamlaması Kuruluşundaki Dizi Adları	-	-	-	-	-	-	1
Tamlananı Sıfat Tamlamasından Oluşan Belirtili Ad Tamlaması Kuruluşundaki Dizi Adları	-	-	-	-	-	1	-
Tamlayanı ve Tamlananı Tek Kelimeden Oluşan Belirtisiz Ad Tamlaması Kuruluşundaki Dizi Adları	14	10	10	5	13	12	14
Tamlayanı Sıfat Tamlamasından Oluşan Belirtisiz Ad Tamlaması Kuruluşundaki Dizi Adları	-	-	1	-	-	-	1
Tamlayanı Belirtisiz Ad Tamlamasından Oluşan Belirtisiz İsim Tamlaması Kuruluşundaki Dizi Adları	-	1	-	-	-	-	-
Tamlayanı Birleşik Addan Oluşan Belirtisiz Ad Tamlaması Kuruluşundaki Dizi Adları	-	-	-	-	-	-	1
Sıfat ve Ad Unsuru Tek Kelimeden Oluşan Sıfat Tamlaması Kuruluşundaki Dizi Adları	16	15	14	7	18	19	16
Ad Kısmı Belirtisiz Ad Tamlamasından Oluşan Sıfat Tamlaması Kuruluşundaki Dizi Adları	1	3	1	-	-	-	1
Ad Kısmı Sıfat Tamlamasından Oluşan Sıfat Tamlaması Kuruluşundaki Dizi Adları	1	-	-	1	1	-	-
Sıfat Unsuru Sıfat Tamlamasından Oluşan Sıfat Tamlaması Kuruluşundaki Dizi Adları	1	-	1	1	-	-	1
Sıfat Unsuru Belirtili Ad Tamlamasından Oluşan Sıfatlaması Kuruluşundaki Dizi Adları	-	-	-	-	-	1	-
Birden Çok Sıfat Unsurundan Oluşan Sıfat Tamlaması Kuruluşundaki Dizi Adları	-	-	-	-	-	1	1
Sıfat Unsuru Sıfat Fiil Grubundan Oluşan Sıfat Tamlaması Kuruluşundaki Dizi Adları	-	-	-	-	1	1	-
Sıfat Unsuru Tekrarlardan Oluşan Sıfat Tamlaması Kuruluşundaki Dizi Adları	-	-	2	1	-	-	-
Farsça Sıfat Tamlaması Kuruluşundaki Dizi Adları	-	-	2	-	-	1	-
Sıfat-Fiil Grubu Kuruluşundaki Dizi Adları	1	-	-	-	-	-	-
İsim-Fiil Grubu Kuruluşundaki Dizi Adları	-	-	-	-	-	1	-
Zarf-Fiil Grubu Kuruluşundaki Dizi Adları	-	-	2	-	-	-	-
Tekrar Grubu Kuruluşundaki Dizi Adları	1	-	-	1	1	1	1
Edat Grubu Kuruluşundaki Dizi Adları	2	1	1	1	-	-	-
Bağlama Grubu Kuruluşundaki Dizi Adları	3	2	2	-	-	4	1
Bağlanan Unsurlarından Biri Tamlayanı Düşmüş Ad	-	-	2	-	-	2	-

Tamlamasından Bağlama Grubu Kuruluşundaki Dizi Adları							
Unvan Grubu Kuruluşundaki Dizi Adları	2	1	-	3	5	1	3
Ünlem Grubu Kuruluşundaki Dizi Adları	1	1	1	-	2	1	1
Kısaltma Grubu Kuruluşundaki Dizi Adları							
Yönelme Grubu Kuruluşundaki Dizi Adları	1	2	1	1	-	-	2
Bulunma Grubu Kuruluşundaki Dizi Adları	-	2	-	-	-	-	2
Ayrılma Grubu Kuruluşundaki Dizi Adları	-	-	-	-	1	1	1
İsnat Grubu Kuruluşundaki Dizi Adları	-	-	1	-	-	-	-
İlgi Grubu Kuruluşundaki Dizi Adları	-	1	1	-	-	-	-
Sıfat Adlaştırması Kuruluşundaki Dizi Adları	-	-	-	-	-	1	-
Kelime Kısaltmaları Kuruluşundaki Dizi Adları	-	-	1	-	1	-	-
Birleşik Fiil Kuruluşundaki Dizi Adları	1	-	-	-	-	-	-
Birleşik Ad Kuruluşundaki Dizi Adları	-	2	1	-	-	-	-
Cümle Yapısı Kuruluşundaki Dizi Adları							
Anlam Özelliklerine Göre Cümlelerden Oluşan Dizi Adları							
Olumlu Cümlelerden Oluşan Dizi Adları	4	16	12	6	6	11	9
Olumsuz Cümlelerden Oluşan Dizi Adları	4	4	1	1	4	2	4
Soru Cümlelerinden Oluşan Dizi Adları	1	1	1	-	-	-	-
Yapı Özelliklerine Göre Cümlelerden Oluşan Dizi Adları							
Basit Cümlelerden Oluşan Dizi Adları	9	20	14	7	9	13	10
Birleşik Cümlelerden Oluşan Dizi Adları	-	1	-	1	1	-	1
Yüklem Türüne Göre Cümlelerden Oluşan Dizi Adları							
Fiil Cümlelerinden Oluşan Dizi Adları	7	13	9	6	9	8	10
Ad Cümlelerinden Oluşan Dizi Adları	2	6	5	1	1	5	3
Yüklem Yerine Göre Cümlelerden Oluşan Dizi Adları							
Kurallı Cümlelerden Oluşan Dizi Adları	5	14	14	5	9	12	12
Devrik Cümlelerden Oluşan Dizi Adları	4	2	2	2	-	2	1
Eksiltili Yapı Kuruluşundaki Dizi Adları							
Son Ek Olarak +Da Ekinden Ol. Eks. Yapı Kur. Dizi Adları	-	-	-	-	1	-	-
Tekrar Grubundan Oluşan Eksiltili Yapı Kur. Dizi Adları	-	-	-	-	-	1	-
Zarf Fiil Grubundan Oluşan Eksiltili Yapı Kur. Dizi Adları	-	-	1	-	-	-	-
Ad Tamlamasından Oluşan Eksiltili Yapı Kur. Dizi Adları	1	-	-	1	1	-	1
Sıfat Tam. Oluşan Eksiltili Yapı Kur. Dizi Adları	-	-	-	-	-	-	1
Tasarlama Kipinden Oluşan Eksiltili Yapı Kur. Dizi Adları	-	-	1	-	-	-	-
Biri Diğerinin Açıklayıcısı Konumundaki Kelimelerden Oluşan Dizi Adları							
Kelime Grubu ve Kelime Kuruluşundaki Açıklamalı Kelimelerden Oluşan Dizi Adları	-	4	2	-	3	1	2
Kelime ve Kelime Grubu Kuruluşundaki Açıklamalı Kelimelerden Oluşan Dizi Adları	-	-	3	-	-	-	3
Kelime Grubu ve Kelime Grubu Kuruluşundaki Açıklamalı Kelimelerden Oluşan Dizi Adları	-	1	-	-	1	1	1
Eksiltili Yapı ve Kelime Grubu/Kelime Kuruluşundaki Açıklamalı Kelimelerden Oluşan Dizi Adları	-	2	-	-	-	-	-
Kelime ve Kelime Kuruluşundaki Açıklamalı Kelimelerden Oluşan Dizi Adları	1	-	-	-	-	-	1
Sıralı Kelimelerden Oluşan Dizi Adları	-	2	3	-	1	1	3
Bağdaştırma ile Oluşan Dizi Adları	1	2	-	-	-	-	1
Herhangi Bir Gruba Yerleştirilemeyen Dizi Adları	-	2	-	1	2	-	1

Ek-1'deki tabloda, dizi adlarında kullanılan söz dizimsel yapıların kanallara dağılımı sunulmuştur. Tablonun ilk satırında 1'den 7'ye kadar sıralanmış olan rakamlar kanallara ait kodlardır. Tabloda görüldüğü üzere dizi adlarında tercih edilen yapıların kanallarda kullanım sıklıkları ufak tefek farklılıklarla eş düzeyde görünmektedir. Yalnızca Kanal 7'den derlenen dizi adları, sayısal olarak diğerlerine oranla daha az olduğu için bu kanaldaki dizi adlarından tespit edilen yapılar da düşük düzeyde görünmektedir. Ancak genel değerlendirme esnasında bu

farklılık dikkate alınarak çıkarımlarda bulunulmuştur. Tek kelimededen oluşan basit yapıli dizi adları (69), 5 adet olmak üzere en az TRT 1'den, en fazla 16 adetle Kanal D'den; türemiş yapıli dizi adları (15), her kanalda eş düzeylerde; birleşik yapıli dizi adları (19) da 9 adet olmak üzere en fazla Show TV'den tespit edilmiştir. Kelime grubu kuruluşundaki dizi adlarının (331) büyük bir bölümü ad tamlaması (126) ve sıfat tamlaması (126) şeklinde oluşturulmuştur. Ad tamlaması kuruluşundaki dizi adlarının çoğunlukla tamlayanı ve tamlananı tek kelimededen oluşan belirtili ad tamlaması (41) ve belirtisiz ad tamlaması (78) yapısında olduğu görülmüştür. Tamlayanı ve tamlananı tek kelimedede oluşan belirtili ad tamlaması, 3 adetle en az TRT 1'den, 10 adetle en fazla Star TV'den; tamlayanı ve tamlananı tek kelimededen oluşan belirtisiz ad tamlaması ise her kanalda eş düzeylerde tespit edilmiştir. Dizi adlarından belirlenen sıfat tamlamalarının büyük bir bölümünün sıfat ve ad unsuru tek kelimededen oluşan sıfat tamlaması (105) kuruluşunda olduğu ve bu türden kullanımların her kanalda neredeyse eş düzeylerde olduğu saptanmıştır. Ad ve sıfat tamlaması dışındaki kelime grupları (79), en fazla Fox TV'de (15) ve Kanal D'de (13) tercih edilmiştir. Dizi adlarından tespit edilen cümle kuruluşundaki adların (87) çoğunlukla yapı bakımından basit (83), anlamına göre olumlu (64), yüklem türüne göre fiil (63) ve yüklem yerine göre de kurallı (74) olduğu görülmüştür. Konu itibarıyla daha çok sosyal hayattan/günlük yaşantıdan kesitler sunan cümle kuruluşundaki dizi adlarının daha çok Fox TV'de olduğu görülmüştür. Dizi adlarında pek tercih edilmeyen eksiltili yapılar (9), her kanalda eş düzeylerdeyken; bu türden yapıların Fox TV'de kullanılmadığı tespit edilmiştir. Yeni bir kullanım olan açıklama dizi adlarının (26) en fazla TRT 1 ve Fox TV'de kullanıldığı; diğer kanallarda ise eş düzeylerde tercih edildiği görülmüştür. Ayrıca açıklama adların kullanıldığı dizilerin toplumsal olayları (tarih)/sosyal olayları (bireysel hayat) konu edindiği söylenebilir. Sıralı kelimelerden oluşan dizi adları (10), en çok Kanal D ve TRT 1'de; bağdaştırma ile oluşan dizi adları (4), ATV, Fox TV ve TRT 1'de tercih edilirken; herhangi bir gruba yerleştirilemeyen dizi adları (6) da Fox TV, Kanal 7, Show TV ve TRT 1 kanallarından tespit edilmiştir. Ek-1'deki verilerden yola çıkarak dizi adlarındaki söz dizimsel yapıların ana başlıklardaki dağılım oranlarını ifade eden Ek-2'deki grafik oluşturulmuştur:

Ek-2: Dizi Adlarındaki Söz Dizimsel Yapıların Dağılım Oranları



Yukarıdaki grafikte görüldüğü üzere dizi adlarında %57'lik oranla en çok tercih edilen yapı, kelime grubu kuruluşundaki dizi adlarıdır. Bunu sırasıyla %18'lik oranla tek kelimededen oluşan dizi adları, %15'lik oranla cümle yapısı kuruluşundaki dizi adları, %6'lık oranla biri diğeri açıklayıcısı konumundaki kelimelerden oluşan dizi adları, %2'lik oranlarla sıralı kelimelerden oluşan dizi adları ve eksilteli yapı kuruluşundaki dizi adları ile %0'lık oranla da bağdaştırma ile oluşan dizi adları ve herhangi bir gruba yerleştiremeyen dizi adları takip etmektedir.

Ek-3: En Çok İzlenen Televizyon Kanallarında Yayınlanan Diziler

Kanal Adı	Dizi Adları
ATV	Adanalı (1/1), Affedilmeyen (1/2), Affet Bizi Hocam (1/3), Ah İstanbul (1/4), Aile Saadeti (1/5), Aliye (1/6), Al Yazmalım (1/7), Aman Annem Görmesin (1/8), Asmalı Konak (1/9), Aşk Oyunu (1/10), Aşk ve Mavi (1/11), Aşka Sürgün (1/12), Avrupa Yakası (1/13), Azap Yolu (1/14), Baba Evi (1/15), Bebeğim (1/16), Belalı Baldız (1/17), Beni Bırakma (1/18), Beyaz Gelincik (1/19) Bir Demet Tiyatro (1/20), Bir İstanbul Masalı (1/21), Bizim Evin Halleri (1/22), Bugünün Saraylısı (1/23), Büyük Yalan (1/24), Canevim (1/25), Canım Ailem (1/26), Cennetin Çocukları (1/27), Çiçek Taksi (1/28), Deli Yürek (1/29), Dicle (1/30), Duvar (1/31), El Gibi (1/32), Eşkiya Dünyaya Hükümdar Olmaz (1/33), Ey Aşk Nerdesin (1/34), Ezel (1/35), Gazi (1/36), Gönülçelen (1/37), Görgüsüzler (1/38), Hatırla Sevgili (1/39), Hayal Ve Gerçek (1/40), Hepsi 1 (1/41), Hercai (1/42), İki Yabancı (1/43), İkinci Bahar (1/44), Kaçak (1/45), Kanatsız

Kuşlar (1/46), Karadayı (1/47), Karayılan (1/48), Kelebek Çıkmazı (1/49), Kertenkele (1/50), Kelebekler (1/51), Kız Kaçırın (1/52), Kimse Bilmez (1/53), Komiser Nevzat (1/54), Korkusuzlar (1/55), Kuruluş Osman (1/56), Kuş Dili (1/57), Limon Ağacı (1/58), Mahallenin Muhtarları (1/59), Mahşer (1/60), Parmaklıklar Ardında (1/61), Selena (1/62), Sen Anlat Karadeniz (1/63), Senden Başka (1/64), Servet Avcısı (1/65), Sessiz Gemiler (1/66), Sıcak Saatler (1/67), Sıla (1/68), Sinekli Bakkal (1/69), Süper Baba (1/70), Şahin Tepesi (1/71), Şöhret (1/72), Talih Kuşu (1/73), Tatar Ramazan (1/74), Unutulmaz (1/75), Yaban Gülü (1/76), Yalancısın Sen (1/77), Yersiz Yurtsuz (1/78), Zengin ve Yoksul (1/79), Zerda (1/80).

FOX

4N1K İlk Aşk (2/1), Adı Mutluluk (2/2), Adı: Zehra (2/3), Ali Ayşe'yi Seviyor (2/4), Araf Zamanı (2/5), Arka Sıradakiler Umut (2/6), Asayiş Berkemal (2/7), Aşk Yalanı Sever (2/8), Aşk Yeniden (2/9), Aşkın Halleri (2/10), Babam İçin (2/11), Babam Sınıfta Kaldı (2/12), Bana Sevmeyi Anlat (2/13), Benim Hala Umudum Var (2/14), Bir Aile Hikâyesi (2/15), Bir Aşk Hikayesi (2/16), Bir Deli Rüzgâr (2/17), Bir Ferhat ile Şirin Hikayesi (2/18), Bir Mucize Olsun (2/19), Bizim Hikaye (2/20), Bu Sayılmaz (2/21), Canan (2/22), Canım Benim (2/23), Çakıl Taşları (2/24), Çifte Saadet (2/25), Çoban Yıldızı (2/26), Çocuklar Duymasın (2/27), Dayan Yüreğim (2/28), Dedemin Dolabı (2/29), Deli Gönül (2/30), Deniz Yıldızı (2/31), Derin Sular (2/32), Dinle Sevgili (2/33), Doktorlar (2/34), Düşler ve Umutlar (2/35), Emanet (2/36), Esaretim Sensin (2/37), Familya (2/38), Fatih Harbiye (2/39), Ferhat İle Şirin (2/40), Görüş Günü Kadınları (2/41), Günahkar (2/42), Harem (2/43), Hayat Sevince Güzel (2/44), Her Yerde Sen (2/45), Hindistan'da Aşk (2/46), İnadına Aşk (2/47), Kadın (2/48), Kadim Dostum (2/49), Kahireli Palas (2/50), Kalbim Yangın Yeri (2/51), Kalbimdeki Deniz (2/52), Karagül (2/53), Karamın Dediği Dedik Çaldığı Kontrbas (2/54), Kayıtdışı (2/55), Kırlangıç Fırtınası (2/56), Kiraz Mevsimi (2/57), Kirli Beyaz (2/58), Kocamın Ailesi (2/59), Komşular (2/60), Kördüğüm (2/61), Kurşun (2/62), Lale Devri (2/63), Melekler Korusun (2/64), Merhaba Hayat (2/65), Mucize Doktor (2/66), Muhteşem Yüzyıl Kösem (2/67), N'olur Ayrılalım (2/68), Nerdesin Birader (2/69), No:309 (2/70), Not Defteri (2/71), O Hayat Benim (2/72), Öğretmen Kemal (2/73), Ömre Bedel (2/74), Ruhumun Aynası (2/75), Rüzgârın Kalbi (2/76), Sana Bir Sır Vereceğim (2/77), Savaşçı (2/78), Sen Benimsin (2/79), Sensiz Yaşayamam (2/80), Şehrin Melekleri (2/81), Şen Yuva (2/82), Şevkat Yerimdar (2/83), Umuda Kelepçe Vurulmaz (2/84), Umutsuz Ev Kadınları (2/85), Vurgun (2/86), Yasak Elma (2/87), Yer Gök Aşk (2/88), Zehirli Sarmaşık (2/89), Zengin Kız Fakir Oğlan (2/90).

KANAL D

Adı Efsane (3/1), Akasya Durağı (3/2), Alın Yazım (3/3), Altın Soylar (3/4), Analı Oğullu (3/5), Ankara'nın Dikmeni (3/6), A.Ş.K. (3/7), Annem Uyurken (3/8), Aşk-ı Memnu (3/9), Aşk ve Gurur (3/10), Aşk ve Günah (3/11), Babam ve Ailesi (3/12), Bana Artık Hicran De (3/13), Benim Adım Gültepe (3/14), Beş Kardeş (3/15), Bir Bulut Olsam (3/16), Bir Çocuk Sevdim (3/17), Bir Deniz Hikâyesi (3/18), Bir Litre Gözyaşı (3/19), Bir Umut Yeter (3/20), Bizim Yenge (3/21), Bodrum Masalı (3/22), Boynu Bükükler (3/23), Cinayet (3/24), Cumaya Kalsa (3/25), Çalıkuşu (3/26), Çocuklar Duymasın (3/27), Dostlar Mahallesi (3/28), Evlat Kokusu (3/29), Fatih (3/30), Fatmagül'ün Suçu Ne? (3/31), Gece Gündüz (3/32), Geniş Aile (3/33), Gülizar (3/34), Güllerin Savaşı (3/35), Güneşi Beklerken (3/36), Güneş'in Kızları (3/37), Güzel Çirkin (3/38), Hanımın Çiftliği (3/39), Hayatımın Aşkı (3/40), Hayat Mucizelere Gebe (3/41), Hayati ve Diğerleri (3/42), Hayat Şarkısı (3/43), Hıçkırık (3/44), İki Yalancı (3/45), İkizler Memo-Can (3/46), İnadına Yaşamak (3/47), İnsanlık Suçu (3/48), İntikam (3/49), İsimsizler (3/50), Kanıt (3/51), Kanıt: Ateş Üstünde (3/52), Kalbim Ege'de Kaldı (3/53), Kara Kutu (3/54), Kara Yazı (3/55), Kayıp (3/56), Kayıp Şehir (3/57), Keşanlı Ali Destanı (3/58), Kızlarım İçin (3/59), Koca Koca Yalanlar (3/60), Kötü Yol (3/61), Kurtlar Vadisi Pusu (3/62), Kuzey Güney (3/63), Küçük Ağa (3/64), Küçük Kadınlar (3/65), Küçük Sırlar (3/66), Leke (3/67), Masum (3/68), Mehmed: Bir Cihan Fatih (3/69), Merhamet (3/70), Meryem (3/71), Muhteşem İkili (3/72), Mükemmel Çift (3/73), Ne Diyorsun? (3/74), Nuri (3/75), Öyle Bir Geçer Zaman ki (3/76), Poyraz Karayel (3/77), Sevdanın Bahçesi (3/78), Siyah Beyaz Aşk (3/79), Sultan (3/80), Şeref Meselesi (3/81), Şüphe (3/82), Tatlı İntikam (3/83), Tutsak (3/84), Türkan (3/85), Ulan İstanbul (3/86), Umutsuz Ev Kadınları (3/87), Urfalıyam Ezelden (3/88), Üsküdar'a Giderken (3/89), Vatanım Sensin (3/90), Veda (3/91), Ver Elini Aşk (3/92), Vicdan (3/93), Yalan Dünya (3/94), Yaz'ın Öyküsü (3/95), Yıllar Sonra (3/96), Yol Arkadaşım (3/97), Yüzleşme (3/98), Zeytin Tepesi (3/99).

KANAL 7

Acı Hayat (4/1), Adını Feriha Koydum (4/2), Ah Kalbim (4/3), Aklın Başına Gelsin (4/4), Aliye (4/5), Benimsin (4/6), Bıçak Sırtı (4/7), Bir Garip Aşk (4/8), Bir Tutam Aşk (4/9), Büyük Yalan (4/10), Canım Ailem (4/11), Deli Divane (4/12), Deli Yürek (4/13), Doktorlar (4/14), Elif (4/15), Ekmek Teknesi (4/16), Feda (4/17), Hayatın Kıyısında (4/18), Hz. Meryem (4/19), Hz. Ömer (4/20), Hz. Yusuf (4/21), İkimizin Yerine (4/22), İki Yabancı (4/23), İstanbul Hatırası (4/24), İşgal (4/25), Kayıp Hayatlar (4/26), Kız Annesi (4/27), Kobra Takibi (4/28), Kördüğüm

(4/29), Kurtlar Vadisi (4/30), Müziklerin Efendisi (4/31), Ömre Bedel (4/32), Sarı Sarı Liralar (4/33), Sensiz Olmaz (4/34), Sev Beni (4/35), Sevda Masalı (4/36), Sev Yeter (4/37), Sil Baştan (4/38), Sonsuza Dek (4/39), Yabancı Damat (4/40), Yemin (4/41), Yer Gök Aşk (4/42), Yol (4/43), Zerda (4/44).

SHOW TV

Acı Aşk (5/1), Acil Aşk (5/2), Adını Feriha Koydum (5/3), Acil Servis (5/4), Adını Kalbime Yazdım (5/5), Ağlatan Dans (5/6), Ah Neriman (5/7), Altın Dağlı (5/8), Analı Oğullu (5/9), Arkadaşlar İyidir (5/10), Asla Vazgeçmem (5/11), Aşk Ağlatır (5/12), Aşk Ekmek Hayaller (5/13), Aşk ve Gurur (5/14), Balkan Düğünü (5/15), Bebek İşi (5/16), Beni Affet (5/17), Benim İçin Üzülme (5/18), Beyaz Yalan (5/19), Bir Deli Sevda (5/20), Canım Babam (5/21), Cesur Yürek (5/22), Çarpışma (5/23), Çukur (5/24), Deli Saraylı (5/25), Deniz Yıldızı (5/26), Dila Hanım (5/27), Dudaktan Kalbe (5/28), Düşman Kardeşler (5/29), Emir'in Yolu (5/30), Es Es (5/31), Eve Düşen Yıldırım (5/32), Ezel (5/33), Ezra (5/34), Fabrika Kızı (5/35), Firuze (5/36), Gamsız Hayat (5/37), Gece Sesleri (5/38), Gönül Ferman Dinlemiyor (5/39), Gülperi (5/40), Gülümse Yeter (5/41), Gün Akşam Oldu (5/42), İlişki Durumu: Evli (5/43), İlişki Durumu: Karışık (5/44), İçerde (5/45), İstanbul Sokakları (5/46), Kalp Atışı (5/47), Kahramanlar (5/48), Karadağlar (5/49), Karakol (5/50), Klavye Delikanlıları (5/51), Kuzey Yıldızı: İlk Aşk (5/52), Kurtlar Vadisi Pusu (5/53), Lale Devri (5/54), Manyak Dükkan (5/55), Mayıs Kraliçesi (5/56), Mihrap Yerinde (5/57), Melekler (5/58), Muhteşem Yüzyıl (5/59), Ne Münasebet (5/60), Nöbet (5/61), Oldu Teşekkürler (5/62), Otel Divane (5/63), Oyunbozan (5/64), Önce Vatan (5/65), Pis Yedili (5/66), Salih Kuşu (5/67), Servet (5/68), Sensiz Olmaz (5/69), Sevdaluk (5/70), Sınıf (5/71), Suskunlar (5/72), Türk Malı (5/73), Ustura Kemal (5/74), Yeni Gelin (5/75), Yılanların Öcü (5/76), Yuvamdaki Düşman (5/77), Yüz (5/78), Zemheri (5/79).

STAR

Acayip Hikayeler (6/1), Adını Sen Koy (6/2), Aile Reisi (6/3), Akasya Durağı (6/4), Anne (6/5), Anneler ve Kızları (6/6), Aşkın Bedeli (6/7), Aştan Kaçılmaz (6/8), Ateş Böceği (6/9), Ateşe Yürümek (6/10), Avlu (6/11), Ay Işığı (6/12), Ay Tutulması (6/13), Baba Ocağı (6/14), Babamın Günahları (6/15), Babalar ve Evlatlar (6/16), Behzat Ç. (6/17), Beni Affet (6/18), Benim Annem Bir Melek (6/19), Benim Hala Umudum Var (6/20), Benim Tatlı Yalanım (6/21), Ben de Özledim (6/22), Bir Çocuk Sevdim (6/23), Bir Erkek Bir Kadın (6/24), Bir Ömür Yetmez (6/25), Börü (6/26), Canımın İçi (6/27), Cennetin Sırları (6/28), Cesur Ve Güzel (6/29), Çember (6/30), Çilek Kokusu (6/31), Çocuk (6/32), Deniz Kızı (6/33), Dila Hanım (6/34), Dolunay (6/35), Düriye'nin Güğümleri (6/36), Erkenci Kuş

(6/37), Evlerden Biri (6/38), Fazilet Hanım ve Kızları (6/39), Firar (6/40), Gecenin Kraliçesi (6/41), Geniş Aile (6/42), Göç Zamanı (6/43), Gönül İşleri (6/44), Güvercin (6/45), Güzel Köylü (6/46), Hanım Köylü (6/47), Hatırla Sevgili (6/48), Hayat Bazen Tatlıdır (6/49), Hayat Sırları (6/50), İbreti Alem (6/51), İçimdeki Fırtına (6/52), İffet (6/53), İhanet (6/54), İstanbul'un Çocukları (6/55), İstanbullu Gelin (6/56), İşler Güçler (6/57), Jest Sosyete (6/58), Kaçak Gelinler (6/59), Kaderimin Yazıldığı Gün (6/60), Kalbim Dört Mevsim (6/61), Kalbimin Sultanı (6/62), Kara Sevda (6/63), Kardeş Çocukları (6/64), Kardeş Payı (6/65), Kiralık Aşk (6/66), Koyu Kırmızı (6/67), Kurt Seyit ve Şura (6/68), Kurtlar Vadisi Pusu (6/69), Kuzgun (6/70), Küçük Hesaplar (6/71), Küçük Kadınlar (6/72), Küçük Sırlar (6/73), Kül ve Ateş (6/74), Makber (6/75), Medcezir (6/76), Muhteşem Yüzyıl (6/77), Nefes Nefese (6/78), Papatya (6/79), Paramparça (6/80), Sefirin Kızı (6/81), Serçe Saray (6/82), Sevdim Seni Bir Kere (6/83), Sevgili Geçmiş (6/84), Sırat (6/85), Sihirli Annem (6/86), Siyah İnci (6/87), Sudan Bıkmuş Balıklar (6/88), Sonbahar (6/89), Şahane Damat (6/90), Tatlı Küçük Yalancılar (6/91), Ufak Tefek Cinayetler (6/92), Urfalıyam Ezelden (6/93), Yalancı Bahar (6/94), Yıldızlar Şahidim (6/95), Yol Arkadaşım (6/96), Yüksek Sosyete (6/97).

TRT 1

6 Mantı (7/1), Abur Cubur (7/2), Acemi Müezzın (7/3), Adım Bayram Bayram (7/4), Adını Sen Koy (7/5), Ah Kalbim (7/6), Alayına İsyân (7/7), Aşkın Kanunu (7/8), Avrupa Avrupa (7/9) Aynadaki Düşman (7/10), Ayrılık (7/11), Baba Candır (7/12), Başrolde Aşk (7/13), Beni Böyle Sev (7/14), Bir Yastıkta (7/15), Bir Yusuf Masalı (7/16), Bir Zamanlar Osmanlı (7/17), Böyle Bitmesin (7/18), Bulutların Ötesi (7/19), Büyük Sürgün Kafkasya (7/20), Cam Kırıkları (7/21), Canını Sevdiğim İstanbul'u (7/22), Çılgın Kanal (7/23), Çocukluk Günleri (7/24), Diriliş: Ertuğrul (7/25), Elde Var Hayat (7/26), En Uzun Yüzyıl (7/27), Esir Sultan (7/28), Eski Hikaye (7/29), Evvel Zaman Hikayesi (7/30), Gökkuşluğu Çocukları (7/31), Gönül Hırsız (7/32), Gurbette Aşk (7/33), Halil İbrahim Sofrası (7/34), Halka (7/35), Hangimiz Sevmedik (7/36), Hanımeli Sokağı (7/37), Hayat Ağacı (7/38), Hayata Beş Kala (7/39), Heradot Cevdet (7/40), Hesaplaşma (7/41), Hicran Yarası (7/42), İstanbul'da Aşık Oldum (7/43), Karşı Köyün Delisi (7/44), Kaybedenler (7/45), Kayıp Aranıyor (7/46), Kızıl Elma (7/47), Komiser Rex (7/48), Korkma (7/49), Kurt Kanunu (7/50), Küçük Hanımefendi (7/51), Küstüm Çiçeği (7/52), Leyla ile Mecnun (7/53), Lise Devriyesi (7/54), Mavi Kelebekler (7/55), Mazi Kalbimde Yaradır (7/56), Mehmetçik Kut'ül Amare (7/57), Milat (7/58), Mor Menekşeler (7/59), Osmanlı Tokadı (7/60), Prensın Şarkısı (7/61), Sakarya Fırat (7/62), Sarayın İncisi (7/63), Seddülbahir 32 Saat (7/64), Seksenler (7/65), Sende Gitme (7/66), Sevda Kuşun Kanadında (7/67),

Sınıf (7/68), Son Çıkış (7/69), Son Destan (7/70), Sudan Sebepler(7/71), Şimdi Onlar Düşünsün (7/72), Şubat (7/73), Tacir (7/74), Tek Yürek (7/75), Yalaza (7/76), Yamak Ahmet (7/77), Yapma Diyorum (7/78), Yedi Güzel Adam (7/79), Yedikule Hayat Yokuşu (7/80) Yeniden Başla (7/81), Yerden Yüksek (7/82), Yeşil Deniz (7/83), Yol Ayrımı (7/84), Yunus Emre Aşkın Yolculuğu (7/85), Zengin Kız Fakir Oğlan (7/86), Zoraki Başkan (7/87).

BATI

EDEBİYATINDA AKIMLAR

editör
OKTAY YİVLİ

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

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



Günce Yayınları

Prof. Dr. Önder Göçgün

TİYATRO DENEN HAYAT SAHNESİ



Günce Yayınları



PROF. DR. ÖNDER GÖÇGÜN

Türk Tasavvuf Şiiri

AÇIKLAMALI VE YORUMLU ÖRNEKLERLE



Günce Yayınları

MODERN TÜRK EDEBİYATI

editör
OKTAY YİVLİ

MUHARREM DAYANÇ
OKTAY YİVLİ
MACİT BALIK
MAHMUT BABACAN
SEVİM ŞERMET

YASEMİN MUMCU
BEDİA KOÇAKOĞLU
NİLÜFER İLHAN
MAKSUT YİĞİTBAŞ
SELAMİ ALAN



Günce Yayınları

Anadolu Ağızlarında "Gülmek" ve "Ağlamak" Eylemlerinin Troponimleri*

DR. ÖĞR. ÜYESİ DİDEM AKYILDIZ AY**

Öz

WordNet, bir grup psikodilbilimci tarafından tasarlanan ve İngilizce sözcüklerin biçimlerinden ziyade anlamsal ilişkilerine odaklanan oldukça kapsamlı bir veri tabanı projesidir. Bu projede, isimler arasındaki üst anlamlılık-alt anlamlılık ilişkisi, fiiller için de denenmiş ve fiiller için troponimi adında, isimler arasındaki alt anlamlılık ilişkisinden birtakım farklılıklara sahip olan hiyerarşik sözcük ağı ilişkisi kurulmuştur. Bu bağlamda troponimi, fiiller arasındaki anlamsal ilişkilerden biri olup bu ilişki genel bir kavramı ifade eden bir fiilin, tarzıyla ilgili çeşitli ayrıntılarını ifade eden başka bir fiille veya fiillerle olan ilişkisi şeklinde yorumlanabilir.

Fiillerde kılınış kategorisi, fiil kökünün bildirdiği temel anlama bağlı *başlama, sürme, bitme, tekrarlama* vb. bir süreç türünü ifade etmektedir. Standart Türkçede birçok fiil, bu süreçlerin dışında, temel anlamında yer alan daha başka tarzlarını ifade etmek için sıklıkla söz diziminde belirteç niteleyicileri ile desteklenmektedir. Örneğin "konuşmak" eyleminin (action) *fısıldayarak konuşmak, bağırarak konuşmak, hızlı konuşmak, kekeleyerek konuşmak* gibi farklı tarzlarını belirtmek için "konuş-" fiili (verb) bağımsız sözlük birimlerle anlamsal yönden desteklenmektedir. Anadolu ağızlarında ise, bir eylemin kılınış tarzını belirtme doğrultusunda dil dışı gönderge ile dilsel göstergeler arasındaki daha yakın ilişkiler kuran yansıma sözcüklerden oldukça fazla yararlandığı tespit edilmiştir. Bu çalışmada Anadolu ağızlarında "ağlamak" ve "gülmek" eylemlerinin çeşitli kılınış tarzlarıyla ilgili ayrıntı bilgilerin standart Türkçedeki gibi belirteçlerle desteklenmeye gerek duyulmadan ifade edildiği ve büyük bir kısmının yansıma sözcüklerden oluştuğu anlaşılan troponimleri üzerinde durulacaktır.

Anahtar sözcükler: troponimi, wordnet, Anadolu ağızları, fiil, alt anlamlılık, yansıma sözcükler

THE TROPONYMS OF THE ACTIONS OF "LAUGHING" AND "CRYING" IN ANATOLIAN DIALECTS

Abstract

WordNet is a very comprehensive database project designed by a group of psycholinguists that focuses on the semantic relationships of English words rather than their forms. In this project, the hypernymy-hyponymy relation between nouns has also been tested for verbs, and for these verbs, a hierarchical lexical network relation named troponymy, which has some differences from the hyponymy relations between nouns, has been established. In this regard, troponymy is one of the semantic relations between verbs and this relation can be interpreted as the relation of a verb expressing a general concept with another verb or verbs expressing various details about its style.

* Bu makale, 2-4 Ağustos 2021 tarihlerinde gerçekleştirilen 20. Uluslararası Türk Dilbilim Kurultayı'nda sunulan bildirinin gözden geçirilmiş ve genişletilmiş biçimidir.

** Mehmet Akif Ersoy Ün. TDE Böl. didemakyildiz@mehmetakif.edu.tr, orcid: 0000-0001-9720-551X
Gönderim tarihi: 29.08.2021 Kabul Tarihi: 15.11.2021

The category of actionality in verbs refers to a type of process, such as *starting, riding, ending, repeating* etc., that depends on the basic meaning of the verb root. In standard Turkish, many verbs are frequently supported by adverbial modifiers in syntax to express other manners that take place in their basic meanings apart from these processes in manner of action. For instance, the verb "speak" is semantically supported by independent lexical units to indicate different manners of the action "speak", such as *whispering, ranting, jabbering, stammering*. In Anatolian dialects, on the other hand, it has been determined that onomatopoeic words, which constitute closer relations between non-linguistic referent and linguistic signs, are benefited considerably to indicate the manner in which an action is performed. This study will focus on the troponyms, in which detailed information about the various manners of "cry" and "laugh" verbs in Anatolian dialects, without the need to be supported by adverbs as in standard Turkish, are expressed, and which are understood to be consisted of mostly onomatopoeic words.

Keywords: troponymy, wordnet, Anatolian dialects, hyponymy, verb, onomatopoeic words

GİRİŞ

Bir dilin söz varlığında yer alan sözcükler anlamsal yönden çeşitli ilişkiler kurarlar. Sözcüklerin birbiriyle kurduğu bu anlamsal ilişkiler (lexical semantic relations), onların belirli kategoriler altında bir araya gelmesini sağlarlar. Çoklukla sözcükler arasındaki benzerlik, farklılık, kapsamlama gibi özelliklere dayanan bu kategoriler anlambilimde *sınıflandırma* (taxonomy), *alt anlamlılık* (hyponymy), *üst anlamlılık* (hyperonymy), *eş anlamlılık* (synonymy), *karşıt anlamlılık* (antonymy), *parça-bütün ilişkisi* (meronymy), *eş adlılık* (homonymy), *çok anlamlılık* (polysemy), *düz değişmece* (metonymy) vb. (Cruse, 2006) terimlerle adlandırılır. Bu anlam ilişkilerinden biri de ilk kez WordNet'te kullanılan *troponimi* (troponymy) terimi ile açıklanmaktadır.

WordNet, 1985'te Princeton Üniversitesi'nde bir grup psikolog ve dilbilimci tarafından geliştirilmeye başlanmış, İngilizce sözcüklerden oluşan, tasarımı günümüz insanının sözlüksel belleği ile ilgili psikolinguistik teorilerinden ilham almış çevrimiçi sözlüksel bir veri tabanı projesidir (Miller, 1985). 2012 yılına kadar geliştirilmeye devam edilen bu veri tabanı, alfabetik sistemde düzenlenmiş geleneksel basılı sözlükler ve klasikleşmiş çevrimiçi sözlüklerden elde edilen sözlük bilgisiyle bilgisayar ortamında modern yüksek hızda hesaplamaların farklı bir kombinasyonudur.

WordNet, sözlük birimlerinin birbirleriyle olan anlamsal ilişkileri üzerine kurulmuştur. Başka bir ifadeyle, WordNet'te sözcüklerin anlamları, birbiriyle anlamsal yönden ilişkili sözcüklerin/sözcük gruplarının bir araya gelmesiyle oluşan ve WordNet'in yapı taşları olarak ifade edilen eş-anlam kümeleri (synsets (synonym sets)) ile belirlenmektedir. Buradaki eş-anlam kümesi tabiri, birbiriyle anlamsal yönden ilişkilendirilebilecek sözlük birimlerinin kümelenmesi anlamındadır. Bu doğrultuda bir eş-anlam kümesinin her üyesi aynı kavram ekseninde bir araya gelir, ancak her bağlamda birbirlerinin yerine geçemez. (Fellbaum, 2006, s. 665). Bu kendine özgü

yapısıyla daha başka dillerde de sözcük ağı uygulamalarının¹ hazırlanmasına ilham vermiş olan WordNet, ilk ve bu doğrultudaki en gelişmiş sözlüksel veri tabanıdır.

WordNet'in en dikkat çekici yanı, sözcüklerin biçim özelliklerinden ziyade anlamsal yönlerine odaklanılarak sözlüksel bilgi düzenleme girişiminde bulunmasıdır. Oldukça hacimli ve kendine özgü bir sözcük birimsel ağ sistemine sahip olan bu veri tabanında eş-anlam kümeleri (synsets), isim, *fiil*, *sıfat* ve *zarf* türlerinde dört ayrı bileşen etrafında toplanmıştır. Bütün bu bileşenlerdeki gruplandırmalarda en belirgin anlamsal ilişki, genel bir kavramın daha özel kavramlarla ilişkilendirildiği *üst anlamlılık* (hyponymy) - *alt anlamlılık* (hyponymy) ilişkisi olduğu söylenebilir. WordNet'in temel tasarımında bu ilişki ağı sadece isim türleri (isim, sıfat, zarf) üzerinde kurulmamış aynı zamanda fiillerin bilişsel sözcük ağlarının oluşturulmasında da üst anlamlılık-alt anlamlılık ilişkisi düzenlenerek bir nevi fiil alt anlamlısı olarak bahsedebileceğimiz *troponimler* (troponyms) yer almıştır.

Troponimi (Troponymy) Nedir?

WordNet'te sadece daha önceden bilinen kuramlar uygulanmamış, kendisi de ilişkisel sözcük anlambilimi doğrultusunda kuramlar önermiştir (Akşehirli, 2015, s.2). Bunlardan biri de fiillerin anlamsal yönden hiyerarşik ilişkilerine göre düzenlendiği troponimlerdir. Troponimi, ilk kez WordNet uygulamasında kullanılan bir terimdir. Fellbaum ve Miller tarafından Yunanca "tropos (*tarz (manner)*)" sözcüğünden fiillerde tarz (manner) ilişkisini belirtmek için üretilmiştir (Miller vd., 1993, s. 47).

Dilbiliminde troponimi, semantik alanda fiiller arasındaki olası ilişkilerden biridir. Bu ilişki genel bir kavramı ifade eden bir fiilin tarzıyla ilgili çeşitli ayrıntıları ifade eden başka bir fiille veya fiillerle olan ilişkisidir. WordNet'te bir ağacın kök dalları şeklinde tasvir edilebilecek bir görünüme sahip olan (bk. tablo 1 ve 3) troponimler, bir olayı karakterize eden, giderek daha spesifik davranışları ifade eden fiillerdir.

Troponimi, fiillerde bir tür alt anlamlılık (hyponymy) olarak değerlendirilebilir. Ancak alt anlamlılık ilişkisinde iki fiil arasındaki anlamsal ayırım, iki isim arasındaki anlamsal ayırımdan farklıdır (Fellbaum, 2002, s. 25). İsimler arasında alt anlamlılık ilişkisini test etmek için kullanılan "X bir Y'dir." tanım algoritması, fiiller için tam olarak uygun düşmemektedir. "At bir hayvandır" veya "Saban bir tarım aletidir." gibi cümlelerde üst anlamlının bir türünün ifade edildiği açık bir şekilde anlaşılırken "Topallamak yürümektir" veya "Mırıldanmak konuşmaktır" gibi cümlelerde "yürümek" ve "konuşmak" fiillerine cümle içerisinde nasıl bir tarza sahip olduğu bilgisi eşlik etmediği sürece böyle bir tanımlamada yetersiz bir anlam ortaya çıkmaktadır.

Troponimler temel bir eylemin (üst anlamlının) herhangi bir tarzını, kılınış şeklini belirtiyor olmalıdır. Genellikle üst anlamlının (hyponymy) troponimik anlamlıları içerdiği, troponimlerin ise daha özel kullanımları olan ve üst anlamlının farklı niteliklerini belirten daha özgü anlamlara sahip olduğu söylenebilir (Lin vd. 2002, s.321). Dolayısıyla fiillerde "X eylemi, Y eyleminin fark bir

¹ WordNet projesinden sonra farklı tür ve dillerde daha başka projeler de hazırlanmıştır. Bunlardan Balkan dillerinin sözcük ağı projesi olan *BalkaNet*'te Türkçe ile ilgili veriler yer alırken *KeNet* (Ke(lime)Net) ise Türkiye sınırları içerisinde yürütülmüş en kapsamlı sözlüksel veri tabanı projesidir (Özçelik vd. 2019, s.2) . Ancak Türkçe sözlük verilerinin yer aldığı bu projelerin içeriğine etkin olmadıkları için tarafımızca ulaşılamamıştır.

biçimde yapılış tarzını ifade ediyorsa “X eylemi, belirli bir tarzda Y eylemini yapmaktır.” veya başka bir deyişle “X eylemi Y eyleminin bir troponimidir.” cümle çerçeveleri fiillerin alt anlamlılığı için daha uygun düşmektedir. Bu doğrultuda fiiller arasındaki alt anlamlılık ilişkisinde “tür” ifadesinin bir tarz/tavır ifadesi olduğu anlaşılmaktadır.

Fiillerin semantik alanları içerisinde tarz yönünden ilişkilendirilebileceği bilgisi WordNet dışında Talmy'nin (1985) önerdiği sözlükselleşme modelinde de bulunmaktadır. Talmy (1985) devinim olayını açıklanırken *eylem çerçeveli* (verb framed) ve *uydu çerçeveli* (satellite framed) iki yüzeysel birimden bahsetmektedir. *Devinim, figür, zemin, yol, tarz, neden* gibi anlambilimsel birimler bu iki yüzeysel birim ile sözcükselleştirilebilmekte, devinim olayının anlam bileşenlerinden biri olan *tarz*, dışsal bileşenler yani yardımcı olayı (co-event) oluşturan bileşenler arasında yer almaktadır (Yelkenaç, 2006, s. 11). Uydu çerçeveli dillerde (örn. İngilizce) *tarz* eylemin içinde kodlanırken, eylem çerçeveli dillerde (örn. Türkçe) eylem dışında bağmlanmış yapılarda yani belirteçlerle anlatılabilir (Uçar, 2006, s. 64).²

Talmy'nin çalışmasında bahsedilen tarz (manner) ile ilgili bu bilgiler WordNet'te sözcük ağları oluşturulurken ilham kaynağı olmakla birlikte daha gevşek bir biçimde yorumlanmıştır. Örneğin troponimler birçok anlamsal boyutla üst anlamlılılarıyla ilişkilendirilebilir. Benzer türden tarz ilişkilerinin oluşturduğu alt kümeleri, verilen semantik alanda kendi içinde kümelenme eğilimindedirler (Miller vd. 1993, s. 47). Fiil hiyerarşilerini gösteren ağaç diyagramı, isimlerden daha sığ, fakat gür bir yapıya sahip olma tutumundadır; az sayıdaki durumlarda hiyerarşik seviyelerin sayısı dördü aşmaz (Fellbaum 2002, s. 25). Dolayısıyla WordNet'te fiillerin isimlere nazaran anlamsal yönden daha farklı ve karmaşık yapıları bulunmasından dolayı fiilleri belirli bir sistem içinde anlamsal ilişkileri doğrultusunda düzenleyebilmek için troponimik fiil taksonimleri, *devinim fiilleri* (~500 synsets), *değişim içeren fiiller* (~ 750 sysets), *iletişim fiilleri* (~ 710 synsets), *rekabet içeren fiiller* (~ 200 synsets), *bedenle ilgili fiiller* (~275 synsets), *temas içeren fiiller* (~ 820 synstes), *algı fiilleri* (~ 200 synsets), *mental fiiller*, *durum fiilleri* (~ 200 synsets), *sahiplik bildiren fiiller* (~ 300 synsets), *hava olayları ile ilgili fiiller* (~ 66 synsets) gibi genel kavramlar altında eş-anlam kümeleri (synsets) şeklinde bir araya getirilmiştir³.

Görüldüğü gibi fiilleri semantik alanları çerçevesinde çeşitli hiyerarşiler altında, isim türlerinden daha farklı anlam alanlarında değerlendirmek mümkündür. WordNet'teki yukarıda belirtilen kavramlarla ilgili troponimi taksonimlerinde eş-anlam kümelerinin sayısının değişkenlik gösterdiği, bu kavramlar içerisinde İngilizcede en fazla eş-anlam kümesine *temas* (contact) anlamı içeren fiillerin sahip olduğu anlaşılmaktadır. Türkçedeki fiillerin troponimik görüntüsü ile ilgili henüz ulaşılabilir bir çalışma bulunmamaktadır. Dolayısıyla böyle kapsamlı bir araştırma kolektif bir çalışmayı gerektiğinden tarafımızca bu yönde bir fikir elde etmek adına farklı tarzları kılınabilen iki eylem (gülmek ve ağlamak) özelinde Anadolu ağızlarındaki söz varlığı incelenmiş ve bu eylemlerin troponimleri tespit edilmiştir.

²Bu yaklaşım standart Türkçe için bir genelleme olup Anadolu ağızlarında eylemlerin kılınış tarzlarıyla ilgili daha spesifik unsurların belirtilmesinde belirteç kullanımının yanı sıra standart Türkçede yer almayan ve çoğunun yansıma sözcükler (onomatopoeic words) olduğu anlaşılan troponimlerin sayısının fazlalığı dikkat çekicidir.

³ Belirtilen eş-anlam kümeleri (synsets) ile ilgili daha ayrıntı bilgi için bk. Miller vd. (1993, ss. 57-61).

AMAÇ, YÖNTEM VE SINIRLILIKLAR

Her dil, konuşurlarının dünyayı anlamlandırmaları esnasında farklı dinamiklere bürünmüş sözvarlığına sahiptir. Bundan dolayı dillerarası birtakım farklılıklardan söz edilebilmektedir. Hatta bir dilin daha kuralcı olan standart varyasyonu ve daha esnek bir yapıya sahip ağız (dialect) varyasyonları arasında yine bu tür dil içi farklılıklardan bahsedebiliriz. Standart dil ve ağızlar arasındaki bu farklılıklar fonolojik, morfolojik ve semantik bakımdan olduğu gibi leksikolojik açıdan da dikkate değer özellikler sergilemektedir. Örneğin Anadolu ağızlarında dil dışı gerçeklikle (gönderge) dil göstergeleri arasında daha nedenli (motivated) ilişkiye sahip olduğu bilinen yansıma sözcüklerin (onomatopoeic words) standart Türkçeye nazaran zengin kullanımları olduğu bilinmektedir. Ağızlarda *yürümek*, *konuşmak*, *gülmek*, *ağlamak* ve daha pek çok kendi içinde farklı kılınış tarzlarına sahip eylemlerin ilgili tarzlarını belirtmede hem standart Türkçede olduğu gibi belirteçler kullanılmakta hem de bu farklı kılınış tarzlarına özgü bilgileri bünyesinde barındıran müstakil sözcükler yer almaktadır.

Bu çalışmada *gülmek* ve *ağlamak* eylemlerinin Anadolu ağızlarında yer alan troponimleri için Derleme Sözlüğü (TDK, 2009) taranmıştır. Ele alınan sözlük birimleri çok anlamlı ise sadece ilgili anlamlarına odaklanılmış ve hangi ağızlarda kullanıldığı bilgisine yer verilmemiştir⁴. Bu eylemlerin kılınış tarzlarını ifade eden troponimlerin büyük bir kısmı yansıma sözcüklerden oluşmaktadır. Yansıma sözcüklerde her sesbirimin anlam nüansını belirtme noktasında oldukça önemli olmasından dolayı sözlükte aynı anlam verilmiş fakat birtakım ses değişimleri bulunan sözlük birimlerinin hepsi birer troponimi olarak ele alınmıştır. Tespit edilen troponimler, WordNet'te olduğu gibi fiillerin tarz ilişkilerine dayalı hiyerarşik düzene sokulmuş, ilgili eylemlerin eş-anlam kümelerinin görüntüsü için WordNet'in görsel sözlüğü WordVis'te⁵ olduğu gibi ağaç diyagramı (bk. tablo 1 ve 3) uygulanmıştır. İlgili diyagramda troponimler anlamsal farklılıklarına göre numaralandırılmış olup numaraların anlamsal değerleri tablo 2 ve 4'te açıklanmıştır. Troponimlerden fiiller yeşil, isim türleri kırmızı dairelerle işaretlenmiştir.

BULGULAR

Gülmek ve *ağlamak* eylemleri için insanların istemli ya da istemsiz olarak gerçekleştirilebildiği, ruhsal tepkimenin çoklukla sesle desteklenen ve yüz bölgesindeki birtakım kas hareketleri ya da gözyaşı ile sonuçlanabilen fiziksel bir tepkimeye dönüşerek yansıtıldığı duygu durumları şeklinde ortak bir tanımlama yapabiliriz. Gülmek eyleminde baskın duygu mutluluk, ağlamak eyleminde ise baskın duygu mutsuzluk olsa da her iki eylemin yansıttığı duygu çerçevesi geniş olup bu iki eylem kimi zaman tam tersi duygulara da karşılık gelebilmektedir. Her iki eylemin kılınışları bakımından başladıktan sonra bir müddet sürerliliği olan ve biten *edim* (*activity*) türüne dâhil edilebileceğini düşünmekteyiz.

Bu çalışmada kılınış "eylem tarzı" manasındadır. En kısa tabiriyle *kılınış* (actionality), fiillerin gerçekleşme "tarz"larını ifade etmek için kullanılmaktadır (Karadoğan, 2009, s. III). Bacan'a (2009,

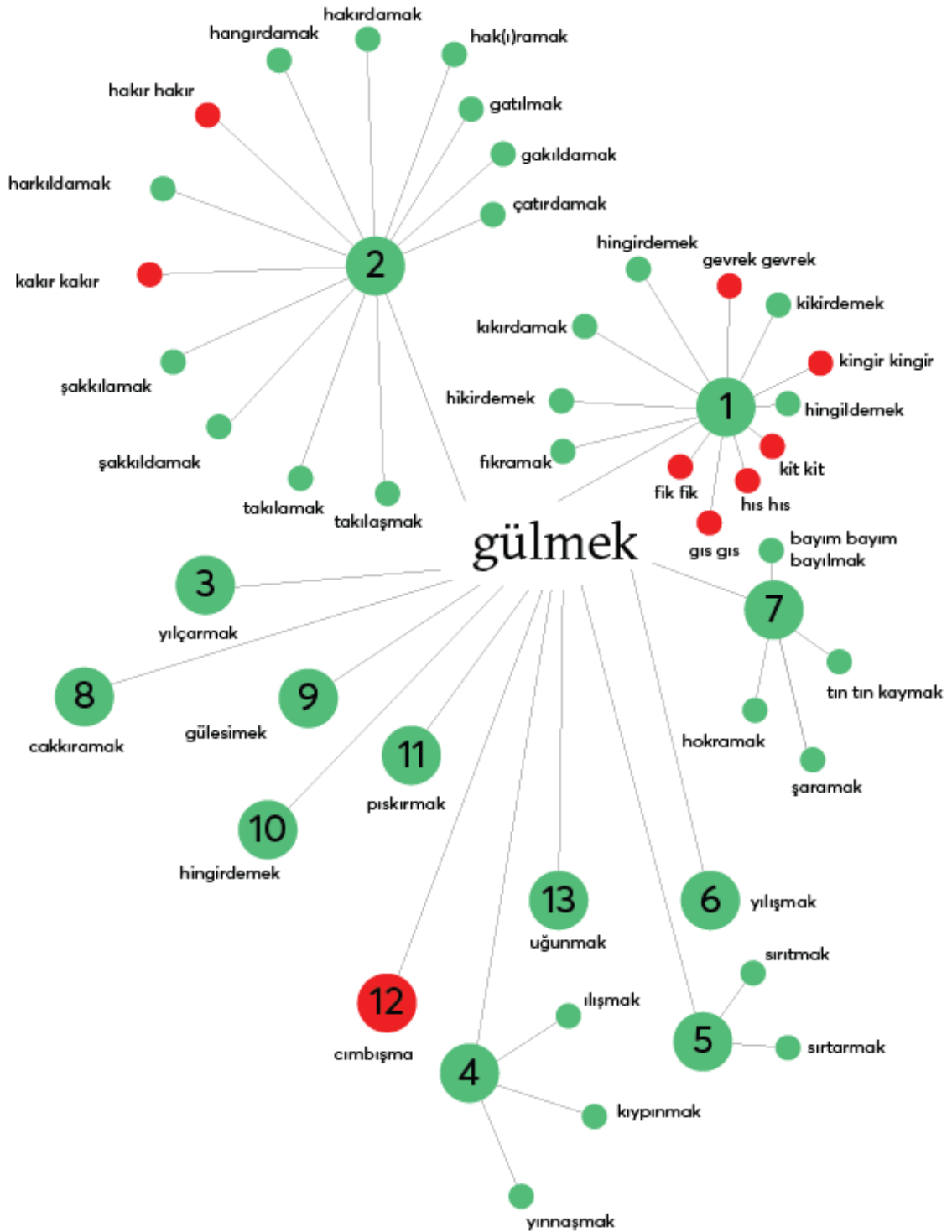
⁴ İlgili sözlük maddeleri ile ilgili ayrıntı bilgi için Derleme Sözlüğü'ne (TDK, 2009) bakılabilir.

⁵ WordNet'in veri tabanından görsel sözlük oluşturulan *WordVis*, Steven Vercruyssen tarafından 2010 yılında Norveç'te bulunan NTNU üniversitesinde geliştirilmiştir. WordNet'te yer alan veri tabanının ağaç diyagramı görselleri için bk. <https://wordvis.com/> (erişim tar. 15.06.2021).

s. 31) göre “kılınştaki ayrımlar, fiilin karşıladığı eylemin, ontolojik olarak kritik ve belirgin bir başlangıca veya bitişe sahip olup olmaması, yoğunluğu, sürati, beklenmezliği, kısa veya uzun süreli oluşu, yeniden yapılması, baştan sona bitirilmesi, sonuna dek ifa edilmesi, aşırılığı, tek kereliği veya tekrarlı karakteri gibi nicelik ve nitelik özelliklerine göre yapılmaktadır.” Bu bakımdan bu çalışmada ağızlarda “gülmek” ve “ağlamak” eylemlerinin hangi tarzlarda kılındıkları yönünde anlamsal değerlere sahip söz varlığı ile ilgili elde edilen bulgular şu şekildedir:

a. Gülmek Eyleminin Troponimleri

Anadolu ağızlarında “gülmek” eyleminin çeşitli tarzlarını ifade eden troponimleri, ilgili eylemin *ses olarak alçaklık/yükseklik derecesi, gülme süresi ve gülmeye sebep olan farklı duygu durumlarının vurgulandığı türleri* gibi ayrımsallarda tasnif edilerek hiyerarşileri oluşturulmuştur. Buna göre bu eylem ile ilgili kırk üç adet sözlük birimi ile karşılaşılmıştır. Bu sözlük birimleri toplamda anlamsal benzerliklerine odaklanılarak on üç ayrı kümeye ayrılmış, bunlardan ses şiddetinin yükseklik/alçaklık derecesi (1 ve 2 numaralar), gülme süresinin uzunluğu (7 numara) ve arsızca veya alay edercesine gülmeyi (4 ve 5 numaralar) ifade eden troponimler birden fazla oldukları için kendi içinde eş-anlam kümeleri oluşturmuşlardır. Bu troponimlerden kırmızı ile işaretlenmiş olanları, gülme eyleminin kılınş tarzında eylemin tekrarlı olduğunu vurgulayan ikileme yapılı yansıma sözcüklerdir ve ses değerleri olarak gülmenin nasıl olduğu ile ilgili tarzını belirtmektedirler:



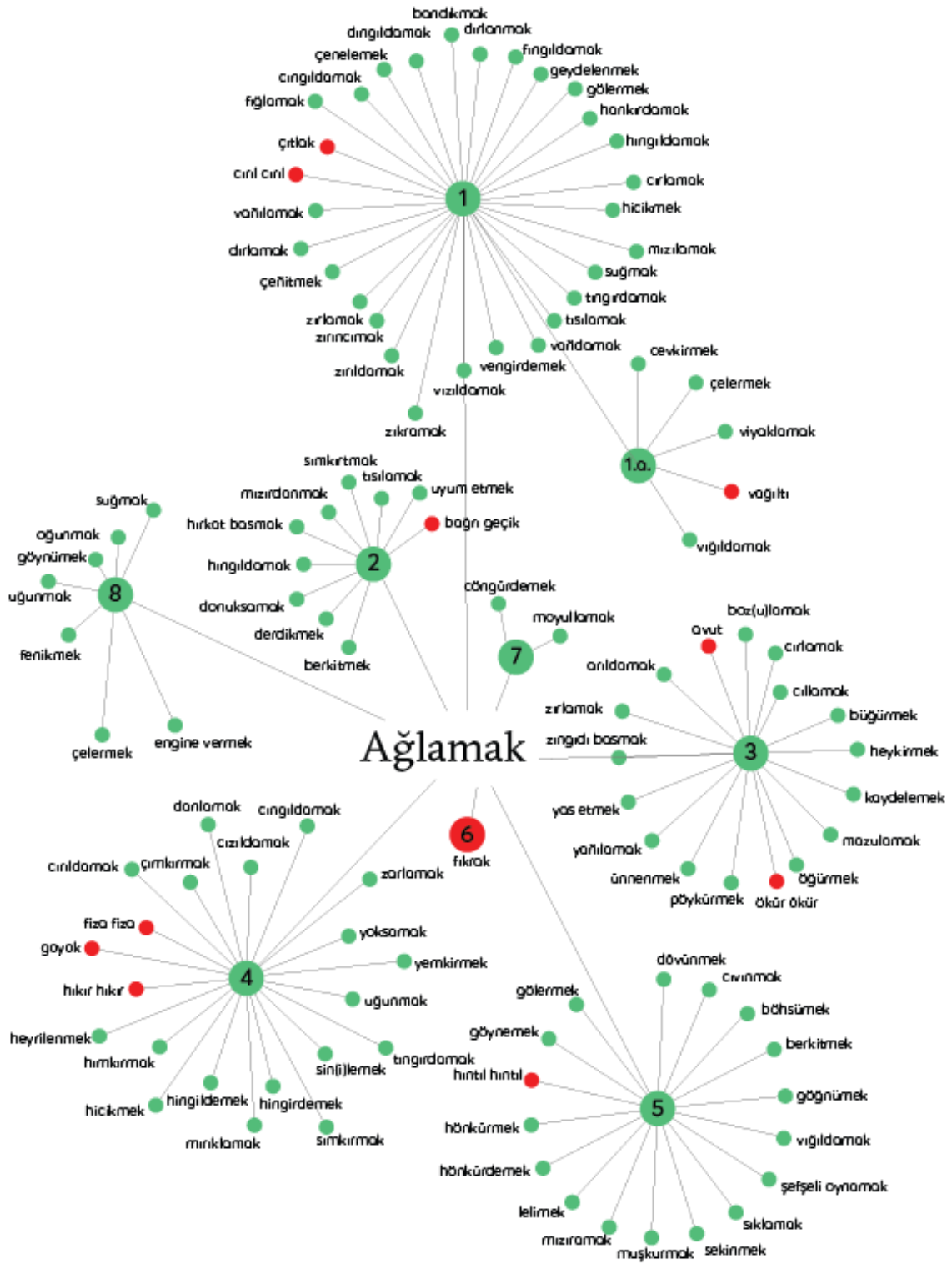
Tablo 1: "Gülmek" eyleminin Anadolu Ağızlarındaki Troponim Diyagramı

GÜLMEK EYLEMİ		
(1)	ses şiddeti alçak gülmek:	<i>fık fık (gülmek), gıs gıs (gülmek), his his (gülmek), hingildemek, kit kit (gülmek), kingir kingir (gülmek), kikirdemek, geveke geveke (gülmek), hingirdemek, kıkırdamak, hikirdemek, fıkramak</i>
(2)	ses şiddeti yüksek gülmek:	<i>çatırdamak, gıkıldamak, gatılmak, hakıramak, hakırdamak, hangırdamak, hakır hakır (gülmek), hakramak, harkıldamak, kakır kakır (gülmek), şakkılamak, şakkıldamak, takılamak, takılaşmak</i>
(3)	bebeğin yeni yeni gülmesi:	<i>yılçarmak</i>
(4)	arsızca gülmek:	<i>ılışmak, kıypınmak, yınnaşmak</i>
(5)	dişlerini göstererek aptallık, şaşkınlık, kurnazlık veya alay belirtir biçimde gülmek:	<i>sırtmak, sırtarmak</i>
(6)	yapmacık gülmek:	<i>yılışmak</i>
(7)	fazla (uzun süreli) gülmek:	<i>hokramak, şaramak, tın tın kaymak, bayım bayım bayılmak</i>
(8)	istekle, içten gülmek:	<i>cakkıramak</i>
(9)	canı gülmek istemek:	<i>gülesimek</i>
(10)	cilveli gülmek:	<i>hingirdemek</i>
(11)	(birden) yersiz, gereksiz gülmek:	<i>pıskırmak</i>
(12)	toplucu gülme:	<i>cımbışma</i>
(13)	gülmenin bitiş evresi (çok gülmekten kendinden geçmek, bayılmak):	<i>uğunmak</i>

Tablo 2: “Gülmek” eyleminin Anadolu Ağızlarındaki Troponimlerinin Anlamsal Değerleri

b. Ağlamak Eyleminin Troponimleri

Anadolu ağızlarında “ağlamak” eyleminin çeşitli tarzlarını ifade eden troponimleri, ilgili eylemin *ses olarak alçaklık/yükseklik derecesi, ağlama süresi, ağlama yoğunluğu ve bebek/çocuk/yetişkinin ağlamasının vurgulanması* gibi ayrımsallarda tasnif edilerek hiyerarşileri oluşturulmuştur. Buna göre ağlama eylemi ile ilgili yüz iki adet sözlük birimi ile karşılaşılmıştır. Bu sözlük birimleri anlamsal benzerliklerine odaklanılarak toplamda yedi ayrı kümeye ayrılmış olmakla birlikte her küme içerdiği troponim sayısı yüksek olan eş-anlam kümelerine sahiptir. Bununla birlikte bazı troponimler anlam içeriğine göre birden fazla eş-anlam kümesi ile ilişkilendirilmiştir. Örneğin *çocuğun bağırarak ağlaması* içerikli bir troponim hem “çocuk ağlama (1)” hem de “ses şiddeti yüksek (3)” olan kümeyle ilişkilendirilmiştir. Ancak bu şekilde olanların sayısı sekizdir:



Tablo 3: “Ağlamak” eyleminin Anadolu Ağızlarındaki Troponim Diyagramı

AĞLAMAK EYLEMİ		
(1)	çocuk ağlamak	<i>çeñitmek, dırlamak, cırl cırl (ağlamak), cırlamak, çıtlak, fiğlamak, cıngıldamak, cenelemek, dıngıldamak, bandıkmak, dırlanmak, fıngıldamak, geydelenme, gölermek, hankırdamak, hingıldamak, hicikmek, mızılamak, suğmak, tıngırdamak, tısilamak, vañdamak, vañılamak, vengirdemek, vızıldamak, zıkramak, zırıldamak, zırıncılamak, zırlamak</i>
(1.a.)	bebek ağlamak	<i>cevkirmek, çelermek, vağıltı, vığıldamak, viyaklamak.</i>
(2)	ağlamaklı olmak (başlangıç evresi)	<i>berkitmek, derdikmek, donuksamak, hingıldamak, hırkat basmak, mızırdanmak, sımkırtmak, tısilamak, uyum etmek, bağıri geçik</i>
(3)	ses şiddeti yüksek ağlamak	<i>arıldamak, avut, boz(u)lamak, büğürmek, cıllamak, cırlamak, heykirmek, kaydelemek, mazulamak, öğürmek, ökür ökür (ağlamak), pöykürmek, ünnelemek, vañılamak, yas etmek, zıngıdı basmak, zırlamak</i>
(4)	ses şiddeti alçak ağlamak	<i>cıngıldamak, cızıldamak, danlamak, çımkırmak, cırlıdamak, fiza fiza (ağlamak), goyok, heyrilemek, hıkr hıkr (ağlamak), hımkırmak, hicikmek, hingildemek, hingirdemek, mırıklamak, sımkırmak, sinilemek/sinlemek, tıngırdamak, uğunmak, yemkirmek, yoksamak, zarlamak</i>
(5)	duygu yoğunluğu fazla ağlamak	<i>berkitmek, böhsülemek, cıvımmak, dövünmek, göğnülemek, gölermek, göynemek, hıntıl hıntıl ağlamak, hönkürmek, hönkürdemek, lelimek, mızıramak, muşkurmak, sekinmek, sıklamak, şefşeli oynamak, vığıldamak</i>
(6)	insanın içinden gelen, tutamadığı ağlama:	<i>fıkrak</i>
(7)	söylenerek ağlamak:	<i>cöngürdemek, moyullamak</i>
(8)	ağlamanın bitiş evresi (iç çekmek, ağlamaktan baygın düşmek vb.)	<i>uğunmak, çelermek, engine vermek, fenikmek, göynülemek, oğunmak, suğmak</i>

Tablo 4: "Ağlamak" eyleminin Anadolu Ağızlarındaki Troponimlerinin Anlamsal Değerleri

TARTIŞMA VE SONUÇ

İlk kez WordNet'te uygulanan troponiminin dildeki bütün eylemlere aynı geçerlilikte uygulanamayışı eylemlerin içkin görünüşünün farklı oluşuyla ilgilidir. Troponimik görüntüsünün en zengin olduğu eylemlerin çeşitli tarzları bulunan devinim eylemleri olduğu anlaşılmaktadır. Bu tür eylemlerin troponimlerinin artmasında, ilgili eylemin nasıl kılındığını ses değerleriyle belirten yansıma sözcüklerin payı büyüktür. Yansıma sözcükler dil dışı gerçeklik ile dilsel göstergeler arasında ses-anlam uyumunun daha nedenli (motivated) olduğu düşünülen sözcük türleri olup tabiatında var olan seslerin dildeki sesbirimlerle bir nevi eşleştirilmesi söz konusudur. Ancak yansıma sözcükler sadece sese sahip göndergelerin dilsel gösterimi değildir. Herhangi bir sese

sahip olmayan türlü eylemler (ör. *kımıldamak*, *kıvrılmak*) de sesbirimlerin sesletimsel özellikleri ile çağrışımsal olarak ilişkilendirilebilmektedir. Bu tür eylemler genellikle belirli tarzlara sahip olan eylemlerdir. Bu çalışmada, *gülmek* ve *ağlamak* eylemlerinin ağızlardaki troponimleri olan fiiller ve bu eylemlerin tarz belirteci olarak kullanılan ikilemelerin büyük bir kısmı, yansıma (onomatopoeic) sözcüklerden oluşmaktadır. Başka bir deyişle *gülmek* ve *ağlamak* eylemlerinin kılınış tarzları, ağızlarda çoklukla yansıma sözcüklerle ifade edilmektedir. *Gülmek* ve *ağlamak* gibi eylemlerin gerçekleşme esnasında çıkarılan sesin şiddetine, tonuna, boyutuna veya yansıttığı duygunun türüne göre ağızlarda bu eylemlerin troponimleri sayılabilecek yansıma sözcüklerin oldukça fazla oluşu, böyle bir çalışma yapmamızın temel nedeni olmuştur.

Gülmek ve *ağlamak* eylemlerinin ortaya çıkmasına neden olan duygu durumları bir tarafa bırakılırsa, her iki eylemin fiziksel olarak kılınışları sırasında ses ile desteklenmesi söz konusudur. Dolayısıyla ağızlardaki bazı troponimler hem *gülmek* hem de *ağlamak* eylemlerinin sese yönelik tarzını ifade etmede ortak kullanılmakta, bu duruma bu iki eylemin kılınış tarzlarında özellikle eylem esnasında çıkarılan sesin benzerliğinin sebep olduğu düşünülmektedir.

Gülmek ve *ağlamak* eylemlerinin troponimlerinin görselleştirildiği ağaç diyagramına bakıldığında anlamsal birliktelikleri olan troponimlerin meydana getirdiği eş-anlam kümeleri bakımından *ağlamak* eyleminin *gülmek* eyleminden daha az fakat daha güre eş-anlam kümelerine sahip olduğu görülmektedir. *Gülmek* eylemine ait troponimlerde ise sığ bir görüntüye sahip olmasına neden olan anlamsal yönden farklılıklar daha fazladır.

Gülmek eyleminin troponimlerinde bir sözlük birimi (yılçarmak (bebekler için)) dışında diğer sözlük birimlerinde insanların çocukluk/yetişkinlik dönemlerine göre kullanımları ayırt edilmemiş, *ağlamak* eyleminin kimi troponimlerinde ise kılıcısının bebek-çocuk olduğunu vurgulayan tanımlamalar yapılmıştır. Dolayısıyla *ağlamak* eyleminin sözcük ağında *gülmek* eyleminden farklı olarak kılıcısına odaklanılan ve kendi içinde bir alt kümesi bulunan bir eş-anlam kümesinin (synset) bulunması dikkat çekicidir.

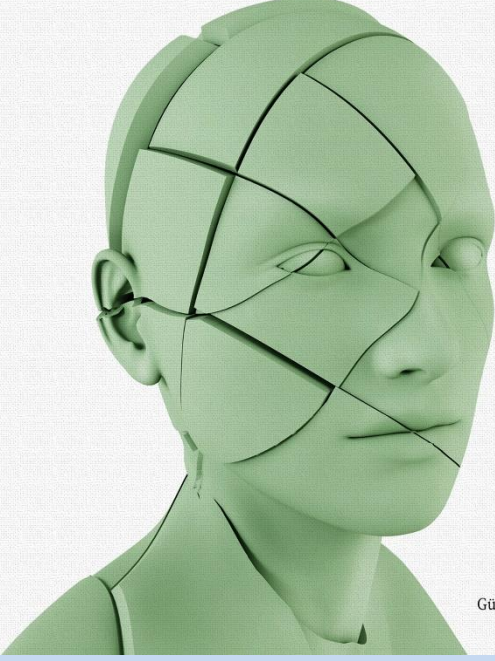
KAYNAKLAR

- Akşehirli, Soner (2015). "Türkçe Sözcük Ağına Doğru: Sıralıdüzen İlişkilerinin Sözlüksel Görünümü". https://www.researchgate.net/publication/299388897_Turkce_Sozcuk_Agina_Dogru_Siraliduzen_Iliskilerinin_Sozlüksel_Gorunumu (Erişim Tarihi 10.07.2021)
- Bacanlı, Eyüp (2009). *Kılınış Kategorisi ve Altaycada Kılınış Belirleyicisi Olarak Art Fiiller*. Ankara: TDK Yayınları.
- Cruse, Alan (2006). *A Glossary of Semantics and Pragmatics*. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd.
- Fellbaum, Christine (1990). "English verb lexicon as a semantic net". *International Journal of Lexicography* 3: 278-301.
- Fellbaum, Christine (2002). "The Semantics of Troponymy". *The Semantic of Relationships* (Ed. Rebecca Green; Carol Bean, Sung Hyon Myaeng). Springer-Science+Business ss. 23-34
- Fellbaum Christine (2006). "WordNet(s)". Keith Brown, (Editor-in-Chief) *Encyclopedia of Language & Linguistics*, 2.bs, 13, ss. 665-670. Oxford: Elsevier

- Karadoğan, Ahmet (2009). *Türkiye Türkçesinde Kılınış*. Ankara: Divan Kitap Yayınları.
- LİN, Jen-Yi vd. (2002). "The Structure of Polysemy: A study of multi-sense words based on WordNet" [http://godel.iis.sinica.edu.tw/CKIP/paper/The Structure of Polysemy A study of multi-sense words based on WordNet](http://godel.iis.sinica.edu.tw/CKIP/paper/The%20Structure%20of%20Polysemy%20A%20study%20of%20multi-sense%20words%20based%20on%20WordNet). (Erişim Tarihi 19.06.2021)
- Miller, George A. (1985). "Wordnet: A Dictionary Browser' in Information in Data". *Proceedings of the First Conference of the UW Centre for the New Oxford Dictionary*. Waterloo. Canada: University of Waterloo.
- Miller, George A. vd. (1993). "Introduction to WordNet: An On-line Lexical F-Database". *International Journal of Lexicography*. January.
- Özçelik, Rıza vd. (2019)."User Interface for Turkish Word Network KeNet," *2019 27th Signal Processing and Communications Applications Conference (SIU)*, 2019. ss. 1-4, doi: 10.1109/SIU.2019.8806463.
- Talmy, Leonard (1985). *Lexicalization Patterns: Semantic Structure in Lexical Forms*. Timothy Shopen (ed.). vol. III. s. 57-149.
- Türk Dil Kurumu (2009). *Türkiye'de Halk Ağzından Derleme Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Uçar, Aygöl (2006). Türkçe Devinim Eylemlerinde Tarz Anlatımı [The Manner Expressions in Turkish Motion Verbs]. *Mersin University Journal of Linguistics and Literature*. 3 (2), 61-77.
- Yelkenaç, Serap (2006). *30-72 Aylar Aralığındaki Türk Çocuklarının Devinim Eylemi Kullanımları*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Ankara Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- <https://wordnet.princeton.edu/>
- <http://wordvis.com/>

TÜRK BİLİMKURGU EDEBİYATI VE ARKETİPLER

DR. VELİ UĞUR



Günce Yayınları

Oktay Yivli

Öykü Nasıl Okunur

modern öykü ve yöntem



Günce Yayınları

MAKSUT YİĞİTBAŞ

Edebiyatın Ebemkuşağı

Halit Ziya Hikâyeciliğinde

Renklerin Dili

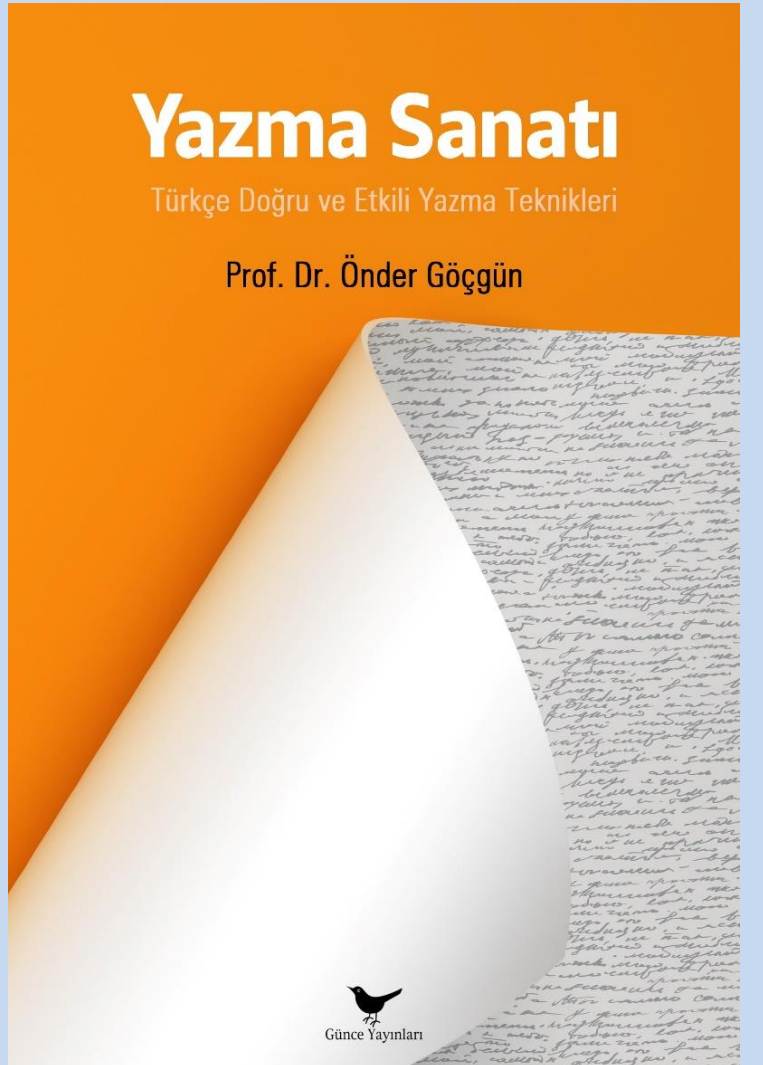


Günce Yayınları

Yazma Sanatı

Türkçe Doğru ve Etkili Yazma Teknikleri

Prof. Dr. Önder Göçgün



Günce Yayınları

Yûnus Emre'de Makro Ölçekte Ritim

DR. ÖĞR. ÜYESİ GÜNAY TULUM*

Öz

İnsanın ferdî ve içtimaî varlığının izleri pek çok vasıta ile takip edilebilir. Manzum ve mensur kaleme alınmış çeşitli dil ve kültür malzemelerini içeren edebiyat tarihi bunlardan biridir. Zira ferdin kültürü, içinde bulunduğu sınıfın ve toplumun dünyasından soyutlanamaz. Şu açıktır ki kültürde birlik; aynı dili konuşmak, başka bir dili konuşan insanlardan farklı şekilde düşünmek, hissetmek ve onlardan ayrı heyecanlara sahip olmak demektir. Türk Edebiyatı tarihinde kendi zamanının dilini işleyerek meydana getirdiği edebî eserlerle yedi asırdan beri kültür birliğini sürdürmemizi sağlayan Türkçenin klasik şairi Yûnus Emre'nin bu başarısı, dikkatimizi onun kullandığı dil üzerinde toplamamız gerektiğini göstermektedir. Bu makalede Oğuzcaya dayalı yerli ve millî bir yazı dilinin kuruluş dönemi şairlerinden olan Yûnus Emre'nin eserlerinde makro ölçekteki ritmi/âhengi yakalamak için hangi bakışımı/paralel cümlelerden yararlandığı etraflıca incelenecektir.

Anahtar sözcükler: Yûnus Emre, *Dîvân*, *Risâletü'n Nushiyye*, ritim/âhenk, bakışım, cümle, sözdizimi

RHYTHM ON A MACRO SCALE IN YÛNUS EMRE

Abstract

The traces of the individual and social existence of human can be followed by many means. The history of literature, which includes various language and cultural materials written in verse and prose, is one of them. Because the culture of the individual cannot be isolated from the world of the class and society in which he / she lives. It is clear that unity in culture means speaking the same language; it is thinking, feeling differently, and having different emotions from people who speak another language. The success of Yûnus Emre, the classical poet of Turkish, who has enabled us to maintain the cultural unity for seven centuries with the literary works he created by processing the language of his time in the history of Turkish Literature, shows that we should focus our attention on the language he used. In this article, which symmetrical/parallel sentences used by Yunus Emre, who is one of the poets of the founding period of a local and national written language based on Oghuz, in order to capture the rhythm/harmony at the macro scale in his works will be examined in detail.

Keywords: Yûnus Emre, *Divan*, *Risâletü'n Nushiyye*, rythm, symmetry, sentence, syntax

GİRİŞ

Ritim/âhenk, geleneksel olarak düzenli bir tempo, bu tempoyu oluşturan unsurlar (Yunan ve Latin şiirindeki vezin gibi) ve temponun uygulanması şeklinde tanımlanır (Aviram, 2002: 161). Ritim, ses veya melodinin belli aralıklarla tekrarlanmasına da denir (Güldaş, 2003: 261). Öncü dilbilimcilerden olan Emile Benveniste (1902-1976), Yunanca “rhythmos” kelimesinin anlamına dikkat çekmiştir. Akmak mânâsına gelen “rheo” fiilinden türetilen “rhythm” kelimesi Platon öncesinde hareketli bir nesnenin şekli ya da dansçının vücut şeklini karşılamakla birlikte Sokrates’te belli bir ölçüye tabi olmayı ifade eder. Metrik olma Platon’da da sürdürülür. Platon’dan sonra ise ritim bugünkü anlamına ulaşır (Aviram, 2002: 162).

Emile Benveniste’yi örnek alan teorisyenlerden olan Julia Kristeva (1941-), Philippe Lacoue-Labarthe (1940-2007) ve özellikle Henri Meschonnic (1932-2009) ile Charles Bernstein (1950-)'e göre ritim, söylemin öznelğine göre şekillenen bir formdur ve okuyucuya bir yazarın eserini belirlemede yardımcı olur (Aviram, 2002: 165). Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844-1900) ise “ritm, öznellikten ötürü ve bireyselliğin kuralı olarak bir aksaklıktır” der. Lacoue-Labarthe ritmin düşünceyi hem şekillendirdiğini hem de bozduğunu söyler (Aviram, 2002: 170).

Dil kullanımlarından özellikle şiir, taşıdığı meter/metre=vezin dolayısıyla günlük dilden farklı ve ayrıcalıklı olarak bir ritmik katmana sahiptir. Üstelik şiirin nesirden ayrıldığı ya da nesrin şiire yaklaştığı noktalar yine ritmik yapılar aracılığıyla belirgin hale gelir. Öyleyse ritim, her dilde bulunmakla birlikte vezin, şiirsel ritmin önemli bir parçasıdır (Short, 1996: 127). Ancak ritmin ayrıntılı tespiti, ölçü/vezin kullanımının da ötesine geçmeyi gerektirir; çünkü ritmi yani âhengi oluşturan unsurlar *ses, gramer, vezin, kelime uyumları* ile *cümle üyelerinin sayı ve sıralanışının meydana getirdiği bakışlımlı kullanımlar yani paralelliklerdir*. Edebî bir eserde estetik etkinin bütünüleyici parçaları sayılan bu unsurlar, bugüne kadar yazılmış hem yerli hem yabancı belâgat kitaplarında bir kişinin aklında tutabilmesi gerçeğiyle çelişecek kadar çok sayıda terimle karşılanmıştır.

Sesten başlayarak cümleye kadar uzanan aslında permütasyondan başka bir şey olmayan ritim, “Sinan Paşa’nın Nesrinde Ritmik Unsurlar (Tazarru’nâme Üzerinde Tahlil)” adlı doktora tezinde yepyeni ve son derece pratik bir şablonla ele alınmıştır. Teklif edilen bu yeni metotla ritim “Ses Yinelemeleri”, “Vezin Yinelemeleri”, “Kelime Yinelemeleri” ve “Cümlede Bakışım” başlıklarıyla matematiksel bir sistematığe oturtulmuş, paralelliklerin daha da net görülebilmesi için bu başlıklar altındaki her bir ritim unsuruna bir renk tayin edilmiştir (Çelikelden, 2018, s. 2-3.).

Sinan Paşa’nın yakaladığı ve en belirgin üslup özelliği haline getirdiği ritmin ayrıntılarıyla gözler önüne serilmesi ve ileride bu konuda yapılabilecek üslup/stil çalışmalarına öncü bir çalışma olabilmesi gayesiyle telif edilen, şiir için de geçerli olan bu ritmik şablon, “Sinan Paşa’nın Şiiri” başlıklı bildiri (Çelikelden, 2019a) ile “Sinan Paşa’nın Şiir Cümlelerinde Bakışım” başlıklı makalede (Çelikelden, 2019b) Tazarru’-nâme’nin apayrı bir çalışmanın konusu olarak bir kenara bırakılan şiir parçalarına da uygulanmıştır.

Özetle eski nesrin kurucusu Sinan Paşa, eserini sestem başlayarak cümleye kadar çıkardığı ritmik yinelemelerle örmüştür. Başta, ortada ve sonda ses uyumları olmak üzere nesirde 51, şiirde 38 ses tipi denkleği kurmuş, kökteş kıyâsî masdarların ismi fâ’illeri ile ism-i mef’ûllerini ve mimli masdarlar ile müştereklik gösteren kalıplarla oluşan kalıpça ses denkliklerini de kullanmış, aynı

işlevdeki Arapça, Farsça, Türkçe her türlü ek ve bağlam tekrarıdan doğan gramer uyumlarından faydalanmış, kelime vezinleriyle sağlanan uyumla birlikte toplam 10 farklı şekilde kelime yinelemesine yer vermiş ve son olarak isim ve fiil cümlelerinin meydana getirdiği nesirde 224, şiirde 125 bakışimli/paralel cümle tipi ile Türk diline edebî bir yazı dili niteliği kazandırarak, dilimizin söz dizimi yetkinliğinin sınırlarını tanımamız için adeta bir anayasa oluşturmuştur (Çelikelden, 2019a, Tulum, 2021).

Öyleyse ses, gramer, vezin, kelime uyumları bir metnin *mikro ölçekteki* ritmini, cümle üyelerinin sayı ve sıralanışının meydana getirdiği bakışimler/paralellikler ise metnin *makro ölçekteki* ritmini ortaya çıkarır (Tulum, 2021, s.278). Eagleton da pek çok şiirsel etkinin dilbilgisi gibi ses tonu veya ruh halinden daha 'nesnel' olma avantajına sahip sözdizimi aracılığıyla gerçekleştiğini ve bu nedenle de sözdiziminin işleyiş biçimlerine bakılmak suretiyle söz konusu şiirsel etkinin daha kolay biçimde kanıtlanabileceğini ifade etmiştir (2011, s.192). Sinan Paşa'nın en önemli ve en belirgin ritim kaynağı olan bakışimli/paralel cümle tiplerini bilim dünyasına sunan bu yeni metot, Türk şiirinin kurucuları arasında sayılan Yûnus Emre'nin cümleleri için de bir hareket noktası sağlamıştır. Dolayısıyla bu makaledeki amaç, Yûnus Emre'nin makro ölçekteki ritimden ne kadar faydalandığını tespit etmek ve tıpkı Sinan Paşa'da olduğu gibi bakışimli/paralel cümlelerin Yûnus Emre için bir üslup aracı sayılıp sayılmayacağını irdelemektir.

Saru Saltuk'un halifesi olan Barak Baba'nın dervişi Tapduk Baba'ya intisab eden Yûnus Emre (Gölpınarlı, 1961, s.368), Fuad Köprülü'nün 1919'da yayımladığı *Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar* adlı kapsamlı eserinde bilim dünyasına tanıtılmıştır. Yûnus Emre'nin *Dîvân'ı* ile *Dîvân* yazmalarının ve baskılarının başına da konan *Risâletü'n-Nushiyye* adlı ahlâkî-didaktik bir mesnevîsi vardır (Yavuz, 2019, s.21).

Yûnus Emre, XX. yüzyılın başından itibaren hem fikir ve duygu muhtevası hem de dil ve üslubu bakımından pek çok çalışmanın odağı halindedir. Yûnus Emre'nin dili ve anlatımı üzerinde daha önce yapılan çalışmalara bakıldığında şu ortak çıkarımlara varıldığı görülür: Yûnus'un ifadesi eski Türk cümlesinin devamıdır (Hacıeminoğlu, 1994¹, s.156, Akdemir ve Kavruk, 2012, s.124, Kavaklıçeşme Kotan, 2015, s.1154). Yûnus'un cümleleri gerek Farsça ki'li birleşik yapılarla gerek Türkçe'ye özgü yapılarla basit, sıralı ya da şartlı birleşik cümleler hâlinde kurulmuş olup *Risâletü'n-Nushiyye*'deki Farsça edatlarla yapılmış birleşik cümlelerin nisbeti daha fazladır (Hacıeminoğlu, 1994, s.163-164). Yûnus Emre vecize, deyim ve atasözlerini bir üslup özelliği derecesinde (Dede, 1990, s.90, Usta, 1995, s.89, Kaymaz, 2015, s.117-118), ikilemeler ile ses ve kelime/kelime grubu tekrarlarını ise hem bir ritim ögesi hem de zengin bir anlam varlığı oluşturacak biçimde kullanmıştır (Tatçı, 1990, s.72, Dilçin, 1992, s.39,48, Usta, 1995, s.95, Kavaklıçeşme Kotan, 2015, s.1152).

Tunca Kortantamer, şiirde ses ve anlam bütünlüğünü ses ve söz düzenlemelerinde ünlü-ünsüz ilişkileri, çeşitli tekrar tipleri (mısra başı, mısra içi, mısra sonu, beyitler arası kelime/kelime gruplarının tekrarları), Türkçe'nin yıllar boyu oluşturduğu kısa ve anlamca yoğun, kendine özgü vurgular, tonlar kazanmış söz ve anlam birlikleri, kafiye, redif, mısra, paralellikler, vezin, ritim gibi araçlardan yararlanılmasına bağlar. Şiirden şiire, sanatçıdan sanatçıya çeşitlenebilecek ses ve

¹ 1976, Atsız Armağanı, Haz.: Erol Güngör ve M.N. Hacıeminoğlu, İstanbul: Ötüken Yayınevi.

söz düzenlemeleri ise bu söz konusu bütünlükle kuracağı ilişki doğrultusunda edebî değere dâhil olabilecektir, der (1993: 279).

Yûnus Emre'nin eserlerinde Türkçe ses ve söz katmanlarından nasıl yararlandığını gözler önüne seren örnekleri çoğaltılabilecek bu çalışmaların cümle/sözdizimi bahislerinde bakışımli cümlelere değinilmemiş olması dikkati çekmekle birlikte yalnızca "Yûnus Emre'nin Sentaks Özellikleri Üzerine" adlı bildiri metninde (Nerimanoğlu, 1995, s.97-113) Yûnus Emre'nin dilinde "cümle dahili simetri, tam ve yarım simetri, ortak kelimeli simetri" ile "aynen tekrarlar ve soru-cevap" başlıkları altında sınırlı sayıda örnek sunulabildiği görülmüştür.

METOT VE İNCELEME

"Sinan Paşa'nın Nesrinde Ritmik Unsurlar (Tazarru'nâme Üzerinde Tahlil)" adlı eserde teklif edilen yeni metot; "Ses Yinelemeleri", "Vezin Yinelemeleri", "Kelime Yinelemeleri" ve "Cümlede Bakışım" başlıklarından oluşan ritmik bir şablona dayanır. Üstelik oluşan ritmin daha net görülebilmesi için bu başlıkların altındaki her bir ritim unsuruna bir renk tayin edilmiştir (Tulum, 2021, s.2). Makalenin isminden de anlaşılacağı üzere Yûnus Emre'de *ses, vezin ve kelime uyumlarının* meydana getirdiği mikro ölçekteki ritme değinilmemiştir. Ancak bu yazının amaçları doğrultusunda temel alınan başlık "Cümlede Bakışım" olup, cümle üyelerinin kullanımları, sırası ve hangi renklerle gösterileceğine dair esaslar şunlardır (Tulum, 2021, s.174):

Eski Türkçe'den beri cümlede kelime sırası gramerce sebeplerle yer yer değişegelse de tam yapıışlı basit fiil cümlesinde beş üye vardır ve bunların doğrudan sırası şöyledir (Banguoğlu, 2007, s. 532): **kimse**+**zarflama**+**isimleme**+**nesne**+**yüklem**. Vurguya paralel bir gramerce işleyiş teşkil eden değişik sıralanışlar isim cümlesinde de görülmekle birlikte, tam yapıışlı basit isim cümlesinde dört üye vardır ve bunların da doğrudan sıraları şöyledir (Banguoğlu, 2007, s.535): **kimse**+**zarflama**+**isimleme**+**yüklem**.

Cümlede yukarıda da görüldüğü gibi

- **Açık yeşil vurgu rengi kimseyi** (=özne)
- **Turkuaz vurgu rengi zarflamayı** (=zarf tümleci, belirteç tümleci)
- **Koyu kırmızı vurgu rengi ile beyaz yazı rengi isimlemeyi** (=dolaylı tümleç, yer tamlayıcısı)
- **Pembe vurgu rengi nesneyi** (=düz tümleç)
- **Sarı vurgu rengi yüklemi** göstermek için kullanılmıştır.

Ayrıca cümle üyesinin müşterek kullanımını belirtmek için büyük M harfi, üst simge olarak müşterek kullanılan üyeye iliştilmiştir. Mesela Kimse^M demek, bakışımli cümlede "kimse" üyesinin ortak olması demektir. Cümle üyelerinin birden fazla olması durumunda ise rakamlar İsimleme₁ + İsimleme₂ gibi alt simge hâlinde üyelere iliştilmiştir.

TDK'nin Güncel Türkçe Sözlüğü'nde bakışım, "İki veya daha çok şey arasında konum, biçim ve belirli bir eksene göre ölçü uygunluğu, simetri"² olarak tanımlanır. Cümlede bakışım

² <https://sozluk.gov.tr/erişim tarihi: 03.10.2021>.

dendiğinde ise bir mısra, bir beyit, bir dörtlüğün içinde; beyitlerin birer mısralarında ya da beyitler arasında cümlelerin unsurlarına göre birbirine mütenâzır yani simetrikli veya diğer bir ifadeyle paralel cümleler kastedilmektedir (bkz. Değerlendirme ve Sonuç Bölümü-2. madde). İncelemede öncelikle isim ve fiil cümlelerindeki cümle üyelerinin sayı ve sıralanışlarının meydana getirdiği bakışimler/paralellikler tespit edilmiş ve hemen ardından bu cümle tiplerinin tam bakışimli ve unsur sayısı ya da unsur değişikliğinden ötürü kusurlu bakışimli olup olmadıkları belirlenmiştir. Bakışimli yani simetrikli cümle tiplerine örnek sayılabilecek beyitler ya da dörtlükler sayfa kısıtlaması düşünöldüğünden yan yana mısralar şeklinde dizilmiştir. Bakışımın tespit edildiği konumlar renklendirilmiş, bakışım yoksa renklendirme yapılmamıştır. İnceleme kısmındaki bu tespitler Değerlendirme ve Sonuç kısmında gruplanarak yorumlanmıştır.

Bu incelemenin veri tabanını Yûnus Emre *Dîvânı*'ndaki toplam 417 şiir ile *Risâletü'n-Nushiyye*'deki 600 beyit oluşturmaktadır. Söz konusu eserler için doktora tezi *Yûnus Emre Dîvânı* (İnceleme-Metin) olan Mustafa Tatçı'nın 2008'de H Yayınlarından çıkan Yûnus Emre Külliyyatı II-Yûnus Emre Dîvânı-Tenkitli Metin ve Yûnus Emre Külliyyatı III-Risâletü'n Nushiyye-Tenkitli Metin adlı yayımları kullanılmıştır. Tatçı 2008a'dan alınan bakışimli cümle tipi örnekleri *şiir numarası/beyit sırası*; Tatçı 2008b'den alınan bakışimli cümle tipi örnekleri ise *beyit sırası* şeklinde belirtilmiştir. Ayrıca Prof. Dr. Fatih Köksal (2014)'ın şahsî kütüphanesindeki yazmalar arasında kayıtlı olduğunu duyurduğu gayri mürettep bir Yûnus Emre Dîvânı nüshasındaki daha önce Burhan Ümit Toprak (1933), Abdölbaki Gölpınarlı (1943), Faruk Kadri Timurtaş (1972) ve Mustafa Tatçı (1990) tarafından yapılan Divan neşirlerinde yer almadığını belirttiği 17 adet şiir de çalışmanın veri tabanına dahil edilmiştir.

Yûnus Emre'nin şiirlerinde cümle üyelerinin sayı ve sıralanışının meydana getirdiği bakışım/paralellik sağlayan isim ve fiil cümlesi tipleri şöyledir:

İSİM CÜMLELERİNDE BAKIŞIM

1. Kimse+Yüklem

- İşk makâmı 'âlidür 'ışk kadîm ezeldür/İşk sözünü söyleyen cümle kudret dilidür 25/1
 Dinleyen ol işiden ol gören ol gösteren ol/Her sözü söyleyen ol sûret cân menzildir 25/2
 Bu bizüm 'işretümüz oldur bu lezzetümüz/İçüp esridüğümüz 'ışk şerbeti gülidür 25/5
 Söylememek harcı söylemegün hâsıdur/Söylemeklik harcı gönüllerün pâsıdur 29/1
 Cânını 'ışk yolına virmeyen 'âşık mıdur/Cehd eyleyüp ol dosta irmeyen 'âşık mıdur 36/1
 'İlim hod göz hicâbıdur dünyâ âhret hisâbıdur/Kitâb hod 'ışk kitâbıdur bu okunan varak nedür 37/4
 Bu yol uzakdur menzili çokdur/Geçidi yokdur derin sular var 79/3
 Gözleri giryân cigeri püryân/Olmışlar hayrân dîvâneler var 79/6
 Bu 'ışkun dürlü dürlü rengi çokdur/Kimi giryân kimi handân-ı 'ışkdur 90/9
 Yürün gögün safası Mustafâ'dur/Kamu 'ahdün vefası Mustafâ'dur 100/1
 Ayun bedr ü hilâl alnı vü kaşı/Günün nûrı ziyâsı Mustafâ'dur 100/2
 Padişâh heybetinden korhusı yok/Kimesne beğenesi bir husı yok 357
 Açlık sonu toklıkdur/Toklık sonu yoklıkdur/Bu yollar korkulıkdur/Allah görelüm n'eyler 71/4

Her gelen oldur giden ol görinen oldur gören ol /Ulvî vü süflî cümleten oldur ger bana görine 14/5
 Adı sanı dillerde/Sevgüsü gönüllerde/Şol korkulu yollarda/Allah görelüm n'eyler 71/7
 Atlarınun izi tozlu önleri tabıl-bazılı/İle güne hükmi yazlı şu muhteşem begler yatur 82/5
 Elleri'dür kınalı hem karavaşları tapulu/Kargu gibi uzun boylu gül yüzlü hatunlar yatur 82/7
 'İlim 'ilim bilmekdür 'ilim kendin bilmekdür/Sen kendüni bilmezsin yâ niçe okumakdur 91/1
 Okumakdan ma'nî ne kişi Hakk'ı bilmekdür/Çün okudun bilmezsin hâ bir kurı emekdür 91/2
 Taşum dervîş içüm boş dilüm tatlu sözüm hoş/İllâ ben itdügümi dînin degşüren itmez 117/9
 Ne gelmegün gelmek durur ne bilmegün bilmek durur/Son menzilün ölmek durur tuymadun
 'ışkdan bir eser 28/7

Çok söz hayvân yükidür az söz erün görkidür/Bilene bir söz yiter cânda gevher varısa 300/9
 Benzüm sarı gözlerüm yaş/Bagrum pâre yüregüm baş/Hâlüm bilen dertlü kardaş/Gel gör beni 'ışk
 n'eyledi 404/4

Taşum biliş içüm yâd dilüm hoş gönlüm mürted/Yavuz işe eyü ad böyle fitne kanda var 41/4
 Leylî-i Mecnûn benem şeydâ-yı Rahmân benem/Leylî yüzün görmege Mecnûn olasum gelür 46/6
 Maksûdumuz dîdârıdı şeyhümüz girçek er idi/Evvel dahı ol varıdı âhir dahı var olısar 63/4
 Dervîşlik bir pîşedür hırkacugı mîşedür/Çok cânavârlar yörür tonında dervîşlerün 149/9
 Yûnus'ıla buna denlü nasîbüm/Gönül dost turagı dilüm şehâdet19/9

Ne dünyâ âhîret ne Kâf u ne Kâf/Bular katre deryâ melekûtun var 48/7

'İşk kadehinden içüp nefis dileginden geçüp/Hak yolına er gibi turmayan 'âşık mıdur 36/2

Dost sevgüsün gönülde cânıla berkitmeyen/Tûl-ı emel defterin dürmeyen 'âşık mıdur 36/3

Dâyim riyâzât çeküp halvetlerde diz çöküp/Hak dîdârı eserin görmeyen 'âşık mıdur 36/4

Kişi dertlü olıcak dermân istegen olur/Kendü derdi dermânın sormayan 'âşık mıdur 36/6

İy Yûnus sen dostunun cefâsına katlangıl/Yüregine 'ışk okın urmayan 'âşık mıdur 36/7

Suçlu suçsuz günahkâr şefâ'at andan umar/Ol Cehennem'de yananlar münkirün inkârıdur 81/6

Yûnus Emrem iş bu sözi cân içinde söyledi/Söyleyen bî-çâre Yûnus Tapduk Emrem sırrıdur 81/7

2. Kimse^M+Yüklem

Söz karadan akdan degül yazup okımdan degül/Bu yürüyen halkdan degül Hâlik âvâzından
 gelür 42/3

3. Kimse+Yüklem^M

Halîl'ün hullesi Ya'kûb'un âhi/Yûsuf'un bend ile-zindânı sensin 282/3

Gözümün nûrî vü gevdem hayâtı/Gönüller tahtınun sultânı sensin 282/5

4. Seslenme^M+Kimse+Yüklem

İlâhî derdümün dermânı sensin/Günâhkâr kullarun gufrânı sensin 282/1

5. Yüklem+Kimse

Sensin bu gözümde gören sensin dilümde söyleyen/Sensin beni var eyleyen sensin hemin öndin
 sona 14/2

Er sırrıdur sırrun senün er yiridür yirün senün/Ne yirdedür yirün senün sana soraram iy ağaç 21/6

Yogıdı bu bârigâh varıdı ol pâdişâh/Âh bu 'ışk elinden âh derd oldı dermân bana 12/4

Yayıldı Yûnus adı suçdur cümle tâ'atı/Çalab'um 'inâyeti suçın geçüre meger41/9 (İkinci kısım isim
 cümlesi)

Kibr ü menidür subaşı delim kişidür yoldaşı/Sen olmagıl anun eşi buna uyan yoldan azar 83/6
 Mumlu baldur şer'at tortusuz yagdur tarikat/Dost için balı yaga pes niçün katmayalar57/5
 Yok bu dünyânun vefâsı/Bî-'aded küllî cefâsı/Hiç bunun yokdur vefâsı/Gel yanalum dostlarla
 322/2

'Işk îmâmdur bize gönül cemâ'at/Kıblemüz dost yüzi dâimdür salât 20/1

Senündür Arş u Kürsî Levh ü Kalem/Döner çarh yer tutur hoş hikmetün var 48/11

Kırk bin kırk dört tabakât meşâyih evliyâlar/Dört kapudur kırk makâm dem evliyâ demidür85/3

6. Yüklema+ Kimse+ Yüklemb^M

Ne oran u kıyâs ne nakş u nişân/Ne miyân u kenâr nihâyetün var48/4

Ne reng ü şekl ü hem ne cism ne hod resm/Ne kadd ü kâmetün ne sûretün var 48/5

7. Yüklema+ Kimse+ Yüklemb (VAR=Ø)

Ne dünyâ âhret ne Kâf u ne Kâf/Bular katre deryâ melekûtun var 48/7

Ne Ka'be vü ne mescid ne rükû' u ne sücûd/Hakk'ıla dâim becid olur münâcâtumuz 116/5

8. Zarflama+Yüklem

Yürürisem önümdesin söylerisem dilümdesin/Oturursam yanumdasın ayrukda ne bâzârum var
 43/2

Söylerisem dilümdesin ger tek tursam gönlümdesin/Gönlüm gözüm seni sever ayruk nigârum yok
 durur 52/3

9. Zarflama+Kimse+Yüklem

Ger vuslata irdünise bu derdile firâk nedür/Dostı yakın gördünise bu bakdugun irak nedür 37/1

Eger gerçek 'âşıkısan boynundagı menşûr nedür/Hak yolına sâdıkısan yanlış sanu tezvîr nedür
 56/1

Neyise zâhirün bâtınun oldur/Neyise endişen ol yana yoldur 584

Sûflere sohbet gerek/Ahîlere âhret gerek/Mecnûn'lara Leylâ gerek/Bana seni gerek seni 381/6

10. Zarflama₁+Zarflama₂+Kimse+Yüklem

'Işk kadehinden içüp nefis dileginden geçüp/Hak yolına er gibi turmayan 'âşık mıdur 36/2

Dâyim riyâzât çeküp halvetlerde diz çöküp/Hak didârî eserin görmeyen 'âşık mıdur 36/4

Çün anda dirlik ola Hakk'ıla birlik ola/Varlığı elden koyup ere kullık gerekdür 84/2

Kullık eyle erene şarkdan garbı görene/Senden haber sorana key miskînlik gerekdür 84/3

11. Kimse+Zarflama+Yüklem

Egriligi yaydan egri togrulugu okdan togru/Bu şehir içinde ugru hem kâzî hem sultân nedür 94/2

Âhret yavlak irakdur togruluk key yarakdur/Ayruluk sarp firâkdur hiç giden girü gelmez 103/3

Bu ne kuteh nazar bu ne firâset/Ki bir dem olmadun kendünle halvet 331

12. Seslenme^M+Kimse+Zarflama+Yüklem

Miskîn Yünus zehr-i kâtil 'ışk elinden tiryâk olur/İlm ü 'amel zühd ü tâ'at pes 'ışksuz helâl olmaya
 5/7

13. Kimse^M+Zarflama+Yüklem

Dervîş gönülsüz gerekdür sögene dilsüz gerekdür/ Dögene elsüz gerekdür halka berâber
 gerekmez

14. Kimse+Yüklem+Zarflama

Biri Rahmanîdür cân hazretinden/Biri şeytânîdür gazez yatından 20

Kamular togrudur sen togruyısan/Bulınmaz togruluk sen egriyisen 585

15. Kimse+Yüklem+Zarflama^M

İşk îmâmdur bize gönül cemâ'at/Kıblemüz dost yüzi dâimdür salât 20/1

16. Yüklem+Zarflama+Kimse

Farîza her kişiye kendü sözü/Bakar kendü yolında kendü gözi 546

17. İsimleme+Kimse+Yüklem

Bir niçenün gönline şeytânlar tolup durur/Erenler semâ'ına bunlar gülüşgen olur 58/4

18. Kimse+İsimleme+Yüklem

Yûnus sen anı sanma/Bu 'ışk sana sendendür/Cân kamuya andandır/Allah görelüm n'eyler 71/12

Miskîn olugör bâri benlikden irak yüri/Gönlinde benlik olan dervîşlikden irakdur 84/4

Hak ere benüm didi varlığın erde kodı/Erenlerün himmeti yirden göge direkdür 84/5

19. İsimleme^M+Kimse+Yüklem

Bu 'âlem-i kesretde sen Yûsuf u ben Ya'kûb/Ol 'âlem-i vahdetde ne Yûsuf u ne Ken'ân 260/4

Ol günde gök çatlayısar/İnsân niçe katlanısar/Ol günde kim korkmayısar/Aglaşalum ol gün için 272/3

20. İsimleme^M+Yüklem_A+Kimse+Yüklem_B (VAR=Ø)

Bu 'âlem-i kesretde sen Yûsuf u ben Ya'kûb/Ol 'âlem-i vahdetde ne Yûsuf u ne Ken'ân 260/4

21. Yüklem+İsimleme+Kimse

Kimdür bunda palâs giyen oldur anda hulle giyen/Dilde ağızda söylenen ol kimseye gülmeyendür 99/2

22. Kimse₁+Kimse₂+Kimse₃+İsimleme+Yüklem

Erenlerden etek tutan menzil alup Hakk'a yiten/Muhammed nûrına batan ol dünyâyâ kalmayandır 99/1

Bunda şeytâna yâr olan varup anda âvâr olan/Hazret'de yüzi kar'olan erden nazar olmayandır 99/3

Gönlinde ikilik tutan ol metâ'ı bunda satan/Yarın Cehennem'de yatan bunda namâz kılmayandır 99/5

Hûrîlerle bile yatan Uçmak kokusına batan/Anda bülbül olup öten bunda zinâ kılmayandır 99/6

Hûrîlerle sırdaş olan Muhammed ile eş olan/Ol îmânu yoldaş olan bunda yol yanılmayandır 99/7

23. Kimse+Zarflama+Yüklem+İsimleme

Söz ayruksı gerek sultân katında/Çapük olmak gerekdür hizmetinde 252

24. Zarflama+İsimleme+Kimse+Yüklem

Benüm suçum için sana hatâ yok/Senün suçun için sana hatâ yok 551

25. Yüklem+Kimse, Kimse+Yüklem

Benem sâhib-kırân devrân benümdür/Benem key pehlevân meydân benümdür 31/1

Senümdür pâdişâhlık kudretün var/Yaratdun yiri gögi heybetün var 48/1

FİİL CÜMLELERİNDE BAKIŞIM

1. Nesne+Yüklem

Şîrîn hulklar eylegil tatlu sözler söylegil/Sohbetlerde Yûnus'ı hergiz unutmayalar 57/9
 Kelecilerün bişürgil yaramazını şeşürgil/Sözün usla düşürgil dimegil çağ ide bir söz 102/3
 Yûnus sözün anlarsan söz ma'nîsin dinlersen/Sana bir 'amel gerek bunda kimsene kalmaz 103/6
 Adı sanı uşatdum/Küfrümü suya atdum/Miskînliğe el katdum/Allah görelüm n'eyler 71/8
 'Âr-nâmusı bırakdum/Külümü suya atdum/Dervîşliğe el katdum/Allah görelüm n'eyler 71/10

2. Yüklem+Nesne

Diledi göre yüzün işide kendü sözün/Nazar kıldı bir kezin anda cân virdi bana 12/6
 Terk idesin taht u tâci bilesin itdügün göçü/Muhammed Hak yalvarıcı şefâ'atçimiz andadur 44/7
 İşidürem sözünü göremezem yüzünü/Yüzünü görmekliğe cânım viresüm gelür 46/2
 Kogıl bu yoklık bâbını öğren dostluk edebini/Eydürsin sor iste beni bana gelen kâlden bezer83/5
 Akıdayım kanlu yaşum arturayım bagrum başın/Ta ki bulunca nakkâşum seyrân ideyin bir zamân
 253/5
 Okma hadîs ü kelâm/Diyeler 'Aleyhi's-selâm/' Âşıkısan bellü bilem/Tanla seher vaktinde tur 88/7
 Gider gönül teşvîşünü/Bezeme hoyrat nakşını/Uçurmadın cân kuşunu/Gel ikrâr it erenlere 314/4
 Ezân okur müezzîn/Çağırur Allah adın/Yıkma dînün bünyâdın/Tur irte namâzına 315/2
 Hak yolını gözlerisen/Gel yanalum dostlarıyla/' Âşık izin izlerisen/Gel yanalum dostlarıyla 322/1
 Dakındum şeyhlik adın kodum ma'sûk tâ'atın/Virdüm nefsün murâdın kanı Hakk'ıla bâzâr 41/8
 Dimedün bir kez göreyim anı/Dimedün kimseye ol kişi kanı 42

3. Kimse+Yüklem

Ogınlar öğüt almaz yigitler tevbe kılmaz/Kocalar tâ'at kılmaz sarp rûzigâr olmuşdur 76/3
 Atlarınun izi tozlu önleri tabıl-bazılı/İle güne hükmi yazlu şu muhteşem begler yatur 82/5
 Elleridür kınalı hem karavaşları tapulu/Kargu gibi uzun boylu gül yüzlü hatunlar yatur 82/7
 Bir niçemüz Leylî oldı bir niçemüz Mecnûn oldı/Bir niçemüz Ferhâd oldı 'ışkdan haber
 tuyanumuz 118/5
 Sabırlu devleti dâyim olısar/Nasîbi sabr olanlar uluyısar 287
 Ulu-kiçi ağlamışlar server yigitler komışlar/Baş ucında yay sımışlar kırıluban oklar yatur 82/4
 Meydânumuz meydân oldı cânlarımız hayrân oldı/Her dem 'Arş'a seyrân oldı Hazret oldı
 dîvânumuz 118/6
 Hayrum şerüm yazılısar/'Ömrüm ipi üziliser/Sûret benden bozulısar/Âh n'ideyüm 'ömrüm seni
 405/7
 Zamân geçdi devir döndi/Salâdur kudse gidelüm/Bu cihâna gelen gitdi/Salâdur kudse gidelüm
 218/1
 Yûnus bilmez kendü hâlin Hak Çalap söyledür dilin/Bir niçesi yini gelin ak teleme yüzler yatur
 82/9
 Kibr ü menidür subaşı delim kişidür yoldaşı/Sen olmagıl anun eşi buna uyan yoldan azar 83/6
 Dünyâ seven dervîş degül dervîşliği olmaz kabul/Dervîşlikden kaçanların hemân şeyhi şeytân
 olur 97/4
 Ağaç karır devrân döner kuş budaga bir kez konar/Dahı sana kuş konmamış ne gügercin ne hod
 duraç 21/4

Aceb mahlûk irişdi göz yumuban dürişdi/Helâl harâm karışdı assı-ziyân olısar 60/5

4. Yükleme+Kimse

Yandı yüregüm dutuşdı bagrum cigerüm kebâb durur/Âşıklarun şerbetleri bu derdüme sebep durur 47/1

Ölmez bu 'ışk bilişleri esrük meclis serhoşları/Dâ'im bunların işleri ceng ü şeşte rebâb durur 47/6

Esilmiş incü dişleri dökilmiş saru saçları/Bitmiş kamu teşvişleri Hak varlığın almış yatur74/5

El bağlamışdur kamusu Hak Çalap'dandur umusu/Nökerlü kızdur kimisi alınmaduk çoklar yatur 82/8

5. İsimleme+Yüklem

Ağaç ata bindüreler sinden yana göndereler/Yir altına indüreler kimse ayruk görmez ola 6/6

Fânî dünyeden geçerüz bâkî mülkine göçerüz/Armagan gerekdür dosta yüklü yükün dutsun dimiş 122/3

'İşkun odına yanayın derdün suyına kanayın/Gördüğüm seni sanayın hayrân olayın bir zamân 253/4

Adı sanı uşatdum/Küfrümü suya atdum/Miskînliğe el katdum/Allah görelüm n'eyler 71/8

'Âr-nâmusu bırakdum/Külümü suya atdum/Dervîşliğe el katdum/Allah görelüm n'eyler 71/10

6. Yükleme+İsimleme

Çıkarmayalum dilden/Ayrılmayalum yârdan/İrlmayalum yoldan/Allah görelüm n'eyler 71/3

Vardum bunların katına bakdum ecel heybetine/Niçe yigit murâdına irememiş ölmüş yatur 74/2

Ecel salam iklimlere vasyet kılam 'âşıklara/Ma'şûkadan diyem sakın oynar 'âşık gönlin atar 78/4

'Âlem 'ilmin okıyan dört mezheb sırrın tuyan/'Âciz kaldı bu yolda bu 'ışka el uramaz110/ 3

Gönlüm düşdi bir sevdâya/Gel gör beni 'ışk n'eyledi/Başumı virdüm gavgâya/ Gel gör beni 'ışk n'eyledi 404/1

Geç mahlûk tâ'atından göz ırma dost katından/Aldanma fânî nakşa fânî nakşı n'ideler39/4

7. Zarflama+Yüklem

Ne böyle cünbişile ola dirlik/Ne böyle dirliğile ola birlik 250

Okıyuban yazmadın yanluban azmadın/Yûnus bu 'ışk sözünü kim bildi bilesidür 64/7

Gündüz olalum sâ'im/Gice olalum kâ'im/Allah diyelüm dâim/Allah görelüm n'eyler 71/6

Dinlemedin anladuk anlamadın dinledük/Girçek erün bu yolda yoklukdur ser-mâyesi 382/2

Her dem yüzüm yire uram Allah'uma şükür kılam/Ben benliğüm dosta virem ne da'vî yâ destân ola 4/7

Üç güne dek oturalar hep işünü bitüreler/Ol dem dile getüreler ayruk kimse anmaz ola 6/7

Okına hadîs ü kelâm/Diyeler 'Aleyhi's-selâm/'Âşıkisan bellü bilem/Tanla seher vaktinde tur 88/7

İşidürem sözünü göremezem yüzünü/Yüzünü görmekliğe cânum viresüm gelür 46/2

Ma'şûka halvetinün yidi kapusu vardır/Ol kapudan içerü seyrân kılasum gelür 46/3

Her kapuda bir kişi yüz bin çerisi vardır/'İşk kılıcın kuşanup cümle kırasum gelür 46/4

Leylî-i Mecnûn benem şeydâ-yı Rahmân benem/Leylî yüzün görmege Mecnûn olasum gelür 46/6

Dost oldu bize mihmân bunca yıl bunca zamân/Gerçek İsmâîl gibi kurbân olasum gelür46/7

8. Yükleme+Zarflama

Namâz kıl îmânıla/Yatmagıl gümânıla/Gidesin emânıla/Tur irta namazına 315/6

9. Nesne+Zarflama+Yüklem

Hakikatün ma'nîsinin şerh ile bilmediler/Erenler bu dirliği riyâ dirilmediler 38/1

10. Nesne+Yüklem+Kimse

Kelecî bilen kişînin yüzünü ağ ide bir söz/Sözi bişürüp diyenün işini sağ ide bir söz 102/1

Gel ahî iy şehriyâri sözümüzi dinle bâri/Hezâr gevher ü dînârî kara top rag ide bir söz 102/4

Kişi bile söz demini dimeye sözün kemini/Bu cihân Cehennem'ini sekiz uçmag ide bir söz 102/5

11. Kimse+Nesne+Yüklem

Felek benüm işüm başarımaya/Melek benüm yolumu varımaya 193

Bir niçeleri 'ışk düzer bir niçeleri 'ışk bozar/Bir niçeler esrük gezer eyle kim var harâb durur 47/2

Kimî 'avret oğlan sever kimi mülk-hânûmân sever/Kim ser-mâye dükkân sever bu dünyê hâlden hâledür 59/3

12. Kimse+Yüklem+Nesne

Yûnus bilmez kendü hâlin Hak Çalap söyledür dilin/Bir niçesi yini gelin ak teleme yüzler yatur 82/9

Sabır ıssı bilür ol neyidüğün/Sa'âdetli dutar sabrun didüğün 301

13. Kimse+İsimleme+Yüklem

Bu dünyânun meseli bir ulu şâra benzer/Velî bizüm ömrümüz bir tîz bâzâra benzer 69/1

Bir niçemüz Hak'dan aldı bir niçemüz Hak'dan toldı/Bir niçe Süleymân oldu 'ışk tahtına binenümüz 118/4

Bu şârda hayâllerün haddi vü şumârı yok/Bu hayâle aldanan otlar tavara benzer 69/6

Bu şârdan üç yol çıkar biri cennet biri nâr/Birisinin arzûsı maksûd dîdâra benzer 69/7

Bu şârın sultânı var cümleye ihsânı var/Sultânıla bilişen yog iken vara benzer 69/8

Dost senün 'ışkun okı key katı taşdan geçer/'İşkuna düşen 'âşık cânıla başdan geçer 70/1

'İşkuna düşenlerün yüregi yanar olur/Kendüyi sana viren dükeli işden geçer 70/2

Dün ü günü zâr olur 'ışkunıla yâr olur/Endîşesi sen olan cümle teşvîşden geçer 70/3

'Âriflere bu dünyâ hayâl ü düş gibidür/Kendüyi sana viren hayâl ü düşden geçer 70/4

Dünyânun mahabbeti agulu aşâ benzer/Âhirin sanan kişi agulu aşdan geçer 70/5

Yûnus'un gönli gözi toludur Hak sevgüsü/Sohbet ihtiyâr iden yâd u bilişden geçer 70/8

14. Kimse^M+İsimleme+Yüklem

Ben 'ışkundan ırılmayam dergâhundan sürülmeyem/Bundan dahı giderisem senün ile varam sana 7/5

Biz bu yoldan üşenmedük erenlerden usanmaduk/Kimseyi yavuz sanmaduk her ne ider kolmaş ider 80/2

15. Kimse+Yüklem+İsimleme

Biti sunıla elüne itdüğün gele yoluna/Tanuklar bile bulına dostun düşmenün andadur 44/6

Ne göründi şu Ferhâd'un gözine/Kayalar kesüben dosta yol eyler 95/5

Ne göründi Şeh İbrâhîm gözine/Tâcını tahtını târumâr eyler 95/6

Resûl girdi içerü yârenler turdı örü/'Âşıklar dîdâr gördi visâlin dervîşlerün 149/6

16. Kimse^M+Yüklem+İsimleme

Begler azdı yolından bilmez yoksul hâlinden/Çıkdı rahmet gölinden nefis göline talmışdur 76/4

Resûl indi tapuya elin urdu kapuya/Didiler kimsin ana miskîni dervîşlerün 149/5

17. Kimse+Zarflama+Yüklem

Bu dünyâyâ gönül viren sonucu pişmân olısar/Dünyâ benim didükleri hep ana düşmân olısar 63/1

Dervîşlige kadem uran her ma'nîde sultân olur/Dervîş niçe miskîn ise anun gönli mekân olur 97/1

18. Yüklem^M+Seslenme^M+Kimse+İsimleme+Yüklem

İşidün iy yârenler ışık bir güneşe benzer/İşkî olmayan gönül misâl-i taşa benzer 66/1

19. İsimleme+Kimse+Yüklem

İşkun aldı benden beni/Bana seni gerek seni/Ben yanaram düni günü/Bana seni gerek seni381/1

İşka tanışık sığmaz degme cân göge ağmaz/Pervâne gibi oda yanmayan 'âşık mıdur 36/5

20. İsimleme+Yüklem+Kimse

Topraga düşmiş tenleri Hakk'a ulaşmış cânları/Görmez misin sen bunları nevbet bize gelmiş yatur74/4

21. İsimleme+Nesne+Yüklem

'Ârifler ortasında soflık satmayalar İhlâsıla bu işka riyâyı katmayalar 57/1

22. Zarflama^M+Nesne+Yüklem

Zinhâr gözünü açagör nefis duzagını seçegör/Dost mahfiline geçegör andan yigrek turak nedür 37/5

23. Zarflama+Yüklem+Nesne

Dün ü gün geçürüp bişürmesin iş/Gümân tedbir ile kaldı yaz u kış 258

24. Zarflama+Kimse+Yüklem

Yine mahfiller düzüldi yine badyalar kuruldi/Yine kadehler sunuldi esrük oldı cânlarımız 118/2

Buşu kimdeyise imâni gider/İmân gerekise varını gider 200

Çün sûretün vîrân ola gönlün bâğı cinân ola/Cânun genci vîrân ola çünki bu genc vîrândadur 54/7

25. Zarflama+Yüklem+Kimse

Yine geldi ışık elçisi yine toldı meydânumuz/Yine teferrüc-gâh oldı sagdan sola dört yanumuz 118/1

26. Zarflama^M+Kimse+Yüklem

Bize didâr gerek dünyâ gerekmez/Bize ma'nî gerek da'vâ gerekmez 101/1

27. Zarflama+İsimleme+Yüklem

Bir dem gelür söyleyemez bir sözi şerh eyleyemez/Bir dem dilinden dür döker dertlülere dermân olur 49/3

28. Zarflama^M+Yüklem+İsimleme

Her dem talalum bahre/Aldanmayalum dehre/Sabreyleyelüm kahra/Allah görelüm n'eyler 71/9

29. Zarflama₁+Zarflama₂+Yüklem

Niçe bu dirlig ile yoldaş olısın/Niçe gelüp ilerü baş olısın 120

30. Zarflama₁+Yüklem+Zarflama₂

Gâh tozaram yirler gibi/Gâh eserem yeller gibi/Gâh çağlaram seller gibi/Gel gör beni 'ışk n'eyledi 404/6

31. Yüklem+İsimleme+Nesne

Kesgil harâmdan elün kesgil gaybetden dilün/'Azrâil el'irmedin bu dükkânı dir gider 35/4

Diyem sana bahîlün neyidüğün/Sakinur kendüden kendü yidüğün 327

32. Yüklem_A+Nesne+Yüklem_B

Ne bir acını toyurdum ne bir gönüleki giyürdüm/Ne bir gönüle girdüm yâ bana niçe itsün dimiş
122/8

33. Kimse+İsimleme+Yüklem+Zarflama

Anun ahvâli hâle benzemez hiç/Zevâli bir zevâle benzemez hiç 204

34. Kimse+Zarflama₁+Zarflama₂+Yüklem

Sabâhın sinlere vardum gördüm cümle ölmüş yatur/Her biri bî-çâre olup 'ömürin yavı kılmış yatur
74/1

Yimiş kurd kuş bunu keler niçelerün bagrın deler/Şol ufacak nâ-resteler gül gibice solmuş yatur 74/3

35. İsimleme+Kimse+Zarflama+Yüklem

Gözümeye yüz bin er zerre görünmez/Hezâr arslan bana berre görünmez 194

36. İsimleme_A+Yüklem+Nesne+İsimleme_B

Bir kişiden sorgul haber kim ma'nîden haberi var/Bir kişiye virgil gönül cânında 'ışk eseri var 27/1

37. Zarflama+Nesne+İsimleme+Yüklem

Dilersen devleti kapuda turgıl/Umarsan hilati tapuda turgıl 99

38. Zarflama+Nesne+Yüklem+Kimse

Baksam seni görür gözüm söylerisem sensin sözüm/Seni gözetmekden dahı yigrek şikârum yok
durur 52/2

39. Zarflama+İsimleme+Yüklem+Kimse

Dahı bir gün sana sataşmadun sen/Dahı bir gün tağundan aşmadun sen 562

Çün toprak bendese kanda varam ben/Sabır kılmazısam ne başaram ben 293

40. Zarflama₁+Kimse+Yüklem+Zarflama₂

İçün taşun murdâr iken 'ışk n'eylesün senünile/Gönlün gözi uyur iken 'ışk n'eylesün senünile
347/1

41. Zarflama_A+Yüklem+Zarflama_B+Kimse

Suyıla geldi bile dört türlü hâl/Ol safâdur hem sehâ lutf u visâl 10

Odıla geldi bile dört türlü dad/Şehvet ü kibr ü tama' birle hased 12

Cânıla geldi bile uş dört hisâl/İzzet ü vahdet ü hayâ âdâb-ı hâl 13

42. Zarflama₁+Zarflama₂+Zarflama₃+Yüklem+Seslenme^M

Cân hulkuma geldükde 'Azrâil'i gördükde/Yâ cânımı aldukda âsân ola mı yâ Rab 15/4

Yûnus kabre vardukda Münker-Nekir geldükde/Bana su'âl sordukda dilüm döne mi yâ Rab 15/5

43. Yüklem+İsimleme+Kimse

Kalur taşra bu şârdan 'akl-ı ma'îş/Bakar bu yola 'akl-ı cüz'i bakış 472

44. Yüklem, Kimse+Yüklem

Bildük gelenler geçdiler gördük konanlar göçdiler/'İşk şarâbın içen cânlar uymaz göçmege
konmağa 1/10

45. Yüklem₁,Yüklem₂+Zarflama

Hak yolını gözlerisen/Gel yanalum dostlarıyla/'Âşık izin izlerisen/Gel yanalum dostlarıyla 322/1

46. Yüklem₁, Yüklem₂+Nesne, Kimse+Yüklem₃

Gönlüm düşdi bir sevdâya/Gel gör beni ışk n'eyledi/Başımı virdüm gavgâya/ Gel gör beni ışk n'eyledi 404/1

47. Yüklem+Kimse, Kimse+Yüklem

İşidün iy yâranlar dem evliyâ demidür/Gelsün ömür sürenler dem evliyâ demidür 85/1

48. Nesne+Yüklem, İsimleme+Yüklem

Kimin elin alur 'Arş'a çıkarur/Kimin yire çalar kara kül eyler 95/12

49. Kimse₁, Yüklem₂, Yüklem₁

Adı sanı uşatdum/Küfrümü suya atdum/Miskînliğe el katdum/Allah görelüm n'eyler 71/8

'Âr-nâmusı bıraktım/Külümü suya atdum/Dervîşliğe el katdum/Allah görelüm n'eyler 71/10

50. Kimse₁^{M+} Kimse₂^{M+} Kimse₃^{M+}Zarflama+Yüklem^A+Yüklem^B

Her da'vîden geçen kişi Hak'dan yana uçan kişi/İşk şarâbın içen kişi geh esrük geh mestân ola 4/5

51. Kimse^{M+}Yüklem₁, Yüklem₂, Yüklem₃, Yüklem₄

Biz sevdük 'âşık olduk sevildük ma'şûk olduk/Her dem yini dirlikde sizden kim usanası 382/3

52. Yüklem^{M+}Zarflama^{M+}Kimse

Gelür her gün yeni nüzl ü yeni hon/Yeni gelenlere virür yeni ton 365

Yeni subh u yeni akşam yeni hâl/ Yeni devrân yeni dem yeni visâl 366

Yeni dirlik yeni nasîb yeni gün/Yeni tertîb yeni iş yeni düğün 367

Yeni kadeh yeni meyyeni şarâb/Yeni şret yeni 'ışk yeni tarâb 368

53. İsimleme^{M+}Yüklem^{M+}Nesne

Gelür her gün yeni nüzl ü yeni hon/Yeni gelenlere virür yeni ton 365

Yeni subh u yeni akşam yeni hâl/ Yeni devrân yeni dem yeni visâl 366

Yeni dirlik yeni nasîb yeni gün/Yeni tertîb yeni iş yeni düğün 367

Yeni kadeh yeni meyyeni şarâb/Yeni şret yeni 'ışk yeni tarâb 368

DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Yûnus Emre'nin eserlerindeki bakışimli cümle tipi verilerinden yola çıkılarak şu tespit ve değerlendirmelere ulaşılmıştır:

1. Varlık, bilgi, sevgi, ahlak gibi çeşitli konulardaki tanımlama ve betimlemeleri ile Tanrı'ya yalvarış ve yakarışlarını sunduğu çağının tanığı olan eserleriyle Anadolu Türklüğüne İslam inancı ve mistisizmini anlatan Yûnus Emre'nin şiirlerinde bakışimli 25 isim cümlesi tipi ve 53 fiil cümlesi tipi tespit edilmiştir. İsim cümlelerinde en sık kullanılan sıralama tipleri şunlardır:

Kimse+Yüklem

İşk makâmı 'âlîdür 'ışk kadîm ezelîdür/İşk sözünü söyleyen cümle kudret dilidür 25/1

Dinleyen ol işiden ol gören ol gösteren ol/Her sözü söyleyen ol sûret cân menzolidür 25/2

Söylememek harcı söylemegün hâsıdır/Söylemeklik harcı gönüllerün pâsıdır 29/1

Cânını 'ışk yolına virmeyen 'âşık mıdır/Cehd eyleyüp ol dostu virmeyen 'âşık mıdır 36/1

Yüklem+Kimse

Sensin bu gözümde gören sensin dilümde söyleyen/Sensin beni var eyleyen sensin hemin öndin sona

14/2

Er sırrıdır sırrun senün er yiridür yirün senün/Ne yirdedür yirün senün sana soraram iy ağaç 21/6

Mumlu baldur şerî'at tortusuz yagdur tarikat/Dost için balı yaga pes niçün katmayalar57/5

Zarflama+Kimse+Yüklem

Eger gerçek 'âşıkısan boynundagı menşûr nedür/Hak yolına sâdıkısan yanlış sanu tezvîr nedür 56/1

Neyise zâhîrûn bâtinun oldur/Neyise endişen ol yana yoldur 584

Kimse₁+ Kimse₂+ Kimse₃+İsimleme+Yüklem

Hûrîlerle bile yatan Uçmak kokusına batan/Anda bülbül olup öten bunda zinâ kılmayandır 99/6

Hûrîlerle sırdaş olan Muhammed ile eş olan/Ol îmânı yoldaş olan bunda yol yanılmayandır 99/7

Yûnus Emre'nin bakışimli fiil cümlesi tiplerini, bakışimli isim cümlesi tiplerinden daha fazla kullanması, Köprülü'nün Yûnus Emre için Türk Edebiyatındaki "çok heyecanlı ve çok canlı bir mutasavvıf şair" (1966, s.288) betimlemesini kanıtlar niteliktedir. Fiil cümlelerinde en sık kullanılan sıralama tipleri ise şunlardır:

Nesne+Yüklem

Şîrîn hulklar eylegil tatlu sözler söylegil/Sohbetlerde Yûnus'ı hergiz unutmayalar 57/9

Kelecilerün bişürgil yaramazunı şeşürgil/Sözün usıla düşürgil dimegil çağ ide bir söz 102/3

Yüklem+Nesne

Gider gönül teşvîşünü/Bezeme hoyrat nakşunu/Uçurmadın cân kuşunu/Gel ikrâr it erenlere 314/4

Ezân okur müezzîn/Çağırur Allah adın/Yıkma dînün bünyâdın/Tur irte namâzına 315/2

Kimse+Yüklem

Oğlanlar ögüt almaz yigitler tevbe kılmaz/Kocalar tâ'at kılmaz sarp rûzigâr olmuşdur 76/3

Sabırlu devleti dâyim olısar/Nasîbi sabr olanlar uluyısar 287

Yüklem+Kimse

Ölmez bu 'ışk bilişleri esrük meclis serhoşları/Dâ'im bunların işleri ceng ü şeşte rebâb durur 47/6

Esilmiş incü dişleri dökilmiş saru saçları/Bitmiş kamu teşvîşleri Hak varlığın almış yatur74/5

İsimleme+Yüklem

Agaç ata bindüreler sinden yana göndereler/Yir altına indüreler kimse ayruk görmez ola 6/6

Fânî dünyeden geçerüz bâkî mülkine göçerüz/Armağan gerekdür dosta yüklü yükün dutsun dimiş 122/3

Yüklem+İsimleme

Çıkarmayalum dilden/Ayrılmayalum yârdan/İrlmayalum yoldan/Allah görelüm n'eyler 71/3

Gönlüm düşdi bir sevdâya/Gel gör beni 'ışk n'eyledi/Başumı virdüm gavgâya/Gel gör beni 'ışk n'eyledi 404/1

Zarflama+Yüklem

Gündüz olalum sâ'im/Gice olalum kâ'im/Allah diyelüm dâim/Allah görelüm n'eyler 71/6

Dinlemedin anladuk anlamadın dinledük/Girçek erün bu yolda yoklukdur ser-mâyesi 382/2

Kimse+İsimleme+Yüklem

Bu dünyânun meseli bir ulu şâra benzer/Velî bizüm ömrümüz bir tiz bâzâra benzer 69/1

Bir niçemüz Hak'dan aldı bir niçemüz Hak'dan toldı/Bir niçe Süleymân oldu 'ışk tahtına binenümüz 118/4

2. Yûnus Emre, bakışimli cümle tiplerini

- tek bir beytin içinde (25/5, 69/1, 193, 357'deki gibi),

- tek bir mısra içinde (1/10, 14/5, 35/4, 74/4'teki gibi) ,
- tek bir dörtlüğün içinde (315/6, 41/8, 71/4, 315/2, 322/1'deki gibi),
- beyitlerin birer mısralarında (36/2-3, 84/2-3, 95/5-6; 12-13'teki gibi),
- beyitler arasında (15/4-5, 99/5-7, 282/3-5'teki gibi arada bir beyit atlayarak) kurar.

Bu bizüm 'işretümüz oldur bu lezzetümüz/İçüp esridüğümüz 'ışk şerbeti gülidür 25/5
 Bu dünyânun meseli bir ulu şâra benzer/Velî bizüm ömrümüz bir tîz bâzâra benzer 69/1
 Felek benüm işüm başarımaya/Melek benüm yolumu varımaya 193
 Padişâh heybetinden korkusu yok/Kimesne beğenesi bir husı yok 357

Bildük gelenler geçdiler gördük konanlar göçdiler/'İşk şarâbın içen cânlar uymaz göçmege
 konmağa 1/10
 Her gelen oldur giden ol görenen oldur gören ol /Ulûvü vü süflî cümleten oldur ger bana görine 14/5
 Kesgil harâmдан elün kesgil gaybetden dilün/'Azrâîl el'irmedin bu dükkânı dir gider 35/4
 Toprağa düşmiş tenleri Hakk'a ulaşmış cânları/Görmez misin sen bunları nevbet bize gelmiş
 yatur74/4

Namâz kıl îmânıla/Yatmagıl gümânıla/Gidesin emânıla/Tur irtе namazına 315/6
 Dakındum şeyhlik adın kodum ma'sûk tâ'atın/Virdüm nefsun murâdın kanı Hakk'ıla bâzâr 41/8
 Açlık sonu toklıkdur/Toklık sonu yoklıkdur/Bu yollar korkulıkdur/Allah görelüm n'eyler 71/4
 Ezân okur müezzîn/Çagırur Allah adın/Yıkma dînün bünyâdın/Tur irtе namâzına 315/2
 Hak yolını gözlerisen/Gel yanalum dostlarıla/'Âşık izin izlerisen/Gel yanalum dostlarıla 322/1

'İşk kadehinden içüp nefis dileginden geçüp/Hak yolına er gibi turmayan 'âşık mıdur 36/2
 Dost sevgüsün gönülde cânıla berkitmeyen/Tûl-ı emel defterin dürmeyen 'âşık mıdur 36/3
 Çün anda dirlik ola Hakk'ıla birlik ola/Varlığı elden koyup ere kullık gerekdür 84/2
 Kullık eyle erene şarkdan garbı görene/Senden haber sorana key miskînlik gerekdür 84/3
 Ne göründi şu Ferhâd'un gözine/Kayalar kesüben dosta yol eyler 95/5
 Ne göründi Şeh İbrâhîm gözine/Tâcını tahtını târumâr eyler 95/6
 Odıla geldi bile dört dürlü dad/Şehvet ü kibr ü tama' birle hased 12
 Cânıla geldi bile uş dört hisâl/'İzzet ü vahdet ü hayâ âdâb-ı hâl 13

Cân hulkuma geldükde 'Azrâîl'i gördükde/Yâ cânımı aldukda âsân ola mı yâ Rab 15/4
 Yûnus kabre vardukda Münker-Nekir geldükde/Bana su'âl sordukda dilüm döne mi yâ Rab 15/5
 Gönlinde ikilik tutan ol metâ'ı bunda satan/Yarın Cehennem'de yatan bunda namâz kılmayandur
 99/5
 Hûrîlerle bile yatan Uçmak kokusına batan/Anda bülbül olup öten bunda zinâ kılmayandur 99/6
 Hûrîlerle sırdaş olan Muhammed ile eş olan/Ol îmânı yoldaş olan bunda yol yanılmayandur 99/7
 Halîl'ün hullesi Ya'kûb'un âhı/Yûsuf'un bend ile-zindânı sensin 282/3
 Gözümün nûrı vü gevdem hayâtı/Gönüller tahtının sultânı sensin 282/5

3. Risâletü'n-Nushiyye'nin 365-368. beyitleri arasındaki bakışimler ise oldukça dikkat çekicidir; çünkü 365. beytin ilk mısraı Yüklem^M+Zarflama^M+Kimse sıralamasındadır ve 366-368. beyitlerin ilk mısraları ile bağlantılıdır. 365. beytin ikinci mısraı ise İsimleme^M+Yüklem^M+Nesne sıralamasındadır ve 366-368. beyitlerin ikinci mısraları ile bağlantılıdır. Bu tip cümle kuruluşlarına Yûnus Emre'nin Dîvânı'nda rastlanmamıştır. Üstelik 600 beyitlik Risâletü'n-Nushiyye'nin 25 beyitinde bakışimli fiil cümlesi, 8 beyitinde bakışimli isim cümlesi tespit edilebilmiştir. Diğer bir deyişle Yûnus Emre'nin eserlerinden sayılan ancak üslup bakımından Dîvânı'ndan farklı olduğu hep söylenegelen Risâletü'n-Nushiyye'nin bakışimli cümle tipi kullanımları, bu eserin bir başka saire ait olma ihtimalini de düşündürmektedir.

Yüklem^M+Zarflama^M+Kimse

Gelür her gün yeni nüzl ü yeni hon/Yeni gelenlere virür yeni ton 365

Yeni subh u yeni akşam yeni hâl/ Yeni devrân yeni dem yeni visâl 366

Yeni dirlik yeni nasîb yeni gün/Yeni tertîb yeni iş yeni düğün 367

Yeni kadeh yeni mey yeni şarâb/Yeni şret yeni 'ışk yeni tarâb 368

İsimleme^M+Yüklem^M+Nesne

Gelür her gün yeni nüzl ü yeni hon/Yeni gelenlere virür yeni ton 365

Yeni subh u yeni akşam yeni hâl/ Yeni devrân yeni dem yeni visâl 366

Yeni dirlik yeni nasîb yeni gün/Yeni tertîb yeni iş yeni düğün 367

Yeni kadeh yeni mey yeni şarâb/Yeni işret yeni 'ışk yeni tarâb 368

4. Tam bakışimli cümlelerde üyelerin dizilişi aynıdır ve de bu dizilişteki kelimeler sayıca birbirine eşittir:

Zarflama+Kimse+Yüklem

Ger vuslata irdünise bu derdile firâk nedür/Dostı yakın gördünise bu bakdugun ırak nedür 37/1

Kimse+Yüklem+Zarflama

Biri Rahmanîdür cân hazretinden/Biri şeytânîdür gazez yatından 20

Nesne+Yüklem+Kimse

Kelecî bilen kişünün yüzünü ag ide bir söz/Sözi bişürüp diyenün işini sag ide bir söz 102/1

Yüklem+İsimleme+Nesne

Diyem sana bahîlün neyidüğün/Sakınur kendüden kendü yidüğün 327

5. Tam bakışımın kusurlu hâle geldiği durumlar ise şunlardır:

5.1. Cümlelerin üyelerini oluşturan kelimeler sayıca birbirini tutmaz:

Kimse+Yüklem

'İlim hod göz hicâbıdur dünyâ âhret hisâbıdur/Kitâb hod 'ışk kitâbıdur bu okunan varak nedür

37/4

Bu yol uzakdur menzili çokdur/Geçidi yokdur derin sular var 79/3

Elleridür kınalu hem karavaşları tapulu/Kargu gibi uzun boylu gül yüzlü hatunlar yatur 82/7

Kimse+Yüklem+Nesne

Sabır ıssı bilür ol neyidüğün/Sa'âdetli dutar sabrun didüğün 301

5.2. Cümlelerde isimleme, zarflama ve nesne üyeleri âdeta birbiri yerine kullanılır:

Yüklem+Zarflama+Kimse

Farîza her kişiye kendü sözü/Bakar kendü yolında kendü gözi 546

Zarflama+İsimleme+Yüklem+Kimse

Çün toprak bendese kanda varam ben/Sabır kılmazısam ne başaram ben 293

Yüklem+İsimleme

Geç mahlûk tâ'atından göz ırma dost katından/Aldanma fânî nakşa fânî nakşı n'iderler 39/4

Üstelik bu örnekte ikinci mısradaki yüklem başta değil sondadır.

5.3. Aşağıdaki ilk iki sıralamada nesne üyesinin yerini kimse üyesi, son sıralamada ise kimse üyesinin yerini nesne üyesi alır:

Yüklem+Nesne

Dakındum şeyhlik adın kodum ma'sûk tâ'atın/Virdüm nefsin murâdın kanı Hakk'ıla bâzâr 41/8

Zarflama+Yüklem+Nesne

Dün ü gün geçürüp bişürmesin iş/Gümân tedbir ile kaldı yaz u kış 258

Zarflama+Kimse+Yüklem

Buşu kimdeyise îmânı gider/Îmân gerekise varını gider 200

5.4. Bakışımın kurulduğu cümlelerde *fazladan üyeler* kullanılır:

Kimse+Yüklem

Ağaç karır devrân döner kuş budaga bir kez konar/Dahî sana kuş konmamış ne gügercin ne hod duraç 21/4

Dünyâ seven dervîş degül dervîşliği olmaz kabul/Dervîşlikden kaçanların hemân şeyhi şeytân olur 97/4

Kimse+Zarflama+Yüklem

Bu dünyâyâ gönül viren sonucu pişmân olısar/Dünyâ benim didükleri hep ana düşmân olısar 63/1

Kimse^M+Zarflama+Yüklem

Dervîş gönülsüz gerekdür sögene dilsüz gerekdür/ Dögene elsüz gerekdür halka berâber gerekmez

Seslenme^M+Kimse+Zarflama+Yüklem

Miskîn Yûnus zehr-i kâtil 'ışk elinden tiryâk olur/İlm ü 'amel zühd ü tâ'at pes 'ışksuz helâl olmaya 5/7

İsimleme+Nesne+Yüklem

'Ârifler ortasında sofluk satmayalar/İhlâsıla bu 'ışka riyâyı katmayalar 57/1

Nesne+Yüklem

Adı sanı uşatdum/Küfrümü suya atdum/Miskînlige el katdum/Allah görelüm n'eyler 71/8

'Âr-nâmusı bırakdum/Külümü suya atdum/Dervîşlige el katdum/Allah görelüm n'eyler 71/10

Yüklem+Nesne

Dimedün bir kez göreyim anı/Dimedün kimseye ol kişi kanı 42

Nesne+Zarflama+Yüklem

Hakikatün ma'nîsin şerh ile bilmediler/Erenler bu dirligi riyâ dirilmediler 38/1

5.5. Bakışımın kurulduğu cümlelerde *eksik üyeler* de görülür:

Zarflama+İsimleme+Yüklem

Bir dem gelir söyleyemez bir sözi şerh eyleyemez/Bir dem dilinden dür döker dertlülere dermân olur 49/3

Kimse+Yüklem+İsimleme

Resûl girdi içerü yârenler turdı örü/Âşıklar dîdâr gördi visâlin dervîşlerin 149/6

Nesne+Yüklem, İsimleme+Yüklem

Kimin elin alur 'Arş'a çıkarur/Kimin yire çalar kara kül eyler 95/12

Kimse+Zarflama+Yüklem+İsimleme

Söz ayruksı gerek sultân katında/Çapük olmak gerekdür hizmetinde 252

Yüklem+Zarflama

Namâz kıl îmânıla/Yatmağıl gümânıla/Gidesin emânıla/Tur irte namazına 315/6

Zarflama+Nesne+Yüklem+Kimse

Baksam seni görür gözüm söylerisem sensin sözüm/Seni gözetmekden dahı yigrek şikârum yok durur 52/2

Kimse+Yüklem+Nesne

Yûnus bilmez kendü hâlin Hak Çalap söyledür dilin/Bir niçesi yini gelin ak teleme yüzler yatur 82/9

5.6. Müşterek unsurlar da bakışımındaki üye sayılarının tutmama sebeplerindedir:

Kimse^M+Yüklem+İsimleme

Resûl indi tapuya elin urdı kapuya/Didiler kimsin ana miskîni dervîşlerin 149/5

Kimse+Yüklem+Zarflama^M

İşk îmâmdur bize gönül cemâ'at/Kıblemüz dost yüzi dâimdür salât 20/1

İsimleme^M+Kimse+Yüklem

Bu 'âlem-i kesretde sen Yûsuf u ben Ya'kûb/Ol 'âlem-i vahdetde ne Yûsuf u ne Ken'ân 260/4

Zarflama^M+Kimse+Yüklem

Bize dîdâr gerek dünyâ gerekmez/Bize ma'nî gerek da vâ gerekmez 101/1

5.7. Cümle üyelerinin "tacdîm tehîr"i de cümledeki tam bakışımı bozar:

Yüklem+Kimse

Yandı yüregüm dutuşdı bagrum cigerüm kebâb durur/Âşıklarun şerbetleri bu derdüme sebeb durur 47/1

El bağlamışdur kamusı Hak Çalap'dandur umusu/Nökerlü kızdur kimisi alınmaduk çoklar yatur 82/8

Senündür 'Arş u Kürsî Levh ü Kalem/Döner çarh yer tutur hoş hikmetün var 48/11

Kırk bin kırk dört tabakât meşâyih evliyâlar/Dört kapudur kırk makâm dem evliyâ demidür 85/3

Yüklem+İsimleme

'Âlem 'ilmin okıyan dört mezheb sırrın tuyan/'Âciz kaldı bu yolda bu 'ışka el uramaz 110/3

Kimse+Zarfılama+Yüklem

Dervîşlige kadem uran her ma'nîde sultân olur/Dervîş niçe miskîn ise anun gönli mekân olur 97/1

Kimse+Yüklem+Zarfılama

Kamular togrudur sen togruyisan/Bulınmaz togruluk sen egriyisen 585

İsimleme+Kimse+Yüklem

'İşka tanışık sızmaz degme cân göge ağmaz/Pervâne gibi oda yanmayan 'âşık mıdır 36/5

İsimleme+Kimse+Zarfılama+Yüklem

Gözüm yüz bin er zerre görünmez/Hezâr arslan bana berre görünmez 194

Kimse^M+Yüklem+İsimleme

Begler azdı yolından bilmez yoksul hâlinden/Çıkdı rahmet gölinden nefis göline talmışdur 76/4

6. Yüklem+Kimse, Kimse+Yüklem hâlindeki cümle tipi ise beyit içinde bakışımı sağladığı için kusur olmaktan çıkar:

İşidün iy yâranlar dem evliyâ demidür/Gelsün 'ömür sürenler dem evliyâ demidür 85/1

"İy yaranlar" beyitin müşterek seslenme ifadesidir.

7. Cümle üyelerinin iki parça halinde kullanılmasıyla şu bakışimli cümle tipleri ortaya çıkar:

Yüklem_A+Kimse+Yüklem_B^M

Ne oran u kıyâs ne nakş u nişân/Ne miyân u kenâr nihâyetün var 48/4

Ne reng ü şekl ü hem ne cism ne hod resm/Ne kadd ü kâmetün ne sûretün var 48/5

Yüklem_A+Kimse+Yüklem_B (VAR=Ø)

Ne dünyâ âhiret ne Kâf u ne Kâf/Bular katre deryâ melekûtun var 48/7

Ne Ka'be vü ne mescid ne rükû' u ne sücûd/Hakk'ıla dâim becid olur münâcâtumuz 116/5

İsimleme^M+Yüklem_A+Kimse+Yüklem_B (VAR=Ø)

Bu 'âlem-i kesretde sen Yûsuf u ben Ya'kûb/Ol 'âlem-i vahdetde ne Yûsuf u ne Ken'ân 260/4

Yüklem_A+Nesne+Yüklem_B

Ne bir acını toyurdum ne bir gönüleki giyürdüm/Ne bir gönüle girdüm yâ bana niçe itsün dimiş 122/8

İsimleme_A+Yüklem+Nesne+İsimleme_B

Bir kişiden sorgul haber kim ma'nîden haberi var/Bir kişiye virgil gönül cânında 'ışk eseri var 27/1

Zarfılama_A+Yüklem+Zarfılama_B+Kimse

Odıla geldi bile dört dürlü dad/Şehvet ü kibr ü tama' birle hased 12

Cânıla geldi bile uş dört hisâl/'İzzet ü vahdet ü hayâ âdâb-ı hâl 13

8. Prof. Dr. Fatih Köksal'ın şahsî kütüphanesinde Yz. 304-D 25 numarada kayıtlı olduğunu duyurduğu gayrı mürettep bir Yûnus Emre Dîvânı nüshasında daha önce yapılan Divan neşirlerinde yer almayan 17 adet şiir de Yûnus Emre'ye ait yeni bulgu ve belgelerden olması

hasebiyle çalışmanın veri tabanına dahil edilmiştir (2014, s.149-160). Bu makaleden alınan bakışimli cümle tipi örnekleri şiir numarası/beyit sırası şeklinde verilmiştir. Köksal'ın tanıttığı nüshanın tespitlerinden çıkan değerlendirme ve sonuçlar önceki sonuçlarla uyumlu olmakla birlikte, söz konusu 17 şiirde, 3 yeni tam bakışimli isim cümlesi tipi ile 14 yeni bakışimli fiil cümlesi tipi daha bulunmuştur. *Böylece Yûnus Emre'nin şiirlerinde makro ritim için kullanılan bakışimli isim cümlesi tipi sayısı 28'e, bakışimli fiil cümlesi tipi sayısı da 67'ye yükselmiştir.*

Üç yeni tam bakışimli isim cümlesi tipi şunlardır:

1. Kimse+Yüklem+İsimleme Nişânı vardır sözünde Allâh ile olanların/Hak nûrı vardır yüzünde Allâh ile olanların 13/1
2. İsimleme+Yüklem+Kimse Erûn erliğine mürşidlik delil/Hak' uñ varlığına bürhândur âriflik 7/6
3. Zarflama+Yüklem+Kimse Âhir ölüm dur[ur] işün hem amelüñdür yoldaşuñ/Anañ atan karındaşuñ senüñ-ile gitmez cânım 14/5

On dört yeni bakışimli fiil cümlesi tipi ise şöyledir:

1. Seslenme^M+Yüklem+Nesne Yûnus söyle sözüñi toprak eyle yüzüñi/Fâş eyleme âleme râzını dervişlerüñ 1/10 Fazla üyeden dolayı kusurludur (bkz. 5.4. madde).
2. Seslenme^M+Yüklem+İsimleme Hey dostlar uyuñ sözüme bakmañ nâ-merdüñ yüzine/Uyku mı gelir gözüme aceb derdüm vardır benüm 2/6
3. Kimse+Yüklem+Seslenme^M Aşkdan esrük olanların esrükliği gitmez cânım/Girçek âşık olan kişi ölüyüben yitmez cânım 14/1 Fazla üyeden dolayı kusurludur (bkz. 5.4. madde).
4. Kimse+Yüklem+Zarflama Feryâdum çıkar ün gibi akar yaşum Ceyhûn gibi/Leylâ ile Mecnûn gibi söyleniser destânumuz 8/4 "Taktîm tehrî"den ötürü kusurludur (bkz. 5.7. madde).
5. Zarflama^M+Yüklem+Nesne Evvel duta şerîât[i] gözede farzı sünneti/İde sabr u kanâati mâsivâdan irag ola 15/2 Müşterek unsurdan dolayı üye sayıları birbirini tutmaz (bkz. 5.6. madde).
6. Nesne^M+Kimse+Yüklem Okudum ismüñ virdini öğrendüm dînüñ şartını/Âşık Yûnus'uñ derdini kimse bilmez sen bilürsin 10/5 Müşterek unsurdan dolayı üye sayıları birbirini tutmaz (bkz. 5.6. madde).
7. Seslenme^M+İsimleme+Zarflama+Yüklem Sultânım senüñ yoluña yana yana kül olayum/İlm-i tevhîd olan yerde sohbetlerde bile_ olayum 11/1

Cümlelerin üyelerini oluşturan kelimeler sayıca birbirini tutmaz (bkz. 5.1. madde).
8. Nesne^M+Nesne^{2M}+Nesne^{3M}+Kimse+Yüklem Gelmişleri geleceği toğmuşları toğacağı/Kim ölüp kim kalacağı kimse bilmez sen bilürsin 10/2
9. Kimse^M+Nesne+İsimleme+Yüklem+Zarflama Sen cânunu cânâna vir bî-câna cân gerek-ise/Nefsün ârzûsın terk eyle saña cânân gerek-ise 6/1 Eksik üyeden dolayı kusurludur (bkz 5.5. madde).
10. Zarflama+Yüklem+Nesne^A+Kimse+Nesne^B Be hey âşıklar sâdıklar Hak didarına layıklar/Ne bilsün hâlin ayıklar Allâh ile olanlarıñ 13/3 Bize tân iden münkirler ider mi manâ fikirler/Ne bilsün hâlini körler Allâh ile olanlarıñ 13/4
11. Kimse+Yüklem, Kimse^A+Yüklem+Kimse^B Bu deryânuñ mevci çağlar hasret cigercigim taglar/Hâlümüz bilenler aglar aceb derdüm vardur benüm 2/3 Âşık olan âr eylemez derd olmayan zâr eylemez/Hekîmler îmar eylemez aceb derdüm vardur benüm 2/5 Cümlelerin üyelerini oluşturan kelimeler sayıca birbirini tutmaz (bkz. 5.1. madde).
12. Yüklem+Kimse, Yüklem₂, Yüklem₃, Yüklem₄ Dünyâ kime kıldı vefâ işi güci cevri [ü] cefa/Kanı Muhammed Mustafâ agla gözüm var yan yürü 12/2 Ebû Bekir oldur velî Peygamberüñ togrı yarı/Kanı Ömer Osmân Alî agla gözüm var yan yürü 12/3
13. İsimleme+Yüklem+Kimse, Yüklem₂, Yüklem₃ Yanmaga iver cânum pervâne miyem bilmem/Zencîre düşer gönlüm dîvâne miyem bilmem 3/1
14. Yüklem Gönlümü bek bağlayayum aındugumca ağlayayum/Bulanayum çağlayayum taşkun akan sel olayum 11/3

9. Ayrıca bu 17 şiir, daha önce tespit ettiğimiz bakışimli fiil cümlesi tiplerine -en sık kullanılanlarla da uyumlu olmakla birlikte- örnekler sunmaktadır:

1. Nesne+Yüklem Şerîati tutdılar tarîkati unıtdılar/Dalâlete batdılar münkiri dervîşlerüñ 1/2 Gönlüñ evini yugıl cânuñ gözünü uyargıl/Işkla gönüller ele al beyt-i Rahmân gerek-ise 6/4
2. Yüklem+Nesne Okudum ismüñ virdini öğrendüm dînüñ şartını/Âşık Yûnus'üñ derdini kimse bilmez sen bilürsin 10/5 Artura gör îmanunu şâd eylegil sen cânunu/Sil gönülden gümânunu inkâr eyü olmaz cânum 14/2 14/2'deki örnek, fazla üyeden dolayı kusurludur (bkz. 5.4. madde).
3. Kimse+Yüklem Bu deryânuñ mevci çağlar hasret cigercigim taglar/Hâlümüz bilenler aglar aceb derdüm vardur

benüm 2/3
Âşık olan âr eylemez derd olmayan zâr eylemez/Hekîmler îmâr eylemez aceb derdüm vardır
benüm 2/5
2/3'teki örnek, fazla üyeden dolayı kusurludur (bkz. 5.4. madde).
6. Yükleme+İsimleme
Kalmaduk dünyâ âline barmak banmaduk balına/ Girdük erenler yolına der-dest olup îmânımız
8/3
Uyalum şeyhün sözine bakalum ol hûb yüzine/Şimdi ayagı tozına kara yüzüm süreyin ben 16/5
8/3'teki örnek, fazla üyeden dolayı kusurludur (bkz. 5.4. madde).
7. Zarflama+Yüklem
Gönlümü bek bağlayayum aındugumca agrayayum/Bulanayum çağlayayum taşkun akan sel olayum
11/3
13. Kimse+İsimleme+Yüklem
Kimseler iremedi sırrına dervîşlerün/Degmeler varamadı yerine dervîşlerün 1/1
Yagmur taşa kâr itmez taşdan hod nesne bitmez/Câhilün bagrı taşdur bu manîden işitmez 17/2
17/2'deki örnekte ritim, "takdîm tehîr" den ötürü kusurludur (bkz. 5.7. madde).
15. Kimse+Yüklem+İsimleme
Resûl girdi içerü dervîşler turdı örü/Ol sâat dîdâr gördi bâtını dervîşlerün 1/8
Eksik üyeden dolayı kusurludur (bkz 5.5. madde).
16. Kimse^M+Yüklem+İsimleme
Resûl geldi tapuya elin urdı kapuya/Sordılar kimsin diyü miskini dervîşlerün 1/7
Müşterek unsurdan dolayı üye sayıları birbirini tutmaz (bkz. 5.6. madde).
19. İsimleme+Kimse+Yüklem
Andan giçe tarîkata bil bağlaya ol hizmete/Nazarında reyhân bite yüzi suyu gülzâr ola 15/3
Bu derde dermân bulunmaz âşikuñ kadri bilinmez/Hakk'a togrı yol varamaz şeyhe çok yalvarayın ben 16/3
Her iki örnek de eksik üyeden dolayı kusurludur (bkz 5.5. madde).
20. İsimleme+Yüklem+Kimse
Zihî kim cânlara cåndur âriflik/Gönül içinde sultåndur âriflik 7/1
24. Zarflama+Kimse+Yüklem
Bir gün evün vîrân olur hem cigerün biryân olur/Toprak döşek yorgan olur agla gözüm var yan yüri 12/5
Şeyhsüz işlerimüz bitmez şeyhsüz kimse yola gitmez/Kimse beni kabûl itmez şöyle yüzi karayın ben 16/4

25. Zarflama+Yüklem+Kimse
Hep yansun içüm taşum aksun sel olup yaşum/Meydâna kodum başum merdâne miyem bilmem 3/4
“Taktîm tehîr”den ötürü kusurludur (bkz. 5.7. madde).
28. Zarflama^M+Yüklem+İsimleme
Andan giçe tarîkâta bil bağlaya ol hizmete/Nazarında reyhân bite yüzi suyu gülzâr ola 15/3
Müşterek unsurdan dolayı üye sayıları birbirini tutmaz (bkz. 5.6 madde).

Tarihî kişiliği menkıbelerle iç içe giren Yûnus Emre'nin H.638-M.1240/1'de doğduğu ve H.720-M.1320'de vefat ettiği bilinmektedir (Tatçı, 2013, s.600). Yaşadığı yüzyıllar telif ve/ya çeviri eserlerin meydana getirilmesi bakımından verimli dönemler olmakla beraber doğrudan doğruya Batı Türkçesi yazı dilinin kuruluş devresini de içine almaktadır (Korkmaz, 1973, s.18). Melâmetî ve Kalenderî-meşrep, vahdet-i vücudcu bir Anadolu sûfîsi olduğu ileri sürülen Yûnus Emre (Ocak, 2012, s.191); Orta Asya'da Ahmet Yesevî ve dervişlerinin “hikmet”leriyle başlayan çıkışı Anadolu'da devam ettirmiş, klasik sûfî terminolojisini Türkçeleştirmiş, İslâmî ve insanî değerleri tasavvufî düşünce içerisinde kendi öz diliyle ifade etmiştir (Bilgin, 2007, s.336). Diğer bir deyişle Yûnus Emre, Türkçenin Anadolu'daki ilk büyük çıkışı olmuştur (Ceylan, 2011, s.97).

Türkçenin söz dizimi yetkinliğinin sınırlarını ve bu alandaki erginliğini gösteren edebî metinlerdeki bakışimli cümle tipleri, aynı zamanda makro düzeyde bir ritim aracıdır. Ahmed Yesevî ile başlayan tekke şiiri geleneğinin Anadolu'daki özgün yansıması olan Yûnus Emre'nin şahsına münhasır tarzının şifreleri de Türkçenin sentaksını kullanmasında gizlidir. Yûnus Emre'nin bakışimli cümle tipleriyle şiire makro ritmi kazandırması, onu diğer şairlerden ayıracak üslubunu belirlemede önemli bir araç olabilir; çünkü ritim ancak onu kullanıcısıyla eşleştirebileceğimiz bir ipucudur. O, Türkçe'ye özgü söz kalıplarıyla basit, sıralı ya da şartlı birleşik cümleler hâlinde tam bakışımın yanı sıra unsur sayısı veya unsur değişikliğinden ötürü kusurlu bakışimlarla toplam 95 bakışimli cümle tipi kullanmıştır. Sinan Paşa'nın makro ritmi; nesirde 224, şiirde 125 bakışimli cümle tipiyle sağladığı düşünüldüğünde, Yûnus Emre'nin kullandığı 95 bakışimli cümle tipi sayısı Batı Türkçesi yazı dilinin kuruluş dönemi için hiç de azımsanamayacak bir orandadır. Timurtaş şöyle der:

Türkçe'nin bir edebiyat ve kültür dili olmasında Yûnus'un hizmeti son derece büyüktür. Bu dil, İslami Türk Medeniyetinin o devirde taşıdığı bütün zenginliği içine alan ve aksettiren millî bir dildir. Türk halkının bütün duygu, heyecan ve düşüncelerini, bütün iç zenginliğini en iyi bir şekilde verebildiği için de son derece samimî ve bizdendir (1972, s.36). İslam mistisizmini son derece coşkulu, içli, lirik şiirlerle terennüm ettiren Yûnus, Türk tasavvuf edebiyatının çok kudretli, divan şairleri de dahil, en büyük şairidir (1972, s.37).

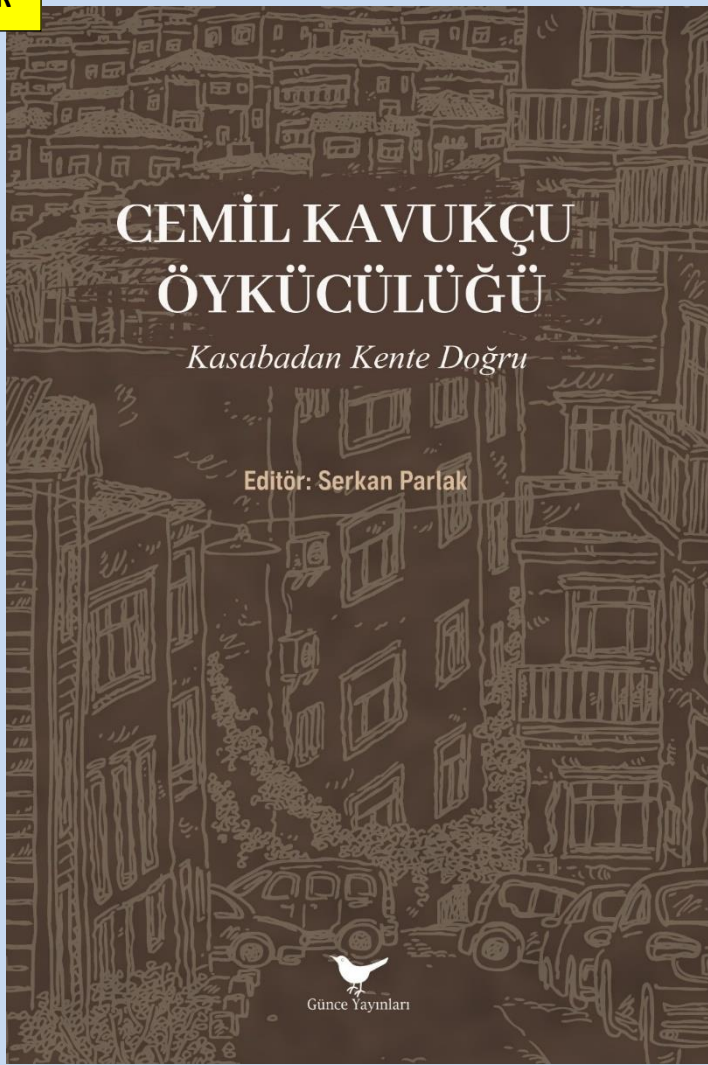
Gelenek hiçbir gayret sarf etmeksizin edinilecek bir miras değildir. Geleneğe sahip olmak için önce tarih şuuru geliştirmeye ihtiyaç vardır. Tarih şuuru, sadece geçmişin geçmişliğini bilmek değil, fakat onun hâlde de var olduğunu anlamak demektir (Eliot, 1981, s.134; Eliot, 1983, s.20). Kuşkusuz Yûnus Emre'nin geçmişteki ve günümüzdeki varlığını anlayabilmek onun Türk diline

edebî bir yazı dili niteliği kazandıracak eserlerini incelemekten geçer. Bu inceleme yazısından hareketle Yûnus Emre, daha XIII. yüzyıl Anadolu'sunda makro ölçekte ritim yakalayabilmek için Türkçenin sözdizimini bakışlımlı cümleler yoluyla şiirinde kullanabilmiş ve belki de taklit edilememiş anlatım tekniğini cümleyle meydana getirdiği bakışım sayesinde geliştiren Sinan Paşa'nın ilk adımlarını atmıştır.

KAYNAKÇA

- Akdemir, Yaşar (2007). *Yunus Emre'de Türkçe*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Malatya: İnönü Üniversitesi.
- Akdemir, Yaşar ve Hasan Kavruk (2012). "Yunus Emre'de Türkçe". *Turkish Studies-International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*. Volume 7/3. Summer. p.115.-125
- Aviram, Amittai. (2002). "The Meaning of Rhythm", *Between Philosophy and Poetry-Writing, Rhythm, History*. Edited by Massimo Verdicchio and Robert Burch, London, Continuum.
- Banguoğlu, Tahsin (2007). *Türkçenin Grameri*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Bilgin, Azmi (2007). "Türk Tasavvuf Edebiyatı Literatürü". *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*. Cilt 5. Sayı 10. s. 331-352.
- Ceylan, Ömür (2011). "'Yunus Vardır Hep Yunus'tan İçeri' Yunus'ta 'Söz'ün Derinliği". Hazırlayan: Prof. Dr. Erdoğan Boz. Eskişehir: X. Uluslararası Yunus Emre Sevgi Bilgi Şöleni Bildirileri (06-08 Mayıs 2010).
- Çelikelden, Günay (2018). Sinan Paşa'nın Nesrinde Ritmik Unsurlar (Tazarru'nâme Üzerinde Tahlil). Doktora Tezi. Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Çelikelden, Günay (2019a), "Sinan Paşa'nın Şiiri". Editörler: Prof. Dr. Ferruh Ağca-Doç. Dr. Adem Koç. *Atebetü'l-Hakâyık'ın Basılışının 100. Yıl Dönümü Adına X. Uluslararası Dünya Dili Türkçe Sempozyumu, 17-19 Ekim 2018, Bildiri Kitabı*, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Yayınları No: 312.
- Çelikelden, Günay (2019b). "Sinan Paşa'nın Şiir Cümlelerinde Bakışım". *SOBİDER Sosyal Bilimler Dergisi/The Journal of Social Science*. Yıl: 6. Sayı: 33. Ocak. s.320-340.
- Dede, Behçet (1990). *Yunus Emre'nin Eserlerinin Tahlili*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Bursa: Uludağ Üniversitesi.
- Dilçin, Cem (1992). "Yunus Emre'nin Şiirlerinde Türkçenin Gücü". *Türk Dili Dergisi*, Sayı 487, Temmuz, s.31-49.
- Eagleton, Terry (2011). *Şiir Nasıl Okunur*. Türkçesi: Kaya Genç. 1. Basım. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Eliot, Thomas Stearns (1981). *Kültür Üzerine Düşünceler*. Çeviren: Sevim Kantarcıoğlu. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Eliot, Thomas Stearns (1983). *Edebiyat Üzerine Düşünceler*. Çeviren: Sevim Kantarcıoğlu. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Gölpınarlı, Abdülbaki (1943). *Yunus Emre Divanı -Metinler, Sözlük, Açıklama- 2 Cilt*. İstanbul: Ahmet Halit Kitabevi.
- Gölpınarlı, Abdülbaki (1961). *Yunus Emre ve Tasavvuf*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Güldaş, Saadet. (2003). *Türk Dilinin Diksiyonu, Prozodisi, Vurgu ve Vurgulamaları ile Türk Musikisinde Prozodi* İstanbul: Kurtiş Matbaacılık.

- Hacıeminoğlu, Necmettin (1994). "Yunus'un Türkçesi". *Yunus Emre (Makalelerden Seçmeler)*. Hazırlayanlar: Tatçı, Mustafa ve Hüseyin Özbay. İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı, s.152-164.
- Kavaklıçeşme Kotan, Hüsnâ (2015). *Yunus Emre Divanı'nın Söz Dizimi*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Erzurum: Atatürk Üniversitesi.
- Kaymaz, Zeki (2015). "Eski Anadolu Türkçesi Bağlamında Yûnus Emre'nin Eserlerindeki Atasözlerine Bir Bakış". *Türk Dünyası*. 40. Sayı. Güz. s. 101.-119.
- Korkmaz, Zeynep (1973). "Yunus Emre ve Anadolu Türkçesinin Kuruluşundaki Yeri". *Türkoloji Dergisi*. 5. C. 1. Sayı. s. 13-19.
- Kortantamer, Tunca (1993). "Türk Şiirinde Ses Konusu ve Ses Gelişmesinin Devamlılığı". *Eski Türk Edebiyatı-Makaleler 1*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Köprülü, Fuad (1966). *Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar*. 2. Baskı. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- Köksal, Mehmet Fatih (2014). "Yunus Emre Dîvânı'nın Yeni Bir Nüshası ve Yunus'un Yayınlanmamış Şiirleri". *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi*. 31. Sayı. s.143-174.
- Nerimanoğlu, Kamil Veli (1995). "Yunus Emre'nin Sentaks Özellikleri Üzerine". *Uluslararası Yunus Emre Sempozyumu Bildirileri 7-10 Ekim 1991*. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Atatürk Kültür Merkezi Yayını. Sayı:69. Kongre ve Sempozyum Bildirileri Dizisi:2. s.97-113.
- Ocak, Ahmet Yaşar (2012). "Yunus Emre: 13.-14. Yüzyıllar Arasında 'Bir Garip Derviş-i Kalender-Reviş' Yahut Önce Kendi Zaman ve Zemininin İnsanı". *Yunus Emre*. Editör: Ahmet Yaşar Ocak, Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, Anma ve Armağan Kitapları Dizisi. s.183-198.
- Short, M. (1996). *Learning About Language-Exploring The Language of Poems, Plays and Prose*- London, Longman, s. 125-158.
- Tatçı, Mustafa (1990). *Yunus Emre Dîvânı (İnceleme-Metin)*. Doktora Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Tatçı, Mustafa (2008a). *Yûnus Emre Külliyyatı II, Yunus Emre Divanı, Tenkitli Metin*. İstanbul: H Yayınları.
- Tatçı, Mustafa (2008b). *Yûnus Emre Külliyyatı III, Risâletü'n-Nushiyye, Tenkitli Metin*. İstanbul: H Yayınları.
- Tatçı, Mustafa (2013). "Yûnus Emre". *İslam Ansiklopedisi*. 43. C. İstanbul: TDV Yayınları. s. 600-606.
- Timurtaş, Faruk Kadri (1972). *Yunus Emre Divanı*. Tercüman 1001 Temel Eser.
- Toprak, Burhan Ümit (1933). *Yunus Emre Divanı*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Tulum, Günay (2021). *Sinan Paşa'nın Nesrinde Ritmik Unsurlar (Tazarru'nâme Üzerinde Tahlil)*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Usta, Halil İbrahim (1995). "Yunus Emre'nin Dilinde Anlatım Zenginliği". *Uluslararası Yunus Emre Sempozyumu Bildirileri 7-10 Ekim 1991*. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Atatürk Kültür Merkezi Yayını. Sayı:69. Kongre ve Sempozyum Bildirileri Dizisi:2. s.89-96.
- Yavuz, Kemal (2019). "Bölüm 1: XIV.-XV. Yüzyıl Edebiyatı-I: Anadolu ve Azerî Sahası Türk Edebiyatı". *XIV.-XV. Yüzyıllar Türk Edebiyatı*. Editörler: Prof. Dr. Kemal Yavuz, Prof. Dr. Ahmet Kartal, Eskişehir: Açıköğretim Fakültesi Yayınları.
- <https://sozluk.gov.tr/> erişim tarihi: 03.10.2021.



Örtmeceli Küfürlerin Görsel-İşitsel Çevirisinde Soru ve Sorunlar: İyi Yer Örneği

DR. AYSUN KIRAN* - DOÇ. DR. DERYA OĞUZ**

Öz

Mizah ve küfür gibi kültüre özgü öğeler, diller arası aktarımlarında ortaya çıkan zorlayıcı yönler ve bunların sonuçları açısından görsel-ışitsel çeviri alanında farklı bağlamlar üzerinden çalışılmıştır. Bu çalışmada, bu iki ögenin önemli yer tuttuğu Netflix yapımı Amerikan dizisi *İyi Yer* (*The Good Place*) incelenerek sansürlü küfür kullanımının mizah unsuru olarak işlev görmesine odaklanılmıştır. 2016-2020 yılları arasında yayınlanan dizi, kurmaca dünyasının bir parçası olarak küfür filtresi bulunması ve bunun sonucunda küfürlerin sözcük oyunları ile sansüre uğratılması açısından küfür, örtmece ve mizah öğelerini bir araya getirmektedir. Bu açıdan, dizideki küfür filtresi, yaratıcı dil kullanımının görsel-ışitsel alanda çeviri yoluyla yeniden üretimi üzerinde rol oynayan faktörleri tartışma olanağı sunmaktadır. Çalışmamızın amacı, kaynak metindeki örtmeceli küfürlerin Türkçe çevirisinde ne tür yollar izlendiğini tespit etmek ve bu küfürlerin dizinin kurmaca dünyasındaki anlamlandırmalarının erek metinde ne ölçüde aktarıldığını incelemektir. Bunu yaparken *İyi Yer*'deki sansürlü küfürlerin görsel-ışitsel çevirisinde verilen kararları incelemek adına dizinin İngilizce orijinali ile altyazı ve dublaj çevirisi karşılaştırılacaktır. Örtmeceli küfürlerin hem kaynak hem de erek metinde yeniden modelleme yoluyla oluşturulduğu, ancak Türkçede örtmece oluşturma biçimlerinde dikkat çeken bir tutarsızlık olduğu ve bu tutarsızlıkların küfür filtresinin etkisinin aktarılmasında anlam kaybı ve karakter temsilinde kaymalara neden olduğu tespit edilmiştir. Sözü edilen kaymaların muhtemel nedenleri ve sonuçları yaratım süreçlerindeki farklılıklar, dilsel kısıtlamalar ve bağlamsal faktörler üzerinden tartışılacaktır.

Anahtar sözcükler: örtmece, küfür, altyazı çevirisi, dublaj, görsel-ışitsel çeviri

THE QUESTIONS AND CHALLENGES IN THE AUDIO-VISUAL TRANSLATION OF EUPHEMISED SWEARINGS: THE CASE OF *THE GOOD PLACE*

Abstract

Cultural elements such as humour and swearing have been studied in different contexts in the field of audio-visual translation in terms of the compelling aspects that arise in their interlingual transmission and their results. In this study it is focused on the use of censored swearing as an element of humour by the examination of the Netflix production *The Good Place*, in which these two elements have an important place. The series, which was broadcast between 2016-2020, combines profanity, euphemism and humour in terms of having a curse filter as a part of the fictional world and as a result censoring curses with word plays. In this respect, the profanity filter in the series offers the opportunity to discuss the factors that play a role in the reproduction of creative language use through translation in

* Marmara Üniversitesi, ayskir@gmail.com, orcid 0000-0003-1551-3776

** Marmara Üniversitesi, deryaoguz06@yahoo.com, orcid 0000-0001-5228-076X

Gönderim tarihi: 20.09.2021

Kabul Tarihi: 11.11.2021

the audio-visual field. The aim of our study is to determine what kind of ways are followed in the Turkish translation of the euphemistic curses in the source text and to examine to what extent the meanings of these curses in the fictional world of the series are conveyed in the target text. While doing this, the English original of the series will be compared with the subtitle and dubbing translation in order to examine the decisions made in the audio-visual translation of the censored curses in *The Good Place*. It has been determined that euphemistic profanities are formed by remodeling both in the source and target text, but there is a remarkable inconsistency in the forms of euphemism in Turkish, and these inconsistencies cause loss of meaning and shifts in character representation in transferring the effect of the profanity filter. The possible causes and consequences of the mentioned shifts will be discussed through differences in creation processes, linguistic constraints and contextual factors.

Keywords: euphemism, swearing, subtitling, dubbing, audio-visual translation

1. GİRİŞ

Dizi ve film gibi görsel-işitsel metinlerde mizah ve küfür, bu metinlerin içinden çıktığı kültüre özgü öğeler taşımaları bakımından görsel-işitsel çeviri alanında tartışılmaya değer iki önemli araştırma konusunu oluşturmaktadır. Literatürdeki örneklerinden farklı olarak bu çalışmada birebir küfür veya mizah çevirisinden çok küfür kullanımının mizah unsuru olarak işlev gördüğü bir görsel-işitsel metnin İngilizceden Türkçeye çevirisine odaklanılmaktadır. Bu bağlamda 2016-2020 yılları arasında yayınlanan Netflix yapımı Amerikan dizisi *İyi Yer*'deki (*The Good Place*) örtmeceli küfürlerin görsel-işitsel çevirisi altyazı ve dublaj çevirilerinin karşılaştırmalı analizi üzerinden incelenecektir. Komedi ve fantastik türdeki dizide cennete gittiklerini sanan dört faninin, aslında onlara işkence etmek amacıyla tasarlanmış olan sahte İyi Yer'de başından geçenler ve gerçek İyi Yer'e ulaşma maceraları anlatılmaktadır. İyi Yer isimli mekânın kendine özgü yanlarından birisi, küfretmenin yasak olması ve her küfürlü sözcüğün bir filtreden geçmesidir. Dolayısıyla, küfürlerin dışarıdan uygulanan bir sansür sonucu değil, dizinin kurmaca dünyasına özgü bir özellik olarak örtmeceye uğraması ve bir komedi unsuru oluşturması küfür filtresinin bu yaratıcı metinlerin çevirisinde nasıl uygulandığını incelemeyi önemli kılmaktadır.

Görsel-işitsel metinlerde mizah ve küfür çevirisi farklı bağlamlar üzerinden pek çok çalışmada araştırılmıştır (Chen, 2004; Fernández Dobao, 2006; Ávila-Cabrera, 2015). Frédéric Chaume, görsel-işitsel çevirinin ana işlevinin, kaynak metnin kaynak kültürdeki seyirci üzerinde yarattığına benzer bir etkiyi erek kültürdeki seyirci üzerinde yaratmak olduğunu belirtir (2004, s. 844). Fernández Dobao ise küfür ve benzeri türde müstehcen ifadelerin, bir metinde sıkça kullanıldığı durumlarda o metnin biçimsel belirleyicisi hâline gelebildiğini ve bu tür metinlerin çevirisinde biçimsel eşdeğerliğin sağlanmasının anlamsal eşdeğerlik kadar önem kazandığının altını çizer (2006, s. 223). Buna göre kaynak metindeki biçimsel özellikler, küfür kullanılma sıklığı ve gayri resmîlik derecesi çeviri sürecinde dikkate alınmalı ve erek metinde bu noktalar muhafaza edilmelidir (a.g.e., s. 223). *İyi Yer* gibi küfrün örtmeceli olarak kullanıldığı bir görsel-işitsel metnin çevirisinin incelenmesinde ise, kaynak metinde küfrün neden örtmeceye uğratıldığı, küfürlerin örtmeceli versiyonlarının nasıl oluşturulduğu, küfür filtresinin karakterlerin kişiliklerine dair ne tür bir bilgi sunduğu ve örtmecelerin dizinin kurmaca dünyasındaki işlevinin saptanması gibi

noktalar üzerinde durulacaktır. Çalışmamızın amacı, bu filtrenin sonucunda ortaya çıkan örtmeceli küfürlerin çevirisinde izlenen yolları tespit etmek ve öne çıkan özellikleri betimlemektir. Böylece, bir komedi dizisindeki örtmeceli küfür çevirisi incelenerek kültüre özgü öğelerin aktarılmasında rol oynayan faktörlere dair literatürdeki tartışmalara katkı sunulacaktır.

Giriş bölümünü izleyen ikinci bölüm küfür ve örtmece üzerine bir literatür taraması içermektedir. Buna göre, ilk olarak, küfür işlevleri, tabu ile ilişkisi ve literatürde bu özelliklerin görsel-işitsel metinlerdeki küfür çevirisinde ne şekilde tartışıldığı belirtilecektir. İkinci olarak, örtmece yapıma biçimleri ve işlevleri ayrı bir başlık altında verilerek *İyi Yer*'deki örtmece oluşturma biçimi ve bunun Türkçeye aktarılma biçimlerinin önemine dair bir fikir sunulacaktır. Üçüncü bölümde, çalışmamızın odak noktası olan *İyi Yer*'deki küfür filtresinin özellikleri ve örtmece oluşturma biçimleri İngilizce orijinali ile Türkçe altyazı ve dublaj çevirileri üzerinden karşılaştırılacak, kaynak ve erek metin arasında örtmece oluşturma biçimlerinde ne gibi benzerlikler ve farklılıklar olduğu saptanacaktır. Elde edilen bulgular, dördüncü bölümde, muhtemel sebepleri ve yarattığı sonuçlar üzerinden tartışılacaktır. Bunu yaparken, altyazı ve dublaj çevirisinin doğasından kaynaklanan farklılıkların ve/veya kısıtlamaların rolü olup olmayabileceği ve küfür çevirisinin örtmece içermesinin çevirmen üzerinde kısıtlayıcı veya özgürleştirici bir etkisinin olup olmadığı da örnekler üzerinden tartışılacaktır.

2. LİTERATÜR TARAMASI

2.1. Küfür ve çevirisi

Küfür, Tony McEnery'nin, "nezaketli sohbet olarak nitelendirilebilecek bir iletişimde kullanıldığında dargınlık ve incitme yaratabilecek herhangi bir söz ya da ifade" olarak tanımladığı kaba ve saldırgan dile örnek sayılabilir (2005, s. 1-2). Lars Gunnar Andersson ve Peter Trudgill'in (1990) küfür tanımında ise üç özellik öne çıkmaktadır. Buna göre, küfür, o kültürde tabu ve/veya damgalanmış olarak görülen bir konuya gönderme yapan, birebir yorumlanmaması gereken, güçlü duygu ve düşünceleri ifade etmek için başvurulabilen bir dil kullanımı olarak tanımlanabilir (Gunnar Andersson ve Trudgill, 1990, s. 53). Bu tanımdan yola çıkarak, küfür ile kaba dil kullanımı arasında bir ayırım yapmak gerekmektedir. Küfretme eylemiyle, sarf edilen sözcüğün sözlükteki birincil anlamının ötesine geçerek öfke, kızgınlık, küçümseme gibi güçlü duyguları ifade etmek amaçlanmaktadır (Fernández Dobao, 2006 s. 222). Örneğin, İngilizcede "bok" anlamındaki "shit" sözcüğü birebir temel anlamı kastedilerek kullanıldığında küfür olarak kabul edilmezken, hakaret etmek veya olumsuz bir duyguyu ifade etmek için tepki olarak sarf edildiğinde küfretme sayılacaktır (Soler Pardo, 2013, s. 125). Buna ek olarak, aynı küfür birbirinden çok farklı duyguları ifade etmek için de kullanılabilir. Dolayısıyla, yazılı veya sözlü bir metinde geçen küfrün taşıdığı işlevi saptamak için, küfürlü veya müstehcen sayılabilecek bu ifadenin kullanıldığı bağlamı ve kullanan kişinin amacını anlamak önem arz eder.

Argo ve küfür arasındaki farka bakmak gerekirse argo da küfür gibi, ölçünlü dil kullanımına göre ölçüsüz ve bayağı olarak kabul edilir ve bu nedenle ebeveynler, öğretmenler ve benzeri otorite figürleri tarafından onaylanmayan bir dil kullanımudur (Lantto, 2014, s. 634). Ferit Devellioğlu'nun tanımına göre argo, "özel diller (langues spéciales) zümresindedir; genel dilin

sözcüklerine bazı özellikler vermek ve özel sözcükler katmakla meydana gelmiştir” (1980, s. 13). Buna karşılık argo ve küfrün birbirinden ayrıldığı bir nokta, küfürlü ifadelerin çoğunlukla tabu sayılan konularla ilgili olması fakat argonun tabu ifadelerle sınırlı olmamasıdır (Lantto, 2014, s. 641). Diğer bir deyişle, her argo tabu içermeyebilir ve bu anlamda argonun kapsamının daha geniş olduğu söylenebilir. Örneğin “birisyle dalga geçmek” anlamındaki “maytap geçmek” argo bir ifade iken, erkek cinsel organına kaba bir dil kullanımıyla gönderme yapılarak oluşturulan “ta.ak geçmek” küfür teşkil etmektedir. Bu ayrım özellikle çalışmamız kapsamında, dizinin orijinalinde örtmeceye uğramış bir küfrün Türkçeye hem örtmece hem de küfür göz ardı edilerek argo bir ifadeyle aktarıldığı durumlarda yarattığı temsil kayması açısından dikkate değer bir noktayı oluşturmaktadır.

Bu noktada küfür ile tabu arasındaki ilişkiye bakmak da yerinde olacaktır. Allan ve Burridge, tabuyu “nahoş olan ya da kulağa çirkin gelen ve bu nedenle de sıkça yanlış bir şekilde müstehcen olarak nitelendirilen” ifadeler olarak tanımlamaktadır (2006, s. 242). Küfür aşağılayıcı ve/veya hakaretamiz olan bir ifade iken; tabu, kullanıldığı bağlama, kültüre ve dile bağlı olarak hoş karşılanmayan herhangi bir sözcük olabilir (Ávila-Cabrera, 2015, s. 38). Bununla birlikte küfür ve tabu sözcükler, sarf edildiğinde seyirci/dinleyici/okur tarafından fark edilmeleri ve söylendiği bağlamdaki, dilsel ideolojiler de dâhil olmak üzere, toplumsal tutum ve değer yargılarıyla ilişkili olmaları açısından bir arada kullanılabilir (Bednarek, 2019, s. 1). Dolayısıyla, küfürlü ifadeler, belli bir kültürde tabu olarak kabul edilen konularla ilgili olmaları ve o toplumun değerlerini ve inançlarını yansıtmaları bakımından kültüre özgüdür (Andersson ve Trudgill, 1990, s. 57). Kültüre özgü olma durumu, küfürlerin görsel-işitsel çevirisi üzerine olan literatürde vurgulanan bir noktayı oluşturmaktadır.

Küfürlü ifadelerin görsel-işitsel çeviride aktarılma biçimlerini incelemeyi önemli kılan bir başka nokta, sözü edilen dilsel öğelerin seyirciye bir karakterin kişiliği, ruh hali ve/veya sosyal statüsü konusunda bilgi sunmalarıdır (Ávila-Cabrera, 2015, s. 38). Küfür, kullanıldığı bağlama göre, “hem konuşmanın hem de konuşmacıların ayırt edici özelliklerini anlamakta” önemli bir rol oynayabilir (Fernández Dobao, 2006, sf. 239). Dolayısıyla, görsel-işitsel çeviride küfür ve tabu sözcüklerinin kullanımının bir filmdeki karakterlerin öne çıkan özelliklerine ve tematik işlevin yerine getirilmesine net bir şekilde katkı sunduğu dikkate alınmalıdır (Díaz-Cintas ve Remael, 2007, s. 197). Aksi takdirde, çeviri sürecinde küfürlerin silinmesi veya çıkarılması metnin iletişim gücünü olumsuz yönde etkileyebilir ve bunun sonucu olarak seyirciye dolaylı olarak aktarılmak istenen bir mesaj veya bırakılmak istenen bir etki kaybolacağı için anlam ve temsil kaybı kaçınılmaz olur (Greenall, 2011, s. 60). Örneğin, iki karakter arasındaki kişilik farkı küfürlü konuşmanın kullanılıp kullanılmaması üzerinden gösterilebilmektedir. Buna ek olarak, küfür kullanımı ekranda karakterler arasındaki çatışmayı gösterme rolü de üstlenebilir (Trupej, 2019, s. 66).

Küfürlü ve kaba sayılabilecek ifadelerin literatürde vurgulanan işlevlerine rağmen, çevirmenlerin yüzyıllar boyunca okurların hassasiyetlerini gözeterik kaynak metindeki rahatsız edici olabilecek unsurlardan kaçındıkları gözlenmiştir. Görsel-işitsel çeviride, özellikle film altyazılarında küfürlü ifadelerden sıklıkla kaçınıldığı tespiti literatürdeki pek çok çalışmada

vurgulanmaktadır (Chen, 2004; Pujol, 2006; Díaz Cintas ve Remael, 2007; Ávila-Cabrera, 2015). Díaz Cintas, müstehcen ifadelerin seyircide kabul görme derecelerinin ülkeden ülkeye ve hatta aynı ülkedeki farklı sosyal ve etnik gruplar arasında bile farklılık gösterebileceğini belirtmektedir (2001, s. 65). Dolayısıyla, bu farklılıklar küfür çevirisindeki eğilimlerin ülkeler arasında neden ve ne derecede değiştiğinin ve kaçınma veya silme gibi çeviri stratejilerinin daha çok veya daha az hangi bağlamlarda gözlemlendiğinin belirlenmesinde rol oynayabilmektedir.

Yukarıda sözü edilen kaçınma, küfürlü ve tabu sözcüklerin yumuşatılması ya da tamamen çıkarılması şeklinde gerçekleştirilebilir. Ancak, küfürlerin çıkarılması altyazı çevirisinin doğasından kaynaklı teknik kısıtlamalardan¹ dolayı olabileceği gibi, küfürlerin kalıp içinde kullanıldığı ve birebir çeviri yoluyla aktarılamayacağı durumlardan da kaynaklanabilmektedir. Bu durumlarda, erek dilde benzer bir tona ve anlama sahip ifadeler bulmak veya eğer buna uygun ifadeler yoksa, altyazının başka bir bölümünde bir küfür kullanarak kaynak metindeki etkiyi telafi etmek gerekebilmektedir (Fernández Dobao, 2006, s. 228).

İlgili telafinin yapılmadığı ve çeviri sürecinde küfürlü ifadelerin çıkarılmak suretiyle silindiği bir durumda görsel-işitsel metnin maruz kaldığı değişim başka sonuçları beraberinde getirmektedir. Janko Trupej (2019), çeviride küfür ve argo içeren ifadelerden kaçınılmasının seyircinin bir filmin konusunu, o filmdeki karakter temsilini, karakterler arasındaki ilişkileri algılamasını değiştirebileceğini tespit etmektedir. Örneğin, küfürbaz bir karakter muhataplarına aslında olduğundan daha az agresif ve/veya daha seviyeli biri gibi görünebilir. Dolayısıyla, dizi veya filmde öykünün gidişatı açısından bu temsil kayması özellikle önemli bir sorun teşkil edebilmektedir (Trupej, 2019, s. 65). Birbirinden farklı karakterlerin biraraya geldiği *İyi Yer* özelinde de küfretmenin karakter temsilinde ne şekilde belirleyici olduğu karakterlerin birbirleri arasındaki iletişimini anlamak ve örtmeceli küfürlerin çevirisini bu açıdan incelemek önemli olacaktır.

Örtmece, çeviri bağlamından bağımsız olarak, küfür ve tabu sözcükleri kullanmaktan kaçınma yollarından biri olarak sayılabilir. Çeviri bağlamında ve özelde de küfür çevirisinde altyazı ve/veya dublaj çevirmenin izleyebileceği bir strateji olarak örtmecenin kullanılabilmesi görülürken, bir görsel-işitsel metin üzerinden örtmeceli küfür çevirisine odaklanılan bir çalışmaya rastlanmamaktadır. Mizah ve küfür çevirisinin dizinin kurmaca dünyasında yer alan bir küfür filtresi yoluyla ve örtmece kullanılarak biraraya geldiği bir görsel-işitsel metin olması bu çalışmada *İyi Yer* dizisine odaklanmanın nedenini oluşturmaktadır. Dolayısıyla, dizinin İngilizceden Türkçeye çevirisi incelenirken hem küfrün hem de örtmecenin işlevlerinin göz önünde bulundurulması gereği ortaya çıkmaktadır. Bu noktada, *İyi Yer*'de kullanılan örtmece biçimlerinin ve işlevlerinin tespitinde yol gösterici olması bakımından, örtmece tanımına ve işlevlerine değinilecektir.

¹ Altyazı çevirisinde çeviri türünün doğası gereği teknik bazı kısıtlılıklar söz konusudur. Sözelimi, okuyucunun okuma hızı dikkate alınarak belirlenen süre ve sahnenin değişmesine göre yazının ekranda kalma süresi en önemli zamansal kısıtlılıklarından biridir. Genel altyazı standartlarına uygun olarak ekranda yer alabilecek en fazla karakter sayısı olan uzamsal kısıtlılık bir diğeridir. Buna bir de görüntülerle işitsel düzgünün birbirini tamamlaması biçimindeki senkron sorununu ekleyebiliriz (Oğuz, 2017, s. 275-290).

2.2. Örtmece ve işlevleri

Ralph Keyes, örtmeceleri “bizi rahatsız hissettiren sözcük ve ifadeler yerine kullandıklarımız” olarak tanımlamaktadır (2010, s. 42). Allan ve Burridge’in tanımına göre ise, örtmece itibar kaybindan kaçınmak için tercih edilmeyen ifadeler alternatif olarak kullanılan ifadelerdir (1991, s. 14). Buna göre, tercih edilmeyen ve örtmeceye uğrayan ifadeler tabu olabileceği gibi, korkutucu veya başka sebeplerden ötürü kişinin iletişimsel niyetini uygun bir şekilde aktaramayacak ölçüde olumsuz anlam çağrıştıran ifadeler de olabilir (a.g.e, s. 14). Örneğin, tabunun çok güçlü olduğu ve/veya konuşanın konu ile duygusal angajmanının olduğu durumlarda, örtmece bir sözün kırıcı ya da incitici olma ihtimalini hafifletme yolu olarak görülebilir (Allan, 2012, s. 6). Bu anlamda, örtmecenin iletişimde bir kaçış stratejisi olarak uygulandığı söylenebilir.

Yaygın örtmece yapma biçimlerinden birisi olan ve *İyi Yer*’de de görülen örneği ise yeniden modellemedir. Bu yöntem, orijinali ile yerine türetilen terim arasında daha çok ya da daha az bir dereceye kadar fonetik veya ortografik benzerliği koruyan bir örtmece yapma biçimi olarak tanımlanabilir (Allan, 2012, s. 7). Buna göre, yeniden modelleme, nahoş ya da söylenmesi tercih edilmeyen bir sözcüğün anlamsal olarak onunla alakası olmayan ya da tamamen anlamsız sayılabilecek başka bir sözcükle ikame edilmesi şeklinde gerçekleşebilir (Farghal, 1995, s. 375). Bu süreç fonolojik olup bazı durumlarda anlamda bozulmaya neden olabilmektedir (Thawabteh, 2012, s. 152).

Yeniden modellemenin pragmatik nedenlere dayalı olarak yapıldığı söylenebilir (a.g.e., s. 152). Kısaltma ya da fonetik olarak benzer sözcüklerle ikame edilerek yapılan yeniden modelleme ile tabu olarak kabul edilen sözcüklerden kaçınılabılır (Allan, 2012, s. 7). Buna ek olarak, yeniden modellemenin yapıma biçimlerinden bir diğeri harflerin yerlerini değiştirmektir. Buna göre, yeniden modelleme yapılırken sözcüklerde bir tanınmazlık etkisi yaratmak amacı her zaman güdülmeyebilir. İngilizcede “fuck” küfürünün yazılı bir metinde “f!ck” olarak değiştirilmesi veya *İyi Yer*’de de göreceğimiz gibi “fork” olarak söylenmesi bunun örnekleri olarak verilebilir. Böylece, örtmecenin yapıma nedenine de bağlı olarak, okurun veya seyircinin, yeniden modellenen sözcüğün orijinal halini kolayca tahmin etmesi sağlanabilir. Dolayısıyla, örtmece çevirisinin sadece dilsel ve kültürel açıdan değil, aynı zamanda teknik yönden de zorlayıcı yanları vardır (Thawabteh, 2012, s. 146). Küfür çevirisinde olduğu gibi, bir metinde neden örtmece kullanımına başvurulduğu ve bunun altında ne tür bir motivasyon yattığını bilmek yeniden modelleme yoluyla yapılmış örtmecenin ne şekilde çevrileceğinin belirlenmesinde önemli bir rol oynar. Bir sonraki bölümde *İyi Yer* dizisinde orijinal metindeki küfür filtresinin özellikleri ve örtmece yapma biçimleri tarif edilecek, örtmeceli küfürlerin çevirisinde ne gibi yollar izlendiği ve kaynak metinle karşılaştırıldığında Türkçede çeviri yoluyla örtmeceli küfür oluşturmadaki benzerlikler ve farklılıklar tespit edilecektir.

3. İYİ YER (THE GOOD PLACE) VE KÜFÜR FİLTRESİ

Komedi, drama ve fantezi öğelerini bir araya getiren dizinin konusunu özetlemek gerekirse, Eleanor Shellstrop, Chidi Anagonye, Jason Mendoza ve Tahani Al-Jamil adlı dört fani öldükten

sonra, kendilerini cennet sandıkları İyi Yer’de bulurlar. Dünyada iyi bir insan oldukları için ödüllendirildiklerini zanneden bu dörtlüyü İyi Yer’de mekânın mimarı Michael karşılar. Mahalleyi tanıttikten sonra, her birini hayallerine göre tasarlanmış evlerine götürür. İyi Yer’in kendine özgü yönlerinden birisi de her sakinin bir ruh eşinin olmasıdır. Bu nedenle, Michael Eleanor’u ruh eşi olan Chidi ile tanıştır. Çok geçmeden, Eleanor Chidi’ye bu durumda bir yanlışlık olduğunu, kendisinin bahsedilen Eleanor Shellstrop olmadığını itiraf eder. Ölmeden önce Etik ve Ahlak Felsefesi profesörü olan Chidi için Eleanor’a yardım etmek adına bu yalanı saklamak, savunduğu etik değerler adına bir çelişki ve bu nedenle de işkence hissi veren bir durumdur. Diğer taraftan, ağzı bozuk bir karakter olan Eleanor için işkenceye dönüşen, İyi Yer’in bir başka önemli özelliği, küfür filtresinin olmasıdır. İyi Yer’deki küfür yasağı, söylenmek istenen küfürleri sansürlerken, o küfürle ilgisi olmayan başka bir sözcüğe dönüştürür, diğer bir deyişle örtmeceye uğratar. Daha sonra, Michael’ın aslında Kötü Yer insanlarından biri olduğu, seçilmiş bu dört faniye işkence etmek için İyi Yer’in yalandan bir versiyonu olarak bu yeri kurguladığı ortaya çıkacaktır. Bu kurguyu anlamalarının ardından, bu dört karakterin cehennemi temsil eden Kötü Yer’e gönderilmemek ve gerçek İyi Yer’e gidebilmek için çıktıkları maceraları, bu sırada iyilik ve kötülük üzerine girdikleri felsefi tartışmaları ve bu süreç sonucundaki değişimlerini izleriz.

Dizinin kaynak medyadaki alımlanmasına baktığımızda, dizi üzerine yapılan yorumlarda küfür filtresinin ve örtmeceli küfürlerin dikkat çeken noktalar olduğu görülmektedir. Örneğin, dizinin sansürlenmiş küfürlerinde başvurulan örtmece kullanımındaki yaratıcılık seyirci üzerindeki mizah etkisi üzerinden tartışılmıştır (Hazen, 2020, para. 16). Benzer şekilde, dizinin oyuncularını ile yapılan bir röportajda senaristlerin örtmece üretmedeki yaratıcılıkları vurgulanmış, onlardan en sevdikleri örtmeceli küfürlerden örnek vermeleri istenmiştir (Bricker, 2016, para. 3). Dizideki örtmeceli küfürlerin literatürde dikkat çektiğini gösteren nadir bir örnek Monika Bednarek’in (2019) dizilerde kullanılan küfür ve tabu ifadeleri sınıflandırdığı çalışmasıdır. Bednarek, *İyi Yer*’deki örtmeceli küfürleri yenilikçi küfür ve tabu ifade kullanımına örnek olarak gösterip “esprili yaratıcılık örnekleri” olarak tarif etmektedir (2019, s. 10). Dizideki bu yaratıcı dil kullanımına çeviri açısından bakıldığında, literatürde de belirtildiği gibi, örtmece çevirisinin değerlendirilmesinde kaynak metinde neden örtmece kullanımına başvurulduğunu bilmek önemli bir rol oynayacaktır. Buna paralel olarak, örtmeceye uğrayan küfürlerin dizideki işlevleri ve karakterlere dair sunduğu veriler, çeviride ilgili verilerin ne ölçüde aktarıldığını, aktarılmaması durumunda ne tür anlam kayıpları veya kaymaları olduğunu tartışma imkânı sunacaktır.

4. BULGULAR

İyi Yer’de kaynak metinde sıklıkla kullanılan örtmeceli küfürlerin ve tabu ifadelerin, vücudun çeşitli organlarına gönderme yaptığı veya cinsel faaliyet ve tuvalet alışkanlığı ile alakalı fiziksel bazı süreçler üzerinden bedensel göndermeler içerdiği görülmektedir. Farghal, bir kişinin örtmeceye başvurmasının sıklıkla konuşmacı ile muhatabı arasındaki sosyal ilişki veya ortamın gerektirdiği resmiyet düzeyi gibi bağlamsal faktörlerden kaynaklandığını belirtmektedir (1995, s. 366). Benzer şekilde, *İyi Yer* dizisindeki örtmece kullanımının bağlamsal oluşu öne çıkmakta ve sadece iyi insanların kabul edildiği ütopyik dünyayı temsil eden bu mekânın ayırt edici bir özelliği

olarak sunulmaktadır. Örneğin, İyi Yer’de bir küfür filtresi uygulandığını öğrendiğimiz ilk bölümün sonlarında geçen sahnede, dizide ağzı bozuk bir karakter olarak tanıtılan Eleanor Shellstrop ısrarla “fuck up” demeye çalışır ama söylemek istediği küfür örtmeceye uğrar. Kendisinin bahsedilen Eleanor olmadığını ve bir yanlışlık olduğunu Chidi’ye ifade etmeye çalışırken, istemsizce “Somebody royally forked up” demek zorunda kalması üzerine Chidi, İyi Yer sakinlerinin hoşuna gitmediği için küfredmenin orada yasak olduğunu açıklar. Dizide İyi Yer’in dışında geçen, örneğin karakterlerin fani hayatından kesitlerin verildiği veya İyi Yer’in zıddı olarak kurgulanmış Kötü Yer gibi mekânlarda geçen sahnelerde ise, küfür filtresinin yokluğu küfürlerin bilindik haliyle kullanımıyla kendini gösterecektir. Bu alanlar örtmeceli küfürlerin çevirisinin analizine odaklanan bu çalışmanın kapsamı dışında kalsa da dizinin bütünü üzerinden yapılacak bir değerlendirmede İyi Yer “filtreli alan”, bunun dışında kalan yerler ise “filtresiz alan” olarak tanımlanabilir.

Bu anlamda dizide “filtreli alan” diyebileceğimiz İyi Yer’de fiil, isim ve sıfat haliyle karşımıza çıkan “fuck” ve versiyonları dizide en çok kullanılan küfürlü ifadedir ve “çatal” anlamına gelen “fork” sözcüğü ile ikame edilerek örtmeceye uğratılmaktadır. Fiil olarak kullanıldığı durumlarda, “up” veya “off” gibi ilgeçler eklenerek oluşturulan deyimsel fiillerin “fork up” ve “fork off” gibi örtmeceli versiyonları kullanılmaktadır. “Fuck” küfrü, İngilizcede isim olarak kullanıldığı durumlarda ise, ünlem ifadelerinde veya soru ve emir cümlelerinde pekiştirici rolünü üstlenebilmektedir. Soru cümlelerinde bunu yapmanın bir yolu, “what” (ne), “who” (kim) ve “where” (nerede) gibi soru sözcüklerinin ardına getirilerek ünlem ifadelerini kuvvetlendirmektir. Dizide sıkça duyulan diğer yolu ise, “fuck” sözcüğünün İngilizcede hayal kırıklığı veya şaşkınlık ifade etmek için kullanılan “oh” ünlem ifadesinin ardına getirilerek “oh fuck” biçiminde bu ünlem ifadesini pekiştirmektir. Tablo 1’de, dizide kullanılan küfürlerin orijinal ve örtmeceli versiyonları listelenmiştir. Burada da görülebileceği gibi, dizide kullanılan ve İyi Yer’deki küfür filtresine uğrayan sözcükler arasında, aynı küfrün isim, fiil, sıfat gibi farklı türlerine ek olarak, “bullshit” ve “ashhole” gibi örtmeceli küfür içeren birleşik sözcükler de bulunmaktadır.

Tablo 1. İyi Yer’de kullanılan küfürlü ifadelerin orijinal ve örtmeceli versiyonları

fuck/fucking/fucker/fucked-up/fuck-nut	fork/forking/forke/forked-up/fork-nut
shit/bullshit/shithole/shitballs	shirt/bullshirt/shirthole/shirtballs
bitch	bench
ass/asshole	ash/ashhole
cock/cock-block	cork/cork-blork

İyi Yer’deki küfür filtresinin işleyişine baktığımızda üç özellik dikkat çekmektedir. Birincisi, filtrenin karakterlerin sözcük seçimi üzerindeki kısıtlayıcı etkisinin istem dışı bir yönü olduğunun vurgulanmış olmasıdır. Yukarıda verilen örnekte de görülebileceği gibi, Eleanor’un küfredemediğini fark ettiği sahnede ağzından kontrolü dışında küfür yerine başka bir sözcük çıkmasını şaşkınlıkla karşılaması ve küfrü tekrar tekrar söylemeye çalışması dizide mizah etkisini oluşturmaktadır. Dizinin orijinalindeki küfür filtresinin ikinci özelliği, dizi boyunca, her küfrün ve türevinin sansürlenme biçiminde bir tutarlılık izlenmesidir. Örneğin, “fuck” sözcüğünün “fork” ile

ikame edilmesi gibi, ondan türetilen “fucked-up” ve “fuck-nut” gibi küfürler de “forked-up” ve “fork-nut” şeklinde örtmeceye uğratılmaktadır. Küfür filtresinin üçüncü özelliği, örtmecenin o küfre fonetik olarak benzeyen ama küfür ile anlamsal bir yakınlığı olmayan bir sözcükle değiştirilerek yapılmasıdır. Bununla bağlantılı olarak, küfrün örtmeceli versiyonunu oluşturan bu sözcüğün İngilizcede anlam ifade eden ve gündelik hayatta sıkça kullanılan bir nesneye tekabül etmesi dikkat çekmektedir.

Örnek vermek gerekirse, Tablo 1’de de görülebileceği gibi, “bitch” İngilizcede “sıra” manasına gelen “bench” ile, “ass” ise “kül” manasına gelen “ash” sözcüğü ile ikame edilmektedir. Dolayısıyla, dizinin orijinalinde küfürlerin örtmeceye uğratılmasında, sözcüğün kısaltılması, harflerinin değiştirilmesi veya karakterin sesinin duyulmaması gibi yollar izlenmemektedir. Dizinin yaratıcıları, sansürlenmiş küfürde bir tanınmazlık yaratmaktansa, ilgili sözcüğü çağrıştıran fakat küfürle alakası olmayan objelerle örtmeceye başvurmaktadır ve böylece mizah etkisi yaratılmaktadır. Bu anlamda, küfürlerin orijinali ile yerine kullanılan sözcük arasında fonetik benzerliğin korunmasına dikkat edilmesi açısından *İyi Yer*’deki örtmecelerin yeniden modelleme yoluyla yapıldığı tespit edilebilmektedir.

Dizideki örtmeceli küfürlerin altyazı ve dublaj çevirileri incelendiğinde, küfür filtresinin İngilizce orijinalde öne çıkan bu özelliklerinin Türkçeye aktarılmasında farklılıklar görülmektedir. Buna göre, aynı örtmeceli küfür hem altyazıda hem de dublajda farklı cümlelerde farklı şekillerde çevrilebilmekte ve İngilizcede listelendiği gibi örtmece kullanımında bir tutarlılık gözetilmemektedir. Örneğin, İngilizcede “fork up” olarak sansürlenmiş “fuck up” küfürlü ifadesi Türkçeye “saçmak” veya “mıçmak” olarak çevrilebilmektedir. Bir başka örnekte ise aynı küfrü içeren farklı bir deyimsel ifade olan “fork off” “sirktir” veya “söktür” olarak çevrilmektedir. Tartışma bölümünde de belirtileceği gibi, bu durum küfürlerin kalıplı yapılar içerisinde kullanılmasına ve diller arasındaki yapısal farklılıklara bağlanabilecektir de Tablo 3’te verilen farklı örnekler üzerinden görülebileceği gibi, çevirideki söz konusu tutarsızlık bu tür ifadelerin dışında tek başına kullanılan “bench” veya “ashhole” gibi örtmeceli küfürlerin çevirisinde de yaygın bir şekilde görülmektedir.

Buna ek olarak, verilen örneklerde görüldüğü gibi, Türkçe çeviride küfürler örtmeceye uğratılırken İngilizce orijinalinden farklı olarak, Türkçede anlam ifade eden ve bir objeyi temsil eden bir sözcük ile ikame edilmesi gözetilmeden, küfürdeki harf veya harfler değiştirilerek filtrelenmektedir. Bu anlamda, her ne kadar İngilizcedeki filtreleme özelliklerini taşımasa da Türkçe çevirilerdeki küfür örtmecelerinin de Allan’ın (2012) belirttiği “yeniden modelleme” biçiminde yapıldığı tespit edilebilmektedir. Dizinin üç sezonu üzerine filtreli alanı yani küfür filtresinin kullanıldığı *İyi Yer*’deki diyalogları baz alarak yaptığımız inceleme sonucu çıkarılan listeye göre, dizinin çevirisinde tespit edilen küfür filtreleme(me) türleri dört gruba ayrılabilir. Tablo 2’de de görülebileceği gibi, ilk iki filtreleme türü olan F1 ve F2 arasındaki fark dizinin orijinalinde var olan örtmece kullanımının çeviride aktarılması ve aktarılmaması noktasına dayanmaktadır. Buna karşılık, ilk iki türden farklı olarak F3’te ve F4’te dizinin orijinalinde örtmeceli küfür kullanımı yoktur fakat çeviride bu nokta göz ardı edilerek küfür veya örtmeceli küfür eklemesi yapıldığı durumlar gözlenmektedir. Bu nedenle, Tablo 2’de çeviride küfür

filtreleme ve filtrelememe biçimleri bir arada verilmekte ve bunu yansıtacak şekilde tablo “küfür filtreleme(me) türleri” olarak adlandırılmaktadır.

Tablo 2. İyi Yer'in çevirisinde tespit edilen küfür filtreleme(me) türleri

Filtreleme türü	İngilizce orijinal	Türkçe çevirisi
F1	Örtmeceli küfür var	Örtmeceli küfür var
F2	Örtmeceli küfür var	Örtmeceli küfür yok
F3	Örtmeceli küfür yok	Örtmeceli küfür var
F4	Örtmeceli küfür yok	Küfür var

Tablo 2’de listelenen filtreleme türlerine baktığımızda, F1 olarak adlandırdığımız birinci filtreleme türü *İyi Yer*’de filtrelenen İngilizce küfrün Türkçeye, yukarıda belirtildiği gibi anlam ifade edip etmemesi gözetilmeden de olsa, örtmeceye uğratarak aktarılan örnekleri kapsamaktadır. Bu kategoriye giren örtmeceli küfürler ve çevirileri Tablo 3’te listelenmiştir. Bu listede de görüldüğü gibi, Türkçe çevirideki örtmeceli küfürlerde yeniden modelleme yapılırken bazı durumlarda sadece tek bir harfi değiştirilerek (“mıçmak”, “sürpük”, “göp”), bazı durumlarda ise bir harf eklenerek (“sırçayım”, “pirç”, “oronspu”) örtmece yapılmaktadır. Bu örneklerde, Türkçe küfürlerin örtmeceli versiyonlarının İngilizcedeki mukabillerinden farklı olarak, anlam ifade etmediği görülebilmektedir. Buna ek olarak, harf değiştirme yoluyla yeniden modellenen bazı küfürlerin örtmeceli versiyonları, “sökme”, “saçmak”, “silkmek” örneklerindeki gibi, Türkçede anlam ifade eden sözcüklerden de oluşabilmektedir.

Tablo 3. İyi Yer’deki İngilizce örtmeceli küfürler ve Türkçe çevirileri (F1)

fork (with/up/off)	silkmek/ sirkmek/ saçmak/ sökme/ mıçmak/ sirkirmek/ söktürmek/ silki tutmak/ silkmeye kalkmak/ silktirip gitmek/ sirkirmek gitmek/ söktürmek gitmek
motherforker	pirç kurusu
bench	sürpük/ silkik/ oronspu çocuğu
ashhole	mok gibi/ göpün teki/ pirç kurusu/ gözveren
shirt/ shirthole/ bullshirt	maçmalık/ bottan/ saçtm/ sırçayım/ börk

Ayrıca İngilizce örtmeceli küfürler ve çevirileri listelendiğinde, aynı örtmeceli küfrün farklı şekillerde çevrildiği görülmektedir. Örneğin, İyi Yer denilen mekânın fikir babası ve mimarı olan Michael’in Kötü Yer insanlarını kovduğu sahnede söylediği “Get the fork out of my neighborhood” cümlesi “Hepiniz diktirin gidin mahallemden” olarak çevrilmişken, bir başka bölümde Chidi’nin ağzından çıkan aynı “Get the fork out” cümlesi “Silktir git” olarak farklı bir örtmeceyle verilmiştir. Buna ek olarak, “fucking” küfrünün pekiştirme zarfı olarak “şaka yapmak”, “dalga geçmek” anlamındaki “to be kidding” fiilinin önünde kullanıldığı ve “forking kidding” olarak filtrelenen ifade Türkçeye her seferinde farklı şekillerde (“Ha diktir”, “Ebesinin damı”, “Paşak geçiyor” ve “Taşlak geçiyor” gibi) çevrilmiştir. Bu açıdan bakıldığında, kaynak metindeki örtmeceli küfürlerin kullanılmasında gözetilen tutarlılığın çeviride muhafaza edilmediği tespiti yapılabilmektedir.

Bu örneklere ek olarak, F1 kategorisinde değerlendirebileceğimiz bir diğer grup ise çoklu küfür örtmeceleri ve çevirileridir. Yukarıda verdiğimiz örtmeceli küfürlerden farklı olarak, çoklu

küfür örtmeceleri, kaynak metinde birden fazla küfür örtmecesinin bir arada görüldüğü, “holy forking shirt” veya “forking forked” gibi ifadelerdir. Tablo 4’de ikinci ve üçüncü sütunlarda sırasıyla çoklu küfür örtmecelerinin altyazı ve dublaj çevirileri verilmiş olup parantez içindeki sayılar Türkçeye aktarılan örtmeceli küfür sayısını ifade etmektedir. Tabloda da görülebileceği gibi, çevirilerde örtmeceli küfürlerin erek metne eksiksiz bir şekilde aktarılmadığı tek bir örnek bile yoktur. Tabloda parantez içinde “0” sayısının görüldüğü “O buna inanamıyorum” gibi örneklerin, örtmecenin hiç aktarılmaması bakımından F2 türüne dâhil edilmesi gerektiği ayrıca söylenebilir. Bunlar arasında, çoklu örtmeceli bir küfrün “şeyini şey ettiğimin şeyi” olarak çevrilmiş olması küfür söylemekten kaçınma iması taşıması bakımından örtmece olarak değerlendirilebilecekse de örtmeceyi Türkçeye aktarmakla ilgili bir yaratım süreci içermemesi açısından Tablo 3’teki F1 türü altındaki diğer örneklerle uymadığı da görülmektedir.

Tablo 4. İyi Yer’deki çoklu küfür örtmeceleri ve çevirileri

Örtmeceli küfür (İng)	Altyazı çevirisi (Tr)	Dublaj çevirisi (Tr)
“Holy forking shirt” (2)	“Ha silktir” (1)	“O buna inanamıyorum.” (0)
“Holy mother-forking shirtballs” (2)	“Hay şeyini şey ettiğimin şeyi!” (0)	“Yok artık ha söktür oradan be!” (1)
“Holy forking shirtballs” (2)	“Vay damına koyayım” (1)	“Hay anasını sirkeyim.” (1)
“Holy forking fork!” (2)	“Vay ebesinin damı” (1)	“O yok artık daha neler” (0)
“royally forking forked” (2)	“dirgenle krallar gibi deliniriz” (0)	“fena kapak olabilir” (0)

F2 olarak adlandırdığımız ikinci kategori, İngilizce orijinal metinde örtmeceli küfrün yer aldığı ancak Türkçe çeviride örtmeceli küfrün olmadığı ve hem küfrün hem de örtmecenin yok sayıldığı örneklerden oluşmaktadır. Dizinin ilk üç sezonunu incelediğimizde orijinal metinde küfür ve örtmece olduğu halde, erek dilde küfrün yok sayıldığı bölümlerin oranının oldukça fazla olduğu görülmektedir. Kaynak metinde 80 örtmeceli küfür yer alırken bu sayı altyazıda 37, dublajda ise 33’tür. Çeviri örneklerinden bazıları Tablo 5’te listelenmiştir. Bu tablodaki örneklerde görüldüğü üzere İngilizce orijinal metinde yer alan örtmeceli küfürler, çeşitli sahnelerde bağlama göre erek dilde örtmecesiz ve yeniden modelleme yapılmaksızın Türkçeye çevrilmiştir.

Tablo 5. İyi Yer’deki örtmeceli küfürlerin örtmecesiz Türkçe çevirileri (F2)

fork	hadi oradan/ vay be
fork with	maytap geçmek/ dalga geçmek/kafa bulmak
fork up	kafayı buldurmak/ adamın canına okumak
forked-up	rezil/ berbat
bull-shirt	saçmalık / deli saçması
bench	pislik/ şillik
motherforker	Yok artık! / Hadi oradan be!
messy bench	Şıfıntının teki/ sinsi bir şeytan

F2 kategorisindeki küfürler, tespitlerimize göre Türkçeye iki farklı yöntemle çevrilmiştir. İlk dikkati çeken aktarım biçiminde, küfürlerin çevirisinde Türkçede günlük dil kullanımında yer

alan, sıradan, küfür sayılamayacak ifadeler seçilmiştir. Sözelimi, “fork” örtmeceli küfürü, “hadi oradan” ya da “vay be” biçiminde dizinin orijinalindeki etkisini hissettirmeyecek biçimde küfür niteliği olmayan ifadelerle verilmiştir. Diğer aktarım biçiminde ise küfürlerin çevirisinde örtmeceye uğratılmadan kaba konuşma diline ait ifadeler tercih edilmiştir. Buna örnek olarak “bitch” sözcüğünün örtmeceli versiyonu olan “bench” için “şıllık” ve “şırfıntı” gibi kaba konuşmada kullanılan sözcüklerin kullanımını verebiliriz.

Spesifik olarak, Eleanor’un Tahani’ye “Girl, you’re a messy bench” (S2B7; ZK 05:02) dediği cümlede kullandığı örtmeceli küfürün, altyazıya “Kızım sen şırfıntının tekisin” biçiminde, TDK’ya göre “seviyesi düşük, bayağı” olarak tanımlanan, kaba konuşma diline ait “şırfıntı” sözcüğü ile örtmeceye uğramadan çevrildiği görülmektedir. Söz konusu küfür, dublaja ise “Ah güzelim drama seven sinsi bir şeytansın” biçiminde sıradan, küfür sayılamayacak günlük bir ifade ile aktarılmıştır. Burada dikkat çeken nokta, “bench” küfürünün çevirisinde kullanılan çeşitli ifadelerin erek dilde örtmeceye uğrama biçiminde kendini gösteren farklılık, diğer bir deyişle tutarsızlıktır. Daha önce sözü edilen tutarsızlık, “bench” örneğinde de kendini göstermektedir ve çevirilerde bu sözcüğe karşılık “şıllık”, “pislik”, “şırfıntı” gibi farklı kullanımlara rastlanmaktadır. Bu ifadeler Türkçede örtmeceye uğratılmadan kullanılmıştır ancak “şıllık” ve “şırfıntı” gibi sözcüklerle eşanlamlı sayılabilecek “sürtük” sözcüğü F1 kategorisinde gördüğümüz üzere “sürpük” biçiminde örtmeceye uğratılarak çevrilmiştir. “Sürpük” dışında söz konusu diğer örneklerin küfürden ziyade argo ve kaba konuşma diline ait ifadeler olduğu dikkat çekmektedir.

F2 kategorisinde listelenen küfürler, dizinin orijinalinde çeşitli sözcük kombinasyonlarıyla deyim/fiil, ad, sıfat ve zarf biçiminde karşımıza çıkmaktadır. Sözelimi, “fork off”, “fork with”, “fork me” gibi örtmeceli küfürler, “hadi oradan be”, “maytap/dalga geçiyorsun” veya “hay lanet bana” olarak örtmeceye uğramadan çevrilmiştir. Sıfat ve zarf olarak kullanılan örneklerde ise dikkat çeken, söz konusu ifadelerde küfürlerin pekiştireç işlevini görmesidir. “Fork”un “-ing” son ekini alarak sıfat olarak kullanıldığı “forking bird” ifadesinin “kuş” biçiminde veya zarf olarak kullanıldığı “I forking knew it” cümlesinin “Biliyordum/ Biliyordum işte” biçiminde çevrilirken küfürlerin göz ardı edilmesi, tartışma bölümünde de irdeleneceği üzere, diller arası yapısal farklılıktan kaynaklanabilir.

F2 kategorisindeki örneklerin genelinde sözü edilen iki yöntemin yanı sıra çevirmenin ekleme yoluyla metne müdahale ettiği örnekler de söz konusudur. “Fork” sözcüğünün yine pekiştireç görevinde kullanıldığı örnekte, Eleanor’un partide dikkat dağıtmak için kullandığı “We need a distraction. Right the fork now” (S1B4; ZK 15:16) ifadesi, altyazıda “Şu anda dikkat dağıtıcı bir şeye ihtiyacımız var” biçiminde iki cümlelerin birleştirilmesiyle ve örtmeceye uğratılmadan verilmişken, dublajda ekleme yapılarak “Hemen dikkat dağıtmalıyız. Yoksa işimiz bitti” biçiminde aktarılmıştır. Çevirideki ilk cümle orijinali ile örtüşürken “hemen şu anda” anlamındaki “right the fork now” bölümünden örtmeceli küfür çıkarılmış, ifade “yoksa işimiz bitti” biçiminde bir telafi cümlesiyle tamamlanmıştır. Sözü edilen telafi, tartışma bölümünde belirtileceği üzere, dublajın teknik özelliklerinin gereği olduğunu düşündürmektedir.

Bunların yanı sıra, F2 kategorisinde değerlendirilen bir başka grup, örtmecenin oluşturulmasında istem dışılık etkisinin göz ardı edildiği izlenimi veren ve bu anlamda harf değişikliğine uğratılarak yeniden modellenen “sürpük”, “diktir”, “hötler”, “silk” gibi örtmeceli küfür çevirilerinden farklılık gösteren örneklerdir. İyi Yer’de bir üst sansür olarak işleyen küfür

filtresinin altında yatan istem dışılık noktası dizinin mizah etkisi yaratmasına bağlandığı için bu tür örneklerde mizah etkisinin kaynağının belirsizliğe uğradığı iddia edilebilir. Buna karşılık, bu istem dışılık etkisinin göz ardı edildiği ve küfür kullanımının zorunlu bir örtmeceye ziyade bir kaçınma şeklinde gerçekleştiği izlenimi veren örneklerde örtmeceli küfürler, onları çağrıştıran başka sözcüklerle ikame edilmiştir. Sözelimi, Eleanor'un ağzından küfür filtresiyle çıkan "Motherforkers" (S3B12; ZK 06:58) ifadesi dublajda "Anasını sevdiklerim" olarak aktarılmaktadır. Bir başka örnek, Eleanor'un Chidi'ye üzerinde "Fork off, Eleanor" (S1B5; ZK 20:05) yazan bir kart gösterdiği sahnedir. Kart üzerinde yazılı olarak yer alan küfür, dublajda görüntü dışı olarak hem Chidi'nin sesinden hem de ekranda yazı olarak "çektir git" biçiminde çevrilmiştir. "Çektir git" ve "Anasını sevdiklerim" ifadeleri her ne kadar "s.ktir git" ve "anasını s.ktiklerim" küfürlerini çağrışırsa da F1 kategorisindeki örneklerden farklı olarak burada karakter tarafından bilinçli ve istemli bir biçimde küfretmekten kaçınıldığı izlenimi oluşmakta ve böylece üst müdahale ile karakterin kontrolsüz bırakılması ve bunun orijinalde yarattığı komik etki tam olarak aktarılamamaktadır.

F3 kategorisinde İngilizce orijinal metinde sözcük oyunları ile oluşturulmuş, küfür teşkil etmeyen ve bu nedenle örtmeceye maruz kalmayan argo ifadelerin çevirisi yer almaktadır. Tablo 6'da verilen örneğin geçtiği sahne Jason adlı karakterin İyi Yer'de Budist bir keşiş olarak bilinmesi ancak normalde keşişlikle ilgisi olmayan, hatta kirli işlere bulaşmış bir DJ olması ve bunu saklamaya çalışması ile ilgilidir. İyi Yer'e nasıl geldiğini anlamaya çalışan ve tıpkı Eleanor gibi bulunduğu yer ile ilgili bir yanlışlık olduğunu düşünen Jason Eleanor'a durumunu açıkladıktan sonra ikisi birlikte bir plan yapmaya karar verirler. Eleanor Jason'a gizli bir yere ihtiyaçları olduğunu söylediğinde Jason ona "Let me show you my bud-hole" diyerek evin arkasındaki gizli odasından söz eder. Konuşma dilinde bunu "butthole" olarak anlayan Eleanor şaşırınca Jason'un onu odaya götürmesiyle kullandığı sözcüğün "butt" olmadığı, "buddy" sözcüğünün kısaltmasını kullandığı anlaşılır. Bu sahnedeki "bud-hole" sözcüğü Türkçeye "arka deliği" olarak çevrilmiştir. Türkçedeki "arka" sözcüğü, hem "arkadaş"ın kısa hâlidir, hem de "arka" anlamıyla "butt" sözcüğünü karşılamaktadır. Dolayısıyla, buradaki çeviride, çevirmenin yaratıcılığı sayesinde hem anlamın hem de sözcük oyununun verildiği söylenebilmektedir.

Tablo 6. İyi Yer'de sözcük oyununun Türkçede örtmeceli küfür çevirisi (F3)

Zaman Kodu	İngilizce Orijinal Metin	Altyazı	Dublaj
04:02 (S1B4)	Jason: Let me show you my bud-hole. Eleanor: What? Jason: This is my bud-hole. It's just like a hole where my friends and my buds can hang out. Eleanor: Oh! bud-hole! Okay, now I get it.	Jason: Sana arka deliğimi göstereyim. Eleanor: Ne? Jason: Burası benim arka deliğim. Ben ve dostlarımla takılabileceği bir delik. Eleanor: Ah, dost deliği! Tamam şimdi anladım.	Jason: Sana arka deliğimi göstereyim Eleanor: Ne? Jason: Burası benim arka deliğim. Arkadaşlarımla takılabileceğim küçük bir delik işte. (G) Eleanor: Oo, arkadaş deliği! Tamam şimdi anladım. (G)
10:29 (S1B4)	Chidi: Oh, bud-hole	Oo, dost deliği. Tamam.	Oo, şimdi saçtık. (G)

Bu kategoriye girebilecek dikkat çekici bir diğer örnek, Chidi'nin aynı sözcüğü kullandığı bir başka sahnede geçmektedir. Bu sahnede, söz konusu odayı gösterdiklerinde Chidi'nin "Oh, bud-hole" biçimindeki tepkisi, Türkçeye örtmeceli bir kullanımla "şimdi saçtık" olarak çevrilmiştir. Burada, hem kaynak metin bağlamından sapma gösteren hem de birkaç sahne öncesiyle tutarlılık göstermeyen bir çeviri söz konusudur. Ancak söz konusu tutarsızlıkta altyazı ve dublaj çevirisi arasında bir ayırım yapmak yerinde olacaktır. Her iki sahnedeki altyazı çevirisi birbiri ile tutarlılık gösterirken, dublaj çevirisinde örtmece kullanımı tercih edilmiştir. Söz konusu sahnede dublaj çevirmenin Chidi'nin şaşkınlığını ve endişesini ifade etmek adına mizah etkisini kaynak metinde olmayan böyle bir örtmeceli küfür kullanarak yaratması, altyazı çevirisinden farklı olarak seyircinin kaynak metne erişiminin olmaması faktörüne de bağlanabilir.

F4 olarak adlandırdığımız son kategori, kaynak metinde örtmeceli küfürün yer almadığı, ancak erek metinde küfür kullanımının görüldüğü az sayıda örnekte oluşmaktadır. Tablo 7'de görüldüğü üzere, İngilizce ifadeler, Türkçeye kimi zaman küfür ile kimi zaman da deyimsel kaba sözcükler ve argo ifadeler ile aktarılmıştır. Bu örneklerden ilki Chidi'nin Eleanor'a kızdığı ve onu işlerin ters gitmesinden sorumlu tuttuğu sahnedir. Chidi, İyi Yer'deki sistemi işleyen bir saate, Eleanor'u ise saatin dişlilerine zarar veren bir nesneye benzeterek sistemi bozan, her şeyi mahveden biri olarak betimler. Chidi'nin Eleanor'a sarf ettiği "Actually, you're a hammer, just smashing the gears into dust" cümlesinde "herhangi bir şeyi berbat etmek/mahvetmek" anlamında kullanılan "to smash" ifadesinin altyazıya "içine etmek" olarak argo bir deyimle verildiği görülmektedir. Chidi'nin küfür etmekten imtina eden bir karakter olduğu düşünüldüğünde, örtmeceli küfürün yer almadığı kaynak metinden farklı olarak Türkçe çeviride bir argo ifade tercih edilmesinin Chidi'nin temsilinde bir kaymaya neden olacağı iddia edilebilir.

Tablo 7. İyi Yer'de örtmeceli küfür olmayan bölümlerin küfürlü/argolu çevirileri (F4)

Zaman Kodu	İngilizce Metin	Türkçe Altyazı	Türkçe Dublaj
20:48 (S1B1)	Chidi: Actually, you're a hammer, just smashing the gears into dust.	Hatta aslında sen çekişsin. Dişlilerin içine ediyorsun.	Sen dişlileri tıkayan bir engelsin. Aslında sen dişlileri ezip kıran koca bir çekiç sayılırsın. (G)
07:35 (S1B9)	Trevor: Ah man, this is gonna make a primo dump later on"	Bu yemek çok fena sıçtıracak.	Vay canına! Sonrasında tuvalette harika çıkacak bu. (G)
09:42 (S1B12)	Michael: I know this entire neighborhood is.... What's the human expression? Uh, yes smokin' hot turd.	Tüm mahallenin de... Nasıl diyordu insanlar? Boku çıkmış.	Ve bu tüm mahallenin de... bi şey olduğunu da... Siz insanlar nasıl dersiniz? Üstünden duman çıkan tezek yığını. (G)
09:25 (S2B7)	Michael: The ceremony will be private, but we think it would be totally dope... if you biznatches (biznitch) came and got turnt up with us afterward.	Aile arasında bir tören olacak ama siz şıllıklar gelip sonrasında bizimle dağıtırsanız çok kıyak olur.	Özel bir tören olacak ama siz haytalar bizimle partilerse çok kıyak olur. (G)
21:22 (S3B8)	Michael: We are all screwed, 'cause a bunch	Hepimiz sıçtık çünkü birkaç iblis daha geldi	İşimiz bitti. Bir sürü iblis geri geldi. (GD)

	more demons just showed up.		
06:08 (S2B4)	Chidi: He'll be a lifeless shell of misery forever and we're all doomed.	Sonsuza dek hayatta kalacak ve hepimiz boku yiyeceğiz.	O zaman sonsuza dek boşlukta sürüklenecek ve hepimizin işi bitecek. (G)
01:02 (S1B10)	Jason: Oh, Ariana we are really in it now.	Ariana şimdi boka battık.	Oh, Ariana başımız büyük belada.

Benzer biçimde Trevor adlı karakterin kullandığı “make a primo dump” ifadesinde “dump” sözcüğünün Türkçeye “sıçtıracak” olarak çevrilmesi, Michael’ın sarf ettiği “smokin’ hot turd” ifadesinin “boku çıkmış” biçiminde ve “We all are screwed” cümlesinin ise “sıçtık” olarak sansürlü ve örtmeceli şekilde çevirisi, dizinin orijinalindeki argo/küfür dengesiyle örtüşmeyen ve İyi Yer’deki küfür filtresinin varlığını göz ardı eden örnekler olarak sayılabilir. F4 kategorisinde son olarak Jason adlı karakterin kullandığı “biznatches” (biznitch) sözcüğünün çevirisi, küfür ve argo kullanımı açısından söz edilmesi gereken bir örnektir. “Biznatch” sözcüğü, sokak diline hâkim olan, hatta sözcük oyunları ile kendine özgü argo ifadeler oluşturan Jason’un yine “biznitch” sözcüğünden türettiği bir ifadedir. Bu sözcüğün İngilizce argo sözlüklerindeki tanımlarına bakıldığında “bitch” sözcüğünün farklı bir kullanım biçimi olduğu ve argoda “kanka” anlamına geldiği görülmektedir, ancak “şıllık” biçimindeki çevirisiyle örtmeceli küfür veya küfür kullanımı olmayan bir metnin çevirisinde argo tercih edilmesi dizideki küfür/argo dengesinin gözetilmeyebildiğini gösteren farklı bir örnek olarak göze çarpmaktadır.

5. TARTIŞMA

İyi Yer’in kurmaca dünyasında küfür kullanımının hem karakterlerin temsili ve hem de birden fazla mekânda geçen dizide olayların geçtiği yerin anlaşılmasını belirlemesi açısından önem arz ettiği görülmüştür. Literatürde vurgulandığı gibi (Fernández Dobao 2006; Ávila-Cabrera 2015), karakterlerin kullandığı dil ve küfürlü konuşup konuşmaması karakterlerin ayırt edici özelliklerine dair veri sunarken aynı zamanda iyi/kötü, doğru/yanlış antitezinin işlendiği bu dizide sözünü ettiğimiz karşıtlıklar örüntüsünü izleyicinin algılayabilmesine hizmet etmektedir. Özellikle ana karakterlerden Eleanor’un küfredmeyi seven ağzı bozuk biri olarak resmedilmesi, temsil noktasında anlatıyı oluşturan en belirleyici kodlardan biridir. Diğer taraftan, Eleanor’un zıddı olarak resmedilen Chidi’nin ahlak profesörü olması, etik konusunda özel bir hassasiyeti olması, küfür etmemesi ve buna benzer şekilde Michael’ın İyi Yer’in mimarı olarak üstlendiği yönetici görevinin getirdiği sorumlulukla küfre karşı mesafesi de dizinin belirleyici kodlarından.

Buna paralel olarak, örtmeceli küfürlerin erek metinde yeniden modelleme yoluyla aktarıldığı ve F1 kategorisinde değerlendirdiğimiz örnekler içerisinde küfürlü örtmecenin kaynak metindeki işlevinden dolayı çeviride silme veya çıkarma yoluyla göz ardı edilemeyeceği bazı durumlar dikkat çekmektedir. Bu örnekler, Bednarek’in (2019) üstdilbilimsel yorum (“metalinguistic comment”) olarak tanımladığı, dizinin kurmaca anlatı dünyasında karakterlerin küfür filtresine doğrudan gönderme yaptığı cümlelerde geçmektedir. Karakterlerin küfür edemediklerini fark ettikleri veya küfür edip edemediğini kontrol edip buna göre nerede olduklarını anlamaya çalıştıkları sahnelerde örtmeceli küfür kullanımına farklı bir işlev yüklendiği

söylenbilir. Örtmeceli küfürler ağırlıklı olarak karakter temsiline dair bir veri sunarken, üstdildilimsel yorum niteliği taşıyan örtmeceler karakterlerin İyi Yer'i kodlayan küfür filtresine atıfta bulunma ve filtreyi kendi amaçlarına göre kullanma suretiyle bu görsel-ışitsel metindeki dilsel yaratıcılık ve mizah etkisi arasındaki bağlantının öne çıkmasına imkân vermektedir. Dolayısıyla, karakterlerin üstdildilimsel yorumlarının bu bilginin ve etkinin aktarılması adına, bu tür örtmeceli küfürlerin Türkçeye istisnasız bir şekilde çevrilmesini kaçınılmaz kıldığı söylenebilir.

Bununla birlikte, kaynak kültürdeki izleyicinin karakterlere dair çıkarım yapabilmesine olanak sağlayan küfür kullanımının örtmeceli de olsa çeviri yoluyla aktarılmadığı F2 kategorisi temsil kayması ve anlam kaybı gibi birbiriyle ilişkili iki temel sonucu beraberinde getirmektedir. Bu noktada, küfür ve örtmecenin çıkarma yoluyla göz ardı edildiği durumların temsil kaymasına neden olma ihtimali yarattığı birkaç sahneden ve bunların çevirilerinden söz etmek gerekir. Dizinin birinci sezonunda İyi Yer'in mimarı olan ve normalde küfür etmeyen Michael'ın, Kötü Yer'e ait insanları mahalleden kovduğu sahnede sınırlarına hâkim olamayıp küfür ettiği görülür. Michael'ın ağzından çıkan "All of you. Get the fork out of my neighborhood" (S1B9; ZK 20:21) biçimindeki ifadedeki "fork" kullanımını etrafında ve özellikle Eleanor'da şaşkınlık yaratır çünkü ilk defa kendisi dışında bir karakterin ağzından küfürlü ifade çıkmıştır. Erek kültürdeki izleyicinin bu sahnenin önemini anlaması ve Eleanor'un şaşkınlığını doğru bir şekilde yorumlayabilmesi, çeviride bu örtmeceli küfrün aktarılabilmesine bağlı iken cümle altyazıda "Hepiniz diktirin gidin mahallemden" olarak çevrilirken, dublajda "Hepiniz, mahallemden defolun gidin" (G) biçiminde verilmiştir. Dolayısıyla, dublaj çevirisinde örtmecenin göz ardı edilmiş olması İyi Yer-Kötü Yer insanları arasındaki gerilim, Michael'ın öfkesi, Eleanor'un şaşkınlığı gibi birden fazla noktanın aktarılması ve anlamlandırılması konusunda erek kitle üzerinde yanıtıcı bir etki yaratmaktadır.

Dizide küfrün hissedilmesi ve karakter temsili açısından yukarıdaki örnekle paralellik gösteren diğer bir örnek, İyi Yer'de olduklarına inandırılan insanların aslında Kötü Yer'de olduklarını anladıkları bir sahnede geçmektedir. Normalde küfür etmeyen Chidi, Michael ile konuşmakta ve bu sırada, Michael Chidi'yi, fani hayatında yaptığı yanlışlar konusunda ikna etmeye çalışmaktadır. Ahlaki doğrulara uygun şekilde yaşamaya ve kararlar almaya çalışırken kararsızlığı ile etrafındaki insanları istemeden yıprattığını fark eden Chidi, kendisiyle ilgili yıllardır fark etmediği bu gerçeği anladığı anda ağzından birden "Oh fork! You are right!" sözleri çıkar (S1B13; ZK 16:58). Hem Chidi'nin uyanışının taşıdığı önem hem de yukarıdaki örnekteki gibi Eleanor dışındaki bir karakterden beklenmeyecek bir küfür kullanımının yarattığı şaşkınlık etkisi göz ardı edilerek, bu örtmece Türkçede altyazıya "Hay lanet!", dublaja ise "Hadi ya!" biçiminde çevrilmiştir. Bu örnekler, Díaz Cintas ve Remael'in (2007) de vurguladığı görsel-ışitsel çeviride küfürden kaçınma eğiliminin yaygın olduğu tespitini doğrulamaktadır. Ancak burada gözlemlenen, küfürden kaçınmaya ek olarak örtmecenin göz ardı edilmesidir. Dolayısıyla hem küfür hem de örtmecenin birlikte çeviride verilmemesi, dizinin kurmaca dünyasının eksik ve yanlış bir şekilde temsil edilmesi sonucunu doğurmaktadır.

Buna örnek olarak, dizide küfürlere uygulanan örtmecenin anlatıdaki işlevinin öne çıktığı bir sahne verilebilir. Bu sahnede dizinin tasarımında "fuck" sözcüğünün "çatal" anlamındaki "fork" sözcüğüne dönüşmesindeki motivasyon, fantastik bir anlatı yapısıyla kurgulanmıştır. İyi Yer'de

Eleanor'un kendisine verilen çöp toplama görevini tamamlamaması ve bu konuda yalan söylemesi sonrasında birden gökten bazı nesnelere yağmaya başlayınca Eleanor "Oh, fork!" cümlesiyle şaşkınlık ve korku içeren bir tepki gösterir. Bu kaos esnasında, gökten "fork" sözcüğünü temsil eden büyük bir çatalın İyi Yer'e düştüğünü görürüz. Dizinin oluşumundaki ikonografik kodlar incelendiğinde gökten düşen en büyük obje olan bu çatal, cehennemi ve kötülüğü temsil eden şeytanın elindeki üç başlı dirgeni çağrıştıran bir simge olarak yorumlanabilir. Çatalı gördüğünde Eleanor'un "Oh, fork" diyerek bir taraftan objenin adını söylerken diğer taraftan küfredmesi örtmecenin motivasyonuna gönderme yapmaktadır. Özellikle anlatının dramatik bir boyuta ulaştığı bu sahnede dildeki yaratıcılıkla birlikte fantastik boyutun bütünlüklü işlevi öne çıkmakta, bunlarla paralel hareket eden örtmecenin işlevi gözler önüne serilmektedir. Bu sahnenin çevirisi incelendiğinde "Oh fork" ifadesinin altyazıya "Hay lanet", dublaja ise "Oh hadi" biçiminde aktarıldığı ve dolayısıyla örtmecenin motivasyonunun göz ardı edildiği ve gökten neden çatal düştüğü konusunda erek kitlenin dizinin görsel kodlarını okumakta zorlanabileceği görülmektedir.

Örtmeceli küfrün çevirisinin erek metinde yer almamasının nedenlerini sorguladığımızda birkaç husus dikkat çekmektedir. Örtmeceli küfrün Türkçede görünmez kılınmasının daha sıklıkla görüldüğü örneklerin bir kısmının, İngilizce ile Türkçe arasındaki yapısal farklardan olduğu iddia edilebilir. Türkçenin, çekimli bir dil olan İngilizceden farklı olarak eklemeli bir dil olması, sözcük tür ve kullanımının farklılık göstermesi, dillerin sözdizimi özelliklerinin birbirine zıt olması çeviriyi kimi zaman zorlayabilmektedir. Bunun yanı sıra metnin bağlamı ve dillere özgü küfürlerin kalıplaşmış ifadeler içinde kullanımı da çeviri kararlarında etkili olabilecek unsurlardır. Sözelimi "fork" sözcüğünün yine pekiştirici işleviyle kullanıldığı "but I forkin' nailed it" (S1B2; ZK 20:57) ifadesinin altyazıda "Evet, ama başardım", dublajda "Evet, ama süper söyledim" biçiminde çevrilmesi, yapısal farklardan kaynaklanan durumlara örnek olarak verilebilir.

Küfürlerin yok sayılmasının nedenleri, diğer taraftan kullanılan görsel-işitsel çeviri türüne bağlı olabilmektedir. Örneğin, dublajın en önemli özelliği, izleyiciye kendi dilinde doğal bir ürün izlenimi vermesi ve bir gerçeklik yanılsaması oluşturmasıdır. Bunun sağlanabilmesi için işitsel düzgülü ile görüntülerin belli bir uyum içinde olması beklenir. Bu nedenle dublajın en önemli kısıtlılıklarının başında eşleme² (senkron) gelir. Eşlemeler kaliteli bir dublajla ilgili önemli parametrelerdir. Eşleme gibi teknik kısıtlılıklarının dışında Chaume, iyi bir dublajda güvenilir ve gerçekçi bir konuşma dilinin kullanılmış olmasına ve görüntü-diyalog arasında anlam bütünlüğü sağlayan uyuma (cohesion) işaret eder (2012, s. 15-16). Altyazı çevirisinde ise daha önce belirttiğimiz üzere hem sahne değişimi hem de izleyicinin okuma hızı dikkate alınarak düzenlenen altyazının ekranda kalma süresi, ekranda yer alabilecek en fazla karakter sayısı ve görüntü-altyazı senkronu gibi kısıtlılıklar söz konusudur. Görsel-işitsel çeviri türünün altyazı veya dublaj

² Eşleme türlerinin başında ise karakterlerin ağız ve dudak hareketlerinin işitsel düzgülüyle uyumunu ifade eden dudak eşleme (phonetic synchrony) ve diyalogların başlangıç ve bitişinde görüntü ses uyumunu ifade eden zamansal (isochrony) eşleme gelir (Oğuz, 2018, s. 107-111; Günay- Köprülü, 2016, s. 492-493). Dudak ve zamansal eşlemenin yanı sıra işitsel düzgülüyle karakterlerin beden dili, jest ve mimiklerinin örtüşmesi gerektiğini savunan bedensel eşleme (kinesic/kinetic synchrony) (Whitmen-Linsen, 1992, s. 33) ve işitsellerin dışında anlam tamamlayıcı öğelerden oluşan dil ötesi eşleme (paralinguistic synchrony) (Herbst, 1994, s. 52) çeviri sırasında göz önünde bulundurulmuş eşleme türleridir.

olmasına bağlı olarak küfürlerin yok sayılmasında belirleyici olabileceğini hesaba kattığımızda birkaç örnek göze çarpmaktadır.

Sözgelimi “fork” sözcüğünün isim olarak kullanıldığı diğer örnekte, ağız bozuk bir karakter olan Eleanor, Chidi’nin ahlak profesörü olduğunu öğrendiği bir sahnede, şaşkınlığını belirtmek için ifadeyi uzatarak, ağız yaygın bir biçimde “Motherforker” (S1B1; ZK 12:31) ifadesini kullanmaktadır. İlgili ifade Türkçeye altyazıda “yok artık”, dublajda ise “hadi ordan be” olarak çevrilmiştir. Yakın çekimdeki sahnede altyazı açısından bir sorun görünmemekle beraber dublajda “hadi ordan be” ifadesinin dudak eşlemesi bakımından seçilmiş olabileceği düşünülmektedir. Zira, bu sahnede Eleanor küfrü uzatarak ve vurgulayarak söylediği için “motherforker” sözcüğündeki “o” yuvarlak geniş ünlüsü, hâliyle karakterin dudaklarının ve ağzının verdiği görüntüyü etkilemektedir. Çevirmenin dudak eşlemeye göre tercih yapmış olabileceğini düşündüren bir başka örnek, hemen bu sahneden önce yine Eleanor’un şaşkınlık ve ünlem ifadesi olarak kullandığı “What the fork?” (S1B1; ZK 11:14) cümlesinin altyazıda “Bu da ne?”, dublajda “Ah, hadi ordan be!” biçimindeki çevirisidir. Bu sahnede yine yakın çekim görülmektedir ve dudak uyumu mevcuttur.

Dublajdaki en önemli kısıtlayıcı unsurun dudak eşleme ve izokronik eşleme (ağız) olmasından hareketle çeviri türü olarak dublajın çeviri kararlarını etkilediği diğer bir örnek ise bulgular bölümünde F2 kategorisinde ele aldığımız “We need a distraction. Right the fork now” (S1B4; ZK 15:16) ifadesinin çevirisidir. Sahneyi incelediğimizde karakterin görüntüde (G) olduğu ve dolayısıyla ağız hareketlerinin görülebildiği bölümde ağız bırakmamak için çevirmenin metne müdahale edip ekleme yaptığını ve oluşabilecek boşluğu telafi cümlesiyle kapattığını görüyoruz. Sözünü ettiğimiz birkaç sahnenin çevirisinde gördüğümüz gibi dublaj, doğası gereği orijinal sesin duyulmasına imkân vermeyen özelliğiyle çevirmenin daha rahat çeviri kararı verebildiği bir görsel-ışitsel çeviri türü olarak karşımıza çıkıyor. Çevirisini incelediğimiz bölümlerin altyazısını incelediğimizde ise karakter sayısı, ekranda kalma süresi ve satır sayısı olarak çeviriyi kısıtlayacak uzunlukta bir diyalog bulunmamaktadır.

Dizinin orijinali ile Türkçe çevirisi arasında örtmeceli küfürlerin aktarılma biçimlerinde tespit edilen tutarsızlıklar dizinin yaratım süreci ile çeviri sürecinin yürütülmesinde farklı koşulların devrede olmasına bağlanabilir. Buna göre, dizi tek bir yaratıcı ekibin elinden çıkarken ve senaryodaki devamlılık bu ekip tarafından sağlanırken, çeviri sürecinde her bir bölümün farklı çevirmenler tarafından çevrildiği ve örtmecenin aktarılma biçimlerinde devamlılık gözetilmediği görülmektedir. Zira bunun etkisi aynı diyalogun farklı şekillerde çevrildiği sahnelerde fark edilebilmektedir. Örneğin, dizinin birinci sezonu Eleanor’un hafızasının silinmesiyle ve gözlerini açtığına hiçbir şeyi hatırlamadığı görüntülerle son bulur. Sezon sonu bölümünde Eleanor’un elinde yalnızca üzerinde “Chidi” yazan bir kâğıt vardır. Eleanor’un bunun ne anlama geldiğini sorgularken kullandığı “What the fork is a Chidi?” cümlesi Türkçeye altyazıda “Chidi denen bu fok da neyin nesi? Neden ‘fok’ diyemiyorum?” olarak ve dublajda “Söktür, Chidi de ne demek be? Niye ‘söktür’ diyemiyorum? (G)” (S1B13; ZK 21:16) olarak çevrilmiştir. Burada farklı şekillerde de olsa altyazıda ve dublajda “fork” örtmeceli küfrü orijinalinde olduğu gibi Türkçeye örtmece muhafaza edilerek aktarılmıştır. Ancak, ikinci sezonun başında seyircilere önceki bölümleri

hatırlatma mahiyetindeki özet görüntülerinde aynı sahneler farklı biçimde çevrilmiştir. İkinci sezondaki çeviriler altyazıda “Chidi ne sirkim demek oluyor? Neden ‘sirkim’ diyemiyorum?”, dublajda ise “Söktür Chidi de ne lan? Niye ‘söktür’ diyemiyorum? (G)” (S2B1; ZK 01:56) biçimindedir. Dolayısıyla, burada çeviride tespit edilen tutarsızlığın ve devamlılık eksikliğinin çevirinin yürütülme sürecinde farklı çevirmenler arasında iletişimin olmaması ve metindeki bu tür yaratıcı detaylarla ilgili bilgi aktarımının sağlanmasına dikkat edilmemesi gibi hususlardan kaynaklandığı iddia edilebilir.

Buna ek olarak, daha önce belirtildiği üzere dizi, İyi Yer ve Kötü Yer gibi birkaç farklı mekânda geçmektedir ve bu durum, küfürlerin örtmeceye uğratılıp uğratılmamasıyla izleyiciye hissettirilmektedir. Kötü Yer’de geçen sahnelerden birinde Eleanor’un partneri olan Chidi’ye filtresiz bir biçimde söylediği “Lie your ass” ifadesi (S1B11; ZK 13:35), Türkçeye altyazıda ve dublajda “Yalan söyle gitsin” olarak verilmiştir. Burada filtreli alan olarak tanımladığımız İyi Yer’de “ash” olarak filtrelenen “ass” sözcüğünün ölçünlü dil kullanımı ile çevrildiği izlenimi veren bir çıkarma/silme yolu seçildiği görülmektedir. Sıradan bir küfür çevirisinden farklı olarak, örtmeceli küfür kullanımının olduğu bu metinde küfürün aktarılmasında tonun yumuşatılması veya ölçünlü dil kullanımı gibi bir yöneme başvurulması, dizide filtreli alan ile filtresiz alan farkı olduğunu ortadan kaldırma riski taşımaktadır. İyi Yer’de filtreli alanda küfürlerin çevirisinde kullanılan “hadi oradan”, “vay be”, “yok artık” gibi günlük ifadelerin, Kötü Yer gibi filtresiz bir alanda kullanılan ifadelerle aynı olması, konuyu dizinin mizah etkisinin izleyiciye ulaşabilmesi açısından tartışmaya açık hale getirebilmektedir. Örneğin, Eleanor’un Tahani’nin evine ilk kez gittiği ve evi gördüğü sahnede evin çok büyük ve güzel olması karşısında (S1B1; ZK 13:57) küfür kullanmadan sıradan bir şaşırma ifadesi olarak “No way” dediği görülmektedir. Bu ifadenin “yok artık” ve hadi be” biçiminde, birkaç dakika önce küfür çevirisinde kullanılan ifadelerde olduğu gibi çevrilmiş olması izleyicinin küfürlü ve küfürsüz kullanımları ayırt edememesine ve dolayısıyla mizahı algılayamamasına yol açabilmektedir.

SONUÇ

Çalışmamızda, 2016-2020 yılları arasında dört sezon olarak yayınlanan dizinin ilk üç sezonunda İngilizcede ve Türkçe çevirisinde örtmeceli küfürlerin ne şekilde oluşturulduğu, özellikleri ve metin içindeki işlevleri karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. Dizide küfür filtresinin kullanıldığı diyaloglar baz alınarak çıkarılan listeye göre dizinin çevirisinde tespit edilen küfür filtreleme(me) türleri dört gruba ayrılmıştır. Dizinin yaratıcı ekibinin örtmece oluşturma biçiminde yöntemsel farklılık görülse de altyazı ve dublaj çevirmenlerinin küfürleri örtmeceli olarak Türkçeye aktarırken yeniden modelleme yöntemine başvurmuş olması bir ortak nokta olarak dikkat çekmiştir. Bu ortak nokta değerlendirilirken, küfür çevirisinde yaygın bir şekilde görülen çıkarma veya silme gibi stratejilerin bu dizi özelindeki çeviri sürecinde kullanılmasını zorlaştıran ve tartışmaya açan bir faktör, çevirmenin küfür çevirisinden ziyade sözcük oyunu içeren sansürlü küfür çevirisi ile karşı karşıya kalması ve bazı durumlarda dizinin kurmaca dünyasında küfür filtresine doğrudan gönderme yapan diyalogların geçmesi olarak yorumlanabilir. Dolayısıyla, küfür kullanımının, filtrelenmiş olarak da olsa, karakter temsiline ek olarak mizah etkisi oluşturma

gibi kilit bir işlevinin bulunması, bu dizide çevirmenin yaratım sürecini belirlemektedir. Bu nedenle, bu işlevin göz ardı edilmesi sadece çeviride örtmeceli küfürlerin yok sayıldığı örneklerde değil, dizinin orijinalinde örtmeceli küfür kullanımı olmadığı halde çeviride küfür ve/veya örtmecenin eklendiği bölümlerin varlığı ile de kendini göstermektedir. Bu anlamda, örtmeceli küfürlerin Türkçeye çevirisinde kaynak metinde olduğu gibi bir tutarlılık arz etmemesi, diller arasındaki yapısal farklılıklar ve kullanılan görsel-işitsel çeviri türüne bağlı olabileceği gibi, dizinin yaratım süreci ile çeviri sürecinin her iki dilde farklı koşullarda yürütülmesi de önemli bir etken olarak tartışılmalıdır. İyi Yer'deki küfür filtresinin varlığının dizinin sadece birinci sezonunun ilk bölümünde açıklandığı düşünüldüğünde, örtmeceli küfürlerin çevirisindeki tutarlılık sorununda Netflix'in çevirmenler ile çalışma politikasının rol aldığı da iddia edilebilir. Yayınlanan her bir bölümün açılış jeneriğinde altyazı çevirmeni olarak farklı bir çevirmenin adının yer alması, dublaj çevirisinden farklı olarak özellikle altyazı çevirisinde devamlılık gözetilmediğini ve bölümleri çeviren farklı çevirmenler arasında iletişim olmadığını öne sürmeyi mümkün kılmaktadır. Bu çalışmada tespit edilen ve tartışmaya açılan noktalar, gelecekteki çalışmalarda İyi Yer gibi çeviri sürecinde devamlılığın özellikle önem arz ettiği görsel-işitsel metinlerin çevirisinde, Netflix gibi platformların çeviri politikalarının belirleyiciliğini tespit etmek amacıyla çevirmenler ile yapılacak mülakatlar ile daha kapsamlı bir şekilde ele alınabilir. Böylece, çeviri üzerinden yaptığımız tespitler daha geniş bir bağlama oturtularak Türkiye'deki dijital platformlardaki çeviri üretim dinamiklerine ve bu dinamiklerin çevirinin kalitesine ve tutarlılığına etkisine dair veri sunabilecektir.

KAYNAKÇA

- Allan, K., Burrige, K. (1991). *Euphemism and dysphemism: language used as shield and weapon*, New York: Oxford University Press.
- Allan, K., Burrige, K. (2006). *Forbidden words: taboo and the censoring of language*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Allan, K. (2012). "X-phemism and creativity." *Lexis* 7.
- Andersson, L. G., Trudgill, P. (1990). *Bad language*. Oxford: Basil Blackwell.
- Ávila-Cabrera, J. J. (2015). "An account of the subtitling of offensive and taboo language in Tarantino's screenplays." *Sendebarr: Revista de la Facultad de Traducción e Interpretación*, 26, 37-56.
- Bednarek, M. (2019). "'Don't say crap. Don't use swear words.' – Negotiating the use of swear/taboo words in the narrative mass media." *Discourse, Context & Media*, 29, 1-14.
- Bricker, T. (20 Eylül 2016). *The Good Place's Kristen Bell and Ted Danson Reveal Their Forkin' Favorite Alternative Curse Words*. <https://www.eonline.com/news/796046/the-good-place-s-kristen-bell-and-ted-danson-reveal-their-forkin-favorite-alternative-curse-words> (erişim 15.03.2021).
- Chaume, F. (2004). "Discourse markers in audiovisual translating." *Meta* 49(4), 843-855.
- Chaume, F. (2012). *Audiovisual translation: Dubbing*. London & New York: Routledge.
- Chen, C (2004). "On the Hong Kong Chinese subtitling of English swearwords." *Meta: journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal* 49(1), 135-147.

- Delabastita, D. (1989). "Translation and mass-communication: Film and T.V. translation as evidence of cultural Dynamics." *Babel*, 35(4), 193–218.
- Devellioğlu, F. (1980). *Türk argosu*. Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları, 6. Baskı.
- Díaz Cintas, J. (2001). "Sex, (sub)titles and videotapes." *Traducción subordinada II: el subtitulado (inglés – español/galego)*. Lourdes Lorenzo García and Ana María Pereira Rodríguez (eds), 47–67. Vigo: Universidad de Vigo.
- Díaz Cintas, J., Remael, A. (2007). *Audiovisual translation: subtitling*. Manchester: St Jerome.
- Farghal M. (1995). "Euphemism in Arabic: A Gricean interpretation." *Anthropological Linguistics*, 37, 336–378.
- Fernández Dobao, A. M. (2006). "Linguistic and cultural aspects of the translation of swearing: The Spanish version of *Pulp Fiction*." *Babel*, 52(3). 222–242.
- Greenall, A. K. (2011). The non-translation of swearing in subtitling: loss of social implicature? In *Audiovisual Translation in Close-up: Practical and Theoretical Approaches*. Adriana Şerban, Anna Matamala, and Jean-Marc Lavaur (eds.), (pp. 45–60). Bern: Peter Lang.
- Günay-Köprülü, S. (2016). "Film çevirisinde fonetik eşleme." *ODÜ Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi (ODÜSOBİAD)*, 6(15), 488–503.
- Hazen, K. (Temmuz 2020). "Zounds! What the fork are minced oaths? And why are we still fecking using them today?" *The Conversation* <https://theconversation.com/zounds-what-the-fork-are-minced-oaths-and-why-are-we-still-fecking-using-them-today-141423> (erişim 15.03.2021)
- Herbst, T. (1994). *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien: Phonetik, Textlinguistik, Übersetzungstheorie. Linguistische Arbeiten*; 318. Tübingen: Niemeyer.
- Keyes, R. (2010). *Euphemania. Our Love Affairs with Euphemisms*.
- Lantto, H. (2014). "Code-switching, swearing and slang: The colloquial register of Basque in Greater Bilbao." *International Journal of Bilingualism*. 18(6), 633–648.
- McEnery, T. (2005). *Swearing in English: Bad language, purity and power from 1586 to the present*. London/New York: Routledge.
- Oğuz, D. (2018). "Görsel-işitsel çeviri: dublaj ve göstergebilim." *Hacettepe Üniversitesi Çeviribilim ve Uygulamaları Dergisi*, 24, 99–116.
- Oğuz, D. (2017). "Altyazı çevirisinde bir kısıtlama: senkron." *Turkish Studies International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 12(7), 275–290.
- Pujol, D. (2006). "The translation and dubbing of 'fuck' into Catalan: The case of *From Dusk till Dawn*." *The Journal of Specialised Translation*, 6, 121–133.
- Soler Pardo, B. (2013). "Translating and dubbing verbal violence in *Reservoir Dogs*. Censorship in the linguistic transference of Quentin Tarantino's (swear)words." *The Journal of Specialised Translation*, 20, 122–133.
- Thawabteh, M. A. (2012). "The translatability of euphemism and dysphemism in Arabic-English subtitling." *Lexis [Online]*, 7, 145–156.
- Trupej, J. (2019). "Avoiding offensive language in audio-visual translation: A case study of subtitling from English to Slovenian." *Across Languages and Cultures*, 20(1), 57–77.
- Whitmen-Linsen, C. (1992). *Through the Dubbing Glass: The synchronisation of American motion pictures into German, French and Spanish*. Frankfurt am Main: Peter Lang.

BATI

EDEBİYATINDA AKIMLAR

editör
OKTAY YİVLİ

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

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



Günce Yayınları

Prof. Dr. Önder Göçgün

TİYATRO DENEN HAYAT SAHNESİ



Günce Yayınları



PROF. DR. ÖNDER GÖÇGÜN

Türk Tasavvuf Şiiri

AÇIKLAMALI VE YORUMLU ÖRNEKLERLE



Günce Yayınları

MODERN TÜRK EDEBİYATI

editör
OKTAY YİVLİ

MUHARREM DAYANÇ
OKTAY YİVLİ
MACİT BALIK
MAHMUT BABACAN
SEVİM ŞERMET

YASEMİN MUMCU
BEDİA KOÇAKOĞLU
NİLÜFER İLHAN
MAKSUT YİĞİTBAŞ
SELAMİ ALAN



Günce Yayınları

Rusça ve Almanca Temel İfade Cümleleri

DR. ÖĞR. ÜYESİ KEZİBAN TOPBAŞOĞLU ERAY* - DR. ÖĞR. ÜYESİ MEHMET BURAK BÜYÜKTOPÇU**

Öz

Birden fazla dili aynı anda öğrenmeye çalışmak, dil öğrencilerinin zaman zaman büyük sorunlarla karşılaşmasına neden olmaktadır. Gerek farklı gramer yapıları gerekse farklı alfabe ve sözdizimsel özellikler bu sorunların temelini oluşturmaktadır. Bu çalışmada, Rusça ve Almancayı aynı anda veya birbirinden yararlanarak öğrenmek isteyen dil öğrencilerine kolaylık sağlamak amaçlanmış ve her iki dildeki temel ifade cümleleri sözdizimsel, semantik ve morfolojik bağlamda karşılaştırmalı olarak ele alınmıştır. Rusça ve Almanca'nın farklı dilsel özellikleri olmasına karşın, bazı dilbilgisel kullanımlarda benzerlikler olduğu da görülmüştür. Tüm inceleme sonucunda, çalışmanın çoklu dil öğreniminde faydalı olacağı düşünülmektedir. Çalışmanın, Rusça ve Almancayı ele alması sebebiyle, aynı zamanda karşılaştırmalı dilbilgisi çalışmalarına da katkı sağlayacağı öngörülmektedir.

Anahtar sözcükler: Rusça temel ifade cümleleri, Almanca temel ifade cümleleri, sözdizim, anlambilim, morfoloji

RUSSIAN AND GERMAN BASIC PHRASES

Abstract

Trying to learn more than one language at the same time causes language learners to encounter big problems from time to time. Both different grammatical structures and different alphabet and syntactic features form the basis of these problems. In this study, it is aimed to facilitate language learners who want to learn Russian and German at the same time or by making use of each other. The basic phraseological sentences in both languages are discussed comparatively in syntactic, semantic and morphological contexts. Although Russian and German include various linguistic specialities, it has also been observed that there are similarities in some grammatical usages. As a result of the whole examination, it is considered that the study will be beneficial in multilingual learning. Inasmuch as that the study deals with Russian and German, it is predicted that it will also contribute to comparative grammar studies.

Keywords: Russian basic phrases, German basic phrases, syntax, semantics, morphology

GİRİŞ

Dilin çok farklı, sayısız tanımı yapılabilir. Bunun temel sebebi dilin çeşitli yönleri olmasına ve günümüze kadar dilin tüm yönleriyle ele alınabilecek bir tanımının geliştirilememiş olmasına dayanmaktadır. Genel sözlükte dil “insanların düşündüklerini ve duyduklarını bildirmek için kelimelerle veya işaretlerle yaptıkları anlaşma, lisan, zeban” (Online I) olarak tanımlanmaktadır. Buna karşın Bloomfield (1933) dili “bir alışkanlıklar bütünü” olarak nitelemektedir. Gross’a (1998, s. 19) göre dil “bir kurallar sistemidir

* Kafkas Ün. Fen-Edebiyat Fak. Rus Dili ve Edebiyatı, kezibantopbasoglu@outlook.com, orcid: 0000-0002-5943-1230

** Kafkas Ün. Fen-Edebiyat Fak. Rus Dili ve Edebiyatı, buyuktopcuburak@hotmail.com, orcid: 0000-0002-7240-6531

Gönderim tarihi: 20.09.2021

Kabul Tarihi: 11.11.2021

ve anlaşma aracıdır". Genel dilbilim sözlüğü (İmer vd, 2011, s. 86) ise dili "nedensiz simgelerden oluşan, bildirişimin gerçekleşmesini sağlayan dizge; çok boyutlu kavramlar bütünü" olarak tanımlamaktadır. Dil ile ilgili genel kabul gören bir tanım da Chomsky tarafından yapılmıştır. Chomsky (1965) dili "sınırlı sayıda sözcük ve kuraldan yararlanarak türetilen sınırsız sayıda kurallı tümceden oluşan bir bütün" olarak tanımlamıştır.

Dil üzerine felsefi soruşturmalar Aristoteles'e kadar uzanmakta, o günden bugüne dilin, insanlığın hayal gücündeki o bağıntılı serüveni de devam ettirmektedir. Her dönem, durum ve koşulda kabul gören bir gerçek varsa, kuşkusuz, o, insanın dili kullanma, konuşma ve de bildirişme yetisidir.

1960'lara kadar yapılan dilbilim çalışmaları tek bir dile, çoğunlukla İngilizceye, yönelirken, 1966'da Greenberg'in diller üzerine yaptığı tipolojik çalışma bu ağı genişletmiştir. Üretici-dönüşümsel dilbilgisi tek bir dili inceleyip belli sonuçlara varırken, tipoloji dil evrenini incelemektedir. Ayrıca dillerin özelliklerini, dil ailelerini yani genetik özelliklerini bölgenin dil üzerine etkileriyle birlikte ele almaktadır. Bunu yaparken de diğerinin aksine birçok dilin ortak yanlarını ve dilbilgisel eğilimlerini deneysel bir kanıtı dayanarak sunmaktadır (İkiz, 2019, s. 6).

Nitekim dilleri kendi içerisinde ve daha da yoğun olarak birbirleriyle karşılaştırma istek ve ihtiyacının evveliyatına bakılırsa, bu durum hep dilbilim çalışmalarının odağında durmuştur. 'Über die Sprache und Weisheit der Indier' eseriyle Biçimbilimsel dil sınıflandırmasının ilk adımlarını attığı bilinen Friedrich Schlegel (Meçkovskaya, 2003, s. 17-18) Avrupa dillerini Sanskrit ile karşılaştırarak gramer benzerliklerini ortaya çıkarmaya çalışmış, söz konusu çalışmada bazı morfolojik unsurları dikkate almaksızın bükümlü dillerin gramer açısından diğer dillerden daha sağlam ve daha zengin olduğuna inanmıştır (Shakhin, 2009, s. 3; Reformatski, 1997, s. 444).

Bugün dünya üzerinde konuşan sayısı sınırlı olan yerel dillerle de birlikte yaklaşık 7000 civarı dilin konuşulduğu düşünülmektedir. Henüz dilbilimsel açıdan incelenememiş bölgeler de hesaba katıldığında çok daha fazlasından söz edilebilir. 'Hint -Avrupa, konuşur sayısı bakımından en kalabalık dil ailesidir. Rusça, Bulgarca, Sırpça, Hırvatça, Boşnakça, Lehçe, Makedonca vs. Hint-Avrupa dillerinin Genel Slav kolunu oluşturmaktadır. Bu dillerden Rusça, Beyaz Rusça ve Ukrayna dili Doğu Slavca'yı; Bulgarca, Sırpça, Hırvatça ve Boşnakça Güney Slavca'yı; Lehçe, Çekçe ve Slovakça ise Batı Slavca'yı temsil etmektedir (Eker, 2009, s. 70). 11 ayrı dil grubu içerisinde incelenen bu dil ailesinde WALS verilerine göre 176 dil vardır (Online II). Almanca ise Hint-Avrupa dil ailesinin Avrupa kanadının Cermen dilleri sınıfına girmektedir. Ayrıca Avrupa Birliği'nin resmi dillerinden biri de olan Almancanın bugün yaklaşık 150 milyon kişi tarafından konuşulduğu tahmin edilmektedir.

Farklı alfabesi, çok kurallı gramer yapısı ve zengin kelime hazinesiyle öne çıkan Rusça, dolayısıyla, dünyanın çok konuşulan dilleri arasındadır. Geçmişten günümüze kat ettiği yol uzundur; bugün gelinen noktada ise Çağdaş Rus Dili, onu diğer dünya dillerinden ayıran bir dizi özelliğe sahip olduğu gibi, ifade zenginliği açısından da son derece dikkat çekicidir. Dil-düşünce-ifade ekseninde bakıldığında birbirinden farklı parametreler açığa çıkmakta, bu dili konuşanları ve ekseriya öğrenme sürecinde olanları bir hayli zorlu, bir o kadar da keyifli soruşturmalara yönlendirmektedir. İncelemeye esas Almanca ve Rusçanın gerek farklı alfabe ile oluşturulması

gerekse dilbilgisel ve dilbilimsel açıdan farklılıklar barındırması dil öğrencilerinde de güçlükler oluşturmaktadır. Bu noktada, çalışmada her iki dil arasındaki benzerlik ve farklılıkların ortaya konması ve dil öğrencilerine her iki dile daha kolay hâkim olabilmeye kolaylığını sağlamak amaçlanmıştır.

Diller, morfolojik tipoloji açısından doğrusal bir ölçekteki yerlerine göre yalınlayan/tek heceli (isolating/isolierend)> ekleyen (agglutinating/agglutinierend)> çekimleyen/ bükümleyen (inflectional/flektierend) (Velupillai, 2012, s. 96) şeklinde incelenmektedir ve morfolojik tipoloji noktasında değerlendirildiğinde Rusça ve Almanca bükümlü dillerdir; çekimleri vardır. Rusça ayrıca sentetik bir dil olarak da öne çıkmakta, sözcüklerin leksik anlamlarıyla dilbilgisel anlamlarını birleştirmektedir. Rusçada dilin en belirgin 10 ögesi kendini gösterir: İsim, sıfat, sayı, zamir, fiil, zarf, edat, bağlaç, (kiplik) parçacık ve ünlem.

1. RUSÇADA VE ALMANCADA ПРЕДЛОЖЕНИЕ/SATZ/CÜMLE KAVRAMI VE ÇEŞİTLERİ

Cümleye dair en yaygın ve de benimsenen tanım, Aristo mantığına kadar giden, bilinen (Thema/konu)- bilinmeyen (Rhema/yorum) karşıtlığına dayanan geleneksel dilbilgisinin yaklaşımıdır. Konu ve yorum kavramları metindilbilimde “metnin anlam örgüsünü oluşturan, metnin konusunu düzenleyen, tümceler arasındaki semantik ve sentaktik ilişkileri kuran etkenler” (Toklu, 2011: 135) olarak tanımlanmaktadır. Buna göre tümce yalın bir ad (öznen) ve çekimli bir eylem (yüklem) ile varsa düz tümleş ve dolaylı tümleşlerinden oluşur (Darancık ve Balcı, 2017, s. 87).

Cümlelerin dilsel bir kategori olarak bütünlüğü, dilbilgisel, anlambilimsel, iletişimsel olmak üzere üç yönün birliğinde kendini göstermektedir. Bununla birlikte cümle, gerçeklik, soru ve irade/istek/emir ifadesi içererek bir düşünceyi şekillendirmeye, ifade etmeye ve iletmeye yardımcı olan dilin gramer birimidir (*Река разлилась/ der Fluss ist übergelaufen- nehir taşıtı; Была весна/ Es war Frühling- ilkbahar; День был теплым/ es war ein heißer Tag- sıcak bir gündü; Я студент/ Ich bin ein Student/ eine Studentin- ben öğrenciyim; За стеной тихо играли на скрипке/ Sie spielten Violine ruhig hinter der Wand- duvarın arkasında sessizce keman çalıyorlardı ve benzeri) (Lekant, 2004, s. 5-6).*

Rusça ve Almancada cümleler yapılarına ve amaçlarına göre sınıflandırılmaktadır. Yapısal açıdan basit (*простые/einfach*) ve bileşik (*сложные/zusammengesetzt*) olarak kategorize olan cümleler, amaç noktasında da üç başlık altında incelenmektedir: Soru (*вопросительные/Frage*), anlatı (*повествовательные/Aussage*) ve ünlem/emir (*побудительные/Imperativ*). Soru cümlesi, anlaşılacağı üzere, soru barındırmakta ve cümle sonunda soru işareti yerleşmektedir: *Сколько тебе лет?/ Wie alt bist du?- Kaç yaşındasın?* Anlatı cümleleri herhangi bir nesne ya da canlı varlığa yönelik bilgi içermekte ve nokta ile sonlanmaktadır: *Наступил летний вечер./ Der Sommerabend ist gekommen.- Yaz akşamı geldi.* Ünlem cümlelerinde ise belirli bir eylemin gerçekleşmesine yönelik emir, istek, yasak, öğüt vb. anlamlarda ‘iti’ (*побуждение*) kendini göstermektedir: *Прочь с дороги!/ Geh mir aus dem Weg! -Yolumdan çekil!* Söz konusu cümlelerin sonuna, ifadenin devam edeceğini ya da konuşmada bir ara, bir duraklama gerektiğini göstermek için birden fazla nokta yerleşebilir: *Закрывай глаза и спи... Отлично... (Çehov, 1889) Gözlerini kapa ve uyu...Harika...*

Almancada bu kullanım söz konusu değildir. Cümleler devam niteliği taşısa da emir cümlesinden sonra cümlelerin sonlandığını belirtmek için ünlem işareti getirilmeli ve sonraki cümle ayrı olarak başlamalıdır. Yapı ve amaç bakımından yukarıdaki şekilde sınıflandırılan cümleler anlam açısından değerlendirildiğinde ise olumlu (*утвердительные/positiv*) ve olumsuz (*отрицательные/negativ*) olarak kategorize edilebilir. Cümle içeriği ile cümlelerin öğeleri arasındaki uyum olumlu cümleye, kimi işaret ve belirleyiciler vasıtasıyla bu tip bir uyumun söz konusu olmadığı yapılar ise olumsuz cümleye işaret etmektedir. Çalışma içerisinde özellikle odağa alınan olumlu ve olumsuz cümle yapılarında fiil kipleri ve kiplik (kipsellik) ayrıca önemlidir.

1.1 Rusça ve Almancada *Простые предложения/ Einfacher Satz/ Basit Cümleler*

Простое предложение/Einfacher Satz (basit cümle): Basit bir cümle, dilbilgisel olarak oluşturulmuş kelimelerin birleşimidir; betimlenen durumun gerçekliğini veya gerçek olmayışını (olasılık, arzu edilirlilik veya gereklilik) yansıtır; konuşmacının bu duruma karşı tutumunu aktarır; belirli bir anlam ve tonlama bütünlüğüne sahiptir. Cümlelerin yapısında biçimsel, anlamsal ve iletişimsel yönler olduğu gibi, cümlelerin kuruluşunda da birincil ve ikincil öğeler yer alabilir. Cümlelerin anlamsal (semantik) organizasyonu, öznenin (eylemin üreticisi veya durumun taşıyıcısı), yüklem (eylemi veya durumu işaretleyen gösterge) ve nesnenin etkileşimi ile belirlenir. Cümlelerin iletişimsel organizasyonu belirli bir sözcük düzeni yardımıyla oluşturulur: tema ve rhema oranı (Glazunova, 2011, s. 126). Almancada ise, sadece bir çekimli eylemle kurulan ve sadece bir yargı içeren cümleler basit cümle olarak adlandırılmaktadır (Zengin, 2007, s. 356). Helbig ve Buscha ise, Almanca basit cümleyi öncelikle genel olarak tanımlamakta ve şöyle ifade etmektedir:

Yüklemler değerlikleri sayesinde cümlelerde zorunlu öğelerle (fiilin konum dizgesi için belirlenen ve bulunması zorunlu olan) doldurulması gereken ve cümlede bulunması tercihe dayalı öğelerle doldurulabilecek olan boş konumlar açarlar. Zorunlu ve tercihe dayalı eylemler dışında cümlede serbest bildirişim öğeleri de bulunabilir.

(Helbig&Buscha, 2000, s. 232)

Örnek: *Hans arbeitet seit Jahren in Berlin./ Hans yıllardır Berlin'de çalışıyor.*

Tanımdan hareketle örnek cümlede yüklem değerliğine bağlı olarak bulunması gereken öge özne olarak ortaya çıkmaktadır. Ancak cümlede bulunması isteğe bağlı öğeler de vardır. Hans'ın nerede ve ne kadar süredir çalıştığı sorusunun cevabı eylemin değerliği bakımından konuşmacının isteği ya da doğrudan bu bilgiyi edinmek isteyen göndericinin talebiyle ilgili olmakla birlikte, temel ifade gerçekleştirilirken bu sorular aktarıcıya doğrudan yöneltilmediği sürece *seit Jahren/yıllardır* ve *in Berlin/Berlin'de* söz öbekleri cümleden çıkarılabilir. Basit cümlelerin bu özelliği Thema/Rhema (Konu/Yorum) karşılaştırması sayesinde daha kolay anlaşılabilir.

Tema (Konu), dinleyicinin önceden bildiği bilgileri ifade etmekle birlikte, kural olarak cümlede öncelikli olarak yer alır; Rhema (Yorum) ise, cümle içerisinde herhangi bir bilgiye ulaşmak adına sorulan sorunun cevabı gibi henüz konuşma veya bildirişme sırasında öğrenilen yeni bilgileri aktarmaktadır. Örneğin, *Он уехал сегодня/Er ist heute weggegangen- O, bugün gitti (ayrıldı), cümlesinde *Когда он уехал?/Wann ist er weggegangen? - Ne zaman gitti (ayrıldı)?* sorusunu*

cevaplarız; tema (bilinen/ konu) -Он уехал/Er ist weggegangen; rhema (bilinmeyen/ yorum)-сегодня/heute.

Basit cümleler, dilin gramer yapısının başında gelen oluşumlardandır. Basit cümle modelinde, bir cümle oluşturmak için gereken en az bir ögeden oluşan somut bir durumun olması yeterlidir. Sadece tek bir öge bile olsa, cümle kavramı oluşmuş demektir (Bak, 2020, s. 1838). Rusçada basit cümleler temel ögesinin sayısına göre tek ögeli (односоставные) ve iki ögeli (двусоставные) olarak ayrılmaktadır. Tek ögeli cümleler, özne veyahut yüklem formunda tek bir temel ögeye sahip cümlelerdir. Bu cümleler kendi içinde, определённо-личные/bestimmt (belirli-özneli), неопределённо-личные/unbestimmt (belirsiz-özneli), обобщённо-личные (genel özneli) безличные (öznesiz), инфинитивные (mastar) ve номинативные/именные (isim cümlesi) olarak ayrılmaktadır. İki ögeli cümlelerde ise, cümlenin her iki ögesi olan özne ve yüklem bulunmaktadır: Солнце встаёт- gün/güneş doğuyor. Almancada ise temel cümle, temel yargıyı içeren ve cümlenin öznesine göre çekilen yüklemi ikinci sırada olan cümledir. Almanca temel ifade cümlesinde sırasıyla özne, yüklem, nesne ve varsa belirteçler vs. kullanılır. Bu nedenle Almanca temel ifade cümlelerinde öge dizilişi dikkate alındığında Almanca temel cümle yapısının özne, yüklem, nesne, ÖYN (SVO) şeklinde olduğu görülmektedir. Ancak Almancada özne her zaman ilk sırada olmayabilir. Rusça temel cümle yapısında da ögelerin dizilişi benzer şekilde olmakla birlikte, Almancada olduğu gibi öznenin yeri noktasında bir yaptırım söz konusu değildir: Студент не понимает предложение/Предложение студент не понимает- öğrenci cümleyi anlatıyor. Almancada cümle yüklemine ikinci sırada olması şartıyla cümle, vurgulanmak istenen nesne ya da belirteç ile de başlayabilir. Örneğin, Der Schüler versteht den Satz nicht/ Öğrenci cümleyi anlamıyor yerine Den Satz versteht der Schüler nicht şeklinde de kullanım mümkündür. Ancak birinci cümlede vurgunun özne olan öğrencide olduğunu, ikinci cümlede ise cümlenin nesnesi olan cümlede olduğunu unutmamak gerekir. Ancak Almancada Rusçada olduğu gibi tek ögeli cümleden bahsetmek pek söz konusu olamamakla birlikte bu kullanıma sadece emir cümlelerinde (Imperativ) rastlandığını söylemek yerinde olacaktır. Örneğin, Komm!/Gel!, Mach!/Yap! gibi emir cümlelerinde tek ögeli kullanım olmakla birlikte günlük konuşma Almancasında da bir soru cümlesine verilen cevaplar kendinden önceki soruya bir bağlantı (Deixis) oluşturması şartıyla tek ögeli oluşturulabilir. Örneğin, Wer ist gekommen?/Kim geldi? sorusuna cevap verilirken -Ahmet şeklinde cevap verildiğinde gelen kişinin Ahmet olduğu anlaşılmaktadır. Ancak bu kullanımın yazı diline aktarımında bir tam cümle (Vollsatz) oluşturma zorunluluğunu da unutmamak gerekir.

Almanca Imperativ yapılarındaki söz konusu durum Rusçada da benzer niteliktedir. Fiilin Imperativ formuyla açığa çıkan emir anlamı ve sözü edilen tek ögeli yapının (Слушай!/Her! Dinle!) yanında, kimi zaman, özellikle de emir- komuta ifadelerinde kesin emir ve yasak gibi kategorik anlamlara eşlik eden herhangi bir yapı bulunmaksızın fiillerin çekimsiz (mastar) formlarıyla açığa çıkmaktadır: Молчать!/ Schweige! Sus!

1.2. Rusçada Tek Ögeli Cümleler (Односоставные предложения)

Yukarıda Rusça basit cümlelerin öge sayısına göre sınıflandırıldığından ve iki temel ögeden (özne veya yüklem) yalnızca birine sahip olan cümlelere tek ögeli cümle adı verildiğinden

bahsedilmişti. Almancada cümle türleri ele alındığında tür olarak tek öğeli/çok öğeli cümleler şeklinde bir ayırım yapmak söz konusu değildir. Ancak Rusçada olduğu gibi fiilin değerliğine sadece öznenin eşlik ettiği cümle kullanımı da Almancada yaygındır. Çalışma içerisinde ayrıca ele alınacak olan fiil ve isim soylu yüklem/ cümleler (isim ve fiil cümleleri), tek öğeli cümlelerdeki öznenin niteliği noktasında yapılacak bir değerlendirme için ayrıca önemlidir:

1.2.1 Определённо-личные предложения (Belirli- Özneli Cümleler): Temel ögesi yüklem olan ve eylemin belirli bir şahıs tarafından gerçekleştirildiğini ifade eden tek öğeli cümlelerdir. Şimdiki zaman veya gelecek zaman planında 1. ya da 2. tekil şahıs formları ve emir kipi (imperativ) formlarıyla da ifade edilmektedir:

Скоро придю- yakında geleceğim. Когда принесёшь мне книгу? - Kitabı bana ne zaman getiriyorsun? Пойдёте в кино? Sinemaya gidiyor musunuz? Идите- Оунайтız! Burada özne ya da şahıs sözlü olarak adlandırılmamış, fiilin şahıs ekleriyle işaretlenmiştir. Bu noktada şahıs zamirlerinin kullanımı gerekli değildir; fakat şöyle bir varyasyon da mümkündür: Я скоро придю- ben yakında geliyorum. Когда ты принесёшь мне книгу? sen kitabı bana ne zaman getiriyorsun? Вы пойдёте в кино? siz sinemaya gidecek misiniz? Böylesi durumlarda cümle iki öğeli (bileşenli) yapıya dönüşmektedir (Kalyuta, 2010, s. 23). Yukarıda belirtildiği gibi Almancada her ne kadar yüklem özneye göre çekimlense de öznesi olmayan bir cümle kurgusu mümkün değildir. Bu sebeple Almancada tek öğeli cümlelerin sadece 2. tekil şahıs emir kipinde ve bazen 2. çoğul şahıs emir kipinde kullanıldığını unutmamak gerekir.

1.2.2 Неопределённо-личные предложения (Belirsiz/ Belgisiz- Özneli/ Es Adıllı Cümleler): Temel ögesi yüklem olan ve eylemin belirsiz bir şahıs tarafından gerçekleştirildiğini ifade eden tek öğeli cümlelerdir. Yüklem şimdiki zaman ve gelecek zaman planında 3. çoğul şahıs formu veya bildirme kipinin (*изъявительное наклонение*) geçmiş zaman planında çoğul formlarıyla ifade edilmektedir: *Нам привезут книги- kitaplar bize getirilecek; Тебе звонят с работы- seni işten arıyorlar.* Yüklem isim ya da fiil soylu olabilir. İsim soylu yüklem kısa sıfatlarla ifade edileceği gibi, bu noktada fiilin kip, zaman, şahıs, hatta nicelik kategorisine yönelik anlamlar da açığa çıkabilir: Almancada ise, bazı fiillerin bir özne gerektirdiği durumlarda belirsiz özneli cümleler zorunlu/obligatorisch *es* öznesi ile yapılmaktadır. Burada da öznenin belirsiz olduğunu söylemek mümkündür. Ancak bu tür kullanımlarda *es* öznesi hem nominativ/yalın hem de akkusativ/-i hali durumlarında görülebilir. Örneğin bir hava durumundan bahsedilirken, 3. tekil şahıs zamiri anlamı dışında kullanılan *es* nominativ halde cümlede yer alır.

Örn: *Es regnet/yağmur yağıyor; Es ist heute windig/bugün hava rüzgârlı*

Ayrıca bir durumu nitelemek amacıyla akkusativ/-i hali olarak da Almanca cümlelerde yer alabilir.

Örn: *Ich lege es darauf an, dass ich vom Lehrer bestraft werde/öğretmen tarafından cezalandırılmayı göze alıyorum.*

1.2.3 Обобщённо-личные предложения (Genel-Özneli /Şahıslı Cümleler): Temel ögesi yüklem olan ve eylemin geniş şahıs yelpazesi içinde herhangi bir kişi ya da kişiler tarafından gerçekleştirildiğini ifade eden tek öğeli cümlelerdir. Söz konusu genel şahıs bakış açısından kaynaklı olarak bu tip cümleler deyim ve atasözlerinde sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Yüklem,

bildirme (*изъявительное наклонение*) veya emir kipinin (*повелительное наклонение*) 2. tekil şahıs formlarıyla ve 1. ve 3. çoğul şahıs formlarıyla ifade edilmektedir. Sıklıkla atasözü gibi anonim yapılarda karşımıza çıkan bu cümleler için belirgin, somut bir zaman diliminden söz edilemez: *Семь раз отмерь- один отрежь- yedi kez ölç, bir kez kes*. Almancada ise, bu tip deyimsele ifadeler genellikle fiilin mastar halinden yararlanılarak yapılmaktadır: *mit jemandem unter vier Augen sprechen/birisiyle baş başa-özel görüşmek; die Finger von etwas lassen/bir şeyden elini çekmek*. Ancak bu türden ifadeler bir ifade cümlesine dönüştürülürken yine özne ve özneye göre çekimlenmiş fiil cümlede yerini alır ve neredeyse tüm zaman türlerinde bir tam ifade cümlesi olarak kurulabilirler. Ayrıca Almancada bu tür deyimsele yapıların emir kipinde kullanımları da mevcuttur.

Örn: Ich habe mit ihm unter vier Augen gesprochen/onunla baş başa/özel konuştum.

Sprich mit mir unter vier Augen!/Benimle özel konuş!

Lass die Finger von meinem Buch!/Kitabımdan elini çek!

Sie hat die Finger von meinem Pommes gelassen/ Elini benim patates kızartmamdan çekti.

1.2.4 Безличные предложения (Öznesiz Cümleler): Eylemi gerçekleştiren aktif bir özneye sahip olmayan, tek bir temel öge (yüklem) bulduran cümlelerdir. Eylem herhangi bir şahsa veya eylemciye bağlı olmaksızın kendi kendine ya da dışarıdan gelen bir etkiyle gelişebilir. Bu tip cümlelerde yüklemi ifade edebilecek farklı dilbilgisel araçlar vardır. Öznesiz cümlelerde yüklem ifade araçları öznesiz fiiller, öznesiz anlamı içinde barındıran fiiller, fiillerin belgisiz /belirsiz formları, zarflar, edilgen ortaçların kısa formları vb. olabilir. Öznesiz cümle yapıları diğer tek öğeli cümlelere kıyasla çok çeşitli formlara sahip olabilir. Ancak yukarıda da bahsedildiği gibi Almancada öznesiz cümlelerle sadece 2. tekil şahıs emir cümlelerinde karşılaşılmakta ancak temel ifade cümlelerinde, cümlede özne görünümünde olsa da zorunlu olarak özne görevi olan bir *es* bulunmaktadır. Bir istisna da bazı kalıplaşmış cümle türlerinde görülmektedir. Örneğin tam cümle hali *Es tut mir leid!/Üzgünüm* ya da *Es tut mir weh!/Ağrıyor* olan cümle bazen de *Tut mir Leid/üzgünüm* ya da *tut mir weh!/ağrıyor* olarak kullanılabilir.

Semantik alanı değerlendirildiğinde öznesiz cümleler (*безличные предложения*) şu anlamlara karşılık gelebilir (Online III):

- Doğadaki durumlar, olaylar: *Моросит/Es nieselt- yağmur çiseliyor. Холодно/Es ist kalt-soğuk, Очень жарко/Es ist sehr heiß- çok sıcak*.
- Canlı bir varlığın fiziksel ve zihinsel durumu: *Мне повеселилось/Ich hatte Glück-şanslıydım*. Örneklerde görüleceği üzere Rusçada öznesiz cümle yapıları canlıların fiziksel ve zihinsel durumlarını ifade etmek için kullanılsa da Almancada bu durum gerek sözdizimsel gerekse semantik yapı nedeniyle mümkün olamamaktadır.
- Eylemin mümkün, arzu edilir ve gerekli olma durumu: *Ему не хочется гулять/er will nicht spazieren gehen- gezmek istemiyor; Можно войти?/Darf ich eintreten?- girebilir miyim?* Rusçada bu tür kullanımlar model fiillerle 'хотеть- хотеться: он не хочет- ему не хочется) ve farklı model anlamları içinde barındıran kalıplaşmış yapılarla; Almancada isteme, izin ve gereklilik durumları da yine örneklerden anlaşıldığı üzere *tarz eylemlerle/Modalverben* gerçekleştirilebilmektedir.

- Bir şeyin eksikliği, yokluk durumu: *На небе ни облачка- gökyüzü açık/ bulut yok. Никого спросить- soracak kimse yok.* Almancada bu tür anlam *es gibt/ vardır* ya da *es gibt kein(e)/ yoktur* kalıplarıyla sağlanmaktadır. Sözdizimsel açıdan ele alındığında bu yapının da öznesiz cümle gibi kabul edilebileceği söylenebilir. Örn: *Es gibt keine Wolken am Himmel/Havada bulut yok. Es gibt niemanden zu fragen/ Soracak kimse yok.*
- Gerçek dışı, gerçek üstü (potansiyel) eylem: *Вам не видать таких сражений!- Böyle savaşlar görmeyeceksiniz! Вам начинать- siz başlayın(ız).* Almancada ise, birinci örnekte görülen ifadenin karşılığı Futur I ile yapılabilirken ikinci cümlede karşılaşılan emir durumu ise Imperativ ile karşılanabilmektedir. Almancada olduğu gibi Rusçada da bu yapıların gelecek zaman ve Imperativ ile oluşturulmuş varyasyonları da bulunmaktadır.
- Eyleme iti (teşvik), komut, kategorik emir formları: *Не курить!/Rauch nicht!- Sigara içme!; Всем спать!/ Schlaft ihr alle!- Herkes uyusun!*

Yukarıda öznesiz cümlelerin semantik alanına giren kullanımlara yönelik verilen bazı örnekler Türkçeye aktarıldığında, herhangi bir 'öznesiz olma' durumunun var olmadığı algısı açığa çıkabilir. Bu noktada öncelikle Rusçadaki özne (*подлежащее*) ve eylemci (*субъект*) terimlerini detaylandırmanın gerekliliği doğmaktadır. Rusçada özne (*подлежащее*), eylemi gerçekleştiren (aktif) bir şahsa ya da nesneye direkt olarak işaret ederken, eylemci (*субъект*) genellikle aktif (faal) olmayan, daha çok bir durumun, bir eylemin taşıyıcısı niteliğindeki şahsa veyahut dışarıdan etki alan bir nesneye işaret etmektedir. Stilistik (üslupbilim) ayırım gözetmeksizin gerek konuşma gerekse yazı dilinde; ana dil odaklı bakılırsa özellikle de Rusça- Türkçe dil çifti üzerine yapılan çeviri çalışmalarında bu durum hem öğretici hem de öğrenci açısından karmaşık bir hal alabilmektedir. Buradaki asıl mesele söz konusu dilleri dilbilimsel tipoloji noktasında iyi bilmenin yanında, dilin taşıyıcılarının, o toplumun bakış açısına, dünya görüşüne de hâkim olmaktır. Dolayısıyla, Rusçada bu tür ifadeler Türkçeye aktarılırken eylemi gerçekleştiren aktif bir öznenen söz edilemese de eylemci ile nesne arasındaki ilişki değerlendirilmelidir. Almancada da kısmen benzer kullanımlar görülmesine karşın, dilbilgisel açıdan cümlede özne bulunması gerekliliği yukarıdaki örneklerden hareketle söylenebilir.

1.2.5 Инфинитивные предложения/ Infinitivsatz-Dassatz (Mastar Cümleleri): Tek ögeli mastar cümlelerinde, eylemin gerçekleştircisi/ taşıyıcısından bağımsız potansiyel bir eylem ifade edilmektedir. Mastar cümlelerinin bu anlamsal özelliği, temel ögenin doğasından kaynaklanmaktadır. Mastar cümle yapıları öznesiz cümle yapılarıyla benzerlik gösterdiği gibi, bu tür cümlelerde zorunluluk, teşvik (iti), gereklilik, olasılık ya da olasılıksızlık gibi farklı model (kiplik) anlamlar işaretlenebilir: *Откуда ж знать тебе о нем, что он мой лучший друг?! Woher weißt du, dass er mein bester Freund ist?- Onun, benim en iyi arkadaşım olduğunu nereden biliyorsun?* (Simonov, 2004, s. 53). Bunun yanında *бы* parçacığıyla kurulan mastar cümleleri kimi cümle yapılarında karşımıza 'arzu edilirlilik' anlamında çıkabilmektedir: *Вам бы здесь до осени пожить- Sonbahara kadar burada yaşasanız* (Çehov, 1986). Bu kullanım Almancada *Wunschsatz/Dilek cümlesi* ile sağlanabilir. Bu durumda Almancadaki Konjunktiv II devreye girerek gerçek dışı anlam verilir. Sözdizimsel açıdan iki farklı kullanım mevcuttur. Birinci kullanımda Konjunktiv II durumundaki

fiil cümle başına getirilerek anlam sağlanır: *Würden Sie doch bis zum Herbst hier leben!!/Sonbahara kadar burada yaşasınız!* İkinci kullanımda ise yan cümle özelliği bulunan *Wenn* bağlacı cümle başına alınarak anlam sağlanmış olur: *Wenn Sie doch bis zum Herbst hier leben!* Ancak her iki kullanımın da Almancada yan cümle özelliği taşıdığı unutulmamalıdır. Almancada Konjunktiv ile sağlanan gerçek dışı anlamın Rusçada da olduğunu ve bu noktada geçmiş zamanlı fiil formunun (-л ile biten) bir işaretleyici olarak «бы» (б) ile kombinasyonunu unutmamak ayrıca önemlidir: *Без тебя я не добрался бы до города...- sensiz (sen olmasaydım) şehre ulaşamazdım.*

1.3 Rusçada ve Almancada Глагольное сказуемое/ Verbaler Satz Fiil Soylu ve Именное сказуемое/ Nominaler-Nonverbaler Satz İsim Soylu Yüklem

Geçmişten günümüze ulaşan dilbilim yazıları ve gramer kitaplarında daha evrensel boyutta ele alınarak *Номинативное предложение/Nominaler Satz/ İsim cümlesi* ve *Предикативное предложение/Verbaler Satz/ Fiil Cümlesi* terimleriyle karşımıza çıkan bu tür cümleler, bugün, işlevsellik noktasında da değerlendirilerek çoğunlukla yerel gramer kaynaklarında cümlenin temel öğelerinden biri olan yüklem soyuna/ türüne göre isim/ fiil soylu yüklem olarak sınıflandırılmakta ve söz konusu sınıflandırma isim ve fiil cümlelerine karşılık gelmektedir.

1.3.1 Глагольное сказуемое/Verbaler Satz (Fiil Soylu/ Fiil Yüklem)

Kendi içinde basit ve bileşik fiil yüklemi olarak ayrılmakta ve Glazunova (2011, s. 146), basit fiil soylu yüklem özelliği, morfolojik göstergeleri, semantik alanı ve sözü edilen yüklem ifade araçlarına yönelik geniş bilgi aktarmaktadır.

Basit Fiil Soylu Yüklem: Söz konusu eserde basit fiil soylu yüklem başlıca ifade araçları arasında aşağıdakiler öne çıkmaktadır:

- Fiilin kip, zaman ve şahıs formlarından herhangi biriyle: *Я люблю тебя/ Ich liebe dich- seni seviyorum; Принеси мне, пожалуйста, сумку- Vana çantayı getir lütfen.*
- Eylemin enerjik başladığını ifade eden mastar formda bir fiille: *Тебе надо было его сначала выслушать, а ты сразу ругаться- önce onu dinlemeliydin sen ise hemen küfrediyorsun.* Burada 'a' (ise, fakat) bağlacının cümleye kattığı anlam dikkate alındığında, bu kullanımın Almancada da benzer şekilde bir bağlaç ile karşılandığı görülmektedir: *Zuerst musstest du ihm/ihr zuhören, aber du schimpst gleich* ya da yine aynı anlamı verecek *zwar ... aber* bağlacı kullanılarak anlam aktarılabilir: *Du musstest zwar ihm/ihr zuerst zuhören, aber du schimpst gleich;* koşul, imtiyaz, dilek veya yükümlülük anlamındaki emir kipiyle;

“Бог тебя накажет! - Tanrı cezası versin!” şeklinde Rusçada yapılabılırken bu tür ifadeler Almancada Konjunktiv I' den yararlanılarak da sağlanabilir: *Gott bestrafe dich!* Temel ifade cümlesi dilbilgisi kuralına göre *bestrafen* fiilinin 3. Tekil şahsa göre çekimlenmesi gerekirken, bu kullanımda fiil Konjunktiv I formuna getirilerek dilek/koşul durumu sağlanabilmektedir.

Bileşik Fiil Soylu Yüklem: Bileşik fiil soylu yüklem aşağıda sıralanan türde fiillerin mastar formlarıyla birlikte kullanıldığı görülmektedir (Glazunova, 2011, s. 146-147):

- Bir eylemin başlangıcı, devamı veya sonu anlamına gelen yardımcı fiil: *Мы начали работать- çalışmaya başladık; Я стал ждать- beklemeye başladım; Он продолжал писать -*

yazmaya devam etti; Я бросил **курить**- sigarayı bıraktı. Almancada ise, bu tür anlamlar cümlede yine *Infinitiv+zu* yapısıyla verilebilmektedir: *Wir begannen zu arbeiten; Ich begann zu warten*; Almancada bazı fiiller eylemin devam ettiği anlamını kendi içinde barındırmaktadır: *Er/Sie schrieb weiter-yazmaya devam etti*; bununla birlikte bir alışkanlığın artık terk edildiğini belirtmek için Almancada *birakmak* anlamına gelen *aufhören* fiili kullanılır. Fiil, ayrılabilen bir fiil olduğu için *Sigarayı bıraktı* cümlesi şu şekilde kurulabilir: *Er/Sie hat aufgehört zu rauchen*. Rusçada da yine bazı fiiller eylemin devam ettiği, bittiği ya da sonlandırıldığı anlamını içinde barındırmakta ve ayrıca fiiller, bitmiş/ tamamlanmış (сов.в.) ve bitmemiş/ tamamlanmamış (несов.в.) şeklinde türlere ayrılmaktadır. Bu noktada ise gerek semantik gerekse de morfolojik göstergeler ayrı ayrı önemlidir.

- *Хотеть/захотеть,желать/пожелать,мочь/смочь,пытаться/попытался, стараться/постараться,отказываться/отказаться, надеяться, бояться* ve benzeri model fiiller: Я хочу **видеть** тебя- Seni görmek istiyorum. Bu anlam Almancada da model fiille sağlanabilmektedir: *Ich möchte dich sehen*. Они отказались нам **помогать**- bize yardım etmekten vazgeçtiler. Almancada ise, bu anlamı veren *dass* yan cümlesi veya ana cümle öznesi ile yan cümlede eylemi gerçekleştiren/gerçekleştirecek olan aynı özne ise *Infinitiv+zu* kurulur ve vazgeçmek anlamına gelen *auf etwas verzichten* yapısı ile anlam sağlanabilir: *Sie haben darauf verzichtet, uns zu helfen/ dass sie uns helfen*.
- Kısa sıfat formları ve *должен, рад, намерен, способен, готов, склонен* ve benzeri yapılar: Я *рада* тебя **видеть**- seni gördüğüme sevindim; Rusçadaki bu kullanım, dilin özelliği gereği kullanılırken Almancada böyle bir kullanım söz konusu değildir. Ancak Almancada da bu anlamı veren ana cümle- yan cümle kombinasyonu vardır ve bu kombinasyon yine *dass* bağlacı ile sağlanmaktadır: *Es freut mich, dass ich dich gesehen habe*. Я *намерен* **продолжить** это дело- bu işe devam etme niyetindeyim; Мы *готовы* вам **помогать**- size yardım etmeye hazırız. Bu tarz kullanımlar için ise, Almancada sözdizimsel açıdan bir eşdeğerlik bulunmamasına karşın semantik açıdan yine *Infinitiv+zu* yapısıyla anlam sağlanabilmektedir: *Wir sind fertig, Ihnen zu helfen-Size yardım etmeye hazırız; Ich beabsichtige, diese Arbeit fortzusetzen- Bu işe devam etme niyetindeyim*.

1.3.2 Именное сказуемое/Nominaler Satz (İsim Soylu/ İsim Yüklem)

İsim Soylu/ İsim Yüklem: İsim soylu yüklemeler aşağıda sıralanan farklı türlerdeki yapı ve dilbilgisel araçlarla farklı türlerde bağ/ ilişki kurabilir (Glazunova, 2011, s. 158):

- Farklı formlarda *быть* (olmak, bulunmak) fiili: Мне важно знать, **кто он есть** на самом деле- Onun gerçekte/aslında kim olduğunu bilmek benim için çok önemli; Мой отец, **был отличным врачом**- Babam muhteşem bir doktordu. Almancada ise, isim cümlelerinde temel unsur *sein/olmak* yardımcı fiilidir ve cümle kurulurken özneye göre çekimlenmiş haliyle cümlede yerini alır. Şayet cümle, bir ifade cümlesiyse, Almanca'nın özelliği gereği çekimlenmiş *sein* fiili cümlede ikinci konumda; şayet soru cümlesiyse cümle başında yer almalıdır: *Es ist für mich sehr wichtig, zu wissen, wer er eigentlich ist/ Onun aslında kim olduğunu bilmek, benim için çok önemli ya da Mein Vater war ein wunderbarer Arzt/Babam muhteşem bir doktordu*. Örneklerde de görüldüğü gibi, ikinci cümle basit bir isim cümlesi

olsa da ilk cümlede ana cümle isim cümlesi olmasına karşın yan fiil cümleleriyle de bağlanabilmektedir. Ancak ana cümle bir isim cümlesi olduğundan, bu cümle için isim cümlesi demek yanlış olmayacaktır.

- *Это, вот, значит (это значит)* parçacıkları: Друг — **это человек**, на которого всегда можно положиться- Arkadaş, her daim güvenebileceğiniz kişidir. Almancada ise, Rusçadaki bu örnek *Relativ* yapılarıyla verilmektedir: *Ein Freund ist jemand, dem Sie immer vertrauen können/ arkadaş, her zaman güvenebileceğiniz kişidir.*
- Karşılaştırmacı bağlaçlar *как, словно, будто, точно ve benzeri*: Он **как ребёнок**- çocuk gibi; Её глаза **будто острый нож**- Gözleri keskin bir bıçak gibi. Almancada ise, bu kullanım gibi anlamına gelen *wie* edatıyla (Rusçada «как») yapılabilir ama karşılaştırma sadece *wie* edatıyla yapılmaz. *Kadar* anlamına gelen *als* edatı da karşılaştırma bağlamında kullanılmaktadır: *Weiss als Milch/Süt kadar beyaz; Unschuldig als Baby/Bebek kadar masum.*
- Hareket, durum, aktivite fiilleri; hatta *идти, стоять, лежать, сидеть, родиться, жить, умереть, работать, вернуться ve benzerleri*: После отпуска они **вернулись отдохнувшие**- tatilden dinlenmiş şekilde döndüler; Он **умер героем**- Bir kahraman olarak öldü.

İsim soylu yüklem, farklı tür ve yapıdaki cümlelerde, farklı şekillerde karşımıza çıkabilmektedir. Cümle içerisinde bu yüklemler işletilirken, kimi zaman sadece isim türevi odaklı bakıldığından, teşhisi noktasında yanıtıcı durumlar da açığa çıkabilmektedir. Nitekim söz konusu yüklem farklı dilbilgisel işaretlerle birleştiğinde, bakış açımızı yönlendirme, bu tür yapıları bir bütün olarak ele alabilme ihtiyacını da beraberinde getirecektir. Örneğin isim türevi yüklem, sıfatlar (*имена прилагательные*), edatlı veya edatsız isim yapıları (*имена существительные с предлогами или без предлогов*), ortaçlar (*причастия*), zamirler (*местоимения*), zarflar (*наречия*) gibi dilin en belirgin öğeleri olarak rastlamaktayız.

2. ESAS YARDIMCI FİİL БЫТЬ/SEİN ÜZERİNE

Rus dilinde herhangi bir kişi ya da nesneyi belirli bir gruba ya da kategoriye dâhil etmede, sınıflandırmada *быть* fiilinin kullanımı, tıpkı Almancadaki *sein* fiilinin kullanılması gibi, kaçınılmazdır. Söz konusu fiilin çağdaş dildeki kullanımına yönelik öncelikli olarak değinilmesi gereken husus şimdiki zaman planında kullanılmasıdır.¹

Bu özellik büyük ölçüde konuşma diline özgü olduğu gibi, yazı dilinde *быть* fiilinin yerini *являются* fiili almaktadır. Almancada ise, gündelik konuşma dilinde *sein* fiilinin çekimlenmiş hali ya *Präsens/Şimdiki-Zaman (bin, bist, ist, sind, seid, sind)* ya da *Perfekt/Geçmiş Zaman* ifadelerinde sıkça kullanılırken, yazı dilinde geçmiş zaman ifade edilirken *sein* fiilinin *Präteritum* hali olan *war (war, warst, war, waren, wart, waren)* kullanılmaktadır. Kıyaslayalım: *Профессор Соколов- хороший врач/ Professor Sokolov ist ein guter Arzt - Profesör Sokolov iyi bir doktordur. Профессор Соколов является лучшим специалистом по сердечно- сосудистым заболеваниям/ Professor Sokolov ist ein sehr guter Experte auf dem Fachbereich der Herz-Kreislauf-Erkrankungen- Profesör Sokolov, kardiyoasküler hastalıklar alanında çok iyi bir uzmandır.* Örneklerden görüldüğü üzere, Almancada

¹ *Быть- есть*- fiilinin şimdiki zaman 3. tekil şahıs formu özellikle yazı dilinde kullanılır.

günlük konuşma veya yazı dilinde şimdiki/gelecek zamanlı isim cümlesinde *sein* fiilinde bir değişim söz konusu değildir. Ancak *Futur I/ Gelecek Zamanda* gelecekte olmak anlamına gelen *werden* yardımcı fiili tercih edilmektedir. Bu fiil tek başına kullanıldığında *olacak* anlamına gelirken, *Gelecek Zaman* içerisinde kullanıldığında, yardımcı fiil görevinin olduğu unutulmamalıdır.

Çağdaş dilde *быть* fiilinin kullanımına yönelik aşağıdaki hususlar ayrıca önemlidir (Pehlivanova ve Lebedeva, 2007, s. 274-275):

- *Являться* fiili şimdiki zaman planında bir yardımcı fiil olarak kullanılmakta geçmiş ve gelecek zaman planında tercih edilmemektedir. Yukarıda verilen durumun tersi olarak söz konusu zamanlarda *быть* fiilinin zamana göre çekimli formları öne çıkmaktadır: Geçmiş zaman planı için: *был, была, было, были*; gelecek zaman planı için: *буду, будешь, будет, будем, будете, будут*.
- Eğer kişi ya da nesnelere sınıflandırılmasında belirli bir gruba ait olma durumu *быть* fiili ile ifade ediliyorsa ve özellikle de bu durum geçmiş ve gelecek zaman planında gerçekleşiyorsa, böylesi durumlarda isimler -ile (araç/ Instrumental) halinde kullanılmaktadır: Geçmiş zaman planı için: *Я была студенткой- Öğrenciydim (dişil)*; şimdiki zaman planı için: *Я студентка (dişil)- Öğrenciyim*. Gelecek zaman planı için: *Я буду студенткой- Öğrenci olacağım (dişil)*.
- *Быть* fiili geçmiş ve gelecek zaman planında kurulmuş cümlelerde sıfatlarla (sıfatların kısa ve tam formları) veya sıfat-fiil (kısa formu) ile birlikte yüklemi oluşturabilir: Geçmiş zaman: *Фильм был интересный- film ilgi çekiciydi/ Дочь была похожа на отца/ kız babaya benziyordu*; şimdiki zaman: *Фильм интересный- Film ilgi çekici/ Дочь похожа на отца- Kız babaya benziyor*; gelecek zaman: *Фильм будет интересный- Film ilgi çekici olacak/ Дочь будет похожа на отца- Kız babaya benzeyecek²*.
- *Быть* fiili geçmiş ve gelecek zaman planında kişi ya da nesnelere buldukları yeri de işaretleyebilir: Geçmiş zaman: *Она была в университете (вчера)- O üniversitedeydi (dün)*; şimdiki zaman: *Она в университете (сегодня)- O üniversitede (bugün)*; gelecek zaman: *Она будет в университете (завтра)- O üniversitede olacak (yarın)*.
- Kişi ya da nesnelere yokluğu ifade ediliyorsa, bu noktada cümle şahıssız olarak tercih edilmektedir: *У нас нет (не было, не будет) машины- Arabamız yok (olmadı, olmayacak)*; *Там нет (не было, не будет) университета -orada üniversite yok (yoktu, olmayacak)*.
- *Быть* fiili geçmiş zamanda *ходил, ездил куда- либо* anlamlarında kullanılabilir:

Где вы **были** вчера вечером? – Dün akşam neredeydiniz?

 - Мы **были** на концерте– Konserdeydik.
 - Мы **ходили** на концерт. – Konsere gittik ('yürüyerek' gidip geldik).

² Bu konuda detaylı bilgi için Bkz: Pehlivanova, Lebedeva, s. 274.

3. RUSÇADA VE ALMANCADA УТВЕРДИТЕЛЬНЫЕ ПРЕДЛОЖЕНИЯ/AFFIRMATİVER SATZ/ OLUMLU VE ОТРИЦАТЕЛЬНЫЕ ПРЕДЛОЖЕНИЯ /NEGATİVER SATZ/ OLUMSUZ CÜMLELER

Semantik açıdan değerlendirildiğinde, Rusçada cümlelerin en önemli olaylarından biri onay/kabul ve inkâr/red; yani olumlu ve olumsuz dualitesidir. Bu tutum, konuşmanın içeriği ile öğeleri arasındaki bağlantının onaylanması veya reddedilmesiyle kendini gösterir. Bu noktada kipsellik (modellik) önemlidir çünkü eylemi ya da yargıyı inkâr etmek veya tam tersi onaylamak gerçeklik planıyla yakından ilişkilidir. Dil dizgesinde bu karşıtlığın belirgin göstergeleri, ifade araçları vardır. Böylece cümle anlamca olumlu ya da olumsuz bir nitelik kazanmaktadır. Olumlu cümlelerin başlıca dilbilgisel göstergesi olumsuz sözcük *нет* ('hayır', 'yok'), olumsuzluk parçasığı *не* (değil), *ни* (tek, bir, hiç) ve de *нельзя* (olmaz), *невозможно* (mümkün değil) gibi yapıların yokluğudur: *Победа будет за нами- zafer bizim olacak.*

Terim olarak 'olumsuz' multidisipliner niteliktedir. Sözdizimsel çerçevede ise 'отрицание' yani 'olumsuz' terimi, *не* ve *ни* parçacıklarının, söz konusu *не-* ve *ни-* öneke sahip zamir ve zarfların; ayrıca *нельзя* ve sözcüksüz bir dizi yüklem kullanımına yönelik durumları bünyesinde barındırmaktadır. 'Olumlu' ve 'olumsuz' terimleri birbiriyle yakından ilişkilidir. Herhangi bir durumu değillemek, dolaylı olarak onun tersini onaylamak anlamına gelmektedir. Kısaca, bir şahsın, nesnenin ya da eylemin varlığını inkâr etmek, aynı zamanda onun yokluğunu bildirmektir.

Almancada olumsuz cümle, *cümlelerin olumsuz yapılması* ve *sözcüğün olumsuz yapılması* şeklinde iki türlü yapılabilir. Cümlelerin ya da sözcüğün anlamını olumsuz yapan sözcükler şu şekildedir: *nicht, nie, nichts, niemals, keiner, kein, keine, keines, keinesfalls, keineswegs, niemand vs* (Zengin, 2012, s. 119).

Bir cümle içerisinde olumsuzluğu ifade etmenin yolları ve söz konusu ifadenin dilbilgisel araçları aşağıdaki gibi sıralanabilir:

- Herhangi bir kelime formunun önünde yer alabilecek *не* parçasığı: *Она не работает- (o) çalışmıyor.* Almancada bu anlam, cümle olumsuz yapılarak ya da eylem değillenerek verilmektedir: *Er arbeitet nicht. Сестра не студентка/ Meine Schwester ist keine Studentin/Schülerin- (kız) kardeşim öğrenci değil;* hatta deyim ifadelerinde: *Не в силах/Es ist nicht möglich/unmöglich- olanaksız/ mümkün değil.* Örnekten görüleceği üzere, Almancada bir zarf değilleneceği zaman, olumsuzluk sözcüğü olan *nicht* zarftan önce kullanılarak olumsuz anlam sağlanmaktadır. Ancak bir isim olumsuz yapılacağı zaman, sözcükten önce getirilecek *kein* olumsuzluk sözcüğü ile bu anlam sağlanmaktadır.
- *Ни* parçasığı: *Ни одного вопроса- Tek bir soru (bile/ olsun); Ни малейшего волнения (en ufak bir heyecan bile/ olsun)* tipi cümlelerde ve hatta deyim ifadelerinde karşımıza çıkabilmektedir.
- *Некого, нечего, негде, некуда, неоткуда, незачем, некогда* gibi *не-* ön ekli olumsuz zamir ve zarflar: *Не о чем печалиться- Üzülecek bir şey yok; Негде отдохнуть- Dinlenecek yer yok. Ни-önekli zamirler ve zamir türevi никто, ничто, никакойı tipi sözcükler: Ничего нового- Yeni bir şey yok.* Almancada bu anlam yine *nicht* ve *kein* sözcükleri ile sağlanmaktadır.
- Yüklem konumundaki *нет, нельзя, невозможно, немыслимо:* *Нет времени- zaman yok; Ехать нельзя- Gidemezsin/gidilmez* ve olumsuz cümlelerin eşdeğeri olarak *нет* sözcüğü

veyahut yanıt veya karşıtlıkta kullanılan esas ögesi: *Она на работе? – Нет- (o) işte mi? – Hayır; Все пришли, а она нет- Herkes geldi ama o gelmedi/ yok; На улице холодно а дома нет – Dışarısı soğuk ama ev değil.*

Yukarıda sıralanan dilbilgisel araçlar, kuşkusuz, Rusça ve Almancada basit cümlelerin olumsuz ifadesi noktasında önemli rol oynamaktadır. Cümledeki olumsuzluğun türü ve derecesi noktasında ise olumsuz cümleler yine kendi içerisinde ayrılmaktadır. Bu noktadan hareketle, kimi cümlelerde olumsuzluk anlamı zorunlu bir unsur olarak ortaya çıkabilir. Örneğin bir şeyin veya bir kimsenin yokluğu, herhangi bir yerde bulunmayışı, bir eylemin gerçeklik planında yer etmediği, gerçekleşmediği gibi durumlar cümlede olumsuzluğun kaçınılmaz olduğu durumlardır: *Нет времени/Keine Zeit!- zaman yok; Никаких проблем/ Kein Problem!- Sorun yok/ değil.*

3.1 Rusçada Cümlelerin Zorunlu İşareti Olarak Olumsuzluk

Olumsuzluk anlamının zorunlu olduğu cümlelerde yapısal, dilbilgisel ve olumsuzluğun niteliği noktasında farklılıklar açığa çıkabilir.

He (değil) parçası, *ни* parçası ve ayrıca *не-* önekli zamir ve zarflar cümlelerde zorunlu bir işaret olarak yansımaktadır: *Письмо не получено- Mektup alınmadı; Невкуда поїму- gidecek yer yok; Не было ни одного человека- tek bir kişi bile yoktu.* Bunun yanında zorunlu olumsuzluk barındıran cümlelerin özneyi belirsiz veya genel bir özne olarak işaretlemesi daha olasıdır: *Без потерь войны не бывает- Kayıpsız savaş olmaz* (Simonov, 2013). İsteğe bağlı olumsuzluk içeren cümlelerin ise, bilinen belirli bir özneyi işaretleme olasılığı daha yüksektir ve dolayısıyla bu cümleler öznenin varlığını inkâr etmez: *Не было сказано ни слова- tek kelime konuşulmadı/ edilmedi.*

3.2 Cümleye Eşdeğer “Hem” ve “Nein” İfadesi

Cümleye eşdeğer ya da onun başlıca öğelerinden olan *нет*, ikili veya çoklu diyaloglar içerisinde veya muhalif/ karşıt yapıların parçası olarak işletilmektedir. Diyalog metinler içerisinde verilen bilgi veya ifadenin yanıtı olarak karşımıza çıkabilen *нет*, böylesi durumlarda bir soru özelliğine ve de olumsuzluk anlamına sahip olabilir. Kimi zaman ise söz konusu unsurları barındırmayabilir. Eğer ifade edilene verilen yanıt belirgin, somut bir olumsuzluk barındırmıyorsa, yanıt içerisinde yerleşen *нет* olumsuzluk unsuru olur: *Имеете ли вы с кем из своих переписку? – Нет- Herhangi birinizle herhangi bir yazışmanız var mı? – Hayır* (Şolohov, 2003, s. 174). Ancak Almancada sadece sorulan bir soruya olumsuz yanıt verilirken kullanılmaktadır: *Ist er gekommen? –Nein/(o) geldi mi?– Hayır.* Bu kullanım dışında, Almancada sorulara olumsuz cevap vermek için kullanılan tek sözcüklü cevaplar da bulunmaktadır: *keineswegs, nie vs.*

Kimi durumlarda da eğer ilk replik olumsuzluk içeriyorsa *нет* olası iki yanıt karşılık gelebilir: İlkinde olumsuz bir yanıtı onaylayan *нет*: *Ты не написал письмо? – Mektubu yazmadın mı? – Нет, не написал- Hayır, yazmadım;* ikincisinde ise olumsuz bir yanıtı reddetmeye, bir duruma itiraza veya bu noktada bir anlaşmazlığa hizmet edebilir: *Ты не написал письмо? Mektubu yazmadın mı? – Нет, написал.- Hayır, yazdım.* Almancada ise, buna karşılık gelen *doch* sözcüğü bulunmaktadır. *Doch* sözcüğü olumsuz bir soruya olumlu cevap vermek için kullanılır: *Hast du den Brief nicht geschrieben?- Doch!- Mektubu yazmadın mı? – Bilakis/aksine/yazdım.* Bu soru, konuşulan kişinin hiç mektup yazıp yazmadığını öğrenmek için yöneltilir. Bu durumda cümle kurulumu

şöyle olacaktır: *Hast du keinen Brief geschrieben?- Doch!- Hiç mektup yazmadın mı?- Aksine/yazdım.* Almancada olumsuz sorulara cevap verilirken unutulmaması gereken temel kural, eğer cevap olumlu olacaksa *doch* sözcüğü mutlaka kullanılmalıdır. Şayet olumsuz soruya olumsuz yanıt verilecekse, o zaman *Nein* sözcüğünü kullanmak yeterli olacaktır: *Hast du den Brief nicht geschrieben?- Nein.- Mektubu yazmadın mı? Hayır/yazmadım.*

Rusçada, iki öğeli cümlelerde, temel öğelerden herhangi biri ile olumsuzluk ifade etmek mümkündür. Bunun yanında, genellikle yüklemden önce; özne olmayan yüklemde ise fiilden veya yüklemden önce yerleşebilir. Tam olumsuz cümlelerin aksine, bu tür yapılar sadece yüklemde olumsuzluk açığa çıkar: *Он не знает- (O) bilmiyor; Его сестра не журналист- Kız kardeşi gazeteci değil; Новости не из Анкары- Haberler Ankara'dan değil; Времени не хватает- Zaman yetmiyor (yeterli değil).* İsteğe bağlı olumsuzluk cümlelerin isim soylu bir öğesi olarak kendini gösterebilir. İsim cümlelerinde kimi zaman emir/ direktif; *Не разговаривать!- Konuşma!* İsim cümlelerinde yerleşen olumsuz anlamlar için belirgin işaretleyiciler olabileceği gibi, bazı durumlarda bu tür olumsuzluğun niteliği bağlama (kontekst) dayalı da olabilmektedir.

Смотрела она на нас смело, в упор, словно мы были не новые для нее люди, а животные зоологического сада -Bize cesurca ve de boş baktı; sanki onun için yeni insanlar değil de hayvanat bahçesindeki hayvanlarmışız gibi (Çehov, 2010, s. 265) tipi cümlelerde bir öğede yerleşen olumsuzluk tümüyle bir grubu etkileyebilir; bu noktada yine bağlam son derece önemlidir.

3.3 *Общее и частное отрицание/ Vollnegation- Teilnegation/ Tam ve Kısmi Olumsuzluk*

Cümlede olumsuzluğun tam ve kısmi boyutlarını aşağıda verilen cümleler üzerinden değerlendirmeye çalışalım:

- *Брат не ходил вчера в библиотеку./Erkek kardeşim dün kütüphaneye gitmedi (yürüyerek gidip gelmedi)*
- *Не брат ходил вчера в библиотеку. /Dün kütüphaneye giden erkek kardeşim değildi.*
- *Брат ходил не вчера в библиотеку. /Erkek kardeşim kütüphaneye dün gitmedi.*
- *Брат ходил вчера не в библиотеку (Online IV)./Erkek kardeşim dün kütüphaneye gitmedi. (bir yere gitti ama kütüphaneye değil).*

Almancada da bu tür anlamlar, Rusçadaki *не* gibi, cümle içinde *nicht* olumsuz sözcüğünün hangi sözcük önüne getirildiğine bağlı olarak değişkenlik göstermektedir:

- *Mein Bruder/Meine Schwester ist gestern in die Bibliothek nicht gegangen./ Erkek/kız kardeşim dün kütüphaneye (yürüyerek) gitmedi.*
- *Wer gestern in die Bibliothek gegangen ist, war nicht mein Bruder/meine Schwester./ Es war nicht mein Bruder/meine Schwester, der/die gestern in die Bibliothek gegangen ist./ Dün kütüphaneye giden erkek/kız kardeşim değildi.*
- *Mein Bruder/Meine Schwester ist nicht gestern in die Bibliothek gegangen./ Erkek/kız kardeşim kütüphaneye dün gitmedi.*
- *Mein Bruder/Meine Schwester ist gestern nicht in die Bibliothek gegangen./ Erkek/kız kardeşim dün kütüphaneye gitmedi. (bir yere gitti ama kütüphaneye değil)*

Bu cümleler anlaşılacağı üzere olumsuzluk ifadesinin farklı niteliklerine işaret etmektedir. İlk örneğimizde yapılan eylem olumsuzlanmaktadır. Bu noktada cümlelerin bütününe yansıyan bir

olumsuzluk söz konusudur. Cümlelerin temel öğelerinden birinde (yüklem) yerleşen olumsuzluk anlamı böylece bütün bir ifadeyi kuşatmış olur. Böylesi olumsuzluk ifadeleri tam; bu tür olumsuzluk içeren cümlelere de 'tam olumsuz' cümleler adı verilmektedir. İkinci örneğimizde açığa çıkan olumsuzluk anlamı, eylemin taşıyıcısına yöneliktir. Bu noktada cümleyi büsbütün olumsuzlaştıran bir durumdan bahsedilemez; kısaca eylem olumsuzluk ifade etmez. Kütüphaneye giden biri vardır fakat bu erkek kardeş değil; başka biridir. Üçüncü örneğimizde reddedilen ya da olumsuzluk bildirilen husus eylemin kendisi değil; zamanıdır. Dolayısıyla açığa çıkan anlam şöyledir: Erkek kardeş kütüphaneye gitmiştir ancak bu kütüphaneye gitme eylemi dün gerçekleşmemiştir; dolayısıyla bir başka zaman aralığında gerçekleşen bu eylem için olumsuzluk söz konusu değildir. Son örneğimizde ise, eylemin yeri noktasında bir olumsuzluk söz konusudur. Yine olumsuzluk anlamı cümlelerin tümüne değil, bir kısmına atıfta bulunur. Erkek kardeş dün kütüphaneye gitmemiştir ancak herhangi başka bir yere gitmiştir. Bu tür olumsuzluklar kısmi olumsuzluk, böylesi olumsuzluk içeren cümleler de 'kısmi olumsuz' cümleler olarak adlandırılmaktadır.

Tam/ kısmi dualitesinde genel geçer normların dışında kalan ve de özellikle üzerinde durulması gereken durumlar da vardır. Nitekim yukarıda, cümlelerin temel öğelerinden birinde yerleşen olumsuzluğun (yüklem) cümlelerin tümüne sirayet ettiği üzerinde durulmuştu. Oysa kimi zaman yüklemdeki bu olumsuzluk kısmi bir karakter de kazanabilir: *He ходил в библиотеку, а ездил/Mein Bruder/Meine Schwester ist gestern in die Bibliothek nicht gegangen, sondern gefahren (kütüphaneye yürüyerek değil, arabayla gitti)*. Örnekte de görüldüğü gibi eylemin tümü reddedilmemekte, yalnızca eylemin niteliği, eylemi gerçekleştirme şekli konusunda bir olumsuzluk açığa çıkmaktadır. Bunun yanında, çalışma içerisinde morfolojik göstergeleri ve semantik alanı üzerinde özellikle durduğumuz, olumsuzluğun zorunlu olduğu cümlelerin tümü tam olumsuz cümlelerdir. Tam ve kısmi olumsuzluğun haritası belirgin hatlarla da çizilmiş olabilir. Örneğin *he* parçacığının yüklem ya da temel öğenin önünde yerleşmesinin tam olumsuz; cümlelerin öznesinde ya da cümlelerin ortak öğesinde yerleşmesinin ise kısmi olumsuzluk oluşturması gibi. Bununla birlikte, söz konusu sınırın çizilmesinde farklı parametreler de açığa çıkabilir (Online V):

- Fiilin çekimli formu ve ona bağlı sözcük biçimleri içeren cümlelerde olumsuzluk, şayet *he* parçacığı doğrudan çekimli fiil formunun önüne gelirse tam olumsuz nitelik kazanmaktadır; ancak eğer fiile bağımlı bir sözcük biçiminden önce gelirse kısmi olumsuz özelliğe sahiptir: *Она не может работать/ Она может не работать* Bu kullanım Almanca için söz konusu olmamakla birlikte sözcük önüne getirilen *nicht* ve *kein* olumsuzluk sözcükleri cümleyi ya da bir sözcüğü olumsuz yapabilir. Bunun dışında bazı zarfların önüne getirilen olumsuzluk ön ekleriyle zarf ve/veya dolayısıyla cümle de olumsuzlaştırılabilir: *Es ist unmöglich/ nicht möglich- Mümkün/ olası değil*. Bu tip kullanım ve varyasyonlar Rusçada da yaygındır: *Это невозможно- bu mümkün değil*.
- Fiilin çekimli formunu içermeyen cümlelerde, olumsuzluğun tam veya kısmi niteliği ancak, sözdizimsel zaman ve kipin özel bir göstergesinin olduğu özgül olmayan biçimlerle belirlenebilir. Şöyle ki, *Мать не врач- Meine Mutter ist keine Ärztin- Annem doktor*

değil; *Он не дома/ Sie ist nicht zu Hause- O evde değil* gibi cümleler hem tam hem de kısmi olumsuz olarak algılanabilir: *Мать не врач – ‘не является врачом’- doktor değil* veyahut *‘является не врачом, а журналистом/ Meine Mutter ist keine Ärztin aber eine Journalistin- Doktor değil ama gazeteci’; Он не дома – ‘не находится дома-Evde değil* veyahut *‘находится не дома- Evde değil fakat başka yerde’/ Sie ist nicht zu Hause, aber in einem anderen Ort.*

- Yardımcı fiilden önce yerleşen olumsuz ifade, tam olumsuz bir karaktere sahiptir: *Наружность её не была обманчива- Görünüşü aldatıcı değildi; Лаврецкий не был молодым человеком- Lavretski genç bir adam değildi* (Turgenyev, 1981, s. 31). Almanca SVO (ÖYN) özellikli dillerden olduğu için temel ifade cümlelerinde özne ilk sırada ve yüklem mutlaka ikinci sırada olmalıdır. Bu sebeple Almancada temel ifade cümlelerinde özne ile yüklem arasına bir sözcük getirilmesi söz konusu değildir.
- İsimlerden önce yerleşen olumsuzluk ifadesi kısmi niteliktedir: *Платье на нем было не ново и узко, словно он из него вырос- Üzerindeki elbise ne yeni ne de dardı; sanki içinden çıkmış gibiydi* (Turgenyev, 2014). Bu örnekteki cümle Almanca karşılığı konusunda istisna oluşturmaktadır. Almancada iki olumsuzluk aynı anda verilirken *weder noch/ ne ... ne de* yapısı kullanılmaktadır: *Ihr/Sein Kleid war weder neu noch eng; als ob er/sie herausgekommen wäre/ elbise ne yeni ne de dardı; sanki içinden çıkmış gibiydi; Он был не трус, как видно/ Er war nicht so feige, wie er aussah- Görüldüğü gibi, korkak değildi.*

3.4 Двойное отрицание/ Çift Olumsuzluk

Olumsuz cümlelerin doğasına, çeşitliliğine ve bu çeşitliliğin niteliklerine değinirken özellikle altının çizilmesi gereken bir diğer husus da bir cümlede birden fazla olumsuzluk ifadesinin, çift olumsuzluğun yerleşebileceği gerçeğidir. Örneğin yüklem bileşiminde veya tam olumsuz bir cümlelerin her iki temel ögesinde de olumsuzluk bulunabilir. Bu durumun bir sonucu olarak olumsuz anlam geri planda kalır ve farklı model anlamların kategorik ifadeleri açığa çıkabilir: mecburiyet, zorunluluk, gereklilik, kaçınılmazlık ve benzeri.

Нельзя, невозможно tip yükleme sahip olan ve fiilin mastar formu önüne yerleşen *нельзя не сказать - ‘надо, необходимо сказать- söylemek gerekli/ söylenmeli’*, *Невозможно не сделать - ‘надо обязательно сделать- yapmak gerekli/ yapılmalı’* şeklinde olumsuzluk ifadesine sahip *Я думаю, что нельзя будет не ехать* (L. Tolstoy, 2008, s. 85) *Bence/ sanırım gitmemek imkânsız olacak* tipi ve olumsuzluk durumunun *мочь (-e bilmek, -a bilmek)* fiilinin çekimli formu veyahut bu fiile bağlı mastarın önünde yerleştiği cümlelerde çift olumsuzluk durumu açığa çıkmaktadır. Yine kimi zaman da *«не имеет права», «не имеет основания», «не в силах» (не может-olamaz)* kombinasyonlarında ve *Никто не имеет права не знать жизни- Kimsenin hayatı bilmeme hakkı yoktur* (Gonçarov, 1869) tip cümlelerde de çift olumsuzluk söz konusudur. Almancada basit cümlelerde bu tür olumsuz ifadeler fiilin ya da zarfın kendinden olumsuz anlamıyla birlikte cümlede yer alması ve bu olumsuz anlamın değillenmesi için kullanılacak *nicht* sözcüğü ile gerçekleştirilebilir. Ancak birden fazla cümlelerin olumsuzlanacağı durumlarda Almancada *Infinitiv+zu* ya da *dass* ile yan cümlelerin kurulması gerekliliği unutulmamalıdır: *Es ist nicht*

unmöglich/İmkânsız değil. Ya da Es ist nicht unmöglich, dass die türkische Fußballmannschaft die deutsche Fußballmannschaft schlägt/ Türk futbol takımının Alman futbol takımını yenmesi imkânsız değil.

SONUÇ

Dilin çok fazla tanımı olsa da dili bir bütün olarak incelemek yerine konuşulan dillerden bir ya da birkaçı ile incelendiğinde, daha tutarlı sonuçlara ulaşılmaktadır. Dünya üzerinde konuşulan Rusça ve Almanca, çalışmada ele alınmıştır. İki dilin birbirinden tamamen farklı alfabesi, gramer yapısı ve dil kolu olsa da, Rusça ve Almanca temel ifade cümlelerinin benzerlik ve farklılıkları ayrıntılı bir biçimde ortaya konmaya çalışılmıştır. Cümle türlerinden basit cümle incelendiğinde, Rusçanın sözdizim açısından biraz daha esnek bir dil olduğu yargısına ulaşılmıştır. Almancada Rusçadaki gibi tek ögeli cümle olmadığı tespit edilmiş, ancak iki ögeli cümlelerde ise, ögelerin özne ve yüklem olması şartıyla Almancada da bu tür kullanımın olduğu görülmüştür.

Rusçada belgisiz özneli kullanımda, şahıs zamiri öngörülebilir nitelikte olsa da cümlede bir özne olma zorunluluğu yokken, Almancada *es* adının bulunma zorunluluğu tespit edilmiştir. Yine temel ifade cümlelerinde, Rusçada ismin hallerine göre ismin kök ve gövdesinde değişiklikler olurken ve de belirgin bir işaret olarak *Окончание/Flektion* (çekim eki) açığa çıkarken, Almancada ise, sadece isimden önceki tanımlıklarda (Artikel) değişiklik görülmüştür. Almancada istisnai bir durum olmakla birlikte, bazı zayıf çekime uğrayan isimlerde isme son eklerin (Suffix) eklendiği tespit edilmiştir. Rusçada sözdizime bağlı olarak basit cümle olarak kabul edilen bazı cümlelerin sözdizimsel ve semantik açıdan eşdeğerliklerinin Almancada bileşik cümlelerle sağlandığı saptanmıştır.

Rusça ve Almanca emir cümleleri incelendiğinde, Rusça ve Almancada 2. Tekil ve Çoğul Şahıs emir kipinde özne gerekliliğinin bulunmadığı ama emre konu olan fiilin çekimiyle hitap edilen kişinin kim olduğu sorusuna cevabın bulunduğu görülmüştür. Örneğin Rusçada 2. tekil ve çoğul şahıs için: *Слушай!! Dinle; Слушай(те)!! Dinleyiniz.* Bu kullanımın ayrıca bir nezaket ifadesi de olabileceğini dikkate almak gerekmektedir. Bunun yanında kimi zaman özellikle de konuşma dilinde bu yapıların stilistik bir engele takılmaksızın tercih edildiğini de söylemek yerinde olacaktır.

Rusça master cümlelerinin tek tip kullanımının olduğu, ancak Almancada sözdizimsel ve semantik açıdan bu kullanımların eşdeğerliklerinin bir *Infinitivsatz* ya da *Dasssatz* ile karşılandığı görülmüştür. Bir dilek anlamı barındıran Rusça yapıların eşdeğerliklerinin ise, Almancada yan cümle özelliği bulunan *wenn* bağlacı ve *doch* sözcüklerinin kullanımıyla ya da *wenn* bağlacının kaldırılarak cümlenin fiilinin başa getirilmesiyle karşılandığı saptanmıştır. Rusça ve Almancada olumsuz cümlelerin birbirine kısmen benzer kuruldukları görülse de Rusça olumsuz cümlelerdeki özne ve yüklem arasına giren olumsuzluk sözcüğünün Almancanın gramer yapısı gereği özne-yüklem arasında konumlandırılmadığı tespit edilmiştir. Ayrıca Almancada da Rusçada olduğu gibi, birden fazla olumsuzluk sözcüğü olduğu görülmüş ve bu sözcüklerin fiil cümleleri olumsuz yapılırken değişime uğramadığı, ancak isim cümleleri olumsuz yapılırken *kein* sözcüğünün ismin uygun tanımlığına göre “-e, -er, -en, -em, -es” son eklerini aldığı tespit edilmiştir. Rusçada olumsuz soruya *нет* cevabı verilirken Almancada olumsuz soruya olumlu cevap vermek için *doch*,

olumsuza olumsuz cevap vermek için ise *nein* sözcüğünün kullanıldığı görülmüştür. Yine olumsuz cümlelerde hem Rusçada hem de Almancada olumsuzluk sözcüğünün yer değiştirebildiği ve kendinden sonra gelen sözcüğü değillediği saptanmıştır.

Almancada bazı sıfatlara/zarflara getirilen olumsuzluk ön eklerinin sıfatları/zarfları olumsuz yaptığı, böyle durumlarda anlamın olumlu olabilmesi için sıfattan/zarftan önce *nicht* sözcüğünün getirilerek iki olumsuzdan bir olumlu anlamın sağlandığı dikkati çekmiştir. Rusçada da bu kullanıma karşılık birden fazla olumsuzluk barındıran, çalışma içerisinde çift olumsuzluk başlığı altında incelenen yapıların kullanıldığı tespit edilmiştir.

Sonuç olarak birbirinden farklı yapıları, alfabeleri ve özellikleri bulunmasına karşın, Rusça ve Almancanın temel ifade cümlelerinde yer yer benzer özellikler gösterdiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Her iki dili karşılaştırmalı öğrenmek isteyen dil öğrencisinin çalışmada bahsi geçen temel cümle öge diziliş farklarını dikkate aldığında, öğrenmek istediği bu dilleri ya da bu dillerden birini sorun yaşamadan öğrenebileceği düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- Bak, Hadi (2020). Türk Öğrencisi Bakış Açısıyla Rusçada Cümle ve Basit Cümlelere Dair Bir Değerlendirme. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. 24 (4): 1833-1839.
- Bloomfield, Leonard (1933). *Language*. New York: Holt, Rinehart and Winston.
- Chomsky, Noam, (1965). *Aspects of the Theory of Syntax*. Cambridge: M. I. T. Press.
- Çehov, Anton Pavloviç, (1889). *Tragik ponevole*, (web: <https://ilibrary.ru/text/966/p.1/index.html>, Erişim Tarihi: 20.05.2021).
- Çehov, Anton Pavloviç, (1977). *Nevesta, Rasskazi i povesti 1898- 1903*, M: Nauka, s. 202-220.
- Çehov, Anton Pavloviç (2010). *Vişnevny sad*, Harkov 'Folio'.
- Darancık, Yasemin ve Balcı Umut (2017). Dilbilimsel Açıdan Tümce Analizi: tümce Tanımlamalarına Karşılaştırmalı Bir Yaklaşım, *ICOPEC Proceeding Book*. Belgrade.
- Eker, Süer (2009). *Çağdaş Türk Dili*. (5. baskı). Ankara: Grafiker Yayınları.
- Glazunova, Olga İgorevna (2011). *Grammatika russkogo yazıka v uprajneniyah i v kommentariyah, Sintaksis, Zlatous*, St.Peterburg: ZAO Zlatoust.
- Gonçarov, İvan Aleksandroviç (1869). *Obriv*. (web: http://www.world-art.ru/lyric/lyric.php?id=2222&public_page=4, Erişim Tarihi: 01.09.2021).
- Gross, Harro (1998). *Einführung in die Germanistische Linguistik*. München: Iudicium Verlag GmbH.
- Helbig, Gerhard ve Buscha, Joachim (2000). *Übungsgrammatik Deutsch*. Berlin: Langenscheidt KG.
- İkiz, Büşra (2019). *Ana Dili Soz Dizimi Tipolojisinin Yabancı Dil Olarak Türkçe Öğretimine Etkisi*. Yüksek Lisans Tezi, Ankara.
- İmer, Kamile, Kocaman, Ahmet ve Özsoy, A. Sumru (2011). *Dilbilim Sözlüğü*. (1. basım) İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Kalyuta, Aleksandr (2010). *Pratik Rus Sentaksı*. İstanbul: Multilingual Yayınları.

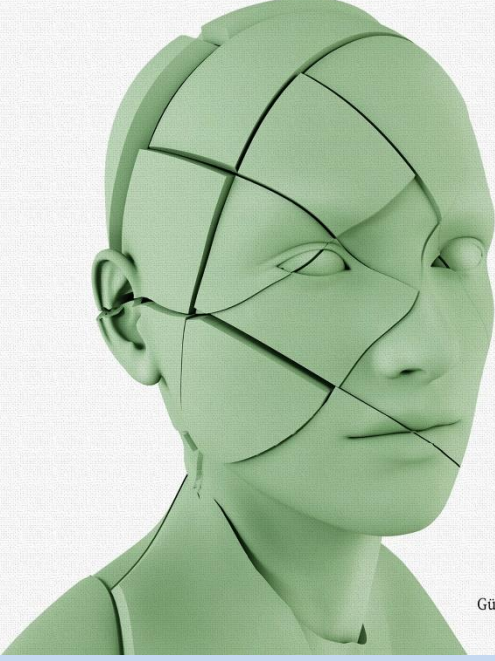
- Kozan, Olena (2019). Rusya'da dilbilimsel çeviri kuramı: Temel yaklaşımlar ve kavramlar, *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (15), 313-327. DOI: 10.29000/rumelide.580620.
- Lekant, Pavel Aleksandroviç (2004). *Sintaksis prostogo predlojeniya v sovremennom russkom yazıke*, Uçebnoye posobiye, Moskva: Vısşaya şkola.
- Meçkovskaya, Nina Barisovna (2003). *Strukturnaya i sotsialnaya tipologiya yazıkov*. Flinta-Nauka. Moskva: İzdatelstvo «Flinta».
- Pehlivanova, Kira İordanovna ve Lebedeva, Marina Nikolayevna (2007). *Grammatika russkogo yazıka v illyustratsiyah, Russki yazık*, Moskva.
- Reformatski, Aleksandr Aleksandraviç (1997). *Vvedeniye v yazıkoznaniye*. Aspekt-Press.
- Shakhin, Zulfiya (2009). *Dillerin Tipolojik Sınıflandırması*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara.
- Simonov, Konstantin Mihayloviç (2004). Stihotvereniya i poemı povesti raznih let poslednyaya rabota (web: <https://books.google.com.tr/books>, Erişim Tarihi: 20.05.2021).
- Simonov, Konstantin Mihayloviç (2013). *Soldatami ne rojdayutsya* (web: <https://books.google.com.tr/books>, Erişim Tarihi: 20.05.2021).
- Şolohov, Mihayl Aleksandraviç (2003). *Tihi don*. Olma- Press Zvyezdiy mir.
- Toklu, Mehmet Osman (2011). *Dilbilime Giriş*. Ankara: Akçağ Yayınevi.
- Tolstoy, Lev Nikolayeviç (2008). *Anna Karanina*. St. Peterburg: Azbuka.
- Turgenyev, İvan Sergeyeviç (1981). *Dvoryanskoye gnezdo*. Glava XXXI, Nauka.
- Turgenyev, İvan Sergeyeviç (2014). *Rudin*. (web: <https://www.livelib.ru/book/20909/read-rudin-ivan-turgenev/~4>, Erişim Tarihi: 03.09.2021).
- Velupillai, Viveka (2012). *An Introduction to Linguistic Typology, Amsterdam*. Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Zengin, Dursun (2007). *Her Yönüyle Modern Almanca, Deutsche Grammatik*. 2. Baskı. Ankara: Kurmay Yayınları.
- Zengin, Dursun (2012). *Deutsche Grammatik, Her Yönüyle Modern Almanca*. 8. Baskı. Ankara: Kurmay Yayınları.

Elektronik Kaynaklar

- Online I: <https://sozluk.gov.tr/>, Erişim Tarihi: 01.05.2021.
- Online II: <https://wals.info/languoid>, Erişim Tarihi: 02.05.2021.
- Online III: https://mogu-isat.ru/spravochnik/?wiki_name=Безличные+предложения, Erişim Tarihi: 15.05.2021.
- Online IV: <http://rusgram.narod.ru/2641-2660.html>, Erişim Tarihi: 10.05.2021.
- Online V: <http://rusgram.narod.ru/2641-2660.html>, Erişim Tarihi: 10.05.2021.

TÜRK BİLİMKURGU EDEBİYATI VE ARKETİPLER

DR. VELİ UĞUR



Günce Yayınları

Oktay Yivli

Öykü Nasıl Okunur

modern öykü ve yöntem



Günce Yayınları

MAKSUT YİĞİTBAŞ

Edebiyatın Ebemkuşağı

Halit Ziya Hikâyeciliğinde

Renklerin Dili

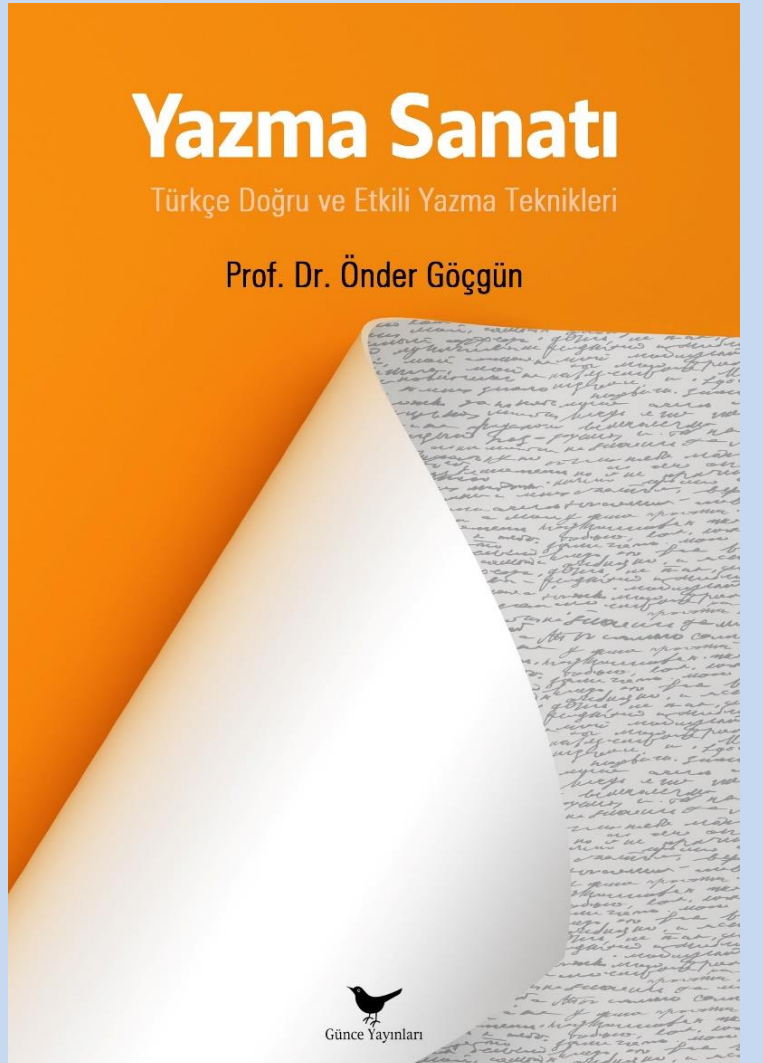


Günce Yayınları

Yazma Sanatı

Türkçe Doğru ve Etkili Yazma Teknikleri

Prof. Dr. Önder Göçgün



Günce Yayınları

Reklam Dilinde Mutluluk Vaadinin Dilbilimsel Açından Çözülmesi*

ARŞ. GÖR. ZÜLEYHA HANDE AKATA**

Öz

Tüketim kültürünün ve gündelik yaşamın bir parçası haline dönüşen reklamlar, görsel ve dilsel açıdan özgün nitelikler taşır. Kendine özgü nitelikleriyle kültürel bir alan yaratan reklam, dil kullanımlarını da tüketim kültürünün bir ögesine dönüştürür. Reklam, göstergeleri kurgusal düzlemde yeniden üreterek gerçeklik düzleminde hedef kitlenin tüketimi gerçekleştirmesini sağlamayı amaç edinir. Birey için anlamsal değeri olmayan tüketim ürününe değer yükleyerek tüketim anlamlı kılınır. Bireyin temel ihtiyaç ve güdülerini tatmin etmeye yönelik ikna edici dilsel ve görsel bildirimler kurgulanır. Bireyi tüketime yönelten ikna edici bildirimlerden biri de *mutluluk vaadi*dir. Tüketim ürününü elde etme eyleminin sonucu olarak doğrudan ya da dolaylı olarak mutluluk vaat edilir. Tüketimi tetikleyen ve bireyin yaşamını anlamlı kılma çabası ile de doğrudan ilişkili olan mutluluk, tüketim ürünü ile eş değer düzlemde sunulur. Dilbilimsel açıdan bir gösterge olarak sunulan tüketim ürününün gösterileni mutluluk olur.

Çalışmada dilsel ve görsel öğelerden oluşan reklamlar, dilsel göstergeler boyutunda dilbilimsel açıdan çözümlenmeye çalışılmıştır. Çalışma örneklemini, *YouTube Ads Leaderboard*'a göre Türkiye'de 2016 yılının her ayında en çok izlenen on reklamlardan oluşan yüz altı reklamlık bütüncü oluşturmaktadır. Örneklem içinde değerlendirilen reklamların yazılı ve/veya sözlü metinleri konuyla ilgisi doğrultusunda değerlendirmeye alınmıştır. Reklam dilinde tüketiciye doğrudan ya da dolaylı olarak sunulan mutluluk vaadi, dilin kurgulanış biçimleri göz önünde bulundurularak *sözcükbilimsel*, *sözdizimsel* ve *anlambilimsel* yöntemlerle çözümlenmeye çalışılmıştır. Bu çalışma ile dilin bir tüketim aracına dönüştürülerek kullanımının ve dil kullanıcıları üzerindeki etkilerinin bir çözümlemesini sunmak amaçlanmıştır. Reklam dilinin çözümlenmesi, bireyi etkisi altına alan dil kullanımlarının ve çağrışımsal olarak bireyi etkileyen olguların da çözümlenmesine olanak sunacaktır.

Anahtar sözcükler: reklam dili, dil kullanımları, dilbilim, dilbilimsel çözümleme, mutluluk vaadi

LINGUISTIC ANALYSIS OF THE PROMISE OF HAPPINESS IN ADVERTISING LANGUAGE

Abstract

Advertisements, which have now become a part of consumer culture and daily life, carry unique qualities in terms of visuals and linguistics. Advertisement, which creates a cultural space with its original qualities, also transforms language usage into an element of consumer culture. Advertisement aims to enable the targeted audience to perform the act of consuming on the plane of reality by reproducing indicators on a fictional plane. Consumption is rendered meaningful by attributing value to the consumer product that has no semantic value for the individual. Convincing linguistic and visual messages are constructed, aimed at satisfying the basic needs and motives of the individual. One of the

** Ardahan Ün. İnsani Bil. ve Edebiyat Fak. TDE Böl. zuleyahandeakata@ardahan.edu.tr, orcid: 0000-0002-5465-040X
Gönderim tarihi: 07.10.2021

Kabul Tarihi: 02.12.2021

convincing messages leading the individual towards consumption is the promise of happiness. Happiness is promised directly or indirectly as a result of the act of acquiring the consumer product. Happiness, which triggers consumption and is directly related to the individuals' effort to make their lives meaningful, is presented on an equal plane with the consumer product. Happiness becomes the signifier of the consumer product, which is linguistically presented as an indicator.

In the study, advertisements consisting of linguistic and visual elements were attempted to be analyzed linguistically from the aspect of linguistic indicators. The sample of the study consists of a corpus of one hundred and six advertisements comprising of the ten most viewed advertisements in each month of the year 2016 in Turkey according to the YouTube Ads Leaderboard. Written and/or verbal texts of the advertisements evaluated within the sample were analyzed in line with their relevance to the subject. The promise of happiness presented directly or indirectly to the consumer in the language of advertising has been tried to be analyzed through lexicological, syntactic, and semantic methods taking into consideration the ways that the language is constructed. In this study, it was aimed to present an analysis on the usage of language by transforming it into a consumption tool and its effects on language users. The analysis of the advertising language will also enable the analysis of the language usages exercising control over the individual and the phenomena influencing the individual associatively.

Keywords: advertising language, language usages, linguistics, linguistic analysis, the promise of happiness

GİRİŞ

Çağımız toplumu; uygulamısal, tutumbilimsel, kültürel vb. pek çok değişkene göre farklı tanımlamalar içinde değerlendirilse de kapitalizmin egemen olduğu toplumların pek çoğu *tüketim toplumu* nitelemesiyle anılır olmuştur. Tüketim toplumları, kendi özgü değer sistemleri ile bir *tüketim kültürü* oluşturarak tüketimi ve tüketime yönelik tüm edimleri anlamlı kılar. Bu anlamlı kılma sürecinin en etkin aracı ise *reklam*dır. Reklam, bir anlamlama sistemi olarak başlangıçta bir tüketim ürününün tanıtım işlevini yerine getirirken günümüzde ise tüketimi anlamlı kılan *vaatler sistemine* dönüşmüştür. Bu vaatler sisteminin merkezinde ise *mutluluk* yer alır. Değişken anlam yaratım süreçleri ile tüketiciye mutluluk vaat edilir. Mutluluk, pek çok farklı duygulanım ve somut olgularla ilişkilendirilerek bireyi harekete geçirici bir güç olarak kullanılır.

Bu çalışmada reklam dilinde *mutluluk vaadinin* kurgusal düzlemde, dilbilimsel açıdan nasıl oluşturulduğunu çözümlmek, konu edilmiştir. Çalışmanın ilk bölümünde reklam ve tüketim kültürü ile ilgili özellikle reklam dili özelinde değerlendirmelerde bulunulmuştur. İkinci bölümde ise çalışmanın çözümlleme aşamasına geçilmiştir. Dilbilimsel çözümlleme; *sözcükbilimsel*, *sözdizimsel* ve *anlambilimsel* düzeylerde üç başlık altında değerlendirilmiştir. Elde edilen bulgulara ise sonuç bölümünde yer verilmiştir. Bu çalışma ile dilin bir tüketim aracına dönüştürülerek kullanımının ve dil kullanıcıları üzerindeki etkilerinin bir çözümlmesini de sunmak amaçlanmıştır. Reklam dilinin çözümlenmesi, bireyi etkisi altına alan dil kullanımlarının ve çağrışımsal olarak bireyi etkileyen olguların da çözümlenmesine olanak sunacaktır.

1. REKLAM VE TÜKETİM KÜLTÜRÜ

Reklam, üretim ve tüketim süreçlerine göre çeşitli tanımlamalar içinde değerlendirilir. Reklam, pazarlanan ürünü/göstergeyi hedef kitlenin algısına yönelik ikna edici bir gösterilenle ilişkilendirerek bireysel ve toplumsal düzeyde bir değer kazanmasını sağlayan anlamlama sürecidir. Reklam dünyasında göstergeler, değişken ve devingen bir anlam evrenine sahiptirler. Williamson'a göre reklam, sanatın ve dinin yerine getirdiği işlevlerin yerine geçen bir işlevi yerine getirir: "anlam yapıları yaratır" (2001, s. 12). Bu anlam yapıları devingen bir değiş-tokuş ilişkisini içerir:

"Reklamlar, gittikçe daha çok bizi yorumlanması gereken bir dünyanın içine çekerler: Bir anlamlılık dünyası. Tam da kentsel çevremizin görünüşü simgesel bir biçim alır: Fiziksel yaşamımızdaki alışılmış yerlerinden, maddi ortamlarından koparılmış nesnelere, artık şey değil, göstergeler oldukları posterlerin ve perdelerin üzerinde yeni simgesel anlamlar yüklenirler. Şeylerle göstergeleri kaynaştırmaya çalışmak reklamların 'İmgesel' işlevinin parçasıdır, öyle ki bu göstergeler şeyler olurlar" (Williamson, 2001, s. 73).

Reklam dilinde gösteren ve gösterilen ilişkisi, her bireye göre biricik bir değer taşıırken toplumsal düzeyde de ortak bir değere karşılık gelir. Reklam, anlamlama süreçlerinin devinim durumunda olduğu ve hiçbir anlamsal değer sabit kalmadığı bir göstergeler ve şeyler toplamıdır. Reklamların bu yapısı, onların çözümlenmesini daha gerekli kılan bir nitelik kazanmalarına yol açar.

Reklamın anlaşılabilirliği için öncelikle hizmet ettiği *tüketim* olgusunun ne olduğunun bilinmesi gerekir. Baudrillard'a göre; "tüketim dil gibi ya da ilkel toplumlardaki akrabalık sistemi gibi bir anlamlandırma sistemidir" (2016, s. 92). Bireyin yaşamını ve eylemlerini anlamlı kılma çabası, tüketimin de bir anlamlama sistemine dönüşmesi ile karşılık bulur. Reklam ise bu anlamlama sisteminin bir ögesidir. Kitle iletişim araçları ile geniş tüketici kitlelerine ulaşan reklam, simgesel değiş-tokuş ile tüketim ürününü ve tüketimi anlamlı kılar. Barthes, reklamı bir bildiri olarak değerlendirir: "reklamın bir çıkış kaynağı (piyasaya sürülen ve övülen ürünün ait olduğu firma), bir alış noktası (halk) ve bir aktarım kanalı (yani reklam iletme aracı denilen şey) vardır" (2016, s. 188). Reklam, bir kurgu sürecidir ve bu kurgusal süreçte bir ürüne/göstergeye simgesel değer verilerek gerçeklik düzlemindeki *tüketim* anlamları.

İnsanın eylemlerinin temelinde yer alan ihtiyaç olgusu ile şekillenen *tüketim*, günümüz toplumunda yeni bir boyut kazanmış ve tüketimin ön koşulu olan ihtiyaç günümüzde yerini *tüketme ihtiyacı*na bırakmıştır. Tüketim, gerçekleştirilmesi gereken bir eyleme dönüşerek özgün anlamsal değerlerle ilişkili kılınmıştır. Tüketimin kazandığı anlamsal değerlerden biri de mutluluktur: "İhtiyaçlar hakkında her söylem nahif bir antropolojiye dayanır: mutluluğa duyulan doğal eğilim antropolojisi" (Baudrillard, 2016, s. 51). Bir ihtiyaç haline gelen tüketim ve bu eylemle anlamlı kılınan tüketim toplumu, mutluluk kavramı üzerine şekillendirilir. Tüketim güdüsü, mutluluk vaat edilerek tetiklenir. Birey, mutluluğa olan eğilimini tüketim ile tatmin etmeye çalışır. Günümüz reklamları çoğunlukla mutluluk vaadi temelinde kurgulanır.

Reklam bildirisinin hedef kitleye bir mutluluk vaadinde bulunabilmesi için bilinen bir olgudan bilinmeyene ulaşması gerekir. Bu bilenen değer, çoğunlukla içinde bulunulan topluma özgü değerlerdir. Hem kabul görmesi hem de eleştirel bakış açısıyla değiştirilebileceğine dair bir

çıkış noktası oluşturması sebebiyle kültürel ve toplumsal değerler, reklam kurgusunun ilk basamağını oluşturur: “tüketim kültüründe kültürü toplumsal yaşamın merkezine doğru itme eğilimi vardır. Ancak bu, baskın bir ideoloji gibi hiçbir şeye uymayan, parçalanmış ve sürekli olarak yeniden işlenen bir kültürdür” (Featherstone, 2007, s. 112). Reklamın anlamlama süreci bu kültürel değerlerden beslenerek ortaya çıkar. Reklam kurgusunun ikinci ve temel aşaması olan anlamlama sürecinde gerçeklik düzlemindeki *tüketim*, reklam aracılığıyla anlamlandırılır.

Tüketimin bir anlam kazanması sürecinde reklam tüketim ürününün tanıtımından çok daha farklı işlevleri de yerine getirir. Sığırıcı'ya göre reklamcılık; “bir değer verme eylemi, halkı etkilemeyi hedef alan bir iletişim, onu satın almaya ve tüketmeye ikna edici savlar aracılığıyla kabul ettirme” (2016, s. 121) eyleminin adı olarak tanımlanır. Küçükertoğan da reklamın üç temel işlevinden söz eder: *bilgi verici işlevi, ikna edici işlevi ve akılda kalıcılık işlevi* (2005, s. 9). Reklamın bilgi verici işlevi, tüketim ürününü tanıtmaya yetisidir. Tüketim ürününün satın alınmasını sağlamak için tüketiciyi ikna etme ve alım sürecinde tercih edilebilirlik için de akılda kalıcılık işlevini yerine getirir. Reklamın bu temel işlevleri, çağımızda önemini bir ölçüde yitirmiş ve reklamın tüketim toplumuna özgü yeni bazı işlevleri yerine getirmesi beklenir olmuştur: duygusal bağ. Bu duygusal bağ, tüketim eylemine farklı anlamlar yüklenerek gerçekleştirilir: “tüketim toplumunda, tüketim, ihtiyaçtan daha çok prestij, farklılık, bir gruba ait olma, kimlik edinme, imaj edinme, sınıf atlama gibi simgesel değerler adına yapılmaktadır” (Dağtaş, 2003, s. 77-78). Bu vaatlerin temeli ise *mutluluk* merkezli yaşam düşüncesine dayanır.

Tüketimin anlamlama sürecinde tüketim ürünü ya da marka değeri, bir duygunun ya da arzunun göstereni olur. Tüketilebilir somut şeyler yerini, duygu ve arzu gibi tüketilebilir soyut değerlere bırakır. Batı'da reklamın işlevinin tüketimi körüklemek olduğunu belirten Sığırıcı, Türkiye ve üçüncü dünya ülkelerindeki işlevlerini ise şu şekilde belirtir: “Modernliğin taşıyıcılığını yapmak, tüketicide bir marka bağımlılığı oluşturmak suretiyle, tüketimi sempatikleştirerek özendirmek” (2016, s. 114). Bu yüzden tüketim ürününe atfedilen anlam çoğu zaman duygulanımsal değerlerle doğrudan ilişkilendirilerek tüketimin sürekliliği sağlanır. Tüketim toplumunda her şey kendisine anlamlar yüklenerek alınıp satılabilen bir değerler sistemine dönüşür. Bu değerler sistemi içinde dilsel göstergeler *tüketim* değerini belirleyen ve anlamlandıran bir araç olarak kullanılır. Reklam dili, anlamsal değer oluşumunda ve tüketiciye aktarımında önemli bir işlev üstlenir. Tüketim ürününün pazarlanma sürecinde ihtiyaç duyulan anlam, dil kurgusu ile gerçekleştirilir.

Bir anlamlama süreci olan reklam, tüketiciye yönelik vaatler sistemi kurgusudur: “Reklamın aktardığı anlamlara bakıldığında, iletilerin içeriklerinin, tüketimin simgesel değeri vurguladığı ve gerçekte tüketerek karşılanamayacak kimi gereksinimlerin giderilmesini de vaat ettiği gözlemlenmektedir” (Zeybek, 2014, s. 72). Bu vaatler sisteminin temelinde ise *mutluluk* olgusu yer alır: “Reklam, zevk değil mutluluk vaat eder bize: dışarıdan, başkalarının gözüyle görülen bir mutluluk” (Berger, 2016, s. 132). Reklamın tüketiciye yönelttiği bu mutluluk vaadi, genelde birçok duyguya da karşılık gelmektedir. Mutluluk; “Bütün özlemlere eksiksiz ve sürekli olarak ulaşılmaktan duyulan kıvanç durumu, mut” (Güncel Türkçe Sözlük, 20.09.2021) olarak tanımlanır. Bireysel ve toplumsal boyutlarıyla değerlendirilebilir bir olgu olan mutluluk, bireyin

eylemleri sonucunda ulaşmayı hedeflediği sonuç durumu olarak değerlendirilir. Öznel iyi olma durumu olarak da değerlendirilen mutluluk, haz ve yarar olgularıyla da ilişkilidir. Akarsu, mutluluğun antik çağdan günümüze önce hazcılık daha sonra yararcılık ile ilişkilendirilerek ulaştığını belirtir (1998, s. 24). Reklam dilinde karşılıklı anlamsal ilişkilerle örülü mutluluk, haz ve yarar olmak üzere iki boyutuyla tüketiciye sunulur. Haz, bireye yönelik mutluluk vaadinde bulunurken yararcılık ise toplumsal ölçekte mutluluğu vaat eder.

Reklam bir mutluluk düşülsü yaratır ve bu düşülsüye ulaşmanın yolu ise tüketimden geçmektedir. “İnsanlığın mutlak mutluluğa dair beslediği umudu ve bunun yanı sıra değişime ve gelişime olan özlemini temsil eden ütopya” (Tandaçgüneş, 2013, s. 11), tüketiciye sunulan vaatlerin genel görünümü olarak değerlendirilebilir. Tüketimin temelinde de mutluluğa ulaşma amacı vardır. “Tüketilen ürünlerin fiziksel faydalarının yanı sıra, duygusal faydalarından da elde edilen tatmin olma duygusu olarak özetlenebilecek sembolik tüketim” (akt. Tandaçgüneş, 2013, s. 289), mutluluk duygusu ile doğrudan ilişkilidir. Bir anlamlama sistemi olan tüketim, *mutluluğu* tüketim ürünlerinin ortak gösterileni olarak sunar.

2. REKLAM DİLİNDE MUTLULUK VAADİNİN DİLBİLİMSEL AÇIDAN İNCELENMESİ

Reklamın dil kurgusu, bir seçmeler ve birleştirmeler sürecidir. Bu süreçte anlam, seçilen öğelerin anlamlamayı sağlayacak biçimde bir araya getirilmesiyle kurgulanır. Reklam dilinde seçimler ve birleştirmeler sonucunda yoğun ve özgün anlamlı kurgusal yapılar oluşturulur. Bu kurgusal yapılar, bir göstergeler ağı aracılığıyla gerçeklik düzleminde tüketimi değerli kılacak bir *anlam* oluşturur. Oluşturulan *anlam* tüketim ürününün gösterileni niteliğini taşır ancak gösteren-gösterilen ilişkileri devingen niteliktedir. Reklam; “duyguyu, ürünü işaret eden bir gösterge olarak kullanır; fakat sonra, ürünü satın aldığınızda duygulanım sözü de verilir. Böylece duygu ve ürün gösteren/gösterilen olarak birbirinin yerine geçebilir olurlar” (Williamson, 2001, s. 30). Bu geçişliliği sağlayan reklam dilidir.

Reklam dilini oluşturan göstergeler, çoğunlukla bir duygu değerine sahiptirler. Aksan, *duygu değerini* “bir göstergeye bağlı olarak insanda uyanan çeşitli duygular, beliren çağrışımlar” (2015, s. 194) olarak tanımlar. Reklamın anlamlama süreci ile yaratılan bu duygu değeri, reklam dilinde dilbilimsel açıdan bir gösterge olarak sunulan tüketim ürününün sadece gösterileni olmakla kalmaz gönderge alanına da girer. Tüketicide yaratılan duygu değerinin göstergesi ise tüketim ürünüdür: “ürün duyguyu yaratırsa, o bir göstergeden fazla bir şey olur: Gönderge alanına girer ve gerçeklikte aktif olur” (Williamson, 2001, s. 37). Bu durum, reklam dilinin oluşturduğu kurgusal düzlem ve gerçeklik düzlemi arasındaki anlamsal geçişliliği de imler niteliktedir. Reklam dili, kurgusal bir düzlemde tüketim kültürünün üreticisi ve sürekliliğini sağlayan bir olgu olarak bireyin gerçeklik alanını da biçimlendirici bir işlev üstlenir.

Toplumbilim, tutumbilim, göstergebilim, kültür vb. pek çok alanın çözümleme yöntemleri ile değerlendirilebilecek olan reklamlar, bu çalışmada dilbilimsel çözümleme yöntemleri ile

incelenmiştir. Çalışma örneklemini, *YouTube Ads Leaderboard*[•]’a göre Türkiye’de 2016 yılının her ayında en çok izlenen on reklamdan oluşan yüz altı reklamlık bütünce oluşturmaktadır. 2016 yılının en yaratıcı reklamlarının değerlendirildiği örnekte reklamların yazılı ve/veya sözlü metinleri konu çerçevesi içinde değerlendirmeye alınmıştır. Reklam dili kurgusuyla tüketiciye yöneltilen mutluluk vaadi; *sözcükbilimsel*, *sözdizimsel* ve *anlambilimsel* yöntemlerle çözümlenmeye çalışılmıştır.

2.1. Sözcükbilimsel Açıdan Reklam Dilinde Mutluluk Vaadi

Reklamın ilişkiler ağıyla birbirine bağlanmış göstergeler bütünü içinde dilsel göstergeler önemli bir işlev üstlenir: “Reklam metninin sunduğu bildiri, sözcük adı verilen göstergelerle kodlanmış ve şifrelenmiş haldedir” (Batı, 2016, s. 107). Söz varlığı, reklam dilinin en somut düzlemi olarak anlam oluşumunu sağlayan ilk düzeyi oluşturur. Ad, sıfat, belirteç, adıl, bağlaç, ünlem ve eylem gibi sözcük türlerinin ve yeni öğelerin kullanımı, bilinçli bir seçimin sonucudur ve bu öğelerin birleştirilmesi ile oluşacak anlamlamanın ilk aşamasıdır. Kullanılan söz varlığının kökensel özellikleri de anlam yaratımında önemli bir işlev üstlenir. Seçilen sözcükler, bu sözcüklerin nasıl seçildiği ve ne şekilde birleştirildiği reklamın dilsel kurgusunun temelini oluşturur. Reklam dilini oluşturan sözcükler ve birbirleriyle olan ilişkileri, reklam dilinin oluşturduğu anlamsal değere hizmet eder. Reklam dilinin kurgusunu oluşturan söz varlığı düzeyinde görünür kılınan mutluluk vaadi, sözcükbilimsel açıdan tüketim ürününün mutlulukla ilişkilendirilmesinde üstlendiği işlevler de göz önünde bulundurularak bu bölümde çözümlenmeye çalışılmıştır. *Mutluluk vaadinin* anlam alanına gönderimde bulunan söz varlığı, reklam dilindeki *sözcük türleri*, *yeni öğeler* ve *köken* bağlamında değerlendirilmiştir.

Sıfat

Reklam dili, tüketim ürününü en iyi anlatacak ve tüketiciyi ikna edecek dilsel göstergelerle kurgulanır: “ürünün çeşitli özelliklerini, faydalarını anlatmak, satış gücünü artırıcı mesajlar vermek ve bunların akılda kalıcılığını sağlamak da ancak dil yoluyla mümkün olmaktadır” (İnce, 1993, s. 238). Sıfat kullanımı, tüketim ürününü en olumlu özelliklerle nitelendirerek tüketiciyi ikna etmede önemli bir rol oynar. Reklam dilinde olumlu anlam çağrışım alanlarına sahip sıfatların diğer sözcük türlerine göre daha yoğun kullanıldığı gözlemlenmiştir. Ürüne atfedilen tüketim değeri, sıfat kullanımlarıyla pekiştirilir. “Hadi gel, ışıyan sabahlarınla, şefkatli kanatlarınla...” (Türk Havayolları), örneğinde kullanılan *ışıyan sabah* ve *şefkatli kanat* sıfat tamlamaları, tüketicinin zihninde olumlu bir imgelem yaratır. Bu imgelemin gerçek olabilirliği, bireye reklam dilinde sıfat kullanımı ile sezdirilmiştir.

Reklam dilinde kullanılan sıfatlar, bireyin özgün zihinsel yaratımlarına olanak sunar: “...havalı bir haberim var... Hepsi şahane şeyler... Bazıları çok komik, bazıları çok enteresan ama hepsi çok havalı... Acaip şeyler olacak... Çok güzel şeyler olacak... Çok yeni bir dünya başlayacak senin için. Salon #banabak İhtiyacın Yok Daha Fazlasına. Havalı, faydalı ve eğlenceli” (Banabak).

• *Youtube Ads Leaderboard*; her ay, insanların izlemeyi tercih ettiği en yaratıcı reklamları öne çıkarır. Bu reklamlar; ücretli görüntülemeler, organik görüntülemeler ve kitleyi elde tutmayı (insanların bir videonun ne kadarını izlediğini) dikkate alan bir algoritma tarafından belirlenir (Think with Google, 2017).

Havalı, şahane, çok komik, çok enteresan, acaip, çok güzel, çok yeni, faydalı ve eğlenceli sıfatları ile kurgulanan reklam metninde tüketim ürününün ne olduğu belirtilmediğinden gerçeklik düzlemindeki tüketicinin hayal gücüne bırakılan bir dünya yaratılır. Olumlu anlam değerine ve sınırsız çağrışım gücüne sahip gösterenin *gösteren* boyutunu temsil eden bu sıfatlar, doğrudan bir *gösterileni* imlemez; hedef kitleyi oluşturulan bireylerin zihninde özgün gösterilenlere gönderimde bulunur. Bireye sunulan göstergelerle kendi düşüncesini kurma şansı verilir. Reklam metnini oluşturan sıfatlar, tek bir gösterileni imlememesi ve her birey için özgün anlam değeri kazanması sebebiyle *övgösterim* (ortak bir gösterileni imlemeyen gösterge) özelliği gösterir.

Sıfat kullanımında tüketim ürünü her zaman soyut değerlerle ilişkilendirilmez. Bireyin hayatını devam ettirebilmesi için gerekli parasal değere de gönderimde bulunulur: “Bol çeşidi, rakipsiz fiyatlarla aldığında... Gülmek sana yakışıyor, MediaMarkt’la yakışıyor” (Lenovo Yoga3 Pro). *Bol çeşit*, sıfat tamlaması ile bireye *seçme hakkı* sunulduğu algısı yaratılır. *Rakipsiz* yani en ucuz fiyat ile sunulan *seçme özgürlüğü* *gülmek* eylemi doğrudan ilişkilendirilir. Bireyin *seçme özgürlüğü* ve *tutumbilimsellik* reklam metninde mutlu olmanın ön koşulu olarak sunulur. Bu göstergelerle gerçeklik düzleminde *olanaklılık* ve *mutluluk* olgularına gönderimde bulunulur. Tüketici, satın alabildiği ölçüde *mutlu* olacaktır ve satın alabilmesini sağlamak için gerekli koşulları da belirtilen marka sağlamaktadır. Üretici firma, reklamın kurgusal düzleminde yarattığı anlam alanıyla gerçeklik düzleminde tüketiciye tüketim ürününü satın alması durumunda *gülmeyi* vaat eder.

Belirteç

Gelişen teknoloji ve sanal olanaklarla her şeyin gerçekleştirilebilir olduğu algısı, reklamların pazarlama gencüdümlerinden birini oluşturur. Tüketim toplumu bireyi hareketli kılmak için sürekli güdüler. Bireyin yaşam süresince yapması gerektiği iddia edilen pek çok eylem, bu amaçla reklam bildirilerinde sunulur. Bu eylemleri gerçekleştirmek için yaşam süresi belirsiz olan birey sürekli hareket halinde olma gerekliliğini duyumsar. *Ölmeden önce yapılması/ izlenmesi/ gidilmesi/ yenilmesi... gereken şeyler* bütününe sürekli yenileri eklenerek her türlü tüketim desteklenirken bireyin yaşamı, *tüketilmesi* gereken bir olguya dönüştürülür. Bireyi harekete geçirmeye yönelik reklam metinlerinde belirteçler, tüketiciyi ikna etmeye yönelik işlevler üstlenir: “...Ne de olsa Pegasus ile yurtdışına gitmek çok kolay... yurtdışında baharın tadını doya doya çıkar. flypgs.com, ucuz biletin adresi” (Pegasus Havayolları). Yurtdışına gitmek ve gezmek, bireyin yaşam süresi içinde gerçekleştirmesi gereken eylemlerden biri olarak bir tüketim ürünü olarak sunulur. *Çok kolay* ve *doya doya* belirteçleriyle vurgulanan *gitme* ve *tadını çıkarma* eylemleri, bireye olanak sunarak haz almaya yönelik bir eylemi pazarlar.

Tüketim ürünlerinin hayatı kolaylaştırdığı iddiası, mutlu ve konforlu bir yaşam talep eden birey için bir ikna aracına dönüşür: “İnsanlarla iletişime geçmek kolay. Ufak bir yardımla... Kim istemez bi’ Mentos?” (Mentos). *İnsanlarla iletişime geçmek*, toplumsal bir varlık olan insan için bir gereklilik olarak sunulur ve bu gerekliliği *kolaylaştıracak* olan ise tüketim ürünüdür. Eylemi niteleyen *kolay* belirteci, tüketiciyi harekete geçirmek için güdüleyici bir işlev üstlenirken gerçeklik düzlemindeki tüketim ürünü ise *tüketicinin* hayatını kolaylaştırarak *mutluluk* kavramının *yarar* olgusu ile ilişkilendirilir.

Adıl

Reklam dili, seslendiği hedef kitlenin toplumsal özellikleri doğrultusunda şekillenir. Reklam dilinde seslenen hedef kitle çoğunlukla adıyla imlenir: “adıların gösterdikleri varlıkların nasıl algılandığına odaklanılırsa bu işin basit bir ‘adların yerini tutma’ işi olmadığı, adları gönderim kaynaklarına bağlamada sözdizimsel yönler olduğu görülür” (Uzun & Aydın, 2006, s. 74). Reklam dilinde adılar, tüketimin iletişim boyutunda alıcı-verici (tüketici-üretici) kanalında bağlayıcılığı ve anlamsal bütünlüğü sağlar. Dil kullanımında yer alan adılar, vaatlerin yöneltildiği hedef kitleyi imler. Teklik ve çoğul kişi adılarının kullanımı, vaatte bulunan birey ya da benzer nitelikteki bireylerden oluşan topluluğun göstergesidir: “Casper Senin Hayatın. Senin Teknolojin” (Casper Nirvana). Reklam metninde yapılan *sen* vurgusu ve ikinci teklik kişi iyelik adılının kullanımı ile bireysel bir gönderimde bulunulur. Bireyin kendi istek ve arzularına göre yaşadığı sanrısı yaratılır. Hayatını yönlendirebilme ve kontrolü elinde tutabilme düşüncesi, bireye kendini güçlü hissettiren bir olgudur. *Senin teknolojin* ile *Casper Nirvana* eşdeğer düzlemde sunulur ve aslında bireye seçim hakkı bırakmadan *Casper Nirvana* kullanması gerektiği vurgusu yapılır. Tüketici, tüketim toplumunda gücü elinde tutan olarak imlenir.

Reklam dilinde tüketicinin toplumsal bir gruba ait olduğu hissi adılar aracılığıyla vurgulanır:

“Tren yapıyorduk biz; tren yapmak ustalık ister, bilgi ister, durun, dediler. Durduk. Otomobil yapıyorduk, yapamazsınız sizin işiniz değil durun dediler... Telefonu da biz yaparız, dediler. Biz dünya deviyiz, siz kimsiniz ki, dediler. Siz üretime, sanayiye, teknolojiye ayırdığınız sermayeyi bize verin, biz size satalım, dediler. Biz durmadık! Siz bir durun, dediler. Yerel sermayeden aldığımız güçle yaptık. Bilgimizi, emeğimizi, aklımızı ortaya koyarak yaptık. Hem de öyle güzel yaptık ki bu ülkenin gururu olduk. Vestel Venus, gururla yerli!” (Vestel Venus).

Reklam metninde *biz-siz* adılarının kullanımı, gerçeklik düzlemindeki farklı iki grup arasındaki çatışmaya gönderimde bulunur. Üst üretici kültür ile yerel üretici kültür arasındaki çatışmanın yaratıldığı reklam kurgusunda, tüketici *biz* vurgusu ile gerçeklik düzlemindeki yerel üretime ortak edilir. *Biz-siz* çatışmasında birey kendini bir tarafta konumlandırır. Konumlandığı konumun değerlerini benimser ve çıkarlarını önemser. Reklamın dil kurgusu, gerçeklik düzlemindeki tüketicinin reklam veren üreticiden tarafta kendini konumlandırmasına yöneliktir. Yaratılan *aidiyet hissi*, bireyin mutlu olmasının ön koşullarından biri olarak sunulur ve yine tüketimi olumlu kılacak bir anlam yaratılmış olur.

Farklı bir reklamda ise *siz* ve *o* adılarının kullanımı ile tüketicinin zihnindeki kahve göstergesi pekiştirilir: “İtiraf edin, tanıştığınız günden beri ondan vazgeçemediniz. Kokusunu sevdiniz, kıvamını sevdiniz. Mükemmel uyumunu, en çok da tadını sevdiniz. İsmi lazım değil, siz onu bildiniz. Türkiye’nin en sevilen kahvesi. Evet, aklınızdan ne geçiyorsa bu onun reklam filmi #AklımdanGeçen” (NESCAFÉ 3ü1). *O*, adılının kullanımı ile marka adına gönderimde bulunan reklam dilinde markanın bilinirliğine vurgu yapılır. *O*, tüketici tarafından bilinmesi gereken bir tüketim ürünüdür, bunu biliyor olmanız ise sizin tüketim kültürünün bir üyesi olduğunuzun göstergesi olacaktır. Bir kültürün üyesi olmak ile *aidiyet hissi* pekiştirilir.

Bağlaç

Bağlaç kullanımı, anlamı pekiştirici ve kuvvetlendirici işlevleriyle reklam dilinde yer alır. Kavramlar arası ilişkiler ağını kurucu bir işlev üstlenir:

“Coca-Cola ve Buz, Buz ve Arkadaşlar, Arkadaşlar ve Maceralar, Maceralar ve Coca-Cola, Coca-Cola ve Bir Gülücük, Gülücük ve Eğlence, Eğlence ve Paylaşım, Paylaşım ve Coca-Cola, Coca-Cola ve Aşk, Aşk ve Ferahlama, Ferahlama ve Coca-Cola, Coca-Cola ve Buluşma, Buluşma ve Kıvılcım, Kıvılcım ve Coca-Cola, Coca-Cola ve Müzik, Müzik ve Çılgınlık, Çılgınlık ve Sen, Sen ve Coca-Cola, Coca-Cola ve Anın Tadı. Tadını Çıkar” (Coca-Cola).

Ürün adının tekrarı ile *ve* bağlacının sürekli olarak kullanımı metne anlamsal bir bütünlük kazandırır. Her şey birbiriyle ilişkili ve bağlantılıdır. Bağlantının kesişim noktasını ise *Coca-Cola* oluşturur. Aynı sözcük ve bağlaç tekrarı ile bir bağıntı oluşturarak süreklilik imlenir. Ürünün anlamsal değerlerinin bir sonu yoktur, sürekli arttırılabilir ve eklenilebilir. Tüketicie yaşamın ve hazzın sonsuzluğu vaadi Coca-Cola ile sunulur. *Ve* bağlacı ile birbirine bağlanan sözcükler ise olumlu anlam alanına sahip, mutluluğa gönderimde bulunan öğelerdir.

Ünlem

Ünlemler, yoğun duygu durumlarını ifade eden ögeler olarak reklam dilinde kullanılır: “Ünlemlerin tümü tek başlarına ya da yinelenmiş olarak kullanıldıklarında duygusal bir nitelik taşırlar, herhangi bir duyguyu ya da tümcedeki soru kavramını pekiştirirler” (Atabay, Kutluk & Özel, 1983, s. 182). Şiir gibi reklamın da yoğun anlamlı yapılar olduğu düşünülürse *ünlemlerin* kullanımı, yoğun duygu durumlarının daha az gösterge ile ifade edilmesine olanak sunar. Lipton reklamında *oh* ünleminin duyguyu aktarıcı önemli bir işlev üstlendiği görülür: “Çöl sıcaklarından bunaldığında gazsız, buz gibi yepyeni Lipton Ice Tea Double Ice iç, oh de! Lipton Ice Tea Double Ice oh be!” (Lipton). *Oh* ünlemi, “sevinç, beğenme gösteren anlatımlarda geçer” (Atabay vd., 1983, s. 191). Reklam dilinde de tüketim ürünü bir *rahatlama* ve *haz* durumuna ulaşma ile ilişkilendirilir, bu ilişki *oh* ögesi ile sağlanır. Bu bağlamda *mutluluk* durumunun vaadi ünlem ile imlenir.

Eylem

Reklam dilinde kullanılan eylemlerin bireyi hareketli kılmaya yönelik, olumlu özellikler taşıyan eylemler olduğu gözlemlenmiştir: “Reklam metinlerinde nesne ve kişileri, bir dilin sözcük dağarcığındaki adlar ve sıfatlarla nitelerken, fiiller aracılığıyla da durum ve davranışları dile getiririz” (Batı, 2016, s. 157). Genelde geniş zaman kipiyle kullanılan eylemler, çoğunlukla sunulan vaatlerin geçerli olduğunu imler. Anlamsal açıdan canlı ve hareketli çağrışımlara sahip eylemlerin kullanıldığı görülür. *İste-*, *başla-*, *tadını çıkar-*, *yaşa-*, *gül-*, *yakış-*, *anlat-*, *paylaş-* vb. eylemler, çalışma örneğinde karşılaşılan bazı örneklerdir. Bu eylemler çoğunlukla *mutluluk* kavramıyla ilişkilendirilebilir niteliktedir. *Aidiyet*, *sosyallik* ve *toplumsal ilişkilere* yönelik eylemler de reklam dilinde sık kullanılır. Bireyin ait olacağı bir toplum vaadi olumlu çağrışım alanlarına gönderimde bulunan eylemler ile de desteklenir. Tüm bu kullanılan eylemlerin temelinde ise *tüketimi* güdülemek yer alır.

Yeni Öge

Reklam dili, ölçünlü ve gündelik dil kullanımlarına çeşitli düzeylerde etki eder. İnce, reklamlarda kullanılan dilin günlük dil üzerine etkilerini üç seviyede değerlendirir; *sözcük*,

sözdizimi ve anlam (1993, s. 239). Reklam dilinin sözcük düzeyindeki etkilerinin sonucu olarak *yeni ögeler* ortaya çıkar. Batı, bir markanın tüketici zihninde tek ve güçlü bir imge yaratması için tüketicide kendine özgü bir sözcükle karşılığı bulunması gerektiğini söyler (2016, s. 101). Bunun dilsel göstergeler boyutundaki özgün karşılığı ise çoğu zaman *yeni öge* olur. Sözcükbilimsel açıdan değerlendirilen reklam dilinde yeni ögeler, özgünlük işlevi ile mutluluk vaadine işlevsel olarak katkıda bulunur. “Türk Telekom’da her şey birleşiyor. Fiber gücüyle herkes fiberliyor...” (Türk Telekom), “Türkiye Vestelleniyor” (Vestel) ve “DİBİNE KADAR MİXLE...” (Doritos) örneklerinde *yabancı öge* ile Türkçe ekin birleşmesinden oluşan karma yeni ögelerin kullanımı görülür. *Fiberle-*, *Vestellen-* ve *mixle-* eylemleri reklam ürününe özgü çağrışım alanlarına sahip yeni ögelerdir. Tüketim ürününün sunduğu yenilik ve farklılık, dilsel düzlemde yeni ögelerle imlenir. Karma ögelerin kullanımı ise kültürlerarası bir aktarımın göstergesidir. Yabancı ögelerin reklam dilinde kullanımı, üst kültüre gönderimde bulunurken Türkçe eklerle kullanılarak eylemleştirilmesi üst kültüre erişimin tüketim ile olanaklı kılındığını belirtir. “...Her yıl milyonlarca insan BKM Express ile BiTaksi uygulamasını kullanmadığı için yollarda sefil oluyorlar. Bilinçlenelim. Hayat Beklemez” (BKM Express), “...Tam açılır moonroof tavanı, otomatik çarpışma önleme sistemi ve 360 derece park asistanı gibi sizi ona hayran bırakacak birçok özellik Nissan X-Trail’de...” (Nissan), “Bir yandan video izleyip bir yandan mesajlaşabilir misin? O yapar. Dual pencere özelliği ile yeni Casper VIA A1...” (Casper) ve “...Ariel ve lekesavar kapakla sadece bir kere yıkadık. Ariel Sıvı Deterjan, 1 yıkamada mükemmel leke çıkarma” (Ariel) örneklerinde; *BiTaksi*, *moonroof tavan*, *park asistanı*, *dual pencere*, *lekesavar kapak* ögeleri yeni ögelerdir. Yeniliği ve farklılığı imleyen bu ögeler, tüketici için ikna edici anlamsal değere sahiptir. Yeni olan çoğunlukla ilgi ve dikkat çekicidir. Yeni ve farklı olana sahip olma, bireyin tüketme güdüsünü tatmin eden bir durumdur.

Reklam dilinde kullanılan sözcükler, reklamın hedef kitlesine göre seçilir ve birleştirilir. Özellikle gençlere hitap eden reklamlarda gençlik diline gönderimde bulunan ögelerin kullanıldığı görülür: “Millet kafanızı yakan tüm soruların içinizi ferahlatacak cevapları Sprite’ta! Cevapsız sorulardan kafan yandığında aç bir Sprite!..” (Sprite), örneğinde ise *kafa(sı) yan-* deyimini, *yeni öge* olarak karşımıza çıkar. Gençlik diline ait bir gösterge olarak değerlendirilebilecek olan *kafa(sı) yan-* yeni ögesi ile olumsuz bir duygu durumu imlendikten sonra bunun çözümü, *mutluluğa* ulaştıracak olan *Sprite* tüketim ürünü sunulur.

Köken

Reklam dilini oluşturan söz varlığı, aynı zamanda tüketim toplumunun dünyasını da yansıtan bir göstergeler toplamıdır. Reklam dilinde kullanılan ögelerin kökenleri, bilinçli bir seçimin sonucudur. Dil kullanımlarında kendi söz varlığının imlediği kültürel değerlerle yetinmeyen birey için yabancı ögelerin kullanımı, kendini üst kültürle eşdeğer konuma taşımak ile aynıdır: “...Yani maximum tırtık, maximum lezzet, maximum eğlence. Hayat Biraz Dalga İstiyor” (Ruffles-PepsiCo). *Maximum* ögesi, İngilizce yazım biçimiyle reklam dilinde kullanılmıştır. Tüketim ürününün kullanıcı kitlesi gözetilerek tercih edilen bu dil kullanımı, sadece bir gıda ürünü değil, aynı zamanda üst kültüre özgü bir ürünün pazarlandığının da göstergesidir. Üst kültüre özgü bir tüketim ürününün kullanımı teşvik edilir. Bazı reklamlarda ise doğrudan yabancı dilin tercih edildiği gözlemlenir: “When you are a key player, the world is yours. (Bir kilit oyuncu

olduğunuzda, dünya sizindir.) QNB” (QNBGROUP). Üst kültürün tüketim üzerindeki etkisi sadece yabancı dil ile kurgulanan metinlerde yoğun olarak gözlemlenir. Reklamın hedef kitlesi de kullanılan yabancı dile göre belirlenir. Üst bir *kültür ve konumlama* ile tüketiciye daha fazla *haz ve yarar* da vaat edilmiş olunur.

2.2. Sözdizimsel Açıdan Reklam Dilinde Mutluluk Vaadi

Reklam dilinin kurgusu, sözdizimsel açıdan anlamın yaratılmasında önemli bir rol oynar. Hjelmslev, “dil bir göstergeler dizgesinden çok bir ilişkiler dizgesidir” (Kıran & Kıran, 2011, s. 328) der ve göstergeleri birbirleriyle kurdukları ilişkiler ağı içinde değerlendirir. Sözdizimsel boyut da bu ilişkiler ağının bir bölümünü oluşturarak anlamlamaya katkı sunar. Göstergesel boyutta farklı işlevlerle reklam kurgusunda yer alan sözdizimsel ögeler, gösteren ve gösterilen olmak üzere iki boyutuyla dil kurgusunda yer alır: “Bir reklam tümcesini inceleyecek olursak (çözümleme daha uzun metinler için de aynı kalacaktır), böyle bir tümcenin gerçekte iki bildiri içerdiğini ve reklam dilini kendi özelliği içinde oluşturmanın da bu üst üstte yığılma olduğunu hemen anlarız” (Barthes, 2016, s. 188). Reklam dilinde tümcenin içerdiği ilk bildiri, gösterenler boyutundaki ögeleri içerir, anlamsal açıdan tümcenin *düzanlamıdır*. İkinci bildiri ise gösterilenler boyutunda, ilk bildirinin anlamından bağımsız olarak özgün anlamsal değerini imler. *Yananlam* olarak da adlandırılan bu bildiri, reklamın asıl bildirisini içerir.

Yaratıcılık üzerine kurgulanan reklam dilinde çeşitli tümce yapıları, asıl bildirinin kurgusuna hizmet eder. Batı, reklam dili ile ilgili yaptığı çalışmada kullanım sıklıklarına göre tümce türlerini şu şekilde belirlemiştir: “emir cümleleri, soru cümleleri, kısa ve eksilteli anlatımlar, ünlem cümleleri, bildirme cümleleri ve devrik cümleler” (2016, s. 88). Örnekleme oluşturan reklam bütüncesinde ise *buyrum, soru ve koşullu tümce yapıları mutluluk vaadi* kurgusunda en sık karşılaşılan sözdizimsel yapılar olmuş ve incelemeye konu edilmiştir.

Buyrum Tümcesi

Reklam dilinde en sık kullanılan sözdizimsel yapılardan biri buyrum tümceleridir. Somuncu, buyrum tümcelerinin işlevlerinden birinin de *vaatte bulunma işlevi* olduğunu söyler: “Özellikle satış amacı taşıyan metinlerde yer alan bu ifade tarzında dinleyicilerin dikkatini çekerek satış oranını yükseltmek hedeflenmektedir” (2019, s. 273). Tüketiciye nedenler göstererek, ne yapması gerektiğini söyleyen reklamlar, vaatlerde bulunarak tüketicinin davranışlarına yön vermeyi amaç edinir: “3 Doritos Sonra... Hayatı Dibine Kadar Yaşa” (Doritos-PepsiCo), “içindeki seni keşfetmeye CÜRET ET, haz dolu anlara CÜRET ET, peşinden gitmeye CÜRET ET, ilgi odağı olmaya CÜRET ET, vahşi olmaya CÜRET ET. MAGNUM” (Magnum Double-Unilever), “Ve Vivident’in yeni oyuncusu sahada. Şimdi de Fresh Shot ile ferahla!” (Vivident) ve “Coca-Cola, Tadını Çıkar” (Coca-Cola) örneklerinde sloganlaşan buyrum tümceleri kullanılmıştır. Bireyi hep daha fazlasını yapmak için güdüleyen bu dil kullanımları, bireye mutlu olması için yapması gerekeni bildirir. *Hayatı dibine kadar yaşa, ...cüret et, ferahla ve tadını çıkar* tümcelerinde anlamsal açıdan vurgu noktasını ise *haz* oluşturur. Bireyin yaşamına yön veren *haz ve mutluluk* duyguları ile bireyi harekete geçirmek amaçlanır. Buyrum tümcelerinde gerçeklik düzlemindeki tüketiciye doğrudan seslenilir ve onu tüketime yönlendirmek amaçlanır.

Soru Tümcəsi

Soru tümcəsi, reklam dilinde anlamı kuvvetlendiren işlevlerle kullanılır. Soru tümceleri ile “reklamcı hedef kitlesiyle konuşuyormuş gibi diyaloga açık olarak bir iletişim planları” (Batı, 2016, s. 134). Böylece iletişim sürecinin bir ögesine dönüştürülen hedef kitle tarafından reklam bildirisi daha doğal karşılanır. Soru tümcelerinin yaygın işlevlerinden biri de reklam dilinde bir sorunu dile getirmektir. Dile getirilen sorunun çözümü olarak ise reklamın pazarladığı tüketim ürünü sunulur: “Bunlar dişlerinizi mi sızlattıyor? Rahatlamaya bugün başlayın. Sizi Sensodyne Hassasiyet Testi’ne bekliyoruz.” (Sensodyne) ve “...Ben de kaçayım. Kaçayım da param var mı ki? İh para yok. O zaman kredi lazım. Kredi isteyebiliyor muyum acaba? Hemen kredi notuma bakayım, eee iyiymiş. İşte bu kadar! AkBank Mobilin Bankası, AkBank” (AkBank) örneklerinde sorun, soru tümcəsi aracılığıyla dilsel düzlemde belirtilir. Gerçeklik düzlemindeki tüketici kurgusal düzlemde sorulan soruya zihnen cevap vermek için düşünmeye başlayacaktır. Tüketicide düşünme sürecinin başlatılmasının ardından sorunun cevabı olarak tüketim ürünü sunulur. Reklam süresince bireye sorun ve çözüm süreçleri kurgusal düzlemde sanal olarak yaşatılır. Bireye hazır biçimde sunulan çözüm ile sanal bir rahatlama hissi yaşatılır.

Soru sorma, dil kurgusunda pek çok işlevle kullanılır: “Duygu ve anlatımı güçlendirmek amacıyla, hatta yanıtı bilinen sorular sorma... çoğunlukla duygu ve düşüncelerin aşırılışmasından doğar” (Kıran & Kıran, 2013, s. 432). Soru tümcəsi bireyi ikna edici işlevle de kullanılabilir: “Şehrin koşturmacasından uzaklaşıp doğaya mı dönmek istiyorsun? Rahat bir nefes almak için Tropicana seni memlekete çağırıyor...” (Tropicana). Soru tümcesinde dile getirilen sorunun olumlu tümce yapısıyla ve bir çözüm önerisiyle sunumu tüketicinin ilgili sorunu yaşamıyor olsa bile düşünmesine yol açar. Tüketim ürünü ile ilişkilendirilen *rahat nefes almak* ve *memleket* vurgusu, bireye bir meyve suyundan daha fazlasını vaat eder. Yoğun anlatımlı yapılar olan reklam dilinde soru tümceleri, merak duygusu uyandırma işleviyle de yaygın olarak kullanılır: “Merak ediyorum, parayı kolay mı kazanıyorsunuz?... Peki, Egea’yı bu kadar iyi yapan ne?” (Fiat Egea). Hedef kitleye yöneltilen bu sorular karşısında tüketici, ürünün özelliklerini merak etmeye başlar. Merak ve merak duygusunun giderilmesi ise haz ile açıklanabilir, bu durumda reklam dilinin tüketiciye vaatlerde bulunduğu söylenebilir.

Reklamın hedef kitlesini mutluluğu arayan bireyler oluşturur: “Bu arayış reklamların mantığına göre zorunludur ve nasıl bu mutluluğa ulaşabileceği reklam mesajları tarafından gösterilir” (Batı, 2016, s. 84). Bundan dolayı günümüz reklamları çoğunlukla bu arayışta olan bireylere seslenmeyi hedefler: “Reklamı yapılan ürünün niteliği ne olursa olsun öncelikli vaadi mutluluktur: Başarıyla, sağlıkla, güvenlikle, mükemmellikle vb. gelen mutluluk” (Zeybek Kabakçı, 2018, s. 318). Mutluluk vaadi temelinde bireyin arzularına ve gelecek beklentilerine seslenir: “Konuştuğunuzu anlayan teknoloji, Garanti Cep Şubesi’nde. Garanti... Başka bir arzunuz?” (Garanti Bankası) reklamında bireye yöneltilen *başka bir arzunuz?* sorusu hem tüketiciye duyulan saygının hem de tüketicinin istek ve arzularına göre şekillenen bir hizmet verildiği algısını yaratır. Reklam doğrudan bireyin arzu ve mutluluk arayışına odaklanır.

Koşullu Tümce

Koşullu tümceler, reklam dilinde tüketiciyi ikna etmek için ihtiyaç, sorun vb. kurgularla yaygın olarak kullanılır. Tüketimin ihtiyaç temelli oluşu, reklamların ihtiyaç döngüsünü sürekli kılacak bir yapıya dönüşmesiyle karşılık bulur. Tüketim toplumunda tüketim, bir ihtiyacı gidermek yerine yeni ihtiyaçların ortaya çıkmasına sebep olacak zincirleme bir eyleme dönüşür: “reklamcılık kitleleri, yalnızca mallara değil, yeni deneyimlere ve kişisel doyuma da dayanılmaz bir açlık duymasını sağlayacak biçimde eğitmektedir” (Tandaçgüneş, 2013, s. 292). Dilsel düzlemde kurgulanan ihtiyaçlar, reklam aracılığıyla gerçeklik düzleminde gerçek bir ihtiyaca dönüştürülür. “Tarz olmak istiyorsan sen de herkese hemen söyle, üstümdeki her şey Boyner, Boyner Boyner!” (Boyner) örneğinde *tarz olmak*, çağımız toplumunda bir grup insan için bir ihtiyaca dönüşmüştür. Dil kurgusunda ilk olarak ihtiyaca dönüştürülen olgu sunulur, sonrasında ise bu ihtiyaca cevap verecek olan gerçeklik düzlemindeki tüketim ürünü dile getirilir. İhtiyaç dilsel düzlemde koşullu tümce ile kurgulanır. Kurgusal düzlemde yaratılan ihtiyacın giderilmesi ile bireyin gerçeklik düzleminde duyacağı *haz/mutluluk* duygulanımlarına da gönderimde bulunulur. Reklam dilinde ihtiyaç temelli kurgulanan koşullu tümcelerin yanı sıra sorun-çözüm sıralaması ile sunulan koşullu tümceler de yaygın olarak kullanılır: “Senin filmin ortasında temizlik yapan annen varsa Turkcell’in TV+’ı var. Turkcell 4.5g hızında ister cepte, ister tablette, istersen de dev ekranda dilediğin programı kesintisiz izle... Tukcell’le bağlan hayata!” (Turkcell). Temizlik yapan anne, televizyon izlemek için bir sorun olarak, Turkcell TV+ ise bu sorunun çözümü olarak koşullu tümce yapısı ile sunulur.

2.3. Anlambilimsel Açıdan Reklam Dilinde Mutluluk Vaadi

Anlambilimsel açıdan reklam dili, çok boyutlu yapısıyla karşımıza çıkar. Reklam bir anlamlama sürecidir ve *tüketime* yönelik bütün eylemler üretilen bu *anlam* çevresinde gerçekleştirilir: “Reklamlar *şeyler dünyasından* aldığı ifadeleri, insanlar için bir şey ifade eder biçime çevirmek zorundadırlar” (Batı, 2016, s. 93). Bu ifade etme biçimi, anlamlama sürecine karşılık gelir. Tüketime ve tüketim ürünlerine anlamsal değer yükleme süreci olarak değerlendirilen reklam, bireysel ve toplumsal bakış açılarına göre farklı anlamsal değerler taşır: “İnsanlar, ürüne reklam dili aracılığıyla dokunurlarken, ona *anlam* verirler ve böylece de onun basit kullanımını zihin deneyimine dönüştürürler” (Barthes, 2016, s. 193). Somut tüketim ürünün soyut bir zihinsel deneyimine dönüştürülmesinde göstergeye bir duygu değeri atfedilir. Bu duygu değeri, doğrudan ya da dolaylı olarak *mutluluk* ile ilişkilidir.

Reklamın başarı düzeyi, reklam dilinin bildiri düzeyi ile eşdeğerdir. Barthes (2016) reklamın iki bildiri düzeyinden bahseder. *Düzanlam* ve *yananlama* karşılık gelen bu iki bildiri düzeyinden ikincisi daha çok bildirinin iletmek istediği asıl anlamı yansıtır. Bu durumda birinci bildiri, ikinci bildiriye doğallaştırıcı bir işlev üstlenir: “büyük bir olasılıkla (ve anlambilimin olanaklarına da daha uygun olarak), birinci bildiri, ikinci bildiriye daha ustaca ve daha ince bir biçimde *doğal kılma*’ya yarar” (Barthes, 2016, s. 191). *Mutluluk vaadi* de reklam dilinin ikinci bildiri düzeyine karşılık gelir ve birinci bildiri ile sunulan düzanlam sayesinde *tüketim ürününe* gönderimde

bulunuyor gibi görünürken aslında *mutluluğa* gönderimde bulunur. Bu durum reklam dilinin anlambilimsel açıdan *doğallaştırıcı işlevine* karşılık gelir.

Reklam dilinde *doğallaştırma* için *eş anlamlılık* ya da *karşıtanlamlılıktan* yararlanır. Günay'a göre *eş anlamlılık* ve *karşıtanlamlılık* sözcükler arasındaki anlamsal ilişkileri belirlemede ilk akla gelen durumlardır (2007, s. 165). Anlam üretim süreci *karşıtlıklar* üzerine kurgulanır ve reklam dilinde bu yöntem sıkça kullanılır. Saussure'ün "Dilde ne *göstergeler* ne *anlamlar* vardır, bir tek göstergelerin *farkları* ile anlamların *farkları* vardır" (2014, s. 80) görüşü anlam oluşumunu açıklar niteliktedir. Reklam dilindeki en temel karşıtlık ise kurgusal düzlem ve gerçeklik düzlemi arasındadır. Anlam, bu iki karşıt düzlemle oluşturulur ve diğer karşıtlıklar bu iki düzleme özgü karşıt olgular ile sağlanır. Bir olgunun varlığı, onun karşıt değerini de önvarsayar. Reklam, tamamen *mutluluk* vaat eden ve her şeyin olumlu olduğu bir dünya sunar. Bunun karşıt değerinin ise gerçeklik düzlemindeki tüketicinin gerçek yaşamı olduğu önvarsayılr. Olumsuzluğa dilsel göstergeler düzleminde yer vermeyip kusursuz bir düşüklü sunarken bireyin kendi hayatındaki mutsuzlukları ve olumsuzlukları vurgulayıcı bir yaklaşım sergilenir: "Reklamlarda bireye tüketerek mutsuzluğunun giderileceği, *bir şeylerin iyi olacağı* önerilir" (Dyer, Qualter'den aktaran Dağtaş, 2003, s. 85). Karşılıklılık ilişkisi *reklamın kurgusal düzlemi-gerçeklik düzlemi* arasında kurulur ve gerçek hayatın kusurluluğu, reklamın yarattığı kusursuz yaşam biçimleri ile olumsuzlanır.

Reklamın olağan kurgusu böyleyken kimi durumlarda olağandışı dil kullanımlarının tercih edildiği de görülür. Anlamsal açıdan iletilmek istenen bildiri, her zaman doğrudan verilmez. Hedef kitlenin dikkatini çekmek ve algılayışında farklılık yaratmak için farklı yöntemler kullanılır. Bunlardan biri de *karşıt anlamlılıktır*. Normal bir reklamın ürünün tüketimine yönelik ifadeler kullanması gerekirken "Vestel beyaz eşyaları almayın" örneğinde reklam metni tüketim karşıtı bir söylemle başlar. Beklenenin zıddı olan bu durumda, hedef kitlenin ilgisi ve dikkati reklama yöneltilir. Metnin devamında *almayın* ögesi ile *tüketime* yönelik karşıt anlam kurgulanır: "Tamam, çok akıllı buzdolapları var. Çamaşır makinelerinin hızlı, bulaşık makinelerinin tasarruflu olduğunu hepimiz biliyoruz. Yine de siz şimdi almayın 15 Ocak'ı bekleyin". Algı kırıcı dil kurgusu ile şekillendirilen reklam; "Sürprizi görünce demişti, dersiniz. Türkiye Vestelleniyor" (Vestel) ifadeleriyle son bulur. Tüketim markasının gerçeklik düzlemindeki tüketicinin çıkarını ve mutluluğunu gözettiği algısı alışlagelmişin dışındaki dil kullanımı ile imlenir, tüketiciye bir *sürpriz* vaadinde bulunulur.

Reklamın bir diğer anlam yaratım tekniği ise *eş anlamlılıktır*: "Eş anlamlılık ilişkisinde, dizim eksen (fr. *axe syntagmatique*) üzerinde sözcüklerin birbirinin yerini alabilme durumu vardır" (Günay, 2007, s. 165). Eş anlamlılık ile reklam bildirisi, çeşitli göstergeler ile imlenir. Doğrudan *mutluluk* ya da *mutluluğun* anlam alanına gönderimde bulunan söz varlığı ile oluşturan ilişkiler ağı, *mutluluk* anlamının pek çok reklam metninde bağlayıcı anlam olarak görülmesine yol açar. *Mutluluk* sözcüğünün eş anlamlısı ya da anlam alanına gönderimde bulunan pek çok sözcük *mutluluk* vaadini kurgulayıcı bir işlev üstlenir. Reklam dilinin çok katmanlı anlamsal yapısı içinde *mutluluk* kavramını kullanarak doğrudan *mutluluk* vaadine gönderimde bulunan reklamlar da vardır. Reklamlar; "psiko kültürel çekicilik üzerine anlatım dilini kurgulamıştır" (Tandaçgüneş, 2013, s. 292). Bireyin mutluluğa olan doğal eğilimi, bireyi tüketime yönelten en çekici öğelerden

biridir. Tüketim doğrudan ya da dolaylı olarak *mutluluk* ile ilişkilendirilir. Örneklem içinde *mutluluk* ile doğrudan ilişkilendirilen tüketim markalarının başında *Ülker* gelmektedir:

“Mutluluk Yakalanır Sevilir Okşanır, Mutluluk Gidilir, Mutluluk Kapılır, Mutluluk Sallanılır, Mutluluk Beklenir, Mutluluk Koşturulur, Mutluluk tutulur, Mutluluk öpülür, Mutluluk kucaklanır, Mutluluk desteklenir, Mutluluk bağırılır, Mutluluk bakılır, Mutluluk kırılır, Mutluluk batırılır, Mutluluk Like'lanır Yayılır Paylaşılır, Mutluluk Kutlanır, Mutluluk Üflenir, Mutluluk Alkışlanır, Mutluluk Orada, Mutluluk Burada, Mutluluk Her Zaman Her Yerde Var, Mutluluk Seninle, Mutluluk Her Yerde, Mutluluk Ülkerle Var, Mutluluk Orada, Mutluluk Burada, Mutluluk Her Zaman Her Yerde Var, Mutluluk Seninle, Mutluluk Her Yerde, Mutluluk Ülkerle Var” (Ülker).

Mutluluk sözcüğünün yinelemeli tekrarı ile anlam pekiştirilirken işitsel bir ezgi de yaratılır. Batı ses yinelemelerinin, “genel ritim içinde bütünselliği ve hoş söyleşi sağlamak için önemli bir sessel araç” (2016, s. 178) olduğunu söyler. Reklamda otuz defa tekrarlanan *mutluluk* ögesi, dinamik eylemlerin geniş zaman kipi ile kullanılmasıyla her zaman ve her yerde olumlu çağrışımlara sahip olan tüketim ürününe gönderimde bulunur. Tüketim ürününün gösterileni, *mutluluk* ile değiştirilir. *Mutluluk*, bir vaat olmanın da ötesinde ürünün kendisiyle özdeşleştirilir. *Mutluluk* kavramının sürekli tekrarı, zihinde kalıcı bir etki yaratırken tüketiciyi ikna edici bir işlev de üstlenir.

Reklam kurgusunda *mutluluğun* ülkü değer olarak sunulduğu da görülür: “Bu sevgililer gününde onu mutlu edin, gittigidiyor.com” (GittiGidiyor) ve “Nestlé olarak tam 150 yıldır iyi beslenip, mutlu yaşamanız için çalışıyoruz. İyi beslen mutlu yaşa” (Nestlé) örnekleri verilebilir. İnsanın eylemlerinin ulaşacağı son nokta olarak düşünülen *mutluluk*, pek çok farklı tüketim ürününün gösterileni olur. Bireyin *mutluluğunu* önceleyen reklamlar olduğu gibi toplumsal boyutta bir duygulanım vaat eden reklamlar da vardır: “...Biz de Yapı Kredi ailesi olarak her bir müşterimizi aileden biri gibi görüyoruz. Bu büyük ailenin *mutluluğu* için yetmiş bir yıldır hizmette sınır tanımıyoruz. Yapı Kredi, Hizmette sınır yoktur” (Yapı Kredi). Müşteri ile beraber kendilerini *büyük bir aile* olarak tanımlayan *Yapı Kredi*, bireye bir aidiyet hissi ile beraber *mutluluk vaadinde* bulunur. Benzer aidiyet hissini ve *mutlulukla* ilişkilendirilmesini farklı reklam metinlerinde de görmek mümkündür: “lcwaikiki.com’da binlerce ürün 7 gün 24 saat parmağının ucunda. Aile boyu *mutlulukla* dolu Demir ailesinin oturma odası mağazası... LC Waikiki’nin aynısı, bi’ tık fazlası; lcwaikiki.com” (L.C Waikiki). Temel vurgu noktasını *aile boyu mutluluk* sözcük öbeği oluşturan bu reklam metni, anlamsal açıdan en küçük toplumsal yapı olan aileyi merkeze alır. *Aile* olmakla, bireyden toplumsala *mutluluk* duygusunun da arttığı imlenir.

Tüketim ile sadece ürün değil, üst kültür de pazarlanır: “*Mutluluk* kavramının ideolojik gücü toplumsal ve tarihsel olarak modern toplumlarda *mutluluk* söyleninin Eşitlik söylenini devşiren ve canlandıran söylen olmasından ileri gelir” (Baudrillard, 2016, s. 52). *Mutluluk*, reklam dili kurgusunda *eşitliği* de vaat eden bir üst kavramdır. Bireyin ait olmak istediği toplumsal sınıf, tüketim aracılığıyla vaat edilir: “Bu bir iPhone7. Smart phone. Yani akıllı. Tüm mutlu anlarınızda yanınızda olacak, hiçbir şeyi unutmayacak, hatta ileride hepsini size hatırlatacak kadar akıllı...” (Garanti Emeklilik). iPhone7 tüm mutlu anlarınızda yanınızda yer alır çünkü aslında *mutluluk* iPhone7’ye sahip olmaktır. Tüketim ürünü *telefon*dur ancak bu ürünün tüketicie sunacağı hizmet

ve işlevler değil, tüketicide yol açacağı duygulanım ve tüketiciye katacağı saygınlık değerinden söz edilir. Birey, bu ürünü satın alarak üst kültür ile eşitlik edebilecek ve mutlu olacaktır.

Reklam dilinde vaat edilen mutluluk, her zaman doğrudan dile getirilmez. Mutlulukla ilgili ya da mutluluğu çağrıştıran ögeler aracılığıyla da mutluluk vaadinde bulunulur. Bir mutluluk göstergesi olarak değerlendirilen *gül-*, *gülümse*, *gülüş* gibi ögelerin reklam dilinde bir vaat olarak kullanımı buna örnek olarak verilebilir. “Gülmek Sana Yakışıyor! MediaMarkt’a bir kez girdin mi, bol çeşidin, daima rakipsiz fiyatın, her ürünü denemenin keyfini yaşarsın. Çünkü uzman personelden istediğin hizmeti aldığında, Gülmek Sana Yakışıyor, MediaMarkt’la yakışıyor!” (MediaMarkt) ve “Dünyanın en güzel gülüşü sizinki, saklamayın. Corega ile doya doya gülün...” (Corega) reklamlarında tüketim ürünü gülmek eylemiyle ilişkilendirilir. İlk örnekte gülmek eylemi maddi değerlerle ilişkilendirilerek sunulurken ikinci örnekte ise bireysel estetik görünüm ile ilişkilendirilir. Bu reklamlara göre *gülmek* esenlikli bir durumdur ve bu duruma ancak tüketerek ulaşılabilir.

SONUÇ

Reklamın dil kurgusu doğrudan veya dolaylı olarak bireye pek çok bildiri sunar. Günümüzde reklam bildirilerinin anlamsal değeri, tüketim ürününün ilişkilendirildiği farklı olgularla karşılık bulur. Tüketim ürünü ya da göstergesi, özgün niteliğinden bağımsız olarak pek çok gösterileni imler. Reklam aracılığıyla sunulan gösterilenlerden sadece biri olan *mutluluk*, reklamın dil kurgusunun bireyi etkileme gücünü göstermesi bakımından önem taşımaktadır. Reklam dilinde *mutluluk vaadini* konu alan bu çalışmada dil kurgusu göz önünde bulundurularak dilbilimsel bir çözümleme yapılmıştır. *Sözcükbilimsel*, *sözdizimsel* ve *anlambilimsel* olmak üzere üç çözümleme düzeyinde seçilen örnekleme ait reklam metinleri değerlendirilmiştir.

Mutluluk vaadinde bulunmak amacıyla kurgulanan reklamlarda her dil ögesinin anlam yaratımına hizmet ettiği gözlemlenmiştir. Kurgusal bir ilişkiler ağı ile reklam bildirisinin gerçeklik düzlemindeki gösterileni *mutluluk* olarak sunulmuştur. Çalışmada reklam dilinde *mutluluk vaadi* kurgusu, dilbilimsel açıdan çözümlenmiştir. Öncelikle söz varlığı düzeyinde; dikkat çekmek, canlı bir imgelem yaratmak için olumlu çağrışım alanlarına sahip sözcüklerin daha çok tercih edildiği gözlemlenmiştir. *Sözcükbilimsel* düzeyde *sıfat*, *belirteç*, *adıl*, *bağlaç*, *ünlem* ve *eylem* gibi sözcük türlerinin ve *yeni* ögelerin kullanımı *mutluluk* kavramına doğrudan gönderimde bulunur niteliktedir. Sözcüklerin *kökensel* özellikleri açısından da üst kültürle ilişkilendirilerek reklam dilinde kullanıldığı görülmüştür. *Sözdizimsel* düzeyde *mutluluk vaadinin* kurgusuna katkı sunan tümce yapıları tespit edilmiştir. *Buyrum*, *soru* ve *koşullu tümce* yapıları reklam dilinin genel özelliklerinden biri olarak reklam dilinde anlam oluşumuna katkı sağlayıcı bir işlev üstlenmiştir. Bu tümce yapıları, reklam dilinde anlamın yaratımına hizmet ederken tüketiciyi etkisi altına alır. *Anlambilimsel* düzeyde ise mutluluğu doğrudan ya da çağrışımlar yoluyla vaat eden reklam dili kullanımlarına rastlanılmıştır. *Mutluluk* ve *vaatler* sisteminin kurgusunda *karşıt anlamlılık* ve *eşanlamlılıktan* yararlanıldığı gözlemlenmiştir. Hedef kitleye yönelik olarak *mutluluk* kavramı, farklı olgularla ve farklı toplumsal katmanlarla ilişkilendirilerek sunulmuştur. Anlambilimsel

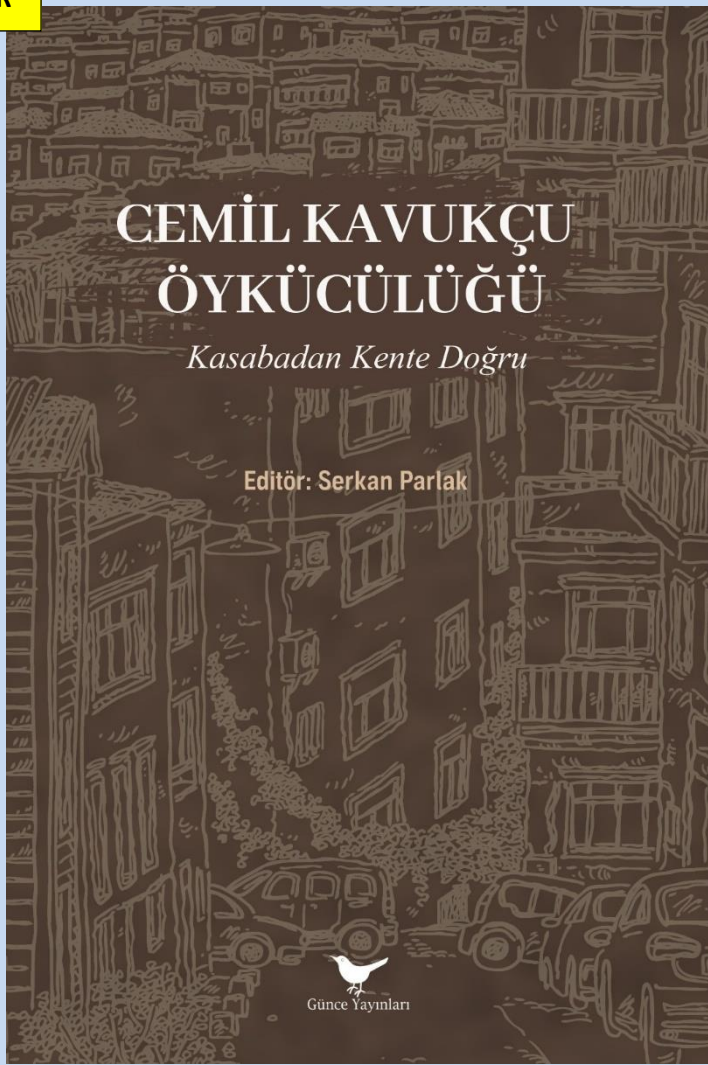
açından reklam dili oluşturduğu vaatler sistemi ile *mutluluk* temelli tüketimi doğallaştırıcı bir işlev üstlenmiş, günlük yaşamın doğal bir olgusuna dönüştürmüştür.

Reklam dili, en özgün ve yaratıcı dil kullanım alanlarından biridir. Tüketim toplumunun şiirleri olarak da değerlendirilen reklam metinleri, tüketicinin doğrudan algısını etkileyen ve tüketicuyu yönlendirme gücüne sahip olan bir dil kullanım alanıdır. Bu yönüyle reklam dilinin incelenmesi, gerçeklik düzlemindeki tüketicuyu etkisi altına alan dilsel kurguların çözümlenmesine de bir örnek oluşturur niteliktedir. Bu çalışmada bireyi tüketime yönlendiren etkenlerden biri olan mutluluk vaadi çözümlenmeye çalışılmıştır. Dilin tüketime hizmet eden ve tüketimi güdüleyen bir araç olarak kullanımı ve tüketiciler üzerindeki etkileri sorgulanmıştır. Dil kurgusu da tüketim sürecinin bir ögesine dönüştürülerek tüketilebilir bir nitelik kazanmıştır. Dilin birey üzerindeki etki ve sonuçlarının görülmesine olanak sunan bu çalışma ile dil kullanımlarının önemi, *reklam dilinde mutluluk vaadi* örneklemleri ile sunulmak istenmiştir.

KAYNAKÇA

- Akarsu, Bedia (1998). *Mutluluk Ahlakı*, İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Aksan, Doğan (2015). *Her Yönüyle Dil: Ana Çizgileriyle Dilbilim III. Cilt* (6. Baskı). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Atabay, Neşe; Kutluk, İbrahim & Özel, Sevgi (1983). *Sözcük Türleri*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Barthes, Roland (2016). *Göstergebilimsel Serüven* (8. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Batı, Uğur (2016). *Reklamın Dili* (4. Baskı). İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım.
- Baudrillard, Jean (2016). *Tüketim Toplumu* (8. Baskı). H. Deliçaylı, F. Keskin, (Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Berger, John (2016). *Görme Biçimleri* (22. Baskı). Y. Salman (Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Dağtaş, Banu (2003). *Reklamı Okumak*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Featherstone, Mike (2007). *Consumer Culture and Postmodernism* (2. Baskı). Los Angeles, London, New Delhi, Singapore: Sage Publications.
- Günay, V. Doğan (2007). *Sözcükbilime Giriş*. İstanbul: Multilingual.
- İnce, Işıl (1993). "Reklam Diline Dilbilimsel Bir Bakış". *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*. C.10, S. 1, s. 231-245.
- Kıran, Ayşe (Eziler) & Kıran, Zeynel (2011). *Yazınsal Okuma Süreçleri* (4. Baskı). Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Kıran, Zeynel & Eziler Kıran, Ayşe (2013). *Dilbilime Giriş* (4. Baskı). Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Küçükerdoğan, G. Rengin (2005). *Reklam Söylemi*. İstanbul: Es Yayınları.
- Saussure, Ferdinand de (2014). *Genel Dilbilim Dersleri* (1. Baskı). Simon Bouquet, Rudolf Engler (Haz.). Savaş Kılıç (Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Sığırcı, İlhami (2016). *Göstergebilim Uygulamaları* (1. Baskı). Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Somuncu, Melike (2019). *Türkçede Emir Kipinin İşlevleri* (1. Baskı). İstanbul: Kesit Yayınları.
- Tandaçgüneş, Nilnur (2013). *Ütopya: Antikçağ'dan Günümüze "Mutluluk Vaadi"* (1. Baskı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Think with Google. *Yotube Ads Leaderboard*. <https://www.thinkwithgoogle.com/intl/tr-tr/ad-leaderboards> (Erişim tarihi: 15.09.2017-15.10.2017).
- Türk Dil Kurumu. *Güncel Türkçe Sözlük*. <https://sozluk.gov.tr/>. (Erişim tarihi: 20.09.2021).
- Uzun, N. Engin & Aydın, Özgür (2006). "Sözdizim". Ahmet Kocaman (Haz.), *Dilbilim: Temel Kavramlar Sorunlar Tartışmalar* içinde (s. 63-76). Ankara: Dil Derneği Yayınları.
- Williamson, Judith (2001). *Reklamların Dili: Reklamlarda Anlam ve İdeoloji* (1. Baskı). A. Fethi (Çev.). Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Zeybek Kabakçı, Gökçe (2018). "'Başka Bir Dünya Mümkün': Reklamları İzlediniz!". Aksu Bora, Kadir Dede (Der.), *Ütopyalar: Politikayla Arzunun Kesiştiği Yer* içinde (s. 317-337). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Zeybek, Işıl (2014). "Reklamlarda Mutluluğa Davet Var!". Ahmet Güneş (Ed.), *İletişim Araştırmalarında Göstergebilim: Yazınsaldan Görsele Anlam Arayışı* içinde (s. 71-88). Konya: Literatürk Academia Yayınevi.



Sabitfikir Güncel Edebiyat Dergisi'nde Neoliberal Söylem*

DR. BETÜL BAYRAKTAR**

Öz

Bu çalışmada *Sabitfikir Güncel Edebiyat Dergisi'*nde neoliberal söylemin üretilip üretilmediği Foucaultcu Söylem Analizi yöntemi ile araştırılmaktadır. Bilindiği üzere neoliberalizm temelde ekonomik bir anlayış olsa da bireyi ve toplumu şekillendiren yeni bir yönetimsellik biçimidir. Yönetimsellik üzerine çalışan Michel Foucault'ya göre neoliberalizm de diğer hakikat söylemleri gibi belirli özneler yaratır. Bu öznenin genel özellikleri rekabetçi, girişimci ve tüketici olmasıdır. Söz konusu öznellik temsilleri insanlara medya ile aktarılmaktadır. Ancak medya bazen neoliberal söylemin de içinde olduğu pek çok egemen söylemi yeniden ürettiği gibi bazen de karşıt söylemler üretmektedir. Bu araştırmanın inceleme nesnesi 2011'den beri yayın hayatında olan *Sabitfikir Güncel Edebiyat Dergisi'*dir. Zira edebiyat dergileri tanıtımını yaptığı edebî eserlerle -neyi seçip tanıttığı ile- ve denemelerle belirli söylemlerin yeniden üretilmesini ve Adornocu yaklaşımla kültürün endüstrileşmesini sağlayan önemli bir araçtır. Dergi 2018'de Doğan Medya'dan Turkuvaz Medya sahipliğine geçtiğinden söylemlerin değişip değişmediği de araştırmanın sorularından biridir. Araştırmanın yöntemi, insanların birer özne olarak normalize edildiğini belirten Foucault'nun yöntemidir. Bu sayede insanların neoliberal özneye nasıl dönüştükleri gösterilip derginin bu söylem karşısındaki konumu sorgulanmaktadır. Sonuç olarak kitap tanıtım yazıları ve söyleşilerde neoliberal söylemin reddedilip karşıt söylemin üretildiği, bununla birlikte derginin kültür endüstrisinin bir aracı olması nedeniyle bu konuda bir dilemma olduğu gözlemlenmektedir.

Anahtar sözcükler: neoliberal söylem, tüketim, özgürlük, edebiyat dergisi, söylem analizi, kültür endüstrisi

THE NEOLIBERAL DISCOURSE IN SABİTFİKİR CONTEMPORARY LITERARY JOURNAL

Abstract

In this study, it is examined whether neoliberal subjectivity is produced or not in *Sabitfikir Contemporary Literary Journal* by using Foucauldian Discourse Analysis. As known, inspite of the fact that neoliberalism is an economic policy, it is a new form of governance that shapes the individual and society. According to Michel Foucault, who works on governmentality,

* Bu çalışma, Karadeniz Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde Dr. Öğr. Üyesi Gülseren Özdemir Riganelis danışmanlığında tamamlanan "Kültür Endüstrisi ve Edebiyat Dergiciliği: Muhafazakârlığın Temel İlkeleri Bağlamında *Sabitfikir* (2011-2019)" başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

** Karadeniz Teknik Ün. Edebiyat Fak. TDE Böl. 35betulbayraktar@gmail.com, orcid: 0000-0002-4057-9147
Gönderim tarihi: 29.08.2021 Kabul Tarihi: 01.10.2021

neoliberalism creates specific subjects like other truth discourses. The general characteristics of this subject are competitive, entrepreneurial and consumer. These representations of subjectivity are transmitted to people through the media. Nevertheless, the media sometimes reproduces many dominant discourses including neoliberal discourse, and sometimes produces opposing discourses. The study object of this research is *Sabitfikir Contemporary Literary Journal*, which has been in publication life since 2011. Because literary journals are an important tool that enables the reproduction of certain discourses with essays and the literary works they promote -what they choose and promote-, and the industrialization of culture with the Adornist approach. One of the questions of the research is whether the discourses have changed since the magazine passed from Doğan Media to Turkuvaz Media in 2018. The method of the research is Foucault's method, which states that people are normalized as subjects. In this way, how people are transformed into neoliberal subjects is shown and the position of the magazine in the face of this discourse is questioned. As a result, it is observed that the neoliberal discourse is rejected and the opposite discourse is produced in the book reviews and interviews, and that there is a dilemma in this regard because the magazine is a tool of the culture industry.

Keywords: neoliberal discourse, consumption, freedom, literary journal, discourse analysis, culture industry

1. GİRİŞ

Fr Frankfurt Okulu filozofları Theodor Adorno ve Max Horkheimer'a (2014, s. 162-222) göre kültür endüstrisi, bireyci vaatlerle ortaya çıkan *kitlelerin aldatmacası* olan Aydınlanma illüzyonudur. Kültür endüstrisinde kitleler, sermayenin çıkarları doğrultusunda üretilen kültürün pasif alıcılarıdır. Esas mesele birey değil, kapitalist çıkarların devamı olduğu için kültür bu ortamda/ piyasada sıradan bir meta hâline gelir. İnsan kendi özgür iradesi ile seçim yaptığını sanır ve özgürlük yanılsamasına uğrar. Adorno'ya göre asıl seçim beyaz ve siyah arasında yapılan değil bu seçme işleminin reddidir (Adorno, 2000, s. 136). Ancak kim olacağımız, nasıl giyineceğimiz, nerede yiyip içip tatil yapacağımız kültür tekelleri tarafından tasarlanır (Artun 2015, s. 60-70). O halde kültürün edilgen alımlayıcısı olan insanların normalize edildiğini, özneleştirildiğini söylemek mümkündür.

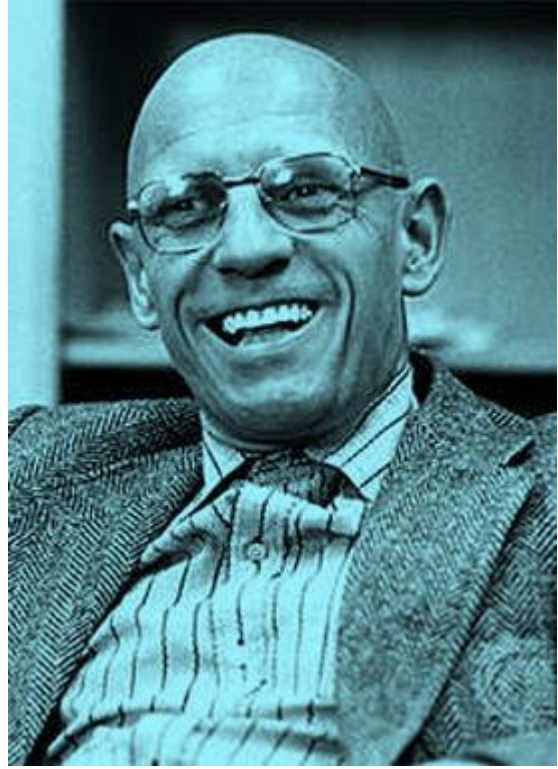
İnsanları normalleştiren kültür endüstrisi, neoliberal yönetimsellikte de sürdürülmektedir. Neoliberalizm sadece ekonomik bir anlayış değildir, aynı zamanda bireyi ve toplumu da şekillendirir. Çünkü özneliği üreten temel şeylerden biri ekonomik ilişkilerdir (Althusser, 2014, s. 33-93). Bir diğer ifadeyle ekonomi iktidarın meşruiyetini mümkün kılan mekanizmaları üretmektedir (Özmağas, 2016, s. 162-163). Öyleyse neoliberalizm toplumsal ilişkileri ve bireyi nasıl üretir? İnsanları hangi davranışa teşvik eder, onlardan ne bekler ve hayatı nasıl değiştirir? Homo economicus, klasik liberalizm döneminde hesaplayıcı ve üretken iken, neoliberalizmle birlikte girişimci bir özne hâline gelir (Foucault, 2015, s. 179-196). Bu özne kendini bir şirket gibi kurar ve kendi kendinin girişimcisi olur. Yaşamın birçok alanı, biyo-iktidar tarafından yeni hakikat söylemleri ve çeşitli mekanizmalarla üretilir. Neoliberal özne, kendisini rekabet dünyasına

yerleştiren ve ilişkilerini ekonomik bir anlayışa göre düzenleyen girişimci bir kimliktir (Dardot ve Laval, 2012). Başlıca özellikleri; girişimci, rekabetçi, tüketimci, öz-yönetici olarak sıralanabilir.

Neoliberal özneyi yeniden üreten mekanizmalardan biri de medyadır. Medya *normal* olanı temsil eder ve insanlar kendi inanç ve davranışlarında medyayı ölçüt alır (Davis, 2007, s. 170). Panoptisizmin¹ yeni biçimi olan medya, neoliberal iktidar tekniklerinden biridir ve neoliberal öznenin inşasında önemli bir araçtır. Ancak medya bazen neoliberal söyleme karşı çıkan söylemlerin üretiminde de kullanılabilir. Ne var ki bazen aracın ve amacın uyumsuz olduğu durumlar vardır. Örneğin kapitalizmi eleştiren bir yayınevi, varlığını sürdürmek için çok satan romanlar yayımlayabilir. Yine benzer eleştiriler yapan bir dergi, aynı nedenlerle genel kültür politikasına aykırı söylemler üreten kitapların reklamını yapabilir.

Medya organlarından edebiyat dergileri de kültür yönetiminde kullanılır ve birtakım öznelere yeniden üretilir. Belirli söylemleri ileten edebiyat dergileri Servet-i Fünun döneminden sonra gelişmeye başlamıştır. Osmanlılık, Türkçülük, İslamcılık, Batıcılık, Atatürkçülük, Marksizm gibi çeşitli *hakikat söylemleri* bu dergiler vasıtasıyla yeniden üretilmiştir. Zira edebiyat dergileri kültürel alanlardan biridir ve iktidardan ayrı düşünülemez (Kendall, 2006, s. 1). Hatırlanacağı üzere Foucault modern iktidar kurumlarını açıklarken Jeremy Bentham'ın panoptik mimarisinden yola çıkmıştır. Ortasında bir gözetleme kulesi olan mimari yapıda insanlar davranışlarını ortadaki gözetleyiciye göre düzenler. Mark Poster bu kavramı kredi kartları, kameralar gibi iletişim teknolojilerini kastederek *süper panoptikon* olarak yeniden adlandırır (Poster, 1990, s. 93). Byung Chul Han (2019) da insanların benzer şekilde yeni medya ortamlarında gözlemlendiğini ve burada hayatlarını *normallere* göre düzenlediklerini dolayısıyla medyanın *süper panoptikon* olduğunu öne sürer. Öyleyse edebiyat dergileri de birtakım normaller yaratması ve insanları kategorize etmesi yönüyle panoptik bir örgütlenmedir, denebilir (Bayraktar, 2020, s. 27-29).

Neoliberal söylemin analiz edildiği *Sabitfikir* adlı dergi, 2011'de Doğan Medya'da yayın hayatına başlayıp 2018'de Turkuvaz Medya sahipliğine geçmiştir. Türk edebiyatının çeşitli yazar ve şairlerinin de metinlerinin yer aldığı, illüstrasyon ve fotoğraflarla bezeli dergi, kısmen geleneksel edebiyat dergilerine kısmen mevcut popüler edebiyat dergilerine benzemektedir. Ortalama 60-70 sayfadan oluşan dergide yeni çıkan kitapların tanıtımları dışında söyleşi ve



Michael Foucault

¹ Jeremy Bentham'ın panoptik mimarisi için kullanılan kavram Yunanca *pan* ve *optik* kelimelerinden oluşur. Gözetime dayalı bir sistem olan panoptik mimariden yararlanan Michel Foucault modern iktidar kurumlarının insanı hapisede gözetilen kimseler gibi normalleştirdiğini öne sürer.

denemeler de yer almaktadır. Ayrıca yayınevlerinin reklam sayfalarında bazen küçük bazen büyük ebatta yeni yayımlanan kitapların reklamları yapılmaktadır. Dergide sayı, yazar ve editör faktörleri bağlamında üretilen hakikat söylemleri çok çeşitlidir. Aynı anda birden fazla edebiyat kanonunun yeniden üretildiği bu dergide² feminist, ataerkil, anti-otoriteryan, dini, din karşıtı, neoliberal muhafazakâr, anti-neoliberal muhafazakâr söylemler üretilmektedir. Burada söz konusu söylemler ilgili olduğu kanonu da yeniden üretmektedir. Nitekim Caner'in (2017, s. 286) de belirttiği gibi eş zamanlı olarak birden çok kanon mevcuttur ve bunlar farklı otoriteler tarafından üretilmekte, onaylanmaktadır. Tek bir düşünceyi ileten geleneksel edebiyat dergilerinden farklı olan *Sabitfikir*'de birtakım kapitalist çıkarlar gözetilmektedir (Bayraktar, 2020, s. 244). Bu araştırmada derginin neoliberal söyleme yaklaşımı incelenmektedir. Böylece çoksatan bir medya organında neoliberalizm kapsamında hangi temsillerin yer aldığı ortaya konacak ve kültür endüstrisinin bir aracı olan dergi araç-amaç ilişkisi bakımından değerlendirilebilecek, medya sahipliğinin değişiminin söylemlerin değişiminde etkisi olup olmadığı tartışılacaktır.

2. ARAŞTIRMANIN AMACI ve METODOLOJİSİ

Edebî eser içine doğduğu toplumsal, ekonomik, siyasi koşullardan ayrı düşünülemez. Edebiyat sosyolojisine göre eserin meydana geldiği toplumsal süreçler mutlaka dikkate alınmalıdır. Tarihsel, ekonomik, politik pek çok faktörün devrede olduğu düşünülerek eserler belirli bir bağlam içinde değerlendirilebilir. Edebî eser dönemde hâkim olan söylemleri yansıttığı için Foucault açısından da kıymetli bir inceleme nesnesidir (Güçlü vd. 2008, s. 1340):

Foucault'nun yazın çalışmalarına önemli bir katkısı olduğu açıktır. Foucaultcu soybilim araştırmasına göre, hiçbir yazarın sunduğu betimleme ya da yaptığı kategorileştirme yansız ya da tarafsız bir konumda olamaz. Bütün yazarlar yaşadıkları dönemin söylemlerini hangi noktalarda olumladıklarına, hangi bakımlardan olumsuzladıklarına, neyi ne ölçülerde yineleyip yeniden ürettiklerine ve en önemlisi de yaratmış oldukları söylemsel yeniliklere bakılarak değerlendirileceklerdir. Buna göre romanlar olsun şiirler olsun bütün yazın ürünleri de tanımlayıp düzenleme sürecine etkin bir biçimde katıldıklarından ötürü yaratıldıkları dönemin söylemiyle birlikte ele alınmak zorundadırlar.

Edebî eserin içine doğduğu toplumsal koşullar kadar onun tanıtımını yapan medya organları da önemlidir. "Kitabın yazılı ve görsel medyada ne şekilde yer aldığı, hangi platformlarda tanıtıldığı veya tartışıldığı, yapıldıysa reklâmı üzerinde durulmalıdır" (Coşkun, 2006, s. 412). Kitle iletişim araçlarından edebiyat dergileri de ele aldığı, tanıttığı, olumladığı ya da reddettiği eserler bağlamında edebiyat ortamının bir vitrinidir (Uçar, 2007, s. 1). Öte yandan bu dergiler iktidar alanına bağlıdır. Bu nedenle edebî eserlerin yayımlandığı yayınevleri ve onların tanıtımını yapan platformların önemi gündeme gelmektedir. Bu dergilerde yayımlanan *okunması gereken kitaplar* listeleri yahut reklamlar edebiyat sosyolojisi açısından büyük önem arz etmektedir (Anar, 2013, s. 74). Edebiyat dergilerinde hangi edebî eserler tanıtılmaktadır? Tanıtılan eserlerden yola çıkarak derginin kültür politikası ne olabilir? Bu dergiler küresel ve ulusal hangi söylem/akımları nasıl yansıtmaktadır? Dergi, hangi medya kuruluşuna bağlıdır? Romanların ürettiği

² Edebiyat dergilerinin kanon oluşumunda büyük rolü bulunmaktadır (Çıraklı, 2006, s. 160).

hakikat söylemlerinin dergilerde üretilip üretilmediğine bakılarak derginin söz konusu söylem karşısındaki konumu ölçülebilir.

Bu çalışmanın amacı, neoliberal politikaların uygulandığı bir toplumda yayımlanan edebiyat dergilerinden *Sabitfikir*'in 2011-2019 arası yayımlanmış sayılarında tanıtımını yaptığı romanlarla neoliberal söyleme yaklaşımını ortaya koymaktır. Bu sırada neoliberal öznenin ve ona karşı özneliğin nasıl üretildiğine odaklanılmaktadır. Araştırma sorusuna cevap verebilmek için seçilen yöntem, Foucaultcu söylem analizidir. Zira Foucault çalışmalarının temelinde öznelerin nasıl üretildiğine odaklanılmaktadır. Bu sayede kitle iletişim aracı olan bir edebiyat dergisinde tanıtım yapılan romanlar ya da denemelerle söz konusu özne yeniden mi üretilmekte yoksa ret mi edilmektedir sorusunun cevabı bulunabilecektir. Analize geçmeden önce Foucault'nun temel kavramlarına bakmakta fayda vardır.

Foucault'ya göre Batı tarihi sorunsallaştırmanın tarihidir. "Sorunsallaştırma, herhangi bir şeyi doğru ve yanlış oyununa sokan ve onu -ister ahlaki düşünce biçiminde ister bilimsel bilgi, isterse siyasi analiz, vb. biçiminde olsun- bir düşünce nesnesi olarak kuran söylemsel ya da söylemsel olmayan pratikler bütünüdür" (Foucault, 2014, s. 86). İnsanları *deli, hasta* kılan pratikler bütünü ve o öznelerin hangi hakikat oyunları içinde nasıl üretildiği Foucault'nun temel sorusudur. Dispozitif, iktidarın özneyi üretmek için kullandığı tüm ekipman ve mekanizma anlamına gelir. Disiplin, insanları çeşitli şekillerde sınıflandırarak ve normalleştirerek "bireylerin ayrı tutulması ve gruplanması; vücudun belli bir yere bağlanması, güçlerin optimal kullanımı; verimin denetlenmesi ve iyileştirilmesi, kısacası, bütün bir yaşam, zaman ve enerji disiplininin gerçekleştirilmesi[ni]" sağlar (Foucault, 1993, s. 69). İktidar tertibatının normalize ettiği kimseler öznedir. Bu noktada özneye yaklaşım üç aşamada gerçekleşir (Foucault, 2014, s. 260). Dikkat edilmesi gereken ilk adım öznesi olunan bir deneyimle bağlantılı bilgi alanının oluşumudur. İkinci mesele bu deneyimin gerçekleşmesini sağlayan pratiklerdir. Son olarak bireyin kendisini tanımlaması, söz konusu öznelik kapsamında kabulü ya da reddidir. Bu üç adım Foucaultcu söylem analizinin nasıl yapılması gerektiğini belirten araştırmaların ortak noktasıdır (Kendall ve Wickham, 2003, s. 42-47; Arribas-Ayllon and Walkerdine, 2008, s. 91-108; Willig, 2013, s. 378-420). Öte yandan insanı normalleştirip birtakım hakikat oyunlarının öznesi hâline getiren ise iktidardır. İktidar baskı ve zor uygulamaz, aksine yarattığı düzeneklerle kişilerde *arzu* üreterek onların kendi istekleriyle öznelişmesini sağlar. "Bilgi mekanizması, bireylerin bilgisi, bireyler üzerine bilgi ve de bireylerin kendileri üzerine ve kendilerine ilişkin bilgisinin mekanizmasını" (Foucault, 2011b, s. 232) üretir. Ayrıca bireyleri kategorize ederek onları kendi arzularıyla boyun eğdirip tabi kılar (Foucault, 2014, s. 63). Öte yandan iktidar sabit ve kaim değildir. Tek taraflı bir güç ilişkisinden söz edilemez. Foucault'nun anahtar kavramları kısaca bu şekilde özetlenebilir.

Öte yandan Türkiye'de Foucault merkezli kuramsal çalışmalar mevcuttur ancak yöntemlerini kullanan araştırmaya nadir rastlanmaktadır. Kuramsal çalışmalarda genellikle Foucault'nun özne, iktidar dispozitif, söylem, hakikat gibi kavramları ele alınmaktadır. Kurgu eserlere yönelik araştırmalara az da olsa rastlanmaktadır. Foucault'nun özne ve iktidar kavramları kapsamında Sarah Cane'in oyunları (Denizer Bozkurt, 2019), *Harry Potter* serisi (Aslan, 2018), Charles Dickens'ın *Hard Times* ve *The Pickwick Paper* adlı romanları (Köseoğlu, 2008) ilgili tez

çalışmalarında yorumlanmaktadır. Onun yöntemini kullanan tez çalışmalarına ise bu araştırmanın metodunun belirlenmesinde de kullanılan uluslararası literatürde rastlanmaktadır.

Yapısalcı olmadığını özellikle vurgulayan Foucault (2011a, s. 82) kendisine bir metodu olup olmadığı sorulduğunda verdiği cevapla aslında her yapıtta ortak tema aramak yerine her birini kendine has yöntemle inceleyen post-yapısalcılardan olduğunu söyler (2014, s. 173):

Araştırmamı sürdürürken bile bulduğum ya da uydurduğum araçları kullanarak tecrit etmeye çalıştığım şey, bir nesnelere alanıdır, aynı nesne alanıdır. Yine bu anlamda ben hiç yapısalcı değilim; çünkü ellili altmışlı yılların yapısalcılarının hedefi esas olarak, evrensel geçerli olmasa bile, en azından bir dizi farklı nesne için –dil, edebî söylemler, mitik anlatılar, ikonografi, mimari- genel olarak geçerli bir yöntem tanımlamaktır. Benim sorunum kesinlikle bu değildir.

Foucault'nun çalışmalarından etkilenip onun yöntemlerini kullanan ilk ekol Anglo-Amerikan Psikolojisi'dir (Willig, 2013, s. 379). *Changing The Subject: Psychology, Social Regulation and Subjectivity* adlı çalışma Foucault'nun eserlerinden yola çıkılarak psikoloji biliminde verilerin nasıl analiz edilmesi gerektiğine odaklanır. Alanda ilk sayılan bu kitap daha sonra pek çok tez ve makaleye de kaynaklık etmiştir (s. 379). Bu noktada şunu da vurgulamak gerekmektedir. Söz konusu çalışmalar asla yapısalcı bir metot geliştirmemekte, esnetilebilir metot önerileri getirmektedir. Her analist incelediği nesneye göre bir metot kullanılmalıdır. Eserlerde bu yöntemin belirli ilkelerle sınırlandırılmaması gerektiği özellikle vurgulanır (Arribas-Ayllon and Walkerdine, 2008, s. 91). Postyapısalcı bir tavrın benimsendiği bu çalışmada en uygun metot şu şekilde belirlenmiştir:

- Neoliberal özneye ve onun çeşitli özelliklerine dair bilgi alanının açıklanması
- Özneyi oluşturan söylemsel pratiklerin açıklanması
- İnsanların bu söylem kapsamında nasıl özneleştirildiğinin gösterilmesi
- İnsanların mevcut söylemler karşısında kendilerini kabul, reddi, tanımlamalarının tahlili

İnceleme nesnesi ve araştırma sorusu bağlamında yukarıdaki adımlar uygulanarak *Sabitfikir*'de neoliberal söylemin üretilip üretilmediği, üretildiyse insanların nasıl özneleştirildiği analiz edilecektir. Bu sırada bir özneliğin kabul edildiği durumlar olabildiği gibi reddedildiği durumlar da olabilir. Nitekim Foucault özne ve iktidarın sabit olmadığını Diego Valasquez'in *Las Meninas* adlı tablosu üzerinden anlatır. Özne ve nesne, seyirci ve model rollerini tersyüz eder (Foucault, 2001, s. 29). Dergide de bazen iktidar konumuna geçilip söz konusu özneliği kabul edenler reddedilip yeni bir öznellik üretilebilir, insanları özneleştirilenler özneleştirilebilir.

3. BULGULAR

3.1. Gösteri Zamanı

Neoliberal özne kendisini bir şirket gibi kurarken tüketim faaliyetleriyle çeşitli mal ve hizmetlerden yararlanır. Bilindiği üzere geç kapitalist toplumlarda metaların sembolik değerleri mübadele değerinin önündedir. Metalar dünyasında kişiler metaların sembolik değerleri üzerinden kendi statülerini de gösteriye sunarlar (Debord, 2016). "Simgecilik sadece üretim ve pazarlama süreçlerindeki tasarım ve imajda belirgin değildir; malların simgesel çağrışımları toplumsal ilişkilere sınırlar çeken hayat tarzı farklarının vurgulanması amacıyla da kullanılır

gündeme getirilir” (Leiss’den aktaran Featherstone, 2013, s. 44). XX. yüzyılın sonlarından beri fikir, sembol, kod, metin, dilsel figür ve imajların dâhil olduğu *maddi olmayan emek* (Hardt ve Negri 2004, s. 122) yaygınlık göstermektedir. Neoliberal özne de metaların sembolik anlamlarından faydalanıp gösteride yerini alır.

Gösteri odaklı yaşamın *saçma* olduğu ve bu yönüyle neoliberal söyleme karşı çıkış ilk olarak Michael Foley’nin *Saçmalıklar Çağı* adlı kitabının tanıtımında belirtilmektedir. Gösteri odaklı yaşayanlar ironik bir üslup ile eleştirilir. “Kendinle ilgili hava atacak bir konun yoksa konuşacak şey de kalmamıştır artık. Sosyal medyada paylaşılmaya değmeyecek faaliyetlere vakit ayırmaya gerek yoktur” (Önen, 2011, s. 50). Sosyal medya neoliberal öznelerin kendilerini bir ürün gibi pazarlamasını sağlayan önemli bir platformdur. Bu özneler iş dışı zamanlarını sosyal medyada sergilenecek bir tüketim nesnesi hâline getirip kendilerine yatırım yapmaktadır. Bu özneler kendilerini tasarlayıp icat ettikleri için bir projedirler (Chul Han 2019, s. 1). İşte bu özneliği kabul edenler karşı söyleme göre *ruhunu satmış kişilerdir*: “Ruh satılması böyle gerçekleşiyor işte. Satın al. Göster. Beğendir. Tüket. Tekrar et” (Önen, 2011, s. 50). Görüldüğü gibi öznelerin kendilerini tanımlama biçimleri yer almazken bu özneler bir başka iktidar tarafından olumsuz bir sıfatla anılmaktadırlar. Dolayısıyla burada anti-neoliberal bir söylem üretilmektedir. Öte yandan söz konusu özneliğe karşı geliştirilen söylemde karşılaşılan ilk argüman bu özneliği kabul eden kişilerin *ruhunu satıyor* olmasıdır. Aslında pek çok düşünür bu konuya işaret etmektedir. Richard Sennet’a (2008) göre yeni kapitalizm kişinin karakterinin aşınmasına neden olmaktadır. Zygmunt Bauman’a göre (2000, s. 67) “modüler insan öncelikle, özü olmayan insandır. Ancak, modüler mobilyanın tersine, modüler insan birleştirme ve dağıtma işini kendisi yapmaktadır. O modüler insan olduğu kadar kendi modelini kendisi çizen insandır da”. Görüldüğü üzere karşı söyleme göre neoliberal özne şartlara ve çıkarlarına göre kendisini şekillendirebilir, bu nedenle modüler mobilyaya benzer. Ruhsuz olarak öznelleştirilmesinin nedeni söz konusu söylemsel pratiklerdir.



Michael Foley

Özgürlük vaat eden neoliberalizmin aslında kişileri birer *ürün* haline getirdiği söylemi Rainer Funk’ın postmodern insan hakkındaki kitabının tanıtımında yeniden üretilmektedir. Neoliberal özne ilişkilerini piyasaya göre düzenleyip kendisinin emekçisi ve hissedarı gibi davranır (Dardot ve Laval, 2012, s. 1). Toplumsal ilişkilerin temelinde rekabet merkezli yaklaşım vardır. Dolayısıyla özneler kaçınılmaz olarak kendilerini bu rekabet ortamında bir ürün gibi tasarlayıp sunar. Tanıtım metninde bu özneler yaşamlarını *şova* dönüştürdükleri için olumsuzlanmaktadır (Bıçakçı, 2013a, s. 33):

Kişi de artık bir üründür. Dikkat ürünün görüntüsüne yöneliktir. Önemli olan paketlenme, görünüş, imaj, şov etkisi, sunum, kostüm, sahnelemedir. İnsanın gerçekten ne yaptığı, ne başardığı veya hangi yetilere sahip olduğu ikincil bir sorundur (...) belirleyici olan,

ortaya konan işin, iyi paketlenmiş ürünün, stilize edilmiş kişiliğinin, iddialı bir imajın, iyi sahnelenmiş bir iletinin en iyi biçimde karşı tarafa nasıl götürüleceği ve satılacağıdır.

İşletmelerin ürünlerini piyasaya arz etmesi gibi neoliberal özneler de kendilerini topluma arz etmektedir. Metinde kişilerin bu rekabet ortamında yaptıklarından dolayı *ürün* hâline geldiği vurgulanmaktadır. Metinden anlaşıldığı üzere neoliberal iktidar insanları ürün olarak özneleştirir. Bu ifadelerle aslında neoliberal iktidar da özneleştirilir ve neoliberal özneler olumsuzlanarak anti-neoliberal bir söylem üretilmektedir. Öte yandan Frankfurt Okulu kişinin edilgen olduğunu çok daha önce *aldatılma* olarak yorumlamıştır. Özneler dışarıdan bakıldığında özgür gibi görünse de aslında ekonomik ve toplumsal aygıtların bir ürünüdür (Adorno, 2011, s. 92). Metinde özneliği kabul eden kimselerin ifadeleri yer almaz. Sadece bu kişiler olumsuzlanarak aksi yönde bir söylem üretilmektedir.

Öte yandan kendisini bir ürün gibi pazarlayıp piyasaya sunan kişiler metinde *kendisinin muhbiri* olarak kategorize edilmektedir (Bıçakçı, 2013a, s. 33). Neoliberal özneliği kabul eden kimselerin *muhbir* sıfatı ile anılması yine söz konusu özneliğin reddedildiğini göstermektedir. Peki, neoliberal özneler nasıl kendilerinin muhbiri olmaktadır? Öznelerin kendilerini arz edeceği en önemli platform yeni medyadır. Yeni medya, neoliberal iktidar tekniklerinden biridir. Bu tekniklerin de Foucaultcu iktidar teknikleri olduğunu vurgulamakta fayda vardır. Zira kimseye bu platformlarda zorla bir paylaşım yaptırılmamaktadır. Herkes kendi *arzusuyla* kendilerinden beklenenleri sunmaktadır. Bu da klasik panoptik mimariyi anımsatmaktadır. Foucault (2015, s. 58) panoptikonun liberal bir yönetimin esas formülü olduğunu belirtmiştir. Yeni medya ortamlarında dikkat çekici özellik kişilerin kendi istekleriyle kendilerine dair bilgileri sunup panoptisizmi kendilerinin oluşturmalarıdır. “Bugün kendimizi hiçbir talimat, hiçbir zorlama olmaksızın gönüllü olarak gözler önüne seriyoruz. Verilerimizi, kendimize ilişkin enformasyonu, hakkımızda kimin, ne zaman, hangi vesileyle, neyi bildiğini bilmeksizin gönüllü olarak internete koyuyoruz” (Chul Han, 2019, s. 21).

Gelinen bu aşamada Neil Postman’ın işaret ettiği gibi, George Orwell’in değil Aldous Huxley’nin kehaneti doğrulanmıştır. Orwell yasak koyucularla bilgiye ulaşımı kısıtlandıranlardan endişe ederken Huxley kitabın yasaklanmaya gerek duyulmadığı, enformasyon yağmuruna tutduğumuz bir dünyadan endişe etmektedir (Postman, 2016, s. 7-8). Söylemsel pratiklere bakıldığında Huxley’nin söz ettiği öznenin ortaya çıktığı görülmektedir. Neoliberal özne görünmek sayesinde var olacağını düşünür. Dergide bu öznelik şöyle olumsuzlanmaktadır (Bıçakçı, 2013a, s. 28):

Görünüyorsun, öyleyse varsın. Alın teri çağı bitti, gösteri çağı başladı. Gösteri her sabah yeniden başlıyor. İnsanlar özelleştiler, halka açıldılar, kamuya mal oldular. Onlar artık her türlü mahremiyetten gönüllü olarak vazgeçerek kendilerini düzenli aralıklarla ihbar ediyorlar. Özgürlük eskiden zincirleri kırmak, bağları koparmak demektir. Günümüzdeyse özgürlük bağlantıda olmak. Ve aramızdaki bağlantı, internet bağlantısından ibaret.

Özgürlük kavramının farklı anlamlar yüklendiği belirtilerek insanların kendilerine dair en mahrem bilgileri umuma açık yerlerde paylaşmaları eleştirilmektedir. Dikkat edilirse insanın

özelleşmesi, halka açılması, kamuoyuna mâl olması gibi ifadeler de kişilerin kendilerini birer işletme olarak kurduklarını anımsatmaktadır.

Neoliberal iktidar teknikleri kapsamında öznelere kendi isteğiyle panoptik daireye girmesi dergide Dave Eggars'ın *Çember* romanının tanıtımı (Gürpınar, 2016, s. 38) ile eserin sinema uyarlamasının eleştirisinde (Bozkurt, 2017, s. 13) yer almaktadır. Kurguda insanların onayı alındıktan sonra Göz adlı sistem onları her yerde gözetler. Bu da dergide Google, Facebook gibi şirketlerin yaşamlarımızın her anından haberdar olması şeklinde yorumlanmaktadır (Bozkurt, 2017, s. 13). Chul Han'ın (2019) da ifade ettiği gibi yeni medya platformları birer dijital panoptikondur. Anlatıdan aktarılan ifadeler neoliberal iktidar tekniklerini kullanması için bir kişinin ikna edilmesine yönelik çabayı göstermektedir (aktaran Gürpınar, 2016, s. 38):

Mahremiyet hırsızlıktır, sır yanlıtır, insan paylaşır (...) Öte yandan deneyimlerini belgelediğini düşün bir de. Gördüğün her kuşun kimliğini doğrulamana yardımcı olacak bir araç kullanırsan bundan herkes faydalanabilir (...) Ofis arkadaşının 'dışarıdaki' hayatını mı merak ediyorsun? Yaz ismini arşive, ister annesinin cenazesindeki isterse düşündüğündeki hâli gelsin ekranına. Onlarca kimlik ya da şifreyi neden ezberleyesin ki? Bırak tek bir *Çember* kimliğinin olsun. Kişisel satın alma eğilimlerin ve alışkanlıklarının en doğru şekilde saptanması varken beklentilerin neden nadiren karşılansın ki? Sen her şeyin en iyisine layıksın.

Görüldüğü gibi romanda baskı ve zor yoktur aksine karakterde *arzu* uyandırılmaktadır. Romanda/sinemada ve tanıtım metninde mahremiyetin aksine görünür olmanın, *çağ ve toplumun gönüllü bir soyunmasının* (Chul Han, 2019, s. 19) öncelendiği bir dünya eleştirilmektedir.

3.2. Kendine Yatırım Olarak Tüketim

Neoliberal özne söz konusu olduğunda tüketim, öznenin kendisini pazarlaması kapsamında dikkate değerdir. Tüketim, tatmin olmayı sağlayan bir girişimcilik faaliyetidir (Foucault, 2015, s. 190). Kendisini bir şirket gibi kurgulayan neoliberal özne, boş zamanının da dâhil olduğu tüketim faaliyetleriyle kendi imajını oluşturur. Bedenin biyo-iktidar tarafından kontrol edilip gözetildiği alışveriş merkezleri, mağazalar, boş zaman faaliyetlerinin gerçekleştirildiği sinema, fitness merkezleri, spor salonları, müzik-resim kursları, tatil beldeleri gibi kurumlar insanları tüketici özne olarak üreten söylemsel pratiklerdendir. Satın alınan ürün ya da kullanılan bir hizmetle belirli bir yaşam biçimi de ödünçlenmiştir. Nitekim Todd May'in (2018, s. 97) de ifade ettiği gibi kim olduğumuz bir tüketim meselesidir. Tüketim burada tek başına bir olgu değil, insanların kendilerine yaptıkları yatırımlar olarak düşünülmelidir. "Alışveriş bizim yatırımımızdır. Görüntümüzü, sosyal konumumuzu, kendi türümüzdekilerle uyumumuzu (...) en yüksek seviyede tutmak isteriz ve alışverişimizi de bu girişimci sistemin içerisinden gerçekleştiririz" (May, 2018, s. 102). Neoliberal iktidar tekniklerini ele aldığı çalışmasında Byung Chul Han da öznelere boş zamanlarda yaptığı optimal tüketim faaliyetlerinin kendine-yatırım açısından önemli olduğunu vurgular (2019, s. 37):

Neoliberal psikopolitika giderek daha incelikli sömürü biçimlerini icat ediyor. Çok sayıdaki kendini yönetme atölyeleri, motivasyon artırıcı hafta sonları, yaşam koçları, kişilik geliştirme seminerleri ve zihin antrenmanları kendini optimize etme ve verimliliği

artırma konusunda sınır olmadığı vaadini dile getiriyor (...) Bu teknikler insanı keşfeder ve bizzat onu sömürünün nesnesi yapar.

Çeşitli mal ve hizmetlerin devrede olduğu sistemde tüketim yaparlarsa *sağlıklı, çekici, mutlu, güçlü* olacakları belirtilen insanlar neoliberal söylemin gönüllü öznesi haline gelir. Özne ancak tüketim yaptığında mutlu olacağına inanmaktadır. Tüketim yaparak kamusal alanda diğerlerinin ilgisini çekebilecek ve rekabet yarışında ilerleyebilecektir. “Âşık, öven/ övülen, baştan çıkarıcı/ baştan çıkarılan, katılan, keyifli, hareketli ve mutlu olmak zorundaymış gibi algılar kendini. Bu, varlığı alışverişlerin, ilişkilerin artırılmasıyla, yoğun gösterge ve nesne kullanımıyla ve tüm zevk gücüllüklerinin dizgeli işletmesiyle en yüksek noktaya çıkarma ilkesidir” (Baudrillard, 1995, s. 98). Ürünü satın aldığı takdirde kişi sevinecek ve rağbet görecektir. Neoliberal özne, kendi kendine yatırım için tüketir.

Neoliberal öznenin tüketici yönü dergide ilk defa Hakan Bıçakçı'nın “Kalp Şeklinde Tezgâh” başlıklı deneme türündeki metninde ele alınmaktadır. Hristiyanlık tarihinde bir olay kapitalist pazar içinde “Sevgililer Günü” olarak anlam kazanmıştır. İnsanlar bugüne özel *tüketici* olarak normalleştirilir. Yine baskı ve zor olmadan *arzu* üretilerek bugün için tüketim yapılır. Cadde ve sokakların süslenmesi, kırmızı kalpli imgelerin yayılması, bugüne özel indirimler herhangi bir baskıya gerek kalmadan kişinin tüketici özne olarak üretilmesini sağlayan temel söylemsel pratiklerdendir. Kültürün bir yönetimsellik olduğu ve insanların bu yönetime sorgusuz sualsiz tabi olması, yani özneliği kabul etmesi dergide olumsuzlanmaktadır. “Sanki öyle bir şey gerçekten varmış ve bizi yönetiyormuş gibi. Aşk endüstrisi bir tür siyasi parti. Törenlerine bağlı. Klişelerine sadık” (Bıçakçı, 2011, s. 7). Bir aşk hikâyesinin endüstrileşmesi kapsamında tüketici öznelik reddedilip bu özneliği kabul edenler olumsuzlanmaktadır. Aşk endüstrisi olarak tanımlanan pratiklere uyum sağlayamamaktan endişe eden bireyler söz konusudur. Bu uyumlu kişiler tasvir edilerek öznelik biçimleri eleştirilmektedir (Bıçakçı, 2011, s. 7):

[aşk endüstrisi] hiç yoktan bin bir türlü suçluluk duygusu yarattı. Herkesi kendince ürküttü. Aşksız kalmaktan, aşkına hak ettiği değeri verememekten, aşk bürokrasisinin pembe renkli ideal çift dosyasına girememekten, deneme sınavını geçememekten (...) Kalbi dolu olanın cebi de dolu olmalıdır. Kalbi boş olan, 14 Şubat mağazasının kuru kalabalığı, aşk endüstrisinin defolu malıdır.

Özneler tüketim yapmaları yönünde normalize edilirken kişiler bu özneliğe uyamamaktan dolayı suçluluk hisseder ve kendisini Sevgililer Günü'nde mutlaka bir sevgilisi olması yönünde inandırır. Aksi takdirde aşk endüstrisi tarafından dışlanacaklarını düşünürler. Metindeki kurgusal anlatımda bahsi geçen kişilerin de bu özneliği kabul ettikleri, tüketim söyleminin makbul bir öznesi olduğu anlaşılmaktadır. Bunlardan biri sevgilisine hediye almak için mutlaka *300 lira* bulmak zorunda olduğunu dile getirir. Diğerisi ise 30'una yaklaşmış bir kadındır. Kadın bugüne sevgilisiz girer ancak bir sosyal medya platformunda öfkeli bir şekilde önemli olanın sevgili değil aile olduğunu vurgular. Mevcut söylemin dışında kalan bu kadın karakter de bir sevgiliye sahip olmak zorunda hissettiği için böyle bir açıklama yapma gereği duymuştur. Öyleyse söz konusu insanların bu söylemin makbul öznelerinden olduğu belirtilebilir. Bu kişilerin tasvir edilip olumsuzlanması ise dergide karşıt bir söylem üretildiğini göstermektedir.

Bıçakcı'nın bir başka denemesinde (2013a, s. 27) neoliberal özneliği kabul edenlerin tüketim pazarında bir nesneden diğerine yönelen *maymunlar* olarak anıldığı görülmektedir. Burada maymunların sık ağaçlarla kaplı ormanlarda daldan dala atlamaları anıştırılmaktadır. Maymun benzetmesiyle aslında tüketici özne olumsuzlanırken tüketici olmayan bir başka öznellik de üretilmektedir. Öte yandan sürekli tüketim yapması ve bundan geri kalmaması gerektiği söylenen insanların neoliberal söylemde ifade edildiği gibi *çekici, güzel, sağlıklı* vb. olmadığı, aksine bu insanların daldan dala atlayan maymunlar olarak üretildiği vurgulanmaktadır. İnsanların maymunlara benzetildiği söylemsel pratik Sennet'a göre modadır. "20. yüzyılda kendi kendini tüketen tutkuyla ilgili hiçbir tam doyurucu olmayan iki açıklama geliştirildi. Birisi, reklamcılık ve kitle iletişim araçlarının insanların arzularını şekillendirerek, sahip olduklarıyla tatmin olmamış hissetmelerini sağlamayı öğrendikleri anlamına gelen *moda makinesi* idi" (Sennett, 2011, s. 89). Özneler sahip oldukları bir ürünle kısa süreli tatmin olurlar. Ancak bir süre sonra modanın da büyük etkisiyle farklı tüketim nesnelere yönelirler. Neoliberal özneliği kabul eden kimselerin dergide maymun olarak özneleştirilmesi tüketimin yapılmaması gerektiğine yönelik bir söylemdir.

3.3. Robot, Zombi ve Figüratif İnsan

Dergide deneme türündeki bir metinde kültür endüstrisinin insanları aslında *figür, proje detayı ve sersem* olarak ürettiği vurgulanmaktadır. Nitekim Adorno ve Horkheimer da (2014) modern bireyin kültürün edilgen alımlayıcısı durumunda kaldığını ve sadece tüketim zincirine katkıda bulunması yönüyle önemli olduğunu belirtmiştir. Aydınlanma insana birey olmayı vaat ederken gelinen aşamada insan bir *proje detayı* olmuştur. "Mimari projeleri gerçekçi göstermek için maketlere serpiştirilen minik insan figürlerinden birisin. Bir proje detayısın" (Bıçakcı, 2013b, s. 14). Kültür endüstrisi kuramlarında da vurgulanan bu iddia görüldüğü gibi dergideki bir denemede de tekrarlanmaktadır. Esas olan tüketimdir. Tüketimin gerçekleştiği alışveriş merkezinde insanlar tüketimin bir detayıdır. Temel mesele sermaye akışının canlanması ve kapitalist çarkın işlerliğini sürdürmesi olduğu için insan *şablon* olarak kalmaktadır. "Cadde gibi, mahalle gibi, tarihi sinema gibi, park bahçe gibi tasarlanmış hiper-gerçeklik uyduları kur[ulu]r. Ama sen orada ne sokaktaki adam olabilirsin ne mahallenin bir sakini ne sinemasever. Konsepte oturtulan, insan formunda bir şablon olursun sadece" (Bıçakcı, 2013b, s. 14).



Max Horkheimer

Ayrıca söz konusu deneme metninde alışveriş merkezinde zaman ve mekân deneyiminin yitirilmesinden şikâyet edilerek insanların sersem hâle geldiği vurgulanmaktadır. "Artık zamansız

ve mekânsız bir boşluktasın. Yerin altıyla üstünün aynı havadarlıkta, geceyle gündüzün aynı aydınlıkta olduğu bir tüneldesin. Biraz sersemlemiş olmanın nedeni bu” (Bıçakçı, 2013b, s. 14). Zaman ve mekân deneyimi David Harvey’e göre (1997, s. 227) insanın varoluşunun temel kategorilerindedir. AVM’de ise mevcut dünya akışından soyutlanma söz konusudur. Bunun pratikleri AVM’lerin yeniden büyülenmesidir. “Tüketim katedralleri, yeterli sayıda tüketiciyi kendilerine çekme yeteneklerini korumak istiyorlarsa tekrar büyülü hâle gelmek zorunda. Çok sayıda tüketici olmadan, denetim ve sömürüye dönük mekanizmalar istenen kârları sağlamaz” (Ritzer, 2000, s. 135). Işıklandırmanın da büyülenmeye dâhil edilmesiyle içerisi ve dışarısi arasında zamansal ve mekânsal fark oluşmaktadır. Mekâna ait kategoriler zaman kategorilerine hâkim olmaktadır (Jameson’dan aktaran Harvey, 1997, s. 227). Bu söylemsel pratikler karşıt söyleme göre kişiyi aslında *sersem* olarak üretmektedir. Metinde zaman deneyimini kaybeden insanların geçmiş, şimdi ve gelecek algılarının tüketime bağlı olarak değiştiği belirtilmektedir. Bıçakçı’ya göre (2013b, s. 14) AVM’deki tüketici için geçmiş zaman vitrinlerdeki nostaljik, vintage, retro ürünlerdedir. Şimdi; mankenlerin üzerindeki modada, gelecek ise kredi kartlarının ödemesindedir (Bıçakçı, 2013b, s. 14). Metinde alışverişin olumsuz yanları ortaya konarak egemen söyleme karşıt söylemin üretildiği belirtilebilir.

Öznelerin dergide birer figür ya da şablon olarak olumsuzlanmasının dışında *küresel vatandaş* ve *robot* olarak anıldıkları da gözlemlenmektedir. İlk olarak Gary Shteyngart’ın *Süper Acıklı Gerçek Bir Aşk Hikâyesi* adlı romanın tanıtımında neoliberal söylemin aslında insanı *robot* olarak ürettiği vurgulanmaktadır. Neoliberal özneler kendilerine tanımlanan bilgiler dâhilinde hareket ettiği için robota benzetilmektedir. Tüketim zincirine katılarak beğenilen, kıskanılan ve rekabet edilen kişi olacağı vaat edilen insanın aslında yönetildiği, bireyselliğinin ve mahremiyetinin olmadığı vurgulanır. “İletişim, paylaşım sınırsız. Kişisel özel bilgi diye bir şey kalmamış. Süper akıllı cihazlar ile birbirine bağlı, var oluşu dış görünüş üzerinden matematiksel değerlere indirgenmiş, bireysellikte değil aynılıkta yaşayan bir e-toplum. Alışveriş, hayatı sürdürmenin ve güncel kalabilmenin tek yolu” (Önen, 2012b, s. 40). Neoliberal özne temel ihtiyaçlardan ziyade kamusal alanlarda gösterebileceği imgelere sahip olur. Maddi kısıtlılık içinde olanlar bile tüketim sayesinde birtakım sembolleri edinerek varlık göstermeye çalışır. Ritzer’in (2000, s. 253) de belirttiği gibi yarı fiyatına *Ceasar’s Palace* logolu tişörtler Wal-Mart’tan edinilebilir. Metinde bu durum *hayatın Amerikan gidişatı* (Önen, 2012b, s. 40) olarak yorumlanmaktadır. Alışveriş hayatın temel meselelerinden biri yapan neoliberal söyleme karşı gösterişçi tüketim eleştirilmektedir. Önen’e göre bu söyleme karşı çıkmayan kişiler *küresel vatandaş*tır ve bunlar en kısa zamanda olumsuzluklarla karşılaşacaktır.

Dergide dikkat çeken bir diğer husus neoliberal söylemin reddinde *zombi* metaforunun kullanımınıdır. Popüler kültürde sıklıkla rastlanan imgelerden biri olan zombiler, öldükten sonra dirilen ve insanî özelliklerinden mahrum olan yaratıklardır. Bedenlerinin büyük kısmı çürümüş olan zombiler mantıklı düşünemez. İlk olarak AVM’de vakit geçiren insanlar zombilere benzetilmektedir. “Haydi, biraz daha dolan. Sen artık bir zombisin” (Bıçakçı, 2013b, s. 14). İronik bir üslup ile AVM’de dolaşan kişilerin insani özelliklerinin kalmadığı vurgulanmaktadır. İnsan etine düşkün olan zombi metaforu ile AVM’de dolaşan kimselerin de metalara düşkün olduğu ima

edilir. Nitekim neoliberal söylemin uyumlu özneleri tüketime düşkündür. “Tüketim katedralleri, birçoğumuzun zamanın büyük kısmında tüketimi düşündüğümüz gerçeğine önemli katkı sağlayan faktörlerden biridir; tüketim bilincimize sirayet etmiştir” (Ritzer, 2000, s. 229). Zombi metaforu Grady Hendrix’in *Horrorstör* adlı romanının tanıtımında da yer almaktadır. Romanın giriş kısmında yer alan korku unsurlarının daha sonra alışveriş merkezi kapsamında ele alındığı ve bu sayede neoliberal söylemin eleştirildiği anlaşılmaktadır. “Gün yeni yeni aydınlanıyordu ve zombiler park yerinden çıkıp sarsak adımlarla uzak uçtaki bej rengi devasa kutuya doğru ilerliyordu. Çok geçmeden yüksek dozlarda Starbucks ile yaşama döneceklerse de o an için hepsi yaşayan ölülerden ibaretti” (aktaran Enki, 2016, s. 48). Hayatlarının merkezinde tüketim olan öznellik romandan aktarılan ifadelerle göre korku teması kapsamında reddedilmektedir. Korkunç bir zombi tasviri, özneliği kabul eden kimselere yönelik bakışı göstermekte böylece aksi yönde bir söylem üretilmektedir.

3.4. Neoliberal Özne Gerçekten Özgür mü?

Yönetimselliğin yeni biçimlerinden olan neoliberalizm insanlara bireysel özgürlükler vaat eder ancak bu özgürlük manipülatif bir özellik taşımaktadır. Zira kültür endüstrisi baba evinden kaçan kişinin merdiveni tutan babasıyla karşılaşmasına benzer (Adorno ve Horkheimer, 2014, s. 189-190). Kişi özgür olduğunu düşündüğü oranda edilgendir. Elbette bu hakikat oyunun sınırlılıkları içinde kimse aslında belirli bir kurallar zincirine tabi olduğunu düşünemez (Foucault, 2015, s. 71):

Zorlamak değil, bir özgürlük alanı yaratmak, özgürlükleri tanımak ve bunları özellikle de ekonomik alanda uygulamak. Ve böyle bir kurumsallığın içinde bireylerin, kurumsal çerçevenin kendilerine tanıdığı bu ekonomik özgürlük oyununu oynamayı kabul ettiğini varsayalım. Sonuç ne olacaktır? Bireylerin, icra etmek zorunda olmadıkları ama icra etme imkânı kendilerine sunulan bu özgürlükten faydalanmaları, bu oyunu serbestçe oynamaları ne anlama gelir? Bu çerçeveye dâhil olunduğu, bu çerçeve kapsamında alınan kararlara uyulacağı anlamına gelir. Söz konusu kararların amacıysa, ekonomik özgürlüğü temin etmek, ekonomik özgürlüğü mümkün kılacak koşulları yaratmaktır. Başka bir deyişle, ekonomik özgürlüğün sağlanması, politik hükümranlığın arkasındaki itici güç olacaktır.

Özgürlüğün manipülasyon ve mutluluğun içi boş bir vaat olduğu ilk olarak Neil Gaiman’ın *Amerikan Tanrıları* adlı romanının tanıtımında vurgulanır. “Gerçek mutluluğun bizi katedrallerde ve onların mal ve hizmetlerinde beklemediği” (Ritzer, 2000, s. 259) insanlar dergide yeniden üretilen karşıt söyleme göre aslında birer *kurban* olarak üretilmişlerdir. “Televizyon tanrıları, internet, kredi kartı, otoyol tanrıları. İnsanlar artık onlara tapıyorlar, en çok onlara kurban veriyorlar” (Yılmaz, 2011, s. 50). Söz konusu tanrıların Amerika merkezli olduğu ve tüm dünyayı sardığı belirtilmektedir. Tüketimin merkezde olduğu Amerikan hayat tarzı piyasaya *mutluluk reklamı* ile arz edilir. Ancak sonuç beklendiği gibi çıkmaz. Metinde özellikle özgürlük ve mutluluk vaat eden Amerika’nın aslında tanrılar icat ettiği ve insanların da bunların uğrunda harcadığı vurgulanmaktadır. O halde tanıtımda, ele alınan romanın söylemi sürdürülmekte ve neoliberal söylem reddedilmektedir.

Benzer karşıt söylem Michael Foley'in *Saçmalıklar Çağı* adlı kitabının tanıtımında da devam ettirilmektedir. Neoliberal toplumda temel mesele tüketim zincirinin devamlılığıdır, burada kişinin *mutlu* ya da *özgür* olmasının bir önemi yoktur. Kalpazanca üretilen müşteriler (Adorno, 2000, s. 207) sermayedarların *hedef kitlesi* oldukları için önemlidir. Tanıtım metnine göre çocukken ileride ne olacağı sorulan insan artık kim olması gerektiğini öğrenmiştir: "Artık büyüyünce ne olduğunuzu öğrendin: Tüketici" (Önen, 2011, s. 50). Metinde ironik bir üslup ile varlığının tek gayesi tüketim olan neoliberal özneler olumsuzlanmaktadır. Yine metinde öznelerin özgür değil aslında borçlu oldukları vurgulanır. "Kriz geliyor diyorlar. Borcu olan özgür olabilir mi? Kazandığın para zaten hiç senin olmadı. Harcamadan önce bir süre elinde tutuyorsun o kadar. E şimdi zaten senin olmayan paranın yok olma ihtimali niye bu kadar korkutuyor?" (Önen, 2011, s. 50). Özneler sürekli tüketimde bulunarak gelir-gider arasındaki dengeyi kuramadığında borçlu hâle gelir. Kendine yatırım yapan özneler bu öznelliklerini borç ile sağlar. Borçlu kimseler o kadar yaygındır ki Gilles Deleuze (2013, s. 191) neoliberal insanı artık kapatılıp kuşatılmış değil, borçlu insan olarak tanımlamaktadır. Özgür olacağı vaat edilen insanlar aslında borçlu birer özneye dönüşmüşlerdir. Nitekim Chul Han'a göre bir sistem borçluyu üretiyorsa özgürü üretmez (2019, s. 17):

Günümüzde siyasetçiler eylem alanlarının büyük ölçüde daralmasının sorumlusu olarak yüksek düzeydeki borçlanmayı gösteriyorlar. Borçtan kurtulmuş, yani gerçekten özgür durumdaysak gerçekten eylemde bulunmamız gerekir (...) Yüksek düzeydeki borçlanma özgür olmayı henüz başaramadığımızın bir kanıtı değil mi? Sermaye bizi tekrar borçlu/suçlu kılan yeni bir Tanrı değil mi?

Özgürlük meselesine Jonathan Franzen'in *Özgürlük* romanının tanıtımında da değinilmektedir. Tanıtımda özgürlüğün birtakım iktidarlar tarafından üretilmiş içi boş bir kavram olduğu belirtilmektedir (Önen, 2012a, s. 37):

Ya özgürlük? Her okur kendi tanımını bulacaktır satırlarda ama roman, özgürlüğün trajedisini anlatıyor. Özgürlüğün, Amerika'nın global kolektife yuttuğu en birinci ihracat malzemesi olduğunu savunuyor. Kapitalizmin dediği gibi bir bireyin kazanmak, başarmak, elde etmek için her şeyi yapmaya özgür olması mutluluğun değil, felaketin ve tükenişin sebebi.

Görüldüğü gibi özgürlük kavramını sorgulayan romanın söylemi tanıtım metninde de sürdürülmektedir. Ayrıca metne göre rekabetçi ve başarı düşkünü insanların yaşamları bir yanılığdan ibarettir. Nitekim son aşamada neoliberal yönetimsellik hâline gelen kültür endüstrisinin bir aldatma olduğu Frankfurt Okulu tarafından daha önce belirtilmiştir. Örneğin Adorno (2000, s. 44) hediyelik eşya dükkânında kültür tekellerinin sunduğu ürünler arasından yapılan seçimin de bir özgürlük yanılsaması olduğunu belirtir.

Benzer söylem A. M. Homes'un *Yangın Müziği* adlı romanının tanıtımında yeniden gündeme getirilmektedir. Romanda neoliberalizmin idealize ettiği şekilde yaşayan yani bu öznelliği kabul eden bir ailenin aslında beklendiği gibi özgür ve mutlu olmadığı anlatılır. Oysa bu insanlar tüketim zincirine katılmış, gerekli (!) harcamaları yapmıştır. Kazandığıyla kredi taksitlerini ödeyen kişi metinde *mutsuz, tutsak ve kurban* olarak anılmaktadır. Böylece neoliberal söylem karşısında başka bir normallik üretilmektedir. Metinde insanlara eğer neoliberal söylemin öznesi olmayı kabul ederlerse mutsuz, tutsak ve kurban olabilecekleri söylenerek kişilerden söz konusu öznelliği

reddetmeleri beklenmektedir. Öte yandan romanda ve tanıtım metninde kapitalizmin *üçüncü dünya ülkelerine yutturulan bir hap ve kocaman bir yalan* olduğu vurgulanır. Neoliberalizmin uyumlu özneleri ise hayatını bir yalan üzerine inşa etmiş kimseler olarak tanımlanır. Kişinin kazanmak ve harcamak arasında bir tüketim sarkacındaki yaşamı *sahte bir kayıp cennette* yaşam olarak yorumlanır. Amerikan banliyösünde iki çocuk ile mutlu olacakları vaat edilen insanların bir türlü mutlu olamaması şu şekilde yorumlanmaktadır (Yılmaz, 2012, s. 54):

Onlar dışında herkes daha organize ve mutludur, herkesin hayatı daha kaygısız ve daha doyurucudur. Başkalarının her şeyi daha iyi yaptıklarına hiç kuşku yoktur (...) Biz bu değiliz, sizin gibi değiliz, başarısız olduk, başaramıyoruz, başarısızız. Yine de tam da budurlar; hiç mi hiç farklı değildirler. Herkes gibidirler, daha da kötüsü, bu hayatın içinde tutsaktırlar, bütünüyle kuşatılmışlardır –hayatları budur işte.

Egemen söylemin özneliğini kabul ettikleri için tutsak oldukları belirtilen öznelerle yine aksi yönde bir söylem üretilmektedir. Öte yandan bir türlü mutlu olamayan bu kişiler kendileri dışında herkesin mutluluğu yakaladığını düşünmektedir. Aslında bu durum tam da neoliberalizme göredir. Neoliberalizme göre sistem ve politikalar çok iyidir ancak mutsuzluk ve başarısızlık kişinin kendisinden kaynaklanmaktadır. “Bireysel başarısızlıklar sistem içi sorunların tartışılmasına neden olmaz; aksine rekabette başarılı olan örnekler üzerinden başarısızların hatayı kendisinde araması gerektiğine ilişkin iddianın bir kez daha altı çizilir” (Özmaç, 2016, s. 173). Öte yandan Oylum Yılmaz’a göre Homes “ileri kapitalizmin nasıl koskoca bir yalan olduğunu ucunu sivriltilip durmaktan imtina etmediği kalemiyle gözümüze gözümüze sok[ar]” (Yılmaz, 2012, s. 54). İleri kapitalizm neoliberal düzen olduğuna göre burada neoliberal söylem açıkça eleştirilmekte ve insanların normalizasyonu reddedilmektedir.

3.5. Neoliberal Söylem Gerçekten Üretilmiyor mu?

Kültür endüstrisinin bir aracı olan dergide kültür endüstrisi eleştirisi yapılması sorgulanabilir. Dergi yazarlarından Aysu Önen *Süper Acıklı Gerçek Bir Aşk Hikâyesi* adlı romanının tanıtımında, kitap tanıtım metninin de okuru tüketime teşvik ettiğini belirtip bu ikircikli durumdan söz etmektedir (2012b, s. 40):

Shteyngart’ın açtığı yoldan ilerleyip sosyal medyanın ve dijital yaşamın insan ilişkilerini robotlaştırdığına, insanları yalnızlaştırdığına dair eleştirel yorumlar yapmak (...) Üstelik bu eleştirileri dijital ortamda sizlerle paylaşarak çifte standart tuzağına düşürecek beni. Bitmedi, tüketim toplumunu eleştirip bu hizmetimle sizi bu kitabı satın almaya yönlendirmem hâlinde ortaya çıkacak alışveriş en başta eleştirdiğim şey olacak ve her şey karmaşık bir meta-eleştiriye dönüşecek.

Önen, eş-zamanlı olarak derginin internet sitesinde de yayımlanan tanıtım metni ile tanıttığı kitapta eleştirilen şeyin aynısını yaptığını vurgulamaktadır. İnsanları tüketim yaptıkları zaman ruhsuz ve zombi olarak addeden yazarlar Aysu Önen’in de ifade ettiği gibi tanıttıkları romanları satın almaları için okuru teşvik etmektedir. Ayrıca *Sabitfikir*’de reklam alanlarına bakıldığında rekabetçi özne ve tüketici tipinin kaçınılmaz olarak yeniden üretildiği görülmektedir. Yatay basılı kitap, kokulu kitaplar, pizza veya spaghetti şeklindeki yemek tarifi kitaplarının reklamları yer almaktadır. İçerik farklı bir forma büründürülüp okurlardan bunları satın alması beklenmektedir. Ayrıca edebî eserlerden yola çıkılarak hazırlanan bilgisayar oyunu ve sosyal medya oyunlarına

dair haberler ile eserlerin kapak fotoğraflarının yer aldığı tüketim nesnelere reklamları yer almaktadır. Şirketler edebiyatı metalaştıran, onu kültür endüstrisi içine dâhil eden nesnelere dergide yer almaktadır.

4. SONUÇ

Sabitfikir güncel edebiyat dergisinde neoliberal söyleme yaklaşımın incelendiği bu çalışmada varılan sonuçlar derginin bu konuda ikircikli bir durumda olduğunu göstermektedir. Öncelikle romanların tanıtıldığı metinler ve deneme yazılarında neoliberal söylemi reddedilmektedir. Ancak reklam alanlarında dergi de bir ürün olduğu ve kâr amacı güdüldüğü için burada aksi yönde söylemlerle karşılaşmaktadır. Tanıtım ve denemelerde tüketimci, rekabetçi, girişimci olarak normalize edilen neoliberal öznenin aslında biyo-iktidarlar tarafından başka bir şekilde üretildiği vurgulanmaktadır. Örneğin neoliberalizm kişinin rekabet dünyasında kendisine yatırım yapması gerektiğini vurgular. Bu yüzden onu tüketim yapması ve kendisini sosyal medya platformlarında pazarlaması yönünde normalleştirmektedir. Ancak üretilen söyleme göre kişiler neoliberal özneliği kabul ettiklerinde *ruhsuz, karakter yoksunu, minik bir figür, bir şablon, maymundur*. Burada yeniden üretilen karşıt söyleme göre neoliberalizm kendilerinden bekleneni yaptıkları takdirde insanları *-mutlu, çekici, sağlıklı-* olacakları yönünde kandırmakta ve aslında onları birer *borçlu* olarak üretmektedir. Dolayısıyla dergide söz konusu özneler olumsuzlandığından anti-neoliberal söylemin baskın olduğu belirtilebilir.

Dergide neoliberal özneliğin reddi onun belli başlı birkaç yönünde odaklanmaktadır. Bunlardan biri neoliberal öznenin her zaman *sahnedeymiş gibi* kendisini göstermeye sunmasıdır. Özneliği kabul edenlerin kendilerini bir ürün gibi tasarladığı vurgulanır. Bu kimselerin sahnede spot ışıklarını üzerlerine çekebilmek ve diğerlerinin önüne geçebilmek için kendileriyle ilgili birtakım bilgileri gönüllü bir şekilde sundukları bu yüzden de kendi kendilerinin muhbiri olduğu belirtilmektedir. Neoliberal iktidarın insanları mahremiyetlerini ifşa etmeleri yönünde normalize etmesinden şikâyet edilmektedir. Hatta kendilerini özgür sanan bu insanların tam da bu noktada bir proje oldukları vurgulanmaktadır. Böylece aslında aksi yönde bir söylem üretilmektedir. Neoliberal öznelik reddedilirken *sahne telaşı olmama, kendisini sergileme gibi bir derdi olmama* normalleştirilmektedir. İkinci olarak dergide neoliberal öznenin kendisine yatırım kapsamında tüketiciliği üzerinde durulmaktadır. Özneler kendilerini bir şirket gibi inşa ederler. Kendi kendisinin yatırımcısı olan bu kimseler tüketim ile geçen boş zaman faaliyetleriyle statülerine yönelik ipuçları verir, satın aldıkları metalarla aslında satın aldıkları hayat tarzı ile kendi kişisel kimliklerine yatırımda bulunurlar. Neoliberal söyleme göre tüketime katılan kimseler *çekici, sağlıklı, mutlu* olacaklardır. Ancak dergideki karşıt söyleme göre bu insanlar neoliberal özneliği kabul ettikleri için *ürün* ve *maymun* olarak anılmaktadır. Bu karşıt söyleme göre insanlar kültür endüstrisinin tüketicilik özneliğini kabul edip bunu pratikte yerine getiremediklerinde mutsuz olur. Öyleyse tüketim kapsamında neoliberalizmin normalize ettiği özneler olumsuzlanarak aksi yönde bir söylem üretilmektedir. Üçüncü olarak insanların neoliberal özneliği kabul ettiklerinde neoliberal söylemin vurguladığının aksine bir *figür* oldukları vurgulanır. Yönetilen ve normalleştirilen insan kendisinden beklenenleri gerçekleştirdiğinde figür olarak anılıp

olumsuzlanmaktadır. Benzer şekilde bu kimselerin birer *robot* ve *zombiye* dönüştükleri ön plana çıkarılmaktadır. Söz konusu söylemi kabul edenlerin bu pencereden robot ve zombi olarak görüldükleri belirtilerek anti-neoliberal söylem üretilmektedir. Tüm bunlardan sonra dergide neoliberal özne ve özgürlük yanılması hakkında da bulgular elde edilmiştir. Birtakım kültür tekelleri tarafından üretildiği öne sürülen insanın aslında *özgür olmadığı* vurgulanmaktadır. Neoliberalizmin en büyük vaatlerinden özgürlük sorgulanarak bunun büyük bir manipülasyon olduğu tanıtımı yapılan romanlar ve denemeler aracılığıyla iletilmektedir. İnsanların söz konusu özneliği kabul ettikleri takdirde *mutсуz, tutsak ve borçlu* oldukları belirtilmektedir. Dolayısıyla yine burada da aksi yönde bir söylem söz konusudur.

Dergide insanların kültür endüstrisinin edilgen bir parçası haline geldiği vurgulanarak bu konuda bir *farkındalık* yaratılmaya çalışılmaktadır. O halde hiçbir şeyin sabit ve kaim olmadığı bir düzlemde *Sabitfikir*'in de kendi normları kapsamında yaygın olarak anti-neoliberal bir söylem ürettiği belirtilebilir. Metin yapı-söküme tabi tutulup özne ve iktidar konuları sarsılmış ve insanların farklı hakikat söylemleri kapsamında farklı şekillerde üretildiği tespit edilmiştir. Neoliberalizmin ürettiği öznellik biçimleri reddedilirken karşıt bir öznenin de üretildiği görülmüştür. Bu karşıt görüşe göre özne, kendisini tüketim *çılgınlığına* kaptırmayan, kendisine bir *ürün* olarak bakmayan, sosyal medya platformlarında *mahrem bilgilerini ifşa etmeyen*, mal ve hizmetler dünyasına *kanmayan* bir kimsedir. Bu noktada şunu da belirtmekte fayda vardır. Neoliberal söylem özne üretiminde çeşitli yollara başvurmaktadır. Örneğin alışveriş merkezlerinin kurulması, sanal alışverişlerin sağlanması, sosyal medya ortamlarının hazırlanması, reklamların organize edilmesi gibi. Ancak karşıt söylem öznellik üretirken dergide görüldüğü gibi sadece söylemsel ifadelerle başvurulmaktadır.

Neoliberal söylemin öznesi olmayı reddedenler dergide üretilen anti-neoliberal söylemin öznesi olabilir. O halde her iki söylemden birini *seçmek* durumunda kalan insanın özgür olmadığı sonucuna varılabilir. Nitekim Foucaultcu anlayışa göre *kendini keşfetmek* diye bir şey yoktur. Kişi bir söylemin makbul öznesi olmayı reddediyorsa bir başka söylemin makbul öznesi olacaktır. Bu dergide söz konusu romanlar aracılığıyla anti-neoliberal özneler normalize edilmektedir. Bu da dergilerin panoptik bir örgütlenme olduğu iddiasını doğrulamaktadır. Panoptisizm sadece egemen söylemlere ait değil, alternatif sesler için de geçerlidir.

Dergi kültür endüstrisinin bir aracı olduğundan ister istemez denemelerde ve roman tanıtımlarında ürettiği anti-neoliberal söyleme karşıt söylemleri reklam alanlarında yeniden üretmektedir. Bunun nedeni derginin postmodern dönemden önceki edebiyat dergilerin aksine aynı anda birden fazla ve birbirine zıt olabilecek söylemler üretmesi, derginin bir zincir mağaza bünyesinde çıkmasından dolayı kâr amacını önceleme ve aynı anda birden çok hedef kitleye hitap ediyor olmasıdır. Öte yandan Doğan Medya'dan Turkuvaz Medya'ya geçtikten sonra neoliberalizm karşıtı bir söylemi içeren kitap tanıtımı veya denemeye rastlanmamaktadır. Ancak yine reklam alanlarında neoliberal söylemin üretildiği görülmektedir.

Elde edilen bir diğer sonuç da konuyla ilgili veriye en çok Hakan Bıçakçı, Aysu Önen ve Oylum Yılmaz'ın metinlerinde rastlanmış olmasıdır. Derginin bir sayısında ortalama 10 yazarın metni bulunmaktadır. Bazı yazarların metinlerine her ay rastlanırken bazıları ise dönüşümlü

olarak dergide yer almaktadır. Öte yandan her yazarın kendi ilgi alanına göre deneme yazması yahut tanıtacağı kitabı kendisinin seçmesi göz önünde bulundurulduğunda bu yazarların anti-neoliberal söylemi üretmek hususunda diğerlerinden daha çok hassasiyeti olduğu çıkarımı yapılabilir.

Bunun dışında derginin 2014, 2015 ve 2018 yıllarında diğer yıllarda olduğu gibi denemelerde veya kitap tanıtımlarında anti- neoliberal söyleme rastlanmamaktadır. Bu yıllar dikkat edileceği üzere 2011 ile 2018'in sonu itibarıyla herhangi bir döneme yığılmamıştır. Derginin ilk yıllarında yahut medya sahipliğinin değiştiği yıllarda böylesi bir değişkenlik anlamlı bir şekilde yorumlanabilirdi. Ancak aradaki yıllarda bu söyleme rastlanmamış olması farklı söylemlere ağırlık verilmiş olabileceğini düşündürmektedir.

Öte yandan incelenen dergi güncel edebiyat dergisi olduğundan ve Türkiye'nin zincir mağazası olan DR'ye bağlı üretildiğinden kâr maksadıyla söz konusu söyleme ters düşecek şekilde neoliberal özneler üretildiği de belirtilebilir. Buradan yola çıkarak mesajların iletiği kanal ile çatıştığı söylenebilir. Çünkü kültür endüstrisinin insanı edilgen kıldığı belirtilirken bu mesaj tam da kültür endüstrisinin bir aracında verilmektedir. O halde neoliberal eleştirinin yapıldığı aracın amaçla ters düştüğü ve neoliberalizmin mücadele edilmesi zor bir söylem olduğu ifade edilebilir.

KAYNAKÇA

- Adorno, Theodor (2000). *Minima Moralia*. Çeviren Orhan Koçak, Ahmet Doğukan. İstanbul: Metis Yayınları.
- Adorno, Theodor (2011). *Kültür Endüstrisi: Kültür Yönetimi*. Çeviren Nihat Ülner vd. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Adorno, Theodor ve Max Horkheimer (2014). *Aydınlanmanın Diyalektiği*. Çeviren Nihat Ülner vd, İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.
- Althusser, Louis (2014). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. Çeviren Alp Tümertekin, İstanbul: İthaki Yayınları.
- Anar, Turgay (2013). "Türk Edebiyatında Edebiyat Kanonu: Kanon, Kanona Girmek ve Kanona Müdahale". *FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri*. 1, 40-78.
- Arribas-Ayllon Michael & Valerie Walkerdine (2008). "Foucauldian Discourse Analysis". In *Qualitative research in psychology*, Editor Carla Willig and Wendy Stainton-Rogers. 91-108. Los Angeles: Sage.
- Artun, Ali (2015). *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aslan, Sümeyye Güllü (2018). "A Foucauldian Reading Of Power in Harry Potter Series: Speciesism And Discrimination Based On Blood Status". Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Ortadoğu Teknik Üniversitesi.
- Baudrillard, Jean (1995). "Bir Tüketim Kuramı Üzerine". Çeviren Olcay Kural. *Cogito*, 5, 89-102.
- Bauman, Zygmunt (2000). *Siyaset Arayışı*. Çeviren Tuncay Birkan. İstanbul: Metis Yayınları.
- Bayraktar, Betül (2020). "Kültür Endüstrisi ve Edebiyat Dergiciliği: Muhafazakârlığın Temel İlkeleri Bağlamında Sabitfikir (2011-2019)", Yayımlanmamış Doktora Tezi. Trabzon: Karadeniz Teknik Üniversitesi.

- Bıçakcı, Hakan (2011). "Kalp Şeklinde Tezgâh". *Sabitfikir*, 1, 67.
- Bıçakcı, Hakan (2013a). "Karakter Pazarı". *Sabitfikir*, 23, 27-33.
- Bıçakcı, Hakan (2013b). "Avm Çölünden Vaha Manzaraları". *Sabitfikir*, 28, 14-15.
- Bozkurt, Abbas (2017). "Kadiri Mutlak Çember". *Sabitfikir*, 76, 12-13.
- Caner, Fırat (2017). "Kanon: İyinin ve Kötünün Ötesinde", Editör Nazım Elmas vd. *I. Uluslararası Dil, Sanat ve İktidar Sempozyumu Bildiriler Kitabı* içinde (285-293), Giresun.
- Chul Han, Byung (2019). *Psikopolitika*. Çeviren Haluk Barışcan. İstanbul: Metis Yayınları.
- Coşkun, Sezai. 2006. "Türkiye'de Edebiyat Sosyolojisi Çalışmaları", *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*. 4(8), 405-414.
- Çıraklı, M. Zeki (2006). "Dergi ve Özel Sayıların Kanon Bağlamında Düşündürdükleri". *Hece Dergisi*. 14. 160-167.
- Dardot Pierre ve Christian Laval (2012). *Dünyanın Yeni Aklı: Neoliberal Toplum Üzerine Deneme*, Çeviren. Işık Ergüden. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Davis, Anthony (2007). *Mastering Public Relations*. New York: Palgrave Macmillan.
- Debord, Guy (2016). *Gösteri Toplumu*. Çeviren Okşan Taşkent ve Ayşen Ekmekçi. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Deleuze, Gilles (2013). *Müzakereler*. Çeviren İnci Uysal. İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Denizer Bozkurt, Serap (2019). "Foucauldian Concepts Of Madness, Sexuality And Power in Sarah Kane's Blasted, Phaedra's Love And Cleansed". Yüksek Lisans Tezi. Kocaeli Üniversitesi.
- Enki, Yankı (2016). "Hayalet Kataloğu". *Sabitfikir*, 59, 47-48.
- Featherstone, Mike (2013). *Postmodernizm ve Tüketim Kültürü*. Çeviren Mehmet Küçük. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, Michel (1993). *Ders Özetleri*. Çeviren Selahattin Hilav. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Foucault, Michel (2001). *Kelimeler ve Şeyler*. Çeviren M. Ali. Kılıçbay. Ankara: İmge Kitabevi.
- Foucault, Michel (2011a). *Büyük Kapatılma*. Çeviren Işık Ergüden ve Ferda Keskin. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, Michel (2011b). *Entelektüelin Siyasal İşlevi*. Çeviren Işık Ergüden. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, Michel. (2014). *Özne ve İktidar*. Çeviren Işık Ergüden ve Osman Akinhay İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, Michel. (2015). *Biyopolitikanın Doğuşu*. Çeviren Alican Tayla. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Güçlü, Abdülbaki, Erkan Uzun, Serkan Uzun, Hüsrev Yolsal. (2008). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Gürpınar, Aydın Baran. (2016). "Ya İçindedir Çemberin Ya Da Epey İçinde". *Sabitfikir*, 66, 38-39.
- Hardt, Michael ve Antonio Negri. (2000). *Çokluk: İmparatorluk Çağında Savaş ve Demokrasi*. Çeviren. Barış Yıldırım. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Harvey, David. (1997). *Postmodernliğin Durumu*. Çeviren Sungur Savran. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Kendall, Elisabeth (2006). *Literature, Journalism And The Avant-Garde: Intersection in Egypt*. New York: Routledge.
- Kendall, Gavin and Gary Wickham (2003). *Using Foucault's Methods*. London: Sage.
- Köseoğlu, Berna (2008). "Power And Pressure in Charles Dickens's The Pickwick Papers And Hard Times: A Foucaultian Approach". Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi.
- May, Todd (2018). "Yeni Girişimciler: Foucault ve Tüketim Toplumu". Çeviren Maya Mandalinci. *Cogito*, (70-71), 96-105.
- Önen, Aysu (2011). "Bizim Gülünç Kıymetsizliğimiz". *Sabitfikir*, 8, 50-51.
- Önen, Aysu (2012a). "İnsan Denen Kanser". *Sabitfikir*, 16, 36-37.
- Önen, Aysu (2012b). "Aşk Var Distopya Yok", *Sabitfikir*, 18, 40-41.
- Özmkas, Utku (2016). "Biyopolitika Kavramına Dair Bir Soruşturma". Doktora Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi.
- Poster, Mike (1990). *The Mode of Information*. New York: Free Press.
- Postman, Neil (2016). *Televizyon Öldüren Eğlence*. Çeviren Osman Akınhay. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Ritzer, George (2000). *Büyüsü Bozulmuş Dünyayı Yeniden Büyülemek*. Çeviren Şen Süer Kaya. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sennett, Richard (2008). *Karakter Aşınması*. Çeviren Barış Yıldırım. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sennett, Richard (2011). *Yeni Kapitalizmin Kültürü*. Çeviren Aylin Onacak. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Uçar, Aslı (2007). "1950'ler Türkiye'sinde Edebiyat Dergiciliği: Poetikalar ve Politikalar". Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Bilkent Üniversitesi.
- Willig, Carla (2013). Foucauldian Discourse Analysis, in *Introducing Qualitative Research in Psychology*. 378-420, New York: Open University Press.
- Yılmaz, Oylum (2011). "Sefil Amerikan Tanrılarının Son Savaşı". *Sabitfikir*, 4, 50-51.
- Yılmaz, Oylum (2012). "Sistemden Çıkma Planı-1: Evinizi Yakınız". *Sabitfikir*, 14, 54-55.

BATI

EDEBİYATINDA AKIMLAR

editör
OKTAY YİVLİ

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

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



Prof. Dr. Önder Göçgün

TİYATRO DENEN HAYAT SAHNESİ



PROF. DR. ÖNDER GÖÇGÜN

Türk Tasavvuf Şiiri

AÇIKLAMALI VE YORUMLU ÖRNEKLERLE



MODERN TÜRK EDEBİYATI

editör
OKTAY YİVLİ

MUHARREM DAYANÇ
OKTAY YİVLİ
MACİT BALIK
MAHMUT BABACAN
SEVİM ŞERMET

YASEMİN MUMCU
BEDİA KOÇAKOĞLU
NİLÜFER İLHAN
MAKSUT YİĞİTBAŞ
SELAMİ ALAN



Morphological Patterns in Eastern Anatolian Domani as a Dialect of Romani

DR. ÖĞR. ÜYESİ ORHAN VAROL*

Abstract

This study aims at explaining morpho-lexical and morpho-syntactic patterns in Domani, as the two basic features related to the lexicon and grammar of this secret and endangered Romani dialect, which is also a substrate and contact language. The data was obtained by conducting face-to-face interviews with Doms living in Van and Ağrı-Doğubayazıt regions in Turkey making use of their oral narratives. The recordings between 2017 and 2019 are over 10 hours. Kurmanji, which has a typological affinity with Domani, was used as a mediating language in the communicative process. The structures exhibiting significant permeability from Kurmanji to Domani are *izafe*, ergative case and the light verb *kirin* 'to do', and its combinations. It is understood that the morpho-lexical and morpho-syntactic affixes such as {-xete-}, {-gev}, {-ole} and {-ote}, which belong to Domani, lose their functionality, and continue to exist as redundant structures. On the other hand, some units such as {-gi} and {-ge}, function as dative and locative case markers, and in predicative domains {-avi(n)} retains some of its domain of use in Domani. Some derivational morphemes of Turkish, such as {-Iş} and {-CI} with the negation prefix of Kurmanji {ne-} are distinctive in the lexical formation of Domani. Compositional words consisting of different language features should be considered as 'creative languaging' for substrate language Domani, which is losing its lexical properties due to contact with superstrate languages.

Keywords: Domani, Romani dialect, morphology, multilingualism, redundancy in language

BİR ROMAN LEHÇESİ OLARAK DOĞU ANADOLU DOMCASININ BİÇİMBİLİMSEL ÖRÜNTÜLERİ

Öz

Bu çalışmada, bir alt-katman ve etkileşim dili olması yanında gizli ve tehlikedeki bir Roman lehçesi olan Domaninin sözcük-biçimsel ve biçim-sözdizimsel örüntülerini açıklamak amaçlanmaktadır. Veriler, Türkiye'nin Van ve Ağrı-Doğubayazıt bölgelerinde yaşayan Domlarla yüz yüze görüşmeler ile Domca sözlü anlatılar elde edilerek sağlandı. 2017 ve 2019 yılları arasında gerçekleştirilen kayıtlar 10 saatin üzerindedir. Verilerin elde edilmesi için Domaniye tipolojik olarak benzeyen Kurmanci aracı dil olarak kullanıldı. Kurmanciden Domaniye belirgin olarak geçirgenlik sergileyen yapılar, *izafe*, *ergatiflik* ve *kirin* 'yap-' yardımcı eylemi ve onun bileşenleridir. Domaninin biçimsözdizimsel olarak büyük oranda Kurmanciye uyarlandığı, {-xete-}, {-gev}, {-ole} ve {-ote} gibi Domaniye ait sözcüksel ve biçim-sözdizimsel eklerinin işlevselliklerini yitirerek fazlalık yapıları olarak kaldıkları anlaşılmaktadır. Öte yandan, yüklemcil öge üzerinde bulunabilen {-avin}, kalma ve yönelme durum eki gibi işlev gören {-gi} ve {-ge} Domanideki varlıklarını dilbilgisel işlevleriyle birlikte belirli

* Yüzüncü Yıl Ün. Edebiyat Fak. Dilbilim Böl. orhan_van@hotmail.com, orcid: 0000-0001-8662-484X

Gönderim tarihi: 21.09.2021

Kabul Tarihi: 02.12.2021

oranlarda korumaktadır. Türkçenin {-Iş} ve {-CI} türetim ekleri, Kurmancinin {-ne} olumsuzluk öneki ile birlikte, Domcanın sözcüksel biçimlenmesinde belirleyicidirler. Farklı dillere ait bağımlı biçimbirimlerin birleşimsel organizasyonu, bir alt katman dil olan Domcanın, üst-katman dillerle etkileşiminden dolayı sözcüksel özelliklerinde kayıplar yaşadığı dönemde bile 'yaratıcı dilselleşme' uygulaması olarak değerlendirilmelidir.

Anahtar sözcükler: Domca, Romani lehçe, biçimbilim, çokdillilik, dilde fazlalık

INTRODUCTION

The Eastern Anatolia Region of Turkey was on the transition route of various cultures and their languages belonging to different language families. The region hosted these interacting languages in the past as it does today. In addition to Standard Turkish as the language of the state and regional dialects of Turkish that spread throughout the region, Kurmanji, Zazaki (Dimili), and Domani in the east and southeast, regional Arabic and Syriac (Suryani) in the southeast, and Lazuri (Laz language) in the northeast are current languages of the Eastern Anatolian sprachbund (language contact area). Domani is one of the ninety Romani dialects and the name of the language of the Eastern Anatolian Dom people. Dom is an earlier name of the *Rom and Lom* and Dom of India, known as low-caste commercial nomads (Kenrick, 2007; Matras, 2007; Matras, 2012). The use of Domani as a mother tongue in the past has turned into an endangered / secret language in the last decades (Varol, 2020). Doms refer to their language as *Zimangevi Domani* 'Dom Language', which has been heavily influenced by superstrate languages throughout Dom's nomadic and settled lives. In the case of being a contact language, to maintain its communication competence or to lose this functionality is primarily related to the duration and intensity of the interaction. Some languages like Domani, cannot preserve their mother tongue functions as (L1) in long-term and intense interactions, but they can adopt its linguistic entity to some extent due to the use of 'secret language' (Herin, 2012; Varol, 2020). Apart from being an endangered, secret and substrate language Domani is basically a language of contact. In the historical process, when the changing habitats of the Doms are evaluated, it is understood that their language, which is of Indian origin, interacted with Kurmanji, Armenian and Turkish in Anatolia, as well as Persian, as the superstrate languages in Iranian geography and with Arabic depending on the spread of the Arabs and the religion of Islam. In other words, a language of Indo-European origin interacted with Altaic, Semitic and different Indo-European languages. The effect of Kurmanji on Domani in Eastern Anatolia and Turkish on other Romani dialects in the middle and western areas of Turkey is more visible in the centuries-long interaction network. For the Eastern Anatolian Doms, first of all, the acquisition of Kurmanji and Turkish should be seen as the basic means of getting to know the dominant cultures as well as imposing themselves on them. The dimensions of this process emerge with the changing appearance of Domani, which used to be their dominant first language, but later, in the last forty years, turned into a secret language by losing its domain of use mostly to Kurmanji which is their (L1). Domani is now (L3) after Turkish (L2), in the sense of being needed and having multilingual proficiency.

Domani is a language that has few speakers and has lost most of its functionality. Therefore, the primary research questions of the study are: 1. What are the borrowed or inherited

morphological patterns in Domani? and 2. What are the morpho-lexical and morpho-syntactic functions of these patterns? Additionally, based on the documented narratives of Domani speakers, it is attempted to explain which of these components are redundant structures.

1. LITERATURE REVIEW

The concepts of morpholexical and morphosyntactic are used to determine the morphological patterns associated or related with the vocabulary and grammar of the language, together with their functions. Word formation is the relations between 'morphemes' and 'signs' to create new forms by derivation, conversion and combining (Carstairs-Mccarthy, 2005, p. 5). Braun (2009, p. 6,7), put forward a perspective on the lexical formulation with the word-formation markers of contact languages, based on the findings of different researchers. It is claimed that in contact situations, the affixes of recipient or input languages are lost more oftenly. Braun adds that 'although there is no general consensus on the ultimate scenario of creolisation, there is a growing tendency to regard creole genesis as a complex process in which different mechanisms and different types of influence play a role'.

The *de facto* lexical reservoir for Eastern Anatolian Domani is Kurmanji Kurdish, as it is Arabic for Domari of Dom people living in Arab countries (Herin, 2015; Herin, 2016). However, no derivational or inflectional morphemes from Arabic have been borrowed by Northern Domari. This is, of course, due to the non-concatenative nature of Arabic morphology. Depending on language contact the borrowed morphology of both of the languages is predominantly from Kurdish and Turkish, which have a more transparent morpheme segmentation (Herin, 2020). Domani of Eastern Anatolia, presents similarities in some of the grammatical properties with its distant relative Domari. Domari, like Domani, goes through stages of losing functionality and productivity on a morphemic level. Matras (2007) states that Domari has few productive derivational morphemes. Domani derivational morphemes are also quite few and their productivity is ambiguous as a result of contact stages by which functional units of substrate language are not relevant. Cech (1996, p. 68) states that the verbal paradigm separates indigenous verbs and early loanwords from late loanwords in Romani. Additionally the loanwords as verbs, or nouns are all marked by special markers in Romani dialects. For example, *Sepeides* loanverb marking for the verbal stem is {-din-} or {-tin-}. It is understood that some dependent functional units in Romani languages have lost their lexical and syntactic functions despite their structural existence. That is, they stand out as redundant structures.

Redundancy has long been considered a poor property of language in both descriptive and prescriptive linguistics. But redundancy is ingrained in language, and various redundancy traits can be found in grammar, syntax, and other parts of the language. Zwart (1992) presents a lexical category theory in which the semantic and syntactic representations are very redundant (Spencer, 1998). Grammatical redundancy refers to a language's internal systematicity and rule-governed behavior in which two or more characteristics perform the same purpose. Contextual redundancy is the recurrence of nonobligatory information in a grammatical sense. This repetition entails the replication of identical or nearly equivalent information bits (Wit and Gillette 2013). Redundancy

can not be related only to the substrate languages. In today's contemporary nation-state languages, redundancy aspects, which are considered as residual structures, may exist for different reasons.

2. DATA AND ANALYSIS

2.1 Data Collection Procedures

Data for the current study was collected from Dom speakers living in Van and Ağrı Doğubayazıt provinces of Turkey, between 2017 and 2019. There were 8 Domani speakers, 1 woman and 7 men who were all relatives and ranged in age from 40 to 55. Data was based on Doms' oral narratives, which included daily activities, stories of their nomadic life and secret language, wedding rites in which they also perform as entertainers. The topics were determined depending on the observations about the language competence of the speakers in Domani. In addition to noting the answers given about what the word and sentence equivalents are in Domani, the data was recorded with two different voice recorders for later confirmation. Extra questions were often posed to comprehend the meaning of words and the functions of grammatical elements in Domani. The data content is around 10 hours long and includes partly Kurmanji and Turkish as code mixing and code-switching languages. Kurmanji was mostly utilized by the researcher for data collection as an intermediate language that is typologically similar to Domani.

2.2. Data Analysis

The evaluation and analysis of the data were carried out depending on the basic determinations of morphological glossing in the lexical and syntactic contexts specified in Haspelmath (2002) and Haspelmath and Bickel (2008). It was attempted to distinguish dependent functional units in the oral corpus, which contained roughly 400 Domani-originated words. The patterns that are unique to the Domani and those that belong to the dominant languages were identified, and their utility was attempted to be comprehended. In this context, redundancy structures in Domani lexicon and grammar were also tried to be understood. Specific word building strategies of Domani were discussed. But first and foremost, the importance of developing a Domani-specific writing alphabet was underlined.

3. MORPHOLOGICAL PATTERNS IN DOMANI

3.1. Writing in Domani

Romani people could not establish a writing system, because of their unique lifestyles, traditions, and external factors such as dominant people that excluded others. The writing method used in Romani dialect studies are mainly based on Latin, incorporating specific signs, and are supplemented by the IPA. In this study, it is thought to be appropriate to adapt and implement Kurmanji for writing in Domani, as it influences the Domani in phonetic transmissions as well as other linguistic transitions. Depending on the quantity and frequency of loan elements transferred from Kurmanji into Domani, the phonemic inventory of Eastern Anatolian Domani contains all of the Kurmanji phonemes, not only in loan words or morphemes but also as inherited traits. The

phonemes in Domani are listed alphabetically in /./ with their [IPA phonemes / notations] as follows:

/a/ [ɑ / ɑ:], /b/ [b], /c/ [dʒ], /ç/ [tʃ], /d/ [d], /e/ [ɛ / ɛ:], /ê/ [e:], /f/ [f], /g/ [c], /g/ [g], /ı/ [i], /i/ [i / i:], /j/ [ʒ], /k/ [k], /l/ [l / t̪], /m/ [m / m̃], /n/ [n / ñ], /o/ [o / o:], /p/ [p], /q/ [q], /r/ [r / r̃], /s/ [s], /ş/ [ʃ], /t/ [t], /u/ [u], /û/ [u / u:], /v/ [v], /w/ [w], /x/ [x], /y/ [j], /z/ [z]

Approximately four hundred words have been identified in the Domani word list alongside a few Kurmanji and Turkish origin (Varol, 2020, p. 216-222). There are no word examples containing the /ö/ [ø] sound or its variations, indicating that Turkish did not diffuse into Domani.

According to the data, there are no /ı/, /u/ or /û/ vowels in Domani in word initial positions, but they can be seen on the other sequential domains of the words. A distinction has been made and exhibited in both alphabet and word representation, between voiceless palatal plosive /g/ [c] gıvras ‘clarion’ and voiced unaspirated back dorsal velar stop /g/ [g] ‘in Hindi /ग/’ garde ‘good’. The use of /i/ rather than /î/ for word representation is recommended because it is compatible with the Turkish alphabet, the other model code, and the IPA (Ergenç and Uzun, 2017). This writing approach is used to create all Domani’ discourse patterns in the study.

3.2. Domani Morphemes and Morpho-Lexical Processes

The morphemes that have been utilized in Domani, whether inherited or conveyed via linguistic contacts, have been documented. Domani morphemes with their affixation domains and languages of source are listed in the table below:

Morphemes	Prefix	Infix	Suffix	Domani	Kurmanji	Turkish	Functions
<i>andin</i>			✓		✓		infinitive, (derivation)
<i>(a)se/si</i>			✓	✓			present
<i>(a/v)m/in</i>			✓	✓	✓		infinitive, (derivation) past (plural)
<i>(av)e</i>			✓	✓	✓		imperative
<i>ayi</i>			✓	✓			redundancy
<i>bê</i>	✓				✓		negation
<i>bê ...ra</i>	✓		✓		✓		comitative
<i>bi</i>	✓	✓			✓		possibility (future)
<i>bej</i>	✓			✓			location (in front)
<i>ber</i>	✓				✓		location (behind)
<i>cev</i>	✓				✓		location (next to)
<i>ci / çî</i>			✓			✓	derivation
<i>dil</i>	✓				✓		progressive
<i>ek</i>			✓		✓		indefinite

<i>ê, a, i</i>			✓		✓		izafe
<i>(y)e</i>			✓				copular
<i>gev</i>			✓	✓			redundancy
<i>gi,ge</i>			✓	✓			locative, dative
<i>gi, ge</i>			✓	✓			redundancy
<i>(s)gava</i>			✓	✓			redundancy (adverbial)
<i>gavi</i>			✓	✓	✓		time
<i>go</i>			✓	✓	✓		time
<i>gol(e)</i>			✓	✓			redundancy
<i>(t)se</i>			✓	✓			imperative
<i>iş</i>			✓			✓	derivation
<i>ke</i>	✓		✓				negation, interrogative
<i>ler</i>			✓			✓	plural
<i>lik</i>			✓			✓	derivation
<i>ne,na</i>	✓	✓		✓	✓		negation
<i>ole</i>			✓	✓			redundancy
<i>ote</i>			✓	✓			redundancy
<i>tır</i>			✓		✓		comparative
<i>ule</i>			✓	✓			redundancy
<i>vi/wi</i>			✓	✓			redundancy (for obj.agr.)
<i>xetê</i>			✓	✓			redundancy (existentiality?)

Table 1. The List of Domani Morphemes

Although there are chronological and proportionate disparities in Domani and Domari' linguistic connections with the dominant/model languages, Kurmanji and Turkish, they have major influences on Domani morphology. The morpho-lexical process is highlighted by three important procedures in Domani:

1. Using the inherited words of ancestral language or earlier contact languages:

mîms 'man, men'; *garde* 'good, beautiful'; *-eyd-* 'come, bring'. The words in this group, rather than reflecting the core lexicon of the Domani, refer to the social status of the Doms by exhibiting patterns of secret language use. The fact that they form the terms *qlor* for 'police', *guje* for 'soldier', *qerev* for 'money', and *veqein* for 'cigarettes', which is one of the most prevalent nomenclatures in Kurmanji and Turkish, is also a reflection of identity.

2. Using the words of contact languages with their derivational or inflectional morphemes or only the morphemes. The words and their combinations are mostly adapted to the phoneme inventory of Domani depending on the time of borrowing (the earlier the borrowing, the more likely the adaptation). Turkish *beyler* in Domani is used for self-appellation of Doms, most probably as a reaction to pejorative labellings of dominant societies¹. The word appears as *begler* 'noblemen' a base form of Turkish *bey* 'nobleman' with the Turkish plural suffix 'lAr' borrowed together. In the last decades, the influence of Turkish on minority languages in Turkey increased, and synchronously the number of Turkish lexical items have increased in these languages as well as in Domani. There are several other loan Turkish words and suffixes in Domani. Some of these words were transferred from different languages to Turkish, and through Turkish to Kurmanji and Domani: *banqa-ci* 'bank-er', *texsi-ci* 'taksi-driver', *yol-lux* 'travel-needs', *dur-ax* 'stop' etc. Although it is of Arabic origin, it can be thought that the word *sinir* "nerve", which is more likely to be a unit transferred from Turkish according to the interaction network, is formed due to the integration of Kurmanji constructive suffix (-i): *smari* 'angry, crabby' as manner of adverb. The absence of this word in Kurmanji and instead having its synonym, *bêxû* 'crabby' or *bihêrs; hêrsbû* 'angry', leads us to believe that the base term's source language is Turkish. Since the word *sinir* "nerve" was converted to the Domani phonem inventory as *snar*, we can assume that this is an early borrowing word. This example also demonstrates the inter-linguistic prevalence and usage of the features of Kurmanji's dependent derivational suffixes.

Kurmanji words as base form or with affixes attached could be seen in Domani as loan words or as borrowings along with their Domani equivalences. Domani words with Kurmanji infinitives: *lu-kuş-andin* 'to kill'; *gal-çuv-andin* 'speaking' *bi-qiy-tir-in* 'to look over', *neç-in* 'dancing', *bi-mengav-in* 'to want'. *ne-muştor* 'ill'.

3. Using Domanified loan words by Domani affixes that are structurally present in Domani but have lost most or all of their semantic value. The most of the Domani morphemes seen in Domani attached to the inherited or borrowed words, as suffixes mostly have ambiguous functions. These are {-xetê-}: *Caner-xetê* 'knowing'; {-gev}: *bêkar-gev* 'single', {-ole/-ule}: *genc-ole* 'young', *deng-ule* 'narrow', {-ote}: *zer-ote* 'gold'. As a derivational strategy, compounding represent how the words that belong to different languages come together in Domari. By the combination of Kurmanji *giş* 'all' and Turkish *tane* 'item, piece', meaning doesn't change of the *giş tane* 'all' (Matras, 2009, p. 39). Although the combined term with *tane* has redundancy in this example, one could argue that it implicates a stress function.

As it is understood, some morphemes belonging to substrate languages lose their functionality but continue to occupy the utterance domains structurally for an uncertain period of time in the final stages of language death. The Dom speakers continued to utilize morphemic pieces that had lost their value, creating the perception that these pieces were aided in the creation of a secret language that the dominant societies couldn't grasp. Another reason for the presence of these elements in Domani is redundancy. Contact with superstrate languages caused the Domani

¹ The Doms of Van feel it offensive to be referred to as *Qereçi, Qerqut, Çingene*, or even *Mitrip*, a Romani group that also lives in Van. Similar disparaging terms for Romani groups can be found in several places of the world.

to lose its functions, communication settings, and linguistic characteristics, which explains why redundancy structures are much more visible in Domani. Domani provides examples of how semantic features in substrate languages have been lost before their structural appearance by having redundant morpheme structures.

Kurmanji is influenced by Turkish, which has been the dominating language in the sphere of linguistic interaction for centuries, much as Domani was influenced by Kurmanji. However, unlike Domani, dependent morphemes such as *izafe* and *oblique case*, agreement affixes, prepositions and postpositions or pronouns and conjunctions as independent units continue to exist in the spoken Kurdish language. The borrowed linguistic elements from Turkish are generally content words placed in the spoken Kurmanji Kurdish utterance domains according to the Kurmanji morphosyntactic rules and morphemes. It should also be noted that depending on the level of competence in Kurmanji, the qualitative appearances and quantitative rates of borrowed elements may differ. The most striking dependent redundant structures in the utterances are the Turkish [mİş] morpheme, which is seen without semantic content in predicate areas with Turkish verbal nouns such as *ödemiş* 'paid':

Min qerê xwa öde-mîş kir 'I paid my debt'. In this utterance {-mîş} has no meaning but a linkage between Turkish verb *öde* 'pay' and Kurmanji light verb² *kirin* 'do'. The bilingual Kurds with better Kurmanji, can construct the predicate as ...*öde kir* '... paid' which is devoid of the {-mİş} redundancy structure, by implying language adjustments (Varol, 2017).

3.2.1. A Derivational Strategy for the Word 'Begging'

In contrast to inflection, the derivation has the potential to adjust the input word's word class. That is, derivation may result in word class transposition. This may appear to be a result of derivation's lexical enrichment and stylistic variation functions, which do not apply to inflection (Booij, 2006, p. 361). Discursive intercultural entails the collaborative creation of a discursive common ground, as well as existing components of the common ground (Koole and Thije, 2001, p. 583). The concept of cultural apparatus has been used to this interacting structure (Rehbein, 2006). The latter assists interactants in routinizing action practices, mental structures, pattern knowledge, imagining forms, social experiences, and fixed emotional structures that are collectively modified and communicatively adapted (Thije, Rehbein and Verschick, 2012, p. 254). This organization of creative linguistics, which takes place depending on the functional linguistics perspective, is reflected in the Dom languages. Regarding the lexical derivational patterns of Domani, we encounter another application in connection with the word *nevis* "beggar". This appearance reveals a new word derivation with morpheme structures belonging to two different superstrate languages.

Matras (2007, p. 38) indicates that {-iş} or *iş* in Domari (of Jerusalem) often creates infinitives, *mangiş* 'begging', from *mang-* 'to ask'. The Domani base form of the word and the derivational suffix on it differ structurally and semantically. The word for 'name,' 'voice,' and 'language' in

² In Uçar (2008), light verb construction is explained as verbs that don't have a particular meaning on their own, but they are used in conjunction with nouns borrowed from other languages.

Eastern Anatolian Domani is *menc*, and all of the meanings of the word can be related to *mang* 'to ask' in Domari as illustrated below in (1) a.b.c:

- (1) a. Menc-ê te ke-ye?
 name-IZ 2S.OBL what-COP.3S
 'What is yor name?'
- b. Menc-ê xwa bılınd kır-ave
 voice-IZ RFL high do.OPT.3S.ave
 'Raised his voice!'
- c. Minus ewê menc-ê caner-e
 man this language-OBL know-COP.3S
 'The man knows this language'

The utterances in (1)a, and (1)b, give the first and second meanings of *menc* 'name' and 'voice', respectively, and with the Kurmanji izafe marker attached to them. In (1)c, Kurmanji oblique case occurs after *menc* 'language' These and other components of the three utterances all belong to Kurmanji Kurdish, which was the first and most effective model code for Domani over the past century. Kurmanji equivalent interrogative utterance for (1)a, is *Navê te çîye?* 'What is your name' as it has the same alignment. The linearization of the utterances in (1)b and (1)c is also compatible with Kurmanji. The content words, interrogative {ke-} and Domani suffix {-ave}, cause differences which will be evaluated in the following examples.

In Domani the synonym word for 'begging' is either *neviş* or *negiş* and the 'begger' is *nevişxetê*. This word has two other forms and most probably *nevişkar* 'begger' is derived from interaction with Kurmanji and *nevişci* 'begger' is derived from interaction with Turkish. All three suffixes have the function creating nouns from the verbal roots. The word structure with Kurmanji {-kar} and Turkish {-ci} renders the Domani derivational suffix {-xetê} unclear, and both languages have a superstrate influence on Domani. These derivational suffixes provide an alternative to {-xetê}, which is losing its prominence and semantic importance. In Domani there is no specific example of the use of *nev-* or *neg-* as 'to ask'. That is most probably because {ne-} is a negation prefix {-v-} and {-g-} are unstressed interchangeable fusional consonants (Eratalay, 2021) connecting Indo-Iranian prefix {ne-} to the Turkish suffix {-iş}, and the meaning of the combined word is *the one who has no work* 'unemployed' = 'begger'. The other form in Domari created by {-iş} is *qayiş* 'eating; food' derived from q- 'to eat' (Matras, 2009). This setup can also be associated with the previous example. To explain, the equivalent form of *qey-iş* in Domani *qeyin* 'eating' is derived from verbal form *qey-* 'eat-' and Kurmanji infinitive suffix {-In} in (2). Doms needed to design such innovative language applications to create a common communication universe for themselves that combined the features of multiple languages. There are different lexical constructions in Domani to support this claim. In Domani apart from *işgol* and *işgev* 'work' another form with metathesis of {iş} > {şi}, *şigole* 'work' appears as a variation of {iş-} in (3) and the attached suffix {-gole} has no morpho-syntactic function as its morpho-lexical appearance:

- (2) Menev-ê xwa garde çê-ke bila minus wari bı-qey-in
 food-IZ RFL good PREP-do.2S CONJ men women IRR-eat-3P

'Make your food good, so that men (and) women eat it'

- (3) Şi-gol-ê mın he-xetê-ye
 work-gol-IZ 1S.OBL EXS-xetê-COP.3S
 'I have a job'

In (3), the topical subject of the nominal utterance, *şigol* 'work' is comprised by a metathesis item {şi-} and the {-gol} suffix. In Domani, *legiş* 'fight' is constituted by {-iş} suffix: *cihısın legişê* 'to go fight'. In Turkish *iş* 'work' functions both as a free morpheme and {-iş} as a bound morpheme which has a derivational function as a suffix to create verbal-nouns. Turkish verbal-noun *gelış* 'coming' is derived from the verb *gel* 'come', and *satış* 'selling (or the work of selling)' is derived from *sat* 'sell'. It appears that the {-iş} suffix is highly productive and functional by shifting domain of use, borrowed from Turkish and adapted to Domani and also Domari as a derivational suffix in the periods of language interactions. As it is known in language contact areas the discourse markers are highly borrowable elements due to their multifunctional natures. Another reason is that they are frequently used in discourse. One can claim that a construction, that functions like a bound morpheme as {-iş} with grammatical meaning and can exist as a word *iş* "job", is also highly borrowable. The equivalent form of (2) in Kurmanji is *Şolê min heye* 'I have a job' appears as a short form of Domani utterance or Domani represents long form of Kurmanji by adding {-gol} as suffix and {-xetê-} as infix in this example. The morpho-syntactic construction of Domani with these extra items, and with out concrete meanings, appear as remarks of redundancy in Domani. Matras (2007, p. 39) states that the verbalising marker {-k(ar)-} (from kar- 'to do') is among the most productive derivation markers in Domari. It often attaches to the masdar forms of inherited verbal roots to form new verbs: *mangiş kade* 'they begged', from *mangiş* 'begging', based on *mang-* 'to ask'. In Domani, {-kiravin} is one of the most productive derivation markers too, and compound word for 'begging' is *neviş kirin*.

3.3. Morpho-syntactic Patterns

Except for the information given by native speakers about the meanings of the words in their language, the inflectional and derivational morphemes that belong to a known language are very helpful for understanding unfamiliar words or different constructions in the newly recognized language. This distinction plays an important role in understanding a language at risk of extinction and making it suitable for study. Kurmanji is one of the major cultures' languages, serving as a lingua franca with Turkish and a necessary language for Doms in many sectors of social and economic life. As a result of this obligatory relationship, Doms have awareness that Domani linguistic repertoire consists of quite a lot of Kurmanji traits. In the data collection process, one of the Domani speakers living in Van, used the following expression in Kurmanji to describe the mixed nature of their language:

Zimanê me nûvî zimanê Kurmanci nûvê zimanê Domaniye, yani zehf yaxîni heve

'Our language is half Kurmanji and half Domani, so they are very close to each other'.

When a Kurmanji speaker overhears Domani, s/he can evaluate it as Kurmanji, especially in prosodic terms and lexical similarities. Additionally, in terms of morpho-syntactic constructions and semantic network linkages, Domani is similar to Kurmanji in general. Inflectional patterns are the most important aspect in making this generalization. Booij (2006, p. 361) states that the derivational features in languages can also be determinant in the inflectional categories of syntax. In this context, the similarity of Domani with Kurmanji in terms of syntactic patterns can also be associated with derivational suffixes placed in Domani. Other Romani dialects or substrate languages, in Turkey interacting with Turkish also represent the same template. Not only borrowed but also most of the inherited words in these languages are articulated by Turkish inflectional morphemes, same as the utterances in Domani, which are substantially formed by Kurmanji³, as can be seen from the following utterance examples.

- (4) a. Gal.cuv-andın-a bızırık-a daha garde-ye
 word.say-IZ wiseman-OBL CMP good-COP.3S
 'The statements of (a) wiseman is better'
- b. Rutevandın-ê ke rel-ase xest-ê te?
 sitting- OBL what get-PRS.3S hand-IZ 2S.OBL
 'What do you gain by sitting (and not working)?'

The morphosyntactic alignment of Kurmanji designs Domani utterances since most of the bounded or free grammatical units of Kurmanji are already diffused into Domani. There is also a Turkish free functional morpheme *daha* 'more' as an adverbial comparative given in (4a)⁴. Domani words make up the rest of the morpholexical units. The bound morphemes, izafe, oblique case, copular and person suffix in this noun clause all function as inflectional suffixes that belong to Kurmanji Kurdish. In (4)b, we encounter a structure that reflects the use of the present tense {- (a)se} in Domani. The other tense presentations in Domani are made with Kurmanji inflectional suffixes, as can be understood from the data.

- (5) a. Ez te garde-tır xetê-me
 1DIR 2OBL good-CMP xetê-COP.1S
 'I'm more beautiful than you'
- b. Min gur-ya xwa daha garde çe-kır-avi
 1S.OBL house-IZ RFL CMP good fix-do.PST.3S-avi
 'I built my house more beautiful'
- c. Me arat-ê vivi-ya xwa xılas gır-avi
 1P.OBL evening-OBL wedding-IZ RFL finish do.PST.3S-avi
 'We finished our wedding in the evening'

The comparative suffix in Kurmanji is {-tır}, as in (5)a, and in Persian it is formed as {-tar}. Doms were under the influence of both Persians and Kurds and, under these circumstances, the

³ This kind of representation in substrate languages is quite common as a result of the final stages of language contact and grammatical changes.

⁴ Domari, spoken in northern Syria and southern Turkey also includes Turkish superlative *en* and conditional marker {-sa} (Herin, 2020, p. 493).

transfer of a common linguistic item that is shared by both of the superstrate community languages is much higher. There may be emphatic phrases with the Turkish identifier *daha* 'more' in front of the qualifying component with the comparative suffix {-tir}: *daha gârdetir* 'more beautiful'. In this example, the {-xete} structure of the Domani, which we encounter in many different lexical and grammatical planes, draws attention as a redundancy structure within the predicate domain. Because on nominal predicate, the first-person singular suffix {-im} occurs after the comparative suffix {-tir}, as can be seen in the Kurmanji version of this setting, *Ez ji te xweşiktir im* 'I'm more beautiful than you'. In Kurmanji, when the last sound of the word before the person suffix is a vowel, it should end with {-me} as in (5)a. Domani speakers stated that, without (-xete) combining sentences would be problematic. At the same time, they stated that this structure did not contain any meaning. The example in (5)b, demonstrates that Domani morpho-syntax has assumed the ergative-absolutive structure of Kurmanji with all its components except {-avi}⁵. The agent of the sentence *min* 'I' is in oblique case, and the patient *guri* 'house' does not get a case marker as it is in absolutive case, and the complex predicate *çekir* 'built' agrees with the patient. In (5)b, and (5)c, {-avi} is seen as a redundancy construction without any grammatical function. One of the assumptions that can be made about this structure is that {-avi} is a predicative clitic and is related to the objects/patients that agree with it. Therefore {-avi} may refer to *vivi ya xwa*. The second assumption is that these suffixes are present to express agreement suffixes such as person and tense on Domani verbs, as seen in the examples:

- (6) a. Hêdi-gava bî-cih-ise zu-sgava beyd-ave
 slow-gava IRR-go-IMP.2S quick-(s)gava IRR-come-IMP.2S
 'Slow(ly) go, quick(ly) come'
- b. Em eyd-avin xwa ra rut-evin
 1PL.DIR come-PST.1P RFL POSTP sit-PST.1P
 'We came, sit for ourselves'
- c. Me qerev-ê xwa derq-uvîn
 1P.OBL money-IZ RFL take out-PPRT.1P
 'We took out our money'

Due to language contact, both {-avi} and the Turkish evidential marker {-mİş} in bilingual Kurmanji utterances lose their function in borrowed predicate forms associated with *kirin* 'to do,' and both only exhibit structural presence. The predicates of the utterances in (6)a,b,c are all made with the attachments of {-AvI} variations on Domani heritage or Domanified verbs (*beydave*, *eydavin*, *rutevin*, *derquvin*), and they serve as person, mood and tense indicators. There are predicates in Domani without the {AvI} suffix: *Min hnek minis diqi:n* 'I saw some men'. In this example, the conjugated verb *diq-* exhibits 'see' is in past tense and {-in} is a personal suffix in the

⁵ Ergativity patterns in Kurmanji emerge in the present tense, with the subject/agent in the absolute/direct case and the object/patient in the oblique case. Ergativity reverses its past tense alignment. The oblique case has the subject and the direct case has the object of a transitive verb and the verb agrees with the object (Aygen, 2007, p. 25).

same form and function in Kurmanji. The existence of the Kurmanji inflection category can also be noted among these structures, but it would be more accurate to view them as Domanified traits, despite the fact that they are not hereditary. Kurmanji adjectives *hêdi* ‘slow’ and *zu* ‘fast, quick’ emerge with Domani suffixes {-s) gava}, in (6a) it describes the way the actions take place. Kurmanji structures are laden with lexical and semanto-syntactic linkages in this setting, whereas the suffix in Domani {-gava} seems like a redundant structural entity. In spoken Kurmanji, the utterance in (6a) is structured in the following way: *Hêdi here zu vere* ‘Go slow, come quick’. In other words, the adjective can be evaluated as an adverb. Reduplication is a nexus example involving morphology, phonology, and the lexicon that lends itself to a variety of theoretical methods and views. Reduplicative methods appear to be a viable alternative to evaluative affixation in expressing meaning changes. (Merlini and Dressler, 2020, p. 432). In Kurmanji, adjective structures must be transformed into an adverb with reduplication in order to become clear in syntax with all their lexical components: *hêdi hêdi* ‘slowly’; *zu zu* ‘quickly’. In the other model code Turkish which produces adverbials with {-cA} suffix attached to the adjectives: *yavaşça* ‘slowly’; *hızlı-ca* ‘quick-ly’. In this case, it's possible that the Doms express the manner in which the operation is carried out by producing an adverb with an affix {-ava} in Turkish, which they use as a model code. There is also reduplications in Domani, for pragmatic reasons, constitute by the combination of these adverbial structures as echo words: *hêdigava hêdigava* ‘slowly slowly’.

- (7) a. Kare-xetê me menev b-eyd-ane ez bî-qey-îm
 hungry-xetê-COP.1S food IRR-bring-IMP.2S I.DIR IRR-eat.1S
 ‘I’m hungry bring food I will eat’
- b. Davur-a mîn xetê-ye
 mother-IZ 1S.OBL xetê-COP.3S
 ‘She is my mother’
- c. Şeşt palêk-a mîn he-xetê-ne
 six brother-IZ 1S.OBL EXS-xetê-COP.3P
 ‘I have six brothers’
- d. Xevs-ê dînote da xalke he-xetê-ye
 hand-IZ child POSTP rifle EXS-xetê-COP.3S
 ‘There is a rifle in the hands of the child’

When Domani speakers converse, it is the lexical and syntactic unit {-xete-} that is most heard because of its unique and dense appearance. {-xetê} can be located in most of the lexical items and in the syntax (Varol, 2020). In the syntactic structure, it is visible mostly as attached to the predicates. (7)a, is a multiple clause representation with three different predicates. The first predicate consists of {-xetê} attached to *kare* ‘hungry’ which appears as a Domani content word that can be assigned to Kurmanji first person suffix *me*. This can be interpreted as evidence that the redundancy rate of (-xete-) is quite high. In (7)b, {xetê-} is a prefix and the other sentential components before and after {xetê-} convey the syntactical meaning of the utterance. (7)c⁶, is a

⁶ As in (7)c, Indo-Iranian number system has common characteristics in most of the Romanian languages.

typical existential description of Kurmanji, *hene* 'there is' and {-xetê-}is inserted by the Domani speakers as an infix without any grammatical meaning. In (7)d, a similar form of predicate consists of {-xete-}and again, without any function or meaning. According to the Dom speakers, {-xetê-} should always be in their utterances to link or combine the speech parts.

- (8) a. B1 zıman-gev-ê Domani gal-bı-çuv-e
 INST language-gev-IZ Domani word-OPT-do.2S
 'Talk in Domani language'
- b. Me cihis-ni İstanbul-ê roj-gev-i çarşem-gev-i
 1P.OBL go-PPRT.1P İstanbul-OBL day-gev-OBL wednesday-gev-OBL
 'We went to İstanbul on Wednesday'

Another characteristic affix that could be noticed in Domani communication is {-gev}. This suffix is mostly seen on nouns as redundancy units, like {-xetê}. In (8)a and b, as can be seen they are attached to the Kurmanji words, *zıman* and *roj* without loading any meaning to them. Most probably {-gev} and {-xetê-} were both very productive in the past and frequently used by Dom's ancestors, but they have lost their functions over time. This kind of redundancy structure can be related to the secret use of language.

- (9) a. Mınısê te b-eyd-avi cev-gi palêk-u xwa te ra
 husband-IZ IRR-come-PST.3S place-gi brother-IZ RFL 2S.OBL POSTP
 gim-eki dı-cuv-e?
 thing-IND PRES say-3S
 'Does your husband say you something (when) you come to your brother?'
- b. Arat-ê cev-gi me be
 evening-OBL place-gi 1P.OBL become.2S
 sibilê ra-xul-e bı-cıse
 morning PRP-wake up-2S IRR-go.2S
 'Stay with us in the evening, in the morning you wake up (and) go'
- c. Siz-ge qelife le-qov-ım
 above-LOC meat IRR-beat-1S
 'I'll beat meat on it'
- d. Zev-ge siz-ge ne-cis-e bergur-e bıla bı-cis-e
 much-ge head-ge NEG-go-2S let-3S just IRR-go-3S
 'Don't push her too much; let her go.'

In Domani {-gi/ge} suffixes function as locative and dative case markers on some words as can be seen in (9)a, b, c and d. These structures, which stand out as dependent functional units that preserve the characteristics of the Domani, also question the transparency function of the oblique case of Kurmanji.

- (10) Bij-gi menev-ê xwe bı-qey-i
 before-gi food-IZ RFL OPT-eat.PRS.2S
 baj-gi gal-bı-çuv-e

after-gi word-OPT-say-PRS.2S
 ‘Eat before your food (and) talk after’

Another suffix seems like Domani origin, {-gi} serves as time adverbial *bijgi* ‘before’ and *bajgi* ‘after’ in (10), and according to the data they only emerge with these adverbials.

(11) Ew genc-ole guje-ye
 this young-ole soldier-COP.3S
 ‘This young man is a military man’

(12) Bani-yi sar-ote bı-qey-i?
 water-IZ cold-ote IRR-drink-3S?
 ‘Do you drink cold water?’

{-ole} in (11) and {-ote} in (12) are suffixes on adjectival words and in agent and patient positions of the utterances. These structures, like {-xetê} and {-gev}, are redundancy structures, and the outcome they confront must be the same.

4. CONCLUSION

The focus of this study was the questioning of the patterns with lexical and syntactic functions found in Domani utterances. There are differences between the languages that maintain their functionality and development as languages of nation-states and languages, such as Domani, under the linguistic hegemony of these nation-state languages. These differences are embedded in certain extents in the vocabulary and grammar of Domani. As a result of its socio-cultural status, interaction processes and integration consequences, Domani exhibits distinctive morpho-lexical and morpho-syntactic patterns and strategies at the final stages of its existence, associated with the changing lives of Dom speakers. Data analysis has revealed that while some of the inherited patterns in question maintain their functionality at certain rates, some stand out as the redundant structures of Domani. The suffixes {-xete-, -gev, -ole, -ote} are seen as redundant structures, with some exceptions, in the lexical and syntactic categories. In the syntactic structure, we see the suffixes {-gi} and {-ge} containing the dative and locative cases, and the suffix {avi/n}, which can partially exhibit the functions of specifying the person, mood and tense in the domains of predicate. Considering Domani derivational patterns and strategies determined by substratum-superstratum relations, it is clear that the lexicalization of languages has some extraordinary dimensions, such as socio-economic divisions between societies that share the same sprachbund and lack of secret language use. Doms needed to design such innovative language applications in order to create a common communication universe for themselves that combined the features of multiple languages. It is understood that as the domain of use and frequencies of dependent functional units of the dominant language they interact with increase, and dependent functional units in their own language lose their semantic network. This inference can be made depending on the three different suffixes used in the words *neviş-çi*, *neviş-kar* and *neviş-xete* ‘begger’. The {-xetê}, which is more likely to belong to the original language of Domani, is replaced by {-kar}, which is used as a noun derivation suffix in Kurmanji, and {-çi} in Turkish, which is also used as a noun derivation suffix. Light verbs have important roles in the creation of compound verb structures.

These structures combine with the content words of the dominant language and create new derivations in the receptive language structure and are limited to the change that occurs due to interaction. However, it is understood that these structures are permeable. According to the data, Domani acquired the light verb *kirin* 'to do' due to its interaction with Iranian languages and, especially, Kurmanji. The studies on evaluating the redundancy structures in the Domani and other Romani dialects at historical and comparative levels should be continued in order to understand the changes and transformations of the substrate languages.

REFERENCES

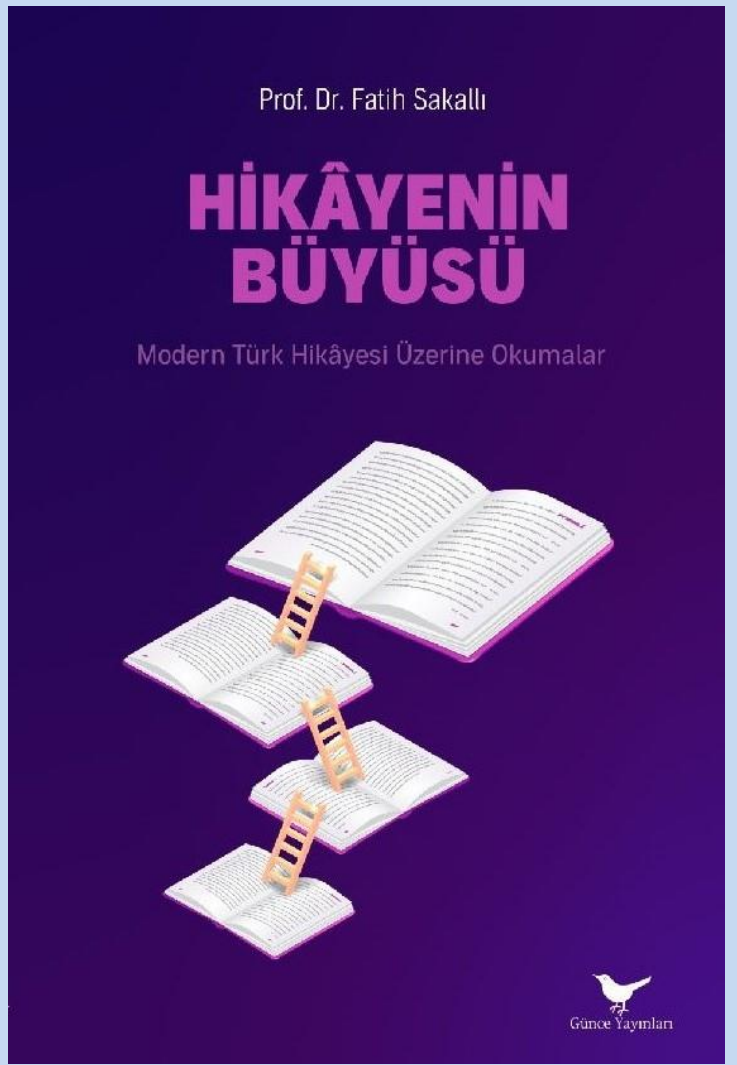
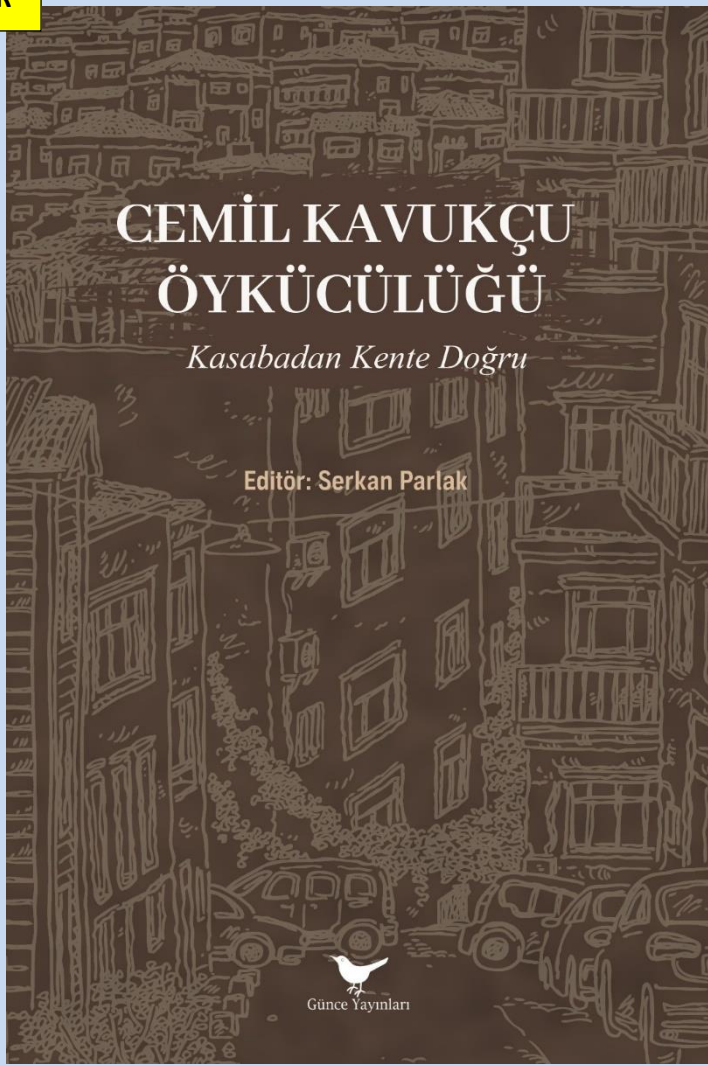
- Aygen, Gülşat (2007). *Kurmanji Kurdish*: Lincom Europa.
- Booij, Geert (2006). "Inflection and Derivation". *Encyclopedia of Language and Linguistics*, 360-369.
- Braun, Maria (2009). *Word-Formation and Creolisation, The Case of Early Sranan*. Max Niemeyer Verlag Tübingen 002E.
- Carstairs-McCarthy, Andrew (2005) "Basic Terminology", *Handbook of Word Formation, Studies in Natural Language and Linguistics Theory*, Ed. Pavol Štekauer, Rochelle Lieber, Springer, Netherlands.
- Cech, Petra (1996). "Inflection/Derivation In Sepečides-Romani", *Acta Linguistica Hungarica*, 1995/1996, Vol. 43, No. 1/2 (1995/1996), pp. 67-91 Published by: Akadémiai Kiadó, URL: <https://www.jstor.org/stable/44306752>.
- Eratalay, Süleyman (2021). "Türkçede G > V Değişimi ve /G/ Düşmesi Üzerine". [On the G > V Change and /G/ Elision in Turkish], *Uluslararası Dil Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Dergisi*, 4 (1), 141-152.
- Ergenç, İclal and Pınar Uzun (2017). *Türkçenin Ses Dizgesi, Ses-Ünlüleri-Ünsüzleri-Konuşma Organları*, [Turkish Sound System, Sound-Vowels-Consonants-Speech Organs], Seçkin Yayıncılık.
- Haspelmath, Martin (2002). *Understanding Morphology*. London: Arnold.
- Haspelmath, Martin and Balthasar Bickel (2008). "The Leipzig Glossing Rules: Conventions for interlinear morpheme-by-morpheme glosses". *Leipzig*. Retrieved January, 28, 2010.
- Herin, Bruno (2012). "The Domari language of Aleppo (Syria)". *Linguistic Discovery* 12/2: 1-52.
- Herin, Bruno (2015). "Domari: The Language of the Middle Eastern Gypsies". *The Middle East in London*, 11 (5): 15-16.
- Herin, Bruno (2016). "Elements of Domari Dialectology", *Mediterranean Language Review*, 23: 33-73.
- Herin, Bruno (2020). "Northern Domari". *Arabic and contact-induced change*, Ed. Christopher Lucas, Stefano Manfred, Berlin: Language Science Press, 489-509.
- Kenrick, Donald (2007). *Historical Dictionary of the Gypsies (Romanies)*, Second Edition, The Scarecrow Press, Inc. Lanham, Maryland, UK.
- Koole, Tom and Jan D. ten Thije (2001). "The reconstruction of intercultural discourse: Methodological considerations", *Journal of Pragmatics*, Volume 33, Issue 4, 571-587.
- Matras, Yaron (2007). *A Grammatical Sketch of Domari*, School of Languages, Linguistics and Cultures. The University of Manchester.
- Matras, Yaron (2012). *A Grammar of Domari*. Ed. Georg Bossong, Bernard Comrie etc. Berlin/Boston:

De Gruyter Mouton.

- Matras, Yaron (2020). "Jerusalem Domari". In Christopher Lucas and Stefano Manfredi (eds.), *Arabic and contact-induced change*, Berlin: Language Science Press. 511–531.
- Merlini-Barbasi, Lavinia and Wolfgang U Dressler (2020). "Pragmatic explanations in morphology", *Word Knowledge and Word Usage*, Ed. Vito Pirrelli, Ingo Plag and Wolfgang U. Dressler De Gruyter Mouton, 405-452.
- Rüdiger, Johann Christian Christoph (1782). "On the Indic Language and Origin of the Gypsies", *Introduction to Romani Linguistics* (LI 7192), Leipzig P.G. Kummer: 37-84.
- Spencer, Andrew (1998). "The redundancy of lexical categories". *If you see what I mean*. Essay on language, presented to Keith Brown on the occasion of his retirement in 1998. Essex Research Reports in Linguistics, Special Issue, 14–33.
- Thije, Jan ten. Jochen Rehbein and Anna Verschik (2012). "Receptive multilingualism – introduction", *International Journal of Bilingualism*, 16 (3): 245-247.
- Thomason, Sarah Grey (2001). *Language Contact*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Uçar, Aygül. (2008). Eylemde Çokanlamlılık ve Sözlük Girdisi Olarak Katkısız Eylemler [Polysemy and Light Verbs as Dictionary Entries]. XXI. *Ulusal Dilbilim Kurultayı Bildirileri*, Mersin, 137-145.
- Varol, Orhan (2017). "Türkçenin {-mİş} Yapısının Kürtçe-Türkçe İki dillilerin Sözcelerindeki İşlevsel ve Kullanımsal Farklılıkları", [Functional And Pragmatic Differences of Turkish {-mİş} Construction in the Utterances of Kurdish-Turkish Bilinguals]. *Ressjournal*. (19): 271-284.
- Varol, Orhan (2019). "Tehlikedeki Doğu Anadolu Domcası: Dilsel Etkileşim ve Birinci Dilde Gerileyici Çok dillilik", [Endangered Eastern Anatolian Domani: Language Contact and Recessive Multilingualism in Mother Tongue], *Dilbilimde Güncel Tartışmalar*. ed. Kamil İşeri. Ankara: Dilbilim Derneği Yayınları:59-75.
- Varol, Orhan (2020). "Tehlikedeki / Gizli Dil Domani Sözcük Listesi Üzerine Bir Çalışma", [A Study on Word List of Endangered / Secret Domani Language], *Uluslararası Dil Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Dergisi*, 3 (2) , 206-222.
- Wit, Erns-Jan Camiel and Marie Gillette (2013). What is Linguistic Redundancy. <https://www.math.rug.nl/~ernst/linguistics/redundancy3.pdf>. Accessed: 11 June 2021.

ABBREVIATIONS

1, 2, 3	1st, 2nd, 3rd person	OPT	Optative
COP	Copular	P	Plural
CMP	Comparative	POSTP	Postposition
DIR	Direct Case	PREP	Preposition
EXS	Existence	PRES	Present
IMP	Imperative	PPRT	Past Participle
IPA	International Phonetic Alphabet	PROG	Progressive
IRR	Irrealist	PRS	Present
IZ	Izafe	PST	Past
LOC	Locative	RFL	Reflexive
OBL	Oblique Case	S	Singular



Kitap İncelemeleri
Books Reviews

Uygulamalı Türkiye Türkçesi Şekil Bilgisi

GİZEM ERFİDAN*

Ergün Koca¹ ve Ayşen Koca² *Uygulamalı Türkiye Türkçesi Şekil Bilgisi* (2021) adlı eserde Türkiye Türkçesinin şekil bilgisini her yönüyle ele almayı hedeflemiştir (s. 18). Yazarlar eseri hazırlarken birçok kaynaktan özellikle de Zeynep Korkmaz'ın *Türkiye Türkçesi Grameri (Şekil Bilgisi)* adlı eserinden faydalandıklarını söylemiştir. Eser, Prof. Ergün Koca'nın Kırgızistan Bişkek Sosyal Bilimler Üniversitesi Türkoloji Bölümünde, öğretim üyesi olduğu dönemlerde öğrencilerin ihtiyaçlarını gidermek önceliğiyle şekillenmiştir. İlk olarak, 2010 yılında Bişkek'te Avrasya Yayınları tarafından basılmıştır. Yazarlar, kitabın ders notlarından şekillenmesi; ünlemleri ve yansımaları kendilerine has özellikleriyle diğer kelime türlerinden ayrı bir başlıkta incelemesi; konuları anlatırken Türkçenin tarihî dönem metinlerinden örneklerle yer vermesi ve dil bilgisi terimlerinin hususiyetle de kelime türlerinin adlandırılmasında ad (isim), ön ad (sıfat), adıl (zamir), belirteç (zarf), eylem (fiil), ilgeç (edat) gibi çok yeni Türkçe terimleri tercih etmesi vs. bakımından daha önce ortaya konmuş diğer dil bilgisi çalışmalarından ayrıldığını belirtirler (s. 18-20).

Kitap beş bölümden oluşur: "Batı Türkçesinin Gelişimi ve Türkiye Türkçesi" (s. 22 - 25); "Dil Bilgisi / Gramer" (s. 27 - 34); "Türkçenin Şekil Bilgisi (Morfolojisi)" (s. 35 - 46); "Türkçe'deki Ekler: Çekim Ekleri, Yapım Ekleri" (s. 48 - 209); "Sözcük ve Sözcük Türleri" (s. 211 - 547).

Ayşen ve Ergün Koca, "Batı Türkçesinin Gelişimi ve Türkiye Türkçesi" adlı birinci bölümde Batı Türkçesinin iç ve dış gelişme ve değişiklikleri bakımından Eski Anadolu Türkçesi, Osmanlıca ve Türkiye Türkçesi devrelerine ayrıldığını söylerler ve söz konusu devreleri bölümün alt başlıkları hâlinde ele alırlar.

"Dil Bilgisi / Gramer" adlı ikinci bölüm ise "Dil Bilgisi Nedir?"; "Dil Bilgisinin Türleri"; "Dil Bilgisinin Bölümleri" olmak üzere üç alt başlıktan oluşur. Ayşen ve Ergün Koca, "Dil Bilgisi Nedir?" adlı bölümde "gramer" ve "dil bilgisi" terimlerinin farklı mana taşıdıklarını belirtir. Ardından Agop Dilaçar, Garver Newton, Efrasiyab Gemalmaz, Berke Vardar, Zeynep Korkmaz ve Muharrem Ergin gibi isimlerin söz konusu terimlere dair açıklamalarına yer verirler. "Dil



* İstanbul Ün. Sosyal Bil. Ens. Yeni Türk Dili yüksek lisans programı, gzmrfdn@gmail.com , orcid: 0000-0003-2291-7197

¹ Prof. Ergün Koca, şu anda Girne Amerikan Üniversitesi Türkçe Öğretmenliği Bölümünde çalışmakla beraber Kırgızistan İlimler Akademi Üyelindedir. *Atabetü'l-Hakâyık*'ı Kırgız Türkçesine aktaran ilk kişidir.

² Emekli Prof. Ayşen Koca ise en son Girne Amerikan Üniversitesinde görev almıştır.

Gönderim tarihi: 07.10.2021

Kabul Tarihi: 02.12.2021

Bilgisinin Türleri”nde dil bilgisini “genel gramer” ve “özel gramer” olmak üzere ikiye ayıran yazarlar “Dil Bilgisinin Bölümleri” adlı kısımda ise “ses bilgisi, şekil bilgisi, cümle bilgisi, anlam bilgisi ve köken bilgisi” terimlerini açıklarlar ve kitapta takip edilen yolu şöyle özetlerler: “Kullanılan yöntem betimlemeli dil bilgisi yöntemidir yani daha çok günümüz Türkiye Türkçesinin durumu incelenecektir. Ancak hem Eski Türk Dilleriyle hem de Çağdaş Türk Lehçeleriyle bazı konularda karşılaştırmalar da yapılacaktır” (s. 34).

Kitabın üçüncü bölümü olan “Türkçenin Şekil Bilgisi (Morfolojisi)”, “Şekil Bilgisi (Biçim Bilgisi / Morfolojisi)”; “Sözcük Kök ve Gövdeleri”; “Ekler (Anlamsız veya Görevli Ögeler)”; “Ek Türleri ve Yardımcı Sesler” başlıklarını ihtiva eder. “Şekil Bilgisi (Biçim Bilgisi / Morfolojisi)” adlı kısımda şekil bilgisinin tanımını yapan Ayşen ve Ergün Koca, Türkçenin kendine has şekil özelliklerinden bahsederler. “Sözcük Kök ve Gövdeleri” başlığı altında ise yazarlar, anlamlı bir öge olarak kelime kök ve gövdelerinden, anlamsız veya görevli ögeler olarak da eklerden kısaca bahsederler. “Ek Türleri”nde kalıcı eklerin yapım ekleri, geçici eklerin ise çekim ekleri olduğu üzerinde hususiyetle duran yazarların “Yardımcı Sesler” adlı bölümde yardımcı ünlü olarak /ı/, /i/, /u/, /ü/; yardımcı ünsüz olarak ise /y/, /n/, /s/, /ş/ yi kabul ettiklerini görürüz. “Uygulama- I” başlığı altında söz konusu üç bölüme dair sorular yer alır.

“Çekim Ekleri (İşletme Ekleri)”; “Yapım Ekleri”; “Türkçede Hâlâ Kullanılagelen Yabancı Ekler”; “Biçimbirimsel Çözümleme” başlıklarından oluşan “Türkçe’deki Ekler: Çekim Ekleri, Yapım Ekleri” kitabımızın dördüncü bölümüdür. Yazarlar, “Çekim Ekleri (İşletme Ekleri)” kısmında isim çekim ve fiil çekim eklerine yer verdikten sonra “Uygulama- II” başlığı altında çekim ekleri ile ilgili sorular sormuşlardır. Yazarlar, “Yapım Ekleri” başlığı altında yer verdikleri ekleri, fonksiyonları ve tarihî seyirleri bakımından ayrıntılı olarak ele almışlardır. Fiilden isim yapım eklerini fiilimsiler (ad eylem, ortaç, ulaç) ve fiilden herhangi bir isim yapan ekler olarak ikiye ayırdıkları görülen yazarlar “Türkçede Hâlâ Kullanılagelen Yabancı Ekler”i Arapça ve Farsça kökenli ve Batı kökenli ekler olarak ele alırlar. Ayşen ve Ergün Koca “Biçimbirimsel Çözümleme” başlığı altında bir cümle içerisinde bulunan her kelimenin kök ve eklerinin tespit ve tahlil edilmesinde mühim olan hususiyetleri belirtirler. Konu ile ilgili sorular bölümün sonunda “Uygulama- III” ve “Uygulama- IV” başlıkları altında yer alır.

“Sözcük ve Sözcük Türleri” adlı son bölüm ise “Sözcük”; “Sözcük Türleri”; “Ad”; “Ön ad”; “Adıl”; “Belirteç”; “Eylemler”; “İlgeçler”; “Bağlaçlar”; “Ünlemler”; “Yansımalar / Yansıma Sözcükler” başlıklarını ihtiva eder. Ayşen ve Ergün Koca ilk önce “sözcük”ü tanımlar. Ardından konuda tanınmış Platon, John Locke, G. W. Leibniz, Humboldt, Nadir Engin Uzun, Walter Porzig, Mehmet Akalın, Özcan Başkan, Süheyla Bayrav gibi bazı Türk ve dünya dilcilerinin yaklaşımlarının neler olduğunu söylerler. “Sözcük Türleri”nde ise Yâska, Pânini, Eflatun, Aristo, Trakyalı Dionysious, Bergamalı Kadri, Nurettin Koç, Haydar Ediskun, Muharrem Ergin, Tahir Nejat Gencan vs. isimlerin kelimeleri nasıl bir sınıflandırmaya tabi tuttuklarını belirten yazarlar konuyla ilgili kendi fikirlerini şu şekilde beyan ederler: “Biz, Türkiye Türkçesindeki sözcük türlerini *tam olarak bir anlam ifade edebilip edememesi, yalnız başına kullanılıp kullanılmaması (görevsel ve biçimsel özellikleri), cümlenin herhangi bir ögesi olup olmaması (söz dizimsel konumları)* gibi hususiyetlerine göre ele alacağız” (s. 219). Ayşen ve Ergün Koca bu açıklamalarından sonra

kelimeleri *temel sözcükler* (ad, ön ad, adıl, belirteç, eylem); *görevli, hizmetçi (yardımcı) sözcükler* (ilgeç, bağlaç); *özel anlam taşıyan sözcükler* (ünlem, yansıma) olmak üzere üçe ayırır.

Yazarlar isimleri, görev ve anlam; biçim; ad durumları; ad tamlaması ve türleri; adlarda küçültme ve adların tümcedeki görevi bakımından incelerler. "Uygulama- V" başlığı altındaki sorular ise okuyucunun konuyu daha iyi anlamasını sağlar.

Ayşen ve Ergün Koca sıfatları ise görev ve anlam bir de biçim açısından ele alırlar. Bunun yanında sıfat tamlamaları, sıfatlarda karşılaştırma ve küçültme, pekiştirmeli sıfatlardan da bahsederler.

Türkçede isim soylu kelimeler arasında birbirine geçiş esnekliğinden bahseden yazarlar bu konuyu *adların öteki sözcük türlerine kayması* ve *ön adların başka sözcük türlerine kayması* başlıkları altında incelerler.

Zamirlerin tanımı ve niteliklerinden bahseden yazarlar, zamirleri de görev, anlam ve biçim açısından açıklarlar. Zamirlerin tarihî seyrini *Kutadgu Bilig, Dede Korkut Kitabı* gibi mühim eserlerimizden misaller vererek anlatırlar. Kitapta zarflar da sıfatlar ve zamirlerin ele alındığı şekilde yer alır.

Fiilleri kelime anlamlarına ve yapılarına göre tasnif eden yazarlar bu kısımda fiil kipleri, ek-fiil, birleşik zamanlı fiiller, katmerli birleşik zamanlar, fiil kiplerinden anlam kayması, fiilde çatı ve fiilimsilerden de bahsederler. Türkçede emir kipinin I. tekil ve çoğul kişiler için kullanılmadığı fikrine sahip olan Ayşen ve Ergün Koca, fiilde anlam kaymasını ise şöyle tanımlarlar: "Eylem çekimlerinde bir zaman ekinin başka bir zaman eki yerine kullanılmasına, yani eylemin bir zamana göre çekimlenip de başka bir zamanı kastetmesine eylemde anlam kayması denir" (s. 429). Fiiller nesnelere ve öznelerine göre de yazarlar tarafından sınıflandırılır. Fiilden isim yapım ekleri anlatılırken ele alınan fiilimsiler bu bölümde de yer alır.

Edatın tanımı ve niteliklerinden bahseden yazarlar, edatları ilişki kurdukları isimden işleyişlerine göre belli durum ekleri almayı sağlamaları bakımından yalın durum, yönelme durumu, ayrılma durumu, tamlayan durumu, belirtme durumu, vasıta durumu isteyen ilgeçler olarak tasnif ederler ve "ile, için, gibi, üzere (üzre), sanki, göre (-e göre), kadar (-e kadar), -e karşı, -e doğru, -den dolayı, ötürü, -den beri, -den başka, yalnız, ancak, eğer (şayet), hele, mi soru edatı, peki, ta, ya, bari, acaba (acep)" edatlarını kullanım ve vazifeleri bakımından ele alırlar.

Türkçedeki bağlaçları *kullanışlarına göre* sıralama; karşılaştırma; cümle başı ve kuvvetlendirme bağlaçları, *yapıları bakımından* ise yalın; türemiş; birleşik; birlik hâlinde, öbekleşmiş olarak kullanılan bağlaçlar olarak sınıflandıran Ayşen ve Ergün Koca bazı bağlaçlara ayrıntılı bir şekilde yer verirler.

Ünlem bahsine gelindiğinde yazarlar, ilk önce ünlem terimi üzerinde durur. Ünlem edatları, ünleme edatları, seslenme edatları gibi çeşitli terimlerin kullanıldığını, kendilerinin ise ünlem terimini kullanmayı tercih ettiklerini söylerler (s. 504). Bunun yanında ünlemleri *yapılarına göre* asıl ünlemler ve ünlem yerine kullanılan sözler, *anlamlarına göre* ise seslenme ve çağrı, duygu bildiren ünlemler olmak üzere ayırırlar ve bazı ünlemler üzerinde hususiyetle dururlar.

En son olarak yansımaları ele alan Ayşen ve Ergün Koca, konu ile ilgili en kapsamlı incelemenin Hamza Zülfikar'ın *Türk Dilindeki Yansıma Kelimeler* adlı eseri olduğunu ve bu eser

dışında diğer çalışmalarda yansımaların bir kelime türü olarak bile görülmediğini, bazılarında ünlemler başlığı altında ele alındığını, kimi eserlerde ise edatların içine dâhil edildiğini belirtirler (s. 527-528). Bunun yanında ise yansımaları *görev ve anlam bakımından* ses yansıma sözcükler (insanların konuşma ya da diğer organlarından çıkan sesleri taklit etmede kullanılan yansıma sözcükler; her türlü hayvanlardan çıkan sesi taklit ederek yansıtan sözcükler; her türlü kuşların ötmesini, çıkardığı sesleri taklit ederek yansıtan sözcükler; böceklerin, sineklerin sesini taklit ederek gösteren sözcükler; sert nesnelere birbirine çarpmasından, sürtülmesinden, sert dokunmasından, patlamasından, titremesinden vb. değişimlerden meydana gelen esleri taklit ederek gösteren sözcükler; sıvı, yumuşak ya da dökülen küçük küçük seslerden çıkan sesi taklit ederek gösteren sözcükler; doğa olaylarından meydana gelen sesleri taklit ederek yansıtan sözcükler), biçim (tasviri, imge, şekil yansımaları) yansıma sözcükler (aniden gerçekleşen hareketin, göz açıp kapayıncaya kadar olan zamanda oluşan ışık olaylarının, aniden çabuk değişen durumun, görünümünün vb. şeylerin imgesini taklit ederek yansıtan sözcükler; insanın, hayvanların ya da onların vücutlarının hareketini, hem harekette olan çeşitli nesnelere görünümünü hayallerde canlandırarak gösteren sözcükler), insanların duygu yapısına, ruhral durumuna ve sezilerimlerine ilişkin duyuları taklit etmede kullanılan yansıma sözcükler ve çocuk dilinde yansıma sözcükler olarak tasnif ederler. Ayrıca yeni konuşmaya başlayan, belirli yaşta Türk çocuklarının geniş bir şekilde faydalandıkları ses yansımaları ile ilgili küçük bir sözlük yer alır.

İlgili olduğu konuların sonunda yer alan “Uygulama- VI” sıfatlarla, “Uygulama- VII” zamirlerle, “Uygulama- VIII” zarflarla, “Uygulama- IX” fiillerle, “Uygulama- X” edat ve bağlaçlarla, “Uygulama- XI” ise kelime türleri ile ilgili soruları ihtiva eder.

Uygulamalı Türkiye Türkçesi Şekil Bilgisi, hem Türkçenin tarihî dönem metinlerinden pek çok örnek barındırması hem de işlenen konular hakkında epeyce uygulamaya yer vermesi bakımından öğrencilere yardımcı olacak bir kitaptır.

KAYNAK

Koca, Ayşen ve Koca Ergün (2021). *Uygulamalı Türkiye Türkçesi Şekil Bilgisi*. İstanbul: Kesit Yayınları.

