

söylem

FİLOLOJİ DERGİSİ



e-ISSN: 2548-0502

Nisan/April 2022 * 7(1) 14

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 three times a year, April, August and December)

YÖNETİM / EDITORIAL BOARD

Başeditör / Editor in chief	: Prof. Dr. Oktay Yivli
Dilbilim alan editörü / Linguistics editor	: Doç. Dr. Sevtap Günay Köprülü
İngilizce alan editörü / English editor	: Dr. Kenan Yerli
Teknik editör / Technical editör	: Dr. Bilal Öngül
Editör yrd. / Assistant editors	: Dr. Öğr. Üyesi Birsal Sağıroğlu B. Uzm. Senem Gezeroğlu Arş. Gör. Ahmet Duran Arslan 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 Eltzarov	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
Sekreteryası / 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

Adem Akalın	Hacer Tokyürek
Ali Akar	Hanife Özer
Alize Can Rençberler	Hasan Gültekin
Aysun Kıran	Javid Aliyev
Banu Öğünç	Karam Nayeypour
Binnur Erdağı Doğer	Kevser Tetik
Cafer Gariper	Maksut Yiğitbaş
Ebru Özgün	Mehmet Altay
Ekrem Ayan	Murat Kalelioğlu
Elvan Karaman	Mustafa Apaydın
Emrah Peksoy	Mustafa Karataş
Erdoğan Kul	Nilüfer İlhan
Erkan Hirik	Oğuzhan Kalkan
Erkan Yüce	Sefa Yüce
Esin Kumlu	Sevgi Ilica
Eylem Dereli Saltık	Sevim Şermet
Ferda Zambak	Soner Akpınar
Fırat Karadaş	Süleyman Solmaz
Filiz Meltem Uçar	Şener Şükrü Yiğitler
Funda Uzdu Yıldız	Veli Uğur
Gökhan Tunç	Yunus Balcı

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

EDEBİYAT ARAŞTIRMA MAKALELERİ / RESEARCH ARTICLES ON LITERATURE

- Behçet Çelik Öykülerinde Erkeğin Farklı İnşası Üzerine Bir İnceleme**
An Investigation on the Different Construction of Man in Behçet Çelik's Stories 8-31
Neşe Apaydın
- Bir Bahriyeli ve Romanı: H. Tahsin Nuri'nin *Yiğitler*'i**
A Sailor and His Novel: H. Tahsin Nuri's Novel *Yiğitler* (*The Valiants*) 32-52
Murat Gür
- Evini Sirtında Taşıyan Kadınlar: "Eskici" Hikâyesinde Kadının Coğrafyasını Genişletme Mücadelesi**
Women Carrying Their houses on Their Shoulders: Women's Struggle to Expand
Their Geography in the Story "Eskici" 53-67
Neşe Oktay
- Unsettling Things: Vladimir Mayakovsky and Marina Tsvetaeva's Attachment to Everyday Objects**
Vladimir Mayakovski ve Marina Tsvetayeva'nın Gündelik Hayatın Nesneleriyle İlişkilerinin
Karşılaştırılmalı İncelemesi 68-93
Melih Levi
- "What Will It Be Next?": The Process of 'Dramatic Child' in Edward Bond's *Eleven Vest***
"Sıradaki Ne Olacak?": Edward Bond'un *Eleven Vests/On Bir Atlet* Oyununda
'Dramatik Çocuk'un Yolculuğu 94-109
Uğur Ada - Erdinç Parlak
- Ecocatastrophe in Margaret Atwood's *Oryx and Crake***
Margaret Atwood'un *Antilop ve Flurya* Romanında Ekolojik Felaket 110-121
Barış Ağır
- Sensation, Genders, and Identity Politics in Mary Elizabeth Braddon's *Lady Audley's Secret***
Mary Elizabeth Braddon'ın *Lady Audley's Secret* Adlı Romanında Sansasyon,
Toplumsal Cinsiyet ve Kimlik Politikası 122-136
Kerim Can Yazgünoğlu
- Gösterebilimsel Açıdan Bir Uzamın Anlamı**
The Semanticism of a Space in Terms of Semiotics 137-156
Kaan Tanyeri - Ali Pulat
- Latife Tekin'in *Manves City* ve *Sürüklenme* Romanlarında Yoksulluk Hâlleri:
İş Deneyimi, Sürüklenen Özneler, Direniş ve Umud**
Aspects of Poverty in Latife Tekin's Novels *Manves City* and *Sürüklenme*:
Worker Experience, Drifting Subjects, Resistance and Hope 157-180
Feride Güner
- Pintilik mi Fakirlik mi: Mihaliçli Bedri'nin *Cimrilik Gazeli* ve *Gazeldeki Cimrilik Kavramı***
Stinginess or Poverty: Mihaliçli Bedri's Stinginess Ghazel and the Concept of Stinginess in the Ghazel 181-191
Fahri Kaplan
- Gaston Bachelard'ın *Uzamın Poetikası* Bağlamında Necip Fazıl Kısakürek'in *Bir Adam Yaratmak* Oyunu**
Necip Fazıl Kısakürek's Play *Bir Adam Yaratmak* in the Context of Gaston Bachelard's
The Poetics of Space 192-207
Ömer Sağlam
- Mustafa Seyit Sutüven'in "Sutüven" Şiirinde Suyun Metaforik Kullanımları**
Metaphorical Uses of Water in Mustafa Seyit Sutüven's Poem "Sutüven" 208-224
Mert Sezen

DİL BİLİM/ÇEVİRİ BİLİM ARAŞTIRMA MAKALELERİ / RESEARCH ARTICLES ON LINGUISTICS

- The Effects of Translation Theories on the Assessment of Translations**
Çeviri Kuramlarının Çeviri Değerlendirmesi Üzerindeki Etkileri 225-236
Hüseyin Selim Kocabıyık
- A Corpus-Based Analysis of Virginia Woolf and Arnold Bennett**
Virginia Woolf ve Arnold Bennett'in Derlem Temelli Analizi 237-264
Zeynep Aydingüler-Meltem Muşlu

- Facing the Tension in Translation of Reduplications in Turkish:
The Case of *Kuşlar da Gitti* by Yaşar Kemal**
Türkçe İnkilemelerin Çevirisindeki Gerilimle Yüzleşmek:
Yaşar Kemal'in *Kuşlar da Gitti* Romanı Örneği
Mesut Kuleli-Ali Fuat Altuntaş 265-289
- Tarım Kültürünün Dil Ailelerinin Oluşumuna Etkisi ve Altay Dilleri Ailesi Örneği**
The Effect of Agricultural Culture on the Formation of Language Families and
Example of Altaic Language Family
Gülhan Öz Açık 290-297
- İyi Niyetli Şehzade ve Kötü Niyetli Şehzade Hikâyesinde İyi-Kötü Göstergelerinin
Dil-Söz Bağlamında İncelenmesi**
Analysis of Good-Bad Signs in Good Willed Prince and Evil Prince Story
in the Context of Language-Parole
Yusuf Gökkaplan 298-312
- Karaçay-Malkar Türkçesi ve Türkiye Türkçesinde Fiil İstemlerinin Karşılaştırmalı Analizi**
Russian
Esra Gül Keskin 313-339
- Kutadgu Bilig* ve *Atabetü'l-Hakayık*'ta Cömertlik-Cimrilik Kavramları Üzerine Bir Değerlendirme**
An Assessment on the Concepts of Generosity-Miserliness in *Kutadgu Bilig* and *Atabetü'l-Hakayık*
Nalan Şenata 340-349

Edebiyat Araştırma

Makaleleri

Research Articles on

Literature

Behçet Çelik Öykülerinde Erkeğin Farklı İnşası Üzerine Bir İnceleme

ÖĞR. GÖR. NEŞE APAYDIN*

Öz

Kadın çalışmaları ve araştırmaları, bir taraftan kadın kimliği üzerine düşünceleri tartışmaya açarken diğer taraftan “asıl” olarak kabul edilen erkek kimliğini, onun ne gibi ön kabuller içerdiğini de sorgulamıştır. Bu araştırmalar sayesinde kadınlık kavramının tek bir kadınlığı içermediğinin, farklı kadınlıkların olduğunun da görünürlüğü sağlanmıştır. Söz konusu çalışmalar aynı zamanda erkekliğin de toplumda birtakım ön kabuller içeren bir yapı olarak oluşturulduğunu göstermektedir. Simone de Beauvoir, ebeveynlerin çocukluktan itibaren kız çocuklarına kadın olmayı oğlan çocuklarına da kırıtkanlığı, ağlamayı, öpülmeyi ve komiklikler yapmayı yasaklayarak “küçük bir adam” olmayı öğrettiğini ileri sürmüş ve dolaylı yoldan erkekliğin de inşa edilen toplumsal bir rol olduğunu vurgulamıştır. Serpil Sancar ise biyolojik kökenli cinsiyet tanımlarının biyolojinin değiştirilemez olması gibi cinsiyet tanımlarının da değiştirilemez ön kabuller oluşturduğunu söylemektedir. Sosyal bilimlerdeki yeni bakış açıları kadınlık gibi erkekliğin de “cinsiyetlendirilmiş” toplumsal ilişkilerin bir ürünü olarak oluşturulduğunu düşündürmektedir. Kadın çalışmaları, erkeklik kimliğinin tartışmaya açılmasına, bu sayede tek tip bir erkeklik algısının yanlış olduğunun anlaşılmasına vesile olmuştur. Bu çalışmalara paralel olarak erkeklik çalışmaları da bu konuda yazılanlar da çoğalmaya başlamıştır. Tanzimat romanlarından başlayarak Batılılaşmayı yanlış anlayan erkek tiplerinin kadınsılaştırmış olarak sunulması, toplumsal rolleri değişmez kalıplara oturtan anlayışın bir yansımasıdır. Özellikle vatan sevgisi, cesaret gibi duygular erkek kimliğinin değişmez kodları olarak düşünülmektedir. Bunların tamamının bir ön kabul olduğu ve tek tip bir erkekliği işaret ettiği, oysa erkekliğin de asıl olarak kabul edilenin dışında farklı durum ve davranışlar içeren kimliklerden oluştuğu göz ardı edilmektedir.

Bu değerlendirmeler çerçevesinde Behçet Çelik’in öykülerini inceleyen bu makale, çoğunluğu erkek olan öykü kahramanlarının referans olarak sunulan erkek tipolojisinden belirgin farklılıklar gösterdiğini ileri sürmektedir. Yazarın sekiz öykü kitabındaki öyküler, erkek karakterlerin toplumsal erkeklik rollerinden farklılaşmaları bağlamında, karşı cinsle ilişkileri, hayatlarını düzenleme ve arkadaşlık ilişkilerindeki tutumları, evliliği yürütme sorunları, baba-oğul ilişkileri ve askerlik süreçleri çerçevesinde çözümlenecektir.

Anahtar sözcükler: Behçet Çelik, kısa öykü, erkeklik temsilleri, erkek öykü karakterleri, farklı erkeklikler, erkeklik çalışmaları

AN INVESTIGATION ON THE DIFFERENT CONSTRUCTION OF MAN IN BEHÇET ÇELİK'S STORIES

Abstract

On the one hand, women's studies and researches have opened up ideas on female identity to discussion, on the other hand, it has also questioned the male identity, which is accepted as "original", what kind of presuppositions it contains. Thanks to these studies, it has been made visible that the concept of femininity does not include a single femininity, but that there are different femininities. These studies also show that masculinity is formed as a structure that includes some pre-acceptances in society. Simone de Beauvoir claimed that from childhood, parents taught girls to be a woman and boys to be a "little man" by forbidding hurt, crying, kissing and making jokes, and indirectly emphasized that masculinity is a social role that is built. Serpil Sancar, on the other hand, states that gender definitions based on biology constitute unchangeable presuppositions about gender definitions just as biology is unchangeable. New perspectives in the field of social sciences suggest that masculinity, like femininity, is created as a product of "gendered" social relations. Women's studies have led to the discussion of masculinity identity, and thus to the understanding that a uniform perception of masculinity is wrong. Parallel to these studies, studies on masculinity and the writings on this subject have started to increase. Starting from the Tanzimat novels, the presentation of male types who misunderstand Westernization as feminized is a reflection of the understanding that puts social roles in to unchanging patterns. In particular, feelings such as patriotism and courage are considered as unchangeable codes of male identity. It is ignored that all of these are pre-acceptance and point to a uniform masculinity, whereas masculinity consists of identities that include different situations and behaviors other than what is considered essential.

This article, which analyzes the stories of Behçet Çelik within the framework of these valuations, argues that the story heroes, who are mostly men, show significant differences from the male typology presented as a reference. The stories in the author's eight story books will be analyzed in the context of the differentiation of male characters from social masculinity roles, their relations with the opposite sex, their attitudes in organizing their lives and friendship relations, problems of conducting marriage, father-son relations and military service processes.

Keywords: Behçet Çelik, short story, representations of masculinity, male story characters, different masculinities, masculinity studies

GİRİŞ

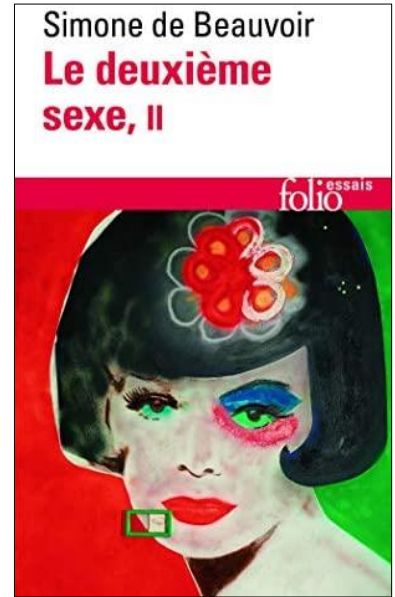
Ülkemizde ve dünyada son yıllarda artan kadın çalışmaları ve araştırmaları, "kadın" kimliği üzerine düşünceleri tartışmaya açarken diğer taraftan "asıl" olarak kabul edilen "erkek" kimliğini, onun ne gibi ön kabulleri içerdiğini de sorgulamıştır. Bu araştırmalar "kadınlık" kavramının erkeğin ötekisi olarak inşa edildiğini ortaya koymakla kalmayıp farklı "kadınlık"lar olduğunu göstermektedir. Bugün gelinen noktada "kadınlık" gibi "erkeklik" kavramının da toplumda birtakım ön kabulleri içeren bir yapı olarak inşa edildiğini karşımıza çıkarmaktadır.

Toplumsal Cinsiyet ve İktidar adlı kitabında R.W. Connell (2019, s. 52) biyolojik ve toplumsal cinsiyet sorunsalının Orta Çağ ve Reformasyon aydınlarının yazılarında erkekler, kadınlar ve Tanrı arasındaki ahlaki ilişkilerle ilgili tartışmanın konuları arasında sunulduğundan söz eder. Fransız Devriminden sonra bu tartışmalar yön değiştirip yerini Fransa’da ve İngiltere’de önce “erkek hakları”nın sonrasında ise “kadın hakları”nın gündeme taşındığı bildirilere bırakmıştır. Bu aşamada yazılan Mary Wollstonecraft’ın en iyi bilinen metni *Vindication of the Rights of Women’a* (*Kadın Haklarının Savunusu*) ve Marquis de Sade’in cinsel ahlakı yeren yazılarına vurgu yapılmaktadır. Liberalizmin yükselişiyle eşit haklar ve yurttaşlık hakları talebiyle gelişen anlayış farklılığı Friedrich Engels’in eserinde toplumsal cinsiyetin yörüngesi sınıf dinamiklerine bağlansa bile “kadın” ve “erkek” kategorilerinin doğallığı üzerinden yorumlanmıştır. R. W. Connell (2019, s. 53-56), F. Engels’ino kuşağın reformcuları gibi kadın ve erkek kategorilerinin doğallığını sorgulamadan kabul ettiğini belirtir; bu kabulün de onlar için uygun işler, heteroseksüel yazgılar ile eşit haklar öğretileri konusunda uzlaşılabilirliği şeklinde yorumlandığını söylemektedir.

Biyoloji, psikoloji gibi alanlardaki bilimsel gelişmeler, bilinçaltının keşfi, Freud’un yaşamöyküsüne dayanan çalışmalarıyla beraber heteroseksüel cinsellik anlayışı dışında biseksüellik kavramıyla birlikte “doğacı bir eşcinsellik” kuramı da toplumda tartışmalara neden olsa bile, literatüre girmiş olur. Clara Zepkin gibi sosyalist hareket içindeki kadınlar sayesinde de cinsiyete dayalı iş bölümünün değişebileceği tartışılabilir bir noktaya taşınır (Connell 2019, s.57-59).

1949’da yayımlanan Simone de Beauvoir’ın *İkinci Cinsiyet* adlı eserinde geçen “kadın doğulmaz, kadın olunur” ifadesi birçok kadın çalışmasında “kadın” kimliğinin oluşturulduğundan bahsederken alıntılanan, kadın kimliğini açıklamadaki temel dayanak noktasını oluşturmuştur. Simone de Beauvoir, bu cümleden yola çıkarak erkekliğin, kendi cinsiyetini dile getirmeden sürekli başkalarının –kadınlar, çocuklar, eşcinseller, siyahlar, düşmanlar, hainler vb.- cinsiyet özellikleri üzerinden kurulduğuna dikkat çekmektedir. Aynı eserde, küçük kızlarla küçük oğlanlara farklı davranış biçimlerini öğreten, farklı tutumları benimsemelerine onay veren ebeveynlerin çocukluktan itibaren kızlara “kadın” olmayı oğlanlara da “erkek” olmayı öğrettiklerinden söz edilmektedir. Küçük kızlara elbiseler giydirilip gözyaşlarına ve kaptırıklarına hoşgörü gösterilir; “küçük oğlan çocuğu”na ise kırıkanlık, ağlamak, öpülmek, komiklikler yapmak yasaklanır. Eserde küçük oğlandan “küçük bir adam” olması beklendiği, böylelikle bir erkek kimliği inşa edildiği dolaylı yoldan anlatılmış olur (de Beauvoir, 2019, II. s.16-17).

Berna Kılınç (2009, s. 40) “Aklın Cinsiyeti Var mı?” başlıklı yazısında, Simone de Beauvoir’ın söylediğine yakın bir ifadeyle, cinsiyet özelliklerinin çocukluktan itibaren iki cinsiyete farklı geri-beslem vermekle oluşturulduğunu söylemektedir:



“Kız çocuklara erkeklerden farklı geri-beslem vermek, onların özgüvenini baltalamak ve dolayısıyla, zekâ oyunlarında kızlara farklı konumları uygun görmek, Türkiye gibi toplumlarda açık olarak (örneğin “kadın aklı” ifadesinin küçümseyici kullanımlarını hatırlayalım), gelişmiş endüstri toplumlarında ise daha kapalı olarak yapılagelen şeylerdir.”

Berna Kılınç'ın yazısında feminist perspektiften bakılarak toplumsal cinsiyetin toplumsal yaşamın var ettiği kategorilerden biri olduğu belirtilirken “kadınlığın oluşturulmuş ama yeniden oluşturulabilecek bir zihniyet ve vücutla var olma biçimi” (Kılınç, 2009, s. 41-45) olarak görüldüğü ifade edilmektedir. Bu görüşün kanıtlanabilir oluşu, karşıtı için de yani erkeklik için de geçerlilik taşımaktadır ve erkekliğin de toplum tarafından oluşturulmuş bir kategori olarak ele alınabileceğini göstermektedir.

Serpil Sancar (2016), *Erkeklik: İmkânsız İktidar-Ailede, Piyasada ve Sokakta Erkekler* adlı eserinde kadın çalışmalarının cinsiyet temelli iktidar ilişkilerinin öznesi olarak erkekliğin ne olduğunun ve nasıl inceleneceğinin yakın zamana kadar ele alınmamış olmasını feminist düşünürlerin ve aktivistlerin tartışmalarının ataerkillik üzerinden yürütülmesine bağlamaktadır. Patriarki (ataerkillik) kavramı tek tip bir erkeklik kimliğinden söz ederek bir erkeklik tartışmasını açmayı da bu bağlamda önlemiş olmaktadır denerek patriarki kavramının kadınlar üzerindeki sistematik erkek tahakkümünü anlatan bir tür kapsayıcı şemsiye olduğundan söz etmektedir (Sancar, 2016, s.23-24).

Serpil Sancar'a göre egemen erkeklik tarzlarını üreten modern iktidar ilişkilerinin politik-teorik bir mesele olarak ele alınıp tartışılmasına engel teşkil eden unsur; biyolojik kökenli cinsiyet tanımları ve bu tanım çerçevesinde erkekliğin doğuştan sahip olunan biyolojik, genetik, hormonal bir özellik olarak doğal bir durum olduğu anlayışıdır. Serpil Sancar (2016, s. 24-25) Kimmel ve Messner'e atıfta bulunarak sosyal bilimlerdeki yeni bakış açıları sayesinde kadınlık gibi erkekliğin de “cinsiyetlendirilmiş” toplumsal ilişkilerin bir ürünü olarak oluşturulduğuna dikkat çekmektedir.

Kadın çalışmalarına paralel olarak başlangıçta biyolojik kökene dayandırılan doğal erkeklik anlayışının birtakım ön kabulleri içeren tek tip bir erkeklik algısı oluşturduğu ve tek tip egemen erkeklik kimliğinin dışında kalan erkeklik kimliklerinin de egemen eril zihniyetin dayatmalarından şikâyetçi olabileceği dillendirilmeye başlanır. *Erkeklik: İmkânsız İktidar-Ailede, Piyasada ve Sokakta Erkekler*'de eril tahakkümün kadınları baskı altında tuttuğu ölçüde farklı erkekliklere de benzer bir baskıyı uyguladığı ileri sürülmektedir. Aynı eserde; erkeklerin kendi aralarındaki mücadelelerde kadınları bir başarı simgesi olarak kullandıkları, bunun erkekler arasında bir dayanışma gibi görülse bile farklı erkekliklerin eril tahakkümden etkilendiğinin göz ardı edilmemesi gerektiği üzerinde durulmaktadır (Sancar,2016, s.27-29).

Serpil Sancar'a göre cinsiyet farklarının üretilmesine yol açan toplumsal pratikler farklı erkeklikler arasında da iktidar ilişkilerinin oluşumunu doğurmaktadır. Farklı erkekliklerin kendi aralarındaki çatışmalar cinsiyet farklarını inşa ederken cinsiyet rejimini de oluşturur. Sancar (2016, s. 42-43), farklı erkekliklerin kendi aralarındaki ilişkilerde çatışmalar olsa bile erkeklerin yararlanabileceği ayrıcalıklar yaratmayı içerdiğini yani “eril iktidar”ı oluşturduğunu da gözden kaçırmamak gerektiği üzerinde durur. Buna bağlı olarak hegemonik erkeklik tarzlarının da farklı

erkekliklerle üretilebileceğini, bunların bir arada olabileceği bağlamları da düşünmek gerektiğini Judith Kegan Gardiner'e atıfta bulunarak belirtir.

Serpil Sancar yine aynı eserde kadınların kamusal konumlarının çoğunlukla kocalarının üzerinden tanımlandığını belirtir. Sınıfsal farklarla farklı erkekliklerin ilişkilendirilmesinde emekçi sınıfa mensup erkekler kas gücü, bedensel güçle; orta sınıf profesyonel meslek sahibi erkekler bilgi ve beceriye dayanan yeteneklere sahip olmakla; üst sınıfa mensup erkekler ise para kazanmayı becermekle erkekliklerini ortaya koyar. Buna göre üst sınıfa mensup bir erkeğin "para kazanmayı becerememek, iflas etmek" gibi bir duruma düşmesinin "erkeklik kaybı" olarak algılandığı üzerinde durulur (Sancar, 2016, s.46).

Bu yorumlar da göstermektedir ki tek tip bir erkeklik algısı yoktur, aslında bunun geçmişte de olduğu söylenemez, sadece kadın çalışmalarının sosyal bilimler alanına getirdiği erkeklik kimliğini tartışmaya açması, bunu görünür kılmaktadır.

Deniz Kandiyoti (2019, s. 200-201), *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar-Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler* adlı eserinde erkekliği Connell'in değerlendirmesine gönderme yaparak şöyle ifade eder:

"Connell erkekliği, erkekliğin kadınlığa karşı tanımlandığı bir toplumsal cinsiyet düzeni içinde kurulan ve bu yolla kadınlarla erkekler arasındaki iktidar ilişkilerini sürdüren toplumsal bir yapılanma olarak sunar. Dolayısıyla erkeklik diye tek bir şey yoktur. Erkekler arasındaki iktidar ilişkileri kadar, kişilik gelişiminin farklı örüntüleri de farklı erkeklikleri yapılandırır. ... Hegemonyacı erkeklik biçimi ise verili bir zaman ve yerde ataerkilliğin belirli bir biçimde kurumsallaşması ve kadınların denetlenmesi için belirli stratejileri tayin eder."

Kandiyoti, Connell'in bu yaklaşımı sayesinde toplumda ikincil konuma itilen erkeklik tarzlarının görünür kılındığı, eşcinsel, işçi sınıfı ve siyahlar gibi ezilen, marjinalleştirilen ve damgalanan erkeklerin yaşadıklarını dillendirebildiği üzerinde durmaktadır.

Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar-Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler adlı çalışmada Deniz Kandiyoti (2019, s. 213), askerlik nedeniyle bütün erkeklerin, bir başka erkeğin keyfî otoritesi karşısında tam çaresizlik yaşadığını, otoriteye uymazsa kamusal bir aşağılanmaya ve fiziksel cezaya maruz kalabileceğini bilerek boyun eğdiğini, anlatılan bütün askerlik anılarının da bu nedenle sansürlenmiş, idealize edilmiş olduğunu söyler.

Serpil Sancar, *Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti- Erkekler Devlet, Kadınlar Aile Kurar* adlı eserinde modern toplumlarda cinsiyete dayalı eşitsizliklerin de hiyerarşik ayrımlar ve eşitsizlikler gibi üretildiğinden söz eder. Cinsiyete dayalı toplumsal eşitsizliklerin aslında biyolojik özelliklerden kaynaklandığı üzerinde durulsa bile biyolojik farkların toplumsal farklara sonradan aktarılmasıyla böyle bir eşitsizlik gerekçelendirilmiş olur (Sancar, 2017, s.23-24). Eserde, toplumsal olanın biyolojik olana aktarılmasıyla biyoloji nasıl değiştirilemezse toplumsal olan da değiştirilemez hale getirilir, denmektedir. Bu aktarım toplumda bireyler için "eril mekân", "dişil mekân"lar sunar, davranış biçimleri, toplumsal roller, toplumda her iki cinsiyet için de çeşitli ön kabuller içerir.

Sancar (2017, s. 26) aynı eserde modern toplumun heteroseksüel cinsiyet anlayışıyla oluşturduğu hiyerarşiler içinde farklı kimliklerin bastırıldığından da söz etmektedir:

“Toplumsal ilişkiler bu eril değerlere en uygun işler erkeklerden başlayarak onları onaylayan kadınlar, diğer erkekler, diğer kadınlar, eşcinseller, azınlıklar, yoksullar gibi sıralanan hiyerarşiler içine yerleşir; itirazlar sessizce karşılanabilir, duymazdan gelinebilir ya da bastırılabilir.”

Sancar *Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti- Erkekler Devlet, Kadınlar Aile Kurar'da* Türk modernleşmesinin temelinde Batılı gibi olmak yatsa bile erkekliğin temelini vatan sevgisinin oluşturduğundan da söz eder. Tanzimat romanlarından başlayarak görülen Batılılaşmayı yanlış anlayan züppe tipi, erkeğin kadınsılaşması şeklinde sunulur. Bu durumun da erkeğin erkek olmanın temel niteliklerinden uzaklaşması olarak görüldüğünü söyler. Aşırı Batılılaşan kadının ahlaksızlaşacağını anlatan romanlar, aşırı Batılılaşan erkeklerin ise kadınsılaşacağını anlatır, denmektedir bir anlamda (Sancar, 2017, s. 126-143).

Zeynep Direk (2018, s. 186), eşitlik feminizminin kadınlarla erkeklerin eşitliğini savunurken sınıfsal, ırksal, etnik, cinsel yönelim ve başka etkenlerden kaynaklanan farkları göz ardı ettiğinden söz etmektedir. Direk, bell hooks'un 1984'deki yazısına atıfta bulunarak erkekler arasında da ırksal, etnik, yaş, cinsel yönelim gibi farklar olduğuna göre orta sınıftan bir kadının alt sınıftan siyah bir erkekle neden eşit olmak isteyeceğinin açıklanamayacağı üzerinde durur. Feminist eşitlik talebinin ancak toplumsal eşitliğin ve adaletin sağlandığı toplumlarda anlamlı olacağını söyleyerek eşitlik talebinin erkeği referans almakla ilgili olduğunu, asıl sorunun tam da bu olduğunu belirtir (Direk, 2018, s. 186).

Bu değerlendirmeler ışığında Behçet Çelik öykülerini karakterlerin analizi açısından ele aldığımızda, yazarın çoğunluğu erkek olan öykü kahramanlarının referans olarak sunulan erkek anlayışından farklılıklar gösterdiği görülmektedir. Makalede Behçet Çelik'in erkek öykü karakterleri bu bakış açısıyla bir değerlendirmeye tabi tutulacaktır.

BEHÇET ÇELİK ÖYKÜLERİNDE ERKEĞİN FARKLI İNŞASI

Behçet Çelik 1968'de Adana'da doğmuştur. 1986'da Adana Anadolu Lisesi'nden mezun olmuştur. İstanbul Hukuk Fakültesini bitirdikten sonra bir süre kendi alanında çalışmıştır. Behçet Çelik; Ali Çeviker, Ömer Ateş, Yaşar Azaz ve Altay Öktem'le birlikte *Yazılı Günler* adlı bir dergi çıkarmıştır. Bu dergi, 1991- 1993 yılları arasında toplam on dokuz sayı yayımlanmıştır. Yazar, 1997'den sonra da *Virgül* dergisinin yazı kadrosunda yer almıştır.



Behçet Çelik'in sekiz öykü kitabı vardır. İlk öyküsü 1987'de *Varlık'ta* yayımlanan “Sokak 245”tir. 1992'de *İki Deli Derviş*; 1996'da *Yazyalınızı*; 2002'de *Herkes Kadar*; 2004'te *Düğün Birahanesi*; 2007'de *Gün Ortasında Arzu* (2008 Sait Faik Hikâye ödülü); 2010'da *Diken Ucu* (2011 Haldun Taner Hikâye ödülü); 2015'te *Kaldığımız Yer* (Türkan Saylan Sanat Ödülü); 2017'de *Yolun Gölgesi*; 2021'de

Patikaların İyi Yanı adlı öykü kitapları yayımlanmıştır. Yazarın *Dünyanın Uğultusu* (2011), *Suluk Bir An* (2012) ve *Belleğin Girdapları* (2019) adlı üç de romanı vardır.

Adana'ya Kar Yağmış, Behçet Çelik'in derlediği 2006'da yayımlanan bir kent kitabıdır. 2012'de yayımlanan *Ateşe Atılmış Bir Çiçek*'te sanat ve edebiyat üzerine denemeleri bir araya getirilmiştir. 2016'da ise Ayhan Geçgin ve Barış Bıçakçı ile yazışmaları *Kurbağalara İnanıyorum* adıyla yayımlanmıştır. Behçet Çelik'in kendi ifadesiyle Türkiyeli yazarlar ve onların eserleri ile ilgili yazdığı en son eleştiri yazıları da *Dünyaya Baktığımız Yol* (2021) adlı kitapta toplanmıştır. Yazar halen internetten yayın yapan çeşitli dergilerde eleştiri yazılarını sürdürmektedir.

Kadın-Erkek İlişkilerinde Tutuk, Başarısız Erkekler

1990 sonrası Türk öykücülüğünde genelde görüldüğü üzere Behçet Çelik'in öykülerinde de anlatıcı olarak ben anlatıcı tercih edilmiştir. Yazarın çoğu öyküsünde yalnız, tutuk, kentli erkek karakterler aynı zamanda anlatıcıdır.

Behçet Çelik'in tutuk, ilişki kurmakta ve sürdürmekte güçlük çeken anlatıcıları *Yazyalınızı* kitabında yer alan 1992'de yazıldığı belirtilen "Gizem" öyküsündeki anlatıcıdan itibaren karşımıza çıkmaktadır:

"Kılıksızın biriydim üstelik, alışık olmadığım soğuklardan kendimi korumak için lahana gibi giyinirdim. Ne bulsam geçirirdim üzerime. Yelekler ceketler, kazaklar. Meğer bunlar da bir tür gizem belirtisiymiş. Sabahları tıraş olmayışım da..." (Çelik, 2011a, s.28)

"Gizem" adlı öyküde anlatıcı büyük kentte bir büroda çalışmaya başlamıştır. Anlatıcının büyük kentin karmaşası, iş arkadaşlarıyla ilişki kurmaktaki çekingenliği dolayısıyla mesai bitince bir an önce evine sığınma isteğiyle hareket edişi bürodakilere gizemli gelir. Öykü kahramanı, bu davranışlarıyla bürodakilerin ilgisini çektiğinden de onların kendisini gizemli bulmasından da habersizdir. Kendisiyle iletişim kurmaya çalışan iş arkadaşlarının sorularına verdiği cevapların onların nezdinde gizemli olarak algılanmasını pekiştirdiğini düşünemez:

"Öğle aralarında, iş çıkışlarında benimle konuşmaya çalışanları anımsıyorum. Galiba gizimi sökmeye çalışıyorlardı. Birisi neden eve erken gittiğimi sormuştu. Ne yanıt verdiğimi hatırlamıyorum, büyük olasılıkla gerçeği söylemeyi yeğlemiş, 'Yol uzun, bir an önce eve varıp, 'Bir an önce eve varsam' düşüncesinden kurtulmak için' demişimdir" (Çelik, 2011a, s.29).

İş yerindeki kadın arkadaşlarından biri, bir süre sonra anlatıcı kahramana daha fazla ilgi göstermeye başlar. Konuşmalarından kendince sonuçlar çıkaran kadın, anlatıcının da kendisini tanınması için çaba sarf eder. Anlatıcı, kadının kendisine olan ilgisini anlamadığı gibi uygunsuz bir soruyla aralarına bir soğukluğun girmesine sebep olur; yanlış anlaşıldığını fark edip düzeltmek için adım attığında ise durumu tamir edilemez bir hale sokar. Anlatıcı bu durumdan çok utanır ve istifa edip oradan uzaklaşmayı seçer:

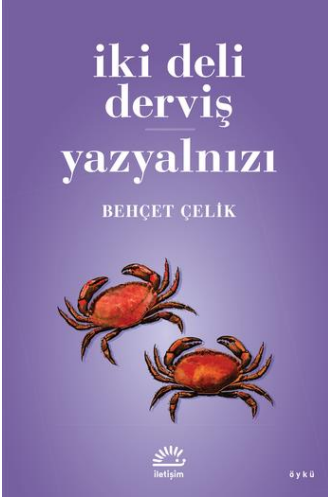
"Bir akşam birlikte çıkmayı önerdim. Kızardı. Ne yapacağımızı sordu. 'Yemek yeriz laflarız,' dedim. 'Nerede?' dedi. Bir süre önce ona çerkeztavuğu yapmanın basit bir yolu olduğunu söylemişim. 'Bana gider, çerkeztavuğu yaparız istersen,' dedim. Gözlerini kısarak bana baktı, 'Sen de ötekiler gibisin,' dedi. 'Seni gizemli biri sanmıştım. Oysa senin derdin günün yatmakmış.'

Nasıl utandım anlatamam. Ertesi gün istifa ettim. O gün bugündür gizemden, gizemliden uzak dururum” (Çelik,2011a, s.32).

Behçet Çelik’in bu öyküsündeki anlatıcı, kadın-erkek ilişkilerinde pasif durumda kalan, yanlış anlayan ya da yanlış anlaşılan, düştüğü durumdan utanan, yüzü kızaran başka erkek karakterlerin ilklerinden biridir.

Aynı kitapta yer alan “Mahallenizden Geçtim” öyküsü de yarım kalmış bir aşk hikâyesini anlatmaktadır. Anlatıcı, eski sevgilisinin mahallesinden kızın annesine yakalanmaktan korkarak geçerken rastladığı bir kızla hayali bir konuşma yapar. Kahraman, “iyi çocuk, hoş çocuk” olarak algılandığı ama bu meziyetinin bir ilişkiyi sürdürürebilmek için yetmediği gerçeği ile yüzleşmek zorunda kalmıştır. Anlatıcının kendi iç sesi bile tutuk davranışlarından, adım atamamasından yakınmaktadır. Öykünün sonunda kahraman, kendisini gerekirse dünyayı karşısına alacak cesareten yoksun olduğundan dolayı eleştirir:

“Sakınlan, insanın kendisini koruduğu sevdası olur mu? Sevdalandın mı dünyayı alacaksın karşına, pısp saklanarak sevilir mi? Böyle sevda olur mu? Olursa bu sandaletli kızla benimki gibi bir şey olur. Ya da benim mahallenizden geçip de sokağınıza girememem gibi” (Çelik, 2011a, s. 112).



“Sucuklu Yumurta” öyküsündeki anlatıcı da iş yerindeki Nurhayat’a tutkundur. Aralarında ofis arkadaşlığının getirdiği düzeyde bir ilişki de vardır. Anlatıcı karakter Erdal, ofiste iyi biri olarak nitelenmektedir. Anlatıcı, Nurhayat’a duygularını açtığında onun “Sen bittin” demesini ise bir türlü anlayamaz. Oysa anlatıcıya göre Nurhayat’ın dostlarının ona feylosof demesinden, evinde kendi kendine spor yapmasından, çocukluğunun ve gençliğinin geçtiği kentten, insanları tanıdıkça sevdiği gibi eski filmleri, uzak köyleri de sevmesinden, ev temizliğine titizlendiği halde tıraş olmayı sevmemesinden haberi olmadan, yani onu yeterince tanımadan “Sen bittin” diyerek uzaklaşması anlaşılabilir bir durumdur.

“Esmer” öyküsünde de “Oğlan Bizim Kız Bizim” öyküsünde de sessiz, az ve çoğu zaman kısık sesle konuşan ya da sözlerini içinden söyleyen erkeklere odaklanılmıştır. “Esmer” öyküsündeki anlatıcı bir meyhanede çalgıcılar, oyuncular arasında gördüğü dans eden esmer kızla tanışmayı çok istemesine rağmen harekete geçemez. Kızın kendine baktığını her fark edişinde yüzü kızarır. O geceki anıyı yıllar içinde düşündükçe tanışmak için değişik yollar bulur ama artık çok geçtir:

“Kızın bana bakışını her fark edişimde kızarıyordum, seviniyordum da... Masadan kendi başıma kalkamayacağımdan emindim, ama o yaklaşırsa, ‘Kalkmaz mısın yakışıklım?’ gibilerden bir şey dese, anında fırlardım. Gelmedi. Gülümsemesi azaldı, el çırpmayı bıraktı. Kim bilir belki de ağladı. Ama gözünü kaçırmadı, şamata boyu bakıştık. Bir tek gözümü kaçırmamayı becerebildim o gece. Başka hiçbir şey yapamadım, gülümseyemedim, kadeh kaldıramadım, çağıramadım bir biçimde, yanına da gidemedim. O an hiçbirini düşünememiştim. Sonradan yıllarca bin bir yol buldum onunla tanışmak için. Geçti artık” (Çelik, 2011a, s.25).

Behçet Çelik'in erkek kahramanları için kadın erkek ilişkilerinde ilk adımı atan olmak nerdeyse olanaksızdır. Yukarıdaki öykülerin kahramanlarında görüldüğü gibi ilk adımı atamazlar, bazen karşılarındaki kişilerin duygularını, ilgilerini ya da sözsüz davet işaretlerini de anlayamazlar. Bu kahramanlar yüzlerinin kızarmasını önleyemeyen, utanmayı unutmamış erkeklerdir. Bu tutumlarıyla aslında toplumun ön kabullerinde olan erkek tipolojisinden çok farklı bir noktadadırlar.

“Oğlan Bizim Kız Bizim” öyküsünün anlatıcısı da kendi bürosunun yanındaki binaya taşınan trikocudan çıkan kızları seyreder, onlarla ilgili hikâyeler kurar. İçlerinden çilli olan en sessizleri, anlatıcının ilgisini çeker. Anlatıcı bu ilgiyi, kendisinin sessizliğinin fark edilmemesi, kimsenin dikkatini çekmeyen biri olması ile ilişkilendirir: “(Neden hep en sessizleri ilk ilgimi çeken olur? Hep tam tersi olduğu için mi? Sessizliğim, kolay kolay kimsenin dikkatini çekmediği için mi?)” (Çelik, 2011a, s.42-43)

Behçet Çelik'in ilk dönem öykülerinde anlatıcı karakter olarak karşılaşılan sessiz, çok okuyan, arkadaşları tarafından “iyi” olarak nitelenen erkekler, daha sonraki öykülerde yaşları daha ilerlemiş olarak görülürler. Bu anlatıcı karakterlerin üniversite yıllarından beri tanıdığı, aynı evi paylaştığı arkadaşları yıllar içinde evlenmişler, bir aile kurmuşlardır. Öykülerin anlatıcı karakterleri ise bu eski arkadaşların yanında kimi zaman fikir danışılan, kimi zaman teselli edilmeye çalışılan, yeniden bir hayat kurabilsin diye iş verilen, ona uygun biri bulunup evlendirilmek istenen üçüncü kişiler olarak var olabilirler.

“Eski Şarkılar” öyküsünde anlatıcı üniversitedeki görevinden ayrıldıktan sonra bir bankada çalışmaya başlamıştır. Bir akşam arkadaşı Hakkı onu evlerine yemeğe davet eder. Hakkı ile Sevim, aynı okuldan mezun, farklı firmalarda aynı mesleği yapan evli bir çifttir. Yemekte balıklarını yiyip şaraplarını içerken ve hepsinin hoşlandığı eski plaklardan şarkılar dinlerken bir taraftan da sohbet ederler. Ancak karı koca iş konusunda bir fikir ayrılığına düşer. Aralarında anlatıcının da farkına vardığı iş konusundan çıkan ama derinleşebilecek bir çatışmadan kaynaklanan soğuk bir hava eser. Anlatıcı, böyle bir durumda ne yapacağını bilemediği için sessiz kalır, oradan ayrılamaz da. Bu da onu zor durumda bırakır. Birkaç gün sonra Hakkı yine anlatıcıyı arayarak konuşmaya ihtiyacı olduğunu söyler. İş çıkışı bir yerde otururlar. Hakkı Sevim'in kendisinden daha başarılı olmasını ve çok kazanmasını kıskandığından söz eder. Anlatıcı, Hakkı'ya sevdikleri şarkıların aşktan söz ederken evlenip sorumlulukların ve paylaşımların değiştiği durumları anlatmamasından, Hakkı'nın sıkıntısının böyle bir şey olabileceğinden bahsetmeye çalışır. Ama Hakkı anlatıcının söylemeye çalıştıklarını kendine göre yorumlar. Hakkı'nın, onu bu sözlerinden dolayı “Karacaoğlan'ı en iyi anlayan adam” (Çelik, 2011b, s.41) diye görmesi, ilişkiler sarpa sararken başka bir aşka sıçramayı öğütlediğini düşünmesi ise anlatıcıyı şaşkına çevirir.

Behçet Çelik'in çoğu öyküsündeki yalnız anlatıcı; bu öyküde de karşımıza çıkar ve okuyup yazan, düşüncelerine değer verilen, kendisine anlatılanları ya da yanında yaşanan tartışmaları başkasına aktarmayacağı, sonradan kendilerine karşı kullanmayacağı bilinen bir sırdaş olarak yer alır.

“Beni Niye Çağırıldılar?” öyküsünün anlatıcısı aynı firmada çalıştığı, zaman zaman birlikte öğle yemeği yediği Arzu ve Sırrı tarafından bir akşam yemeğine çağırıldığında çok şaşırır. İkisinin

birbirlerine yakın olduklarını düşündüğü iş arkadaşlarının kendisini neden yemeğe çağırdıklarına bir anlam veremez. Arzu'nun yemekte kendisine yönelttiği sorulara da kendisinin de anlayamadığı şekilde düşüncelerinin aksine cevaplar verir:

“Niye böyle yaparım, bilmem. Bir şey dürter beni sıkça; etmeyeceğim sözler ettirir. Düşündüğümün tam tersini, benim gibi düşünen birine karşı saatlerce savunurum. Neyse ki ses tonum yumuşaktır, yoksa adım çoktan ‘ters herif’e çıkardı. Sanırım, onların, özellikle Arzu'nun tepkisini merak ediyordum. Beni ters yanıtlar vermeye iten böyle bir şey olmalıydı” (Çelik, 2011b, s.63).

Yemeğin ilerleyen saatlerinde üçü de konuşmayı belli bir çizgide tutmaya çalışırlar. Arzu onun kapalı ve tuhaf biri olduğunu söyler. Anlatıcı bu sözler üzerine sesinin ağlamaklı çıkacağından korktuğu için sessiz kalmayı tercih eder. Onların kendisini bir daha öğle yemeklerine bile çağırmayacaklarını hisseder. Böylece içine dönük ve evle iş arasında geçen hayatına yeni arkadaşlık ilişkileriyle hareket kazandırma şansı olabilecekken bunu baştan bitirmiş olur.

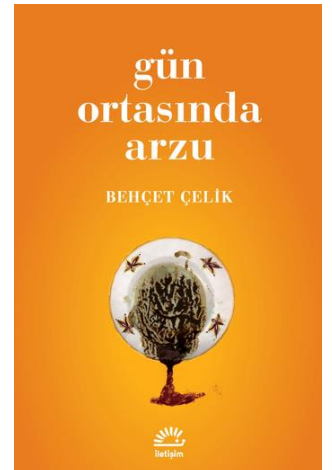
“Onu Aramamak İçin” öyküsünün anlatıcısı da ayrıldığı sevgilisinin kendisini aramasını istememesinden dolayı onu aramamak için akşam oturmalarına gitmeye, eski arkadaşlarını aramaya başlar; böylece sevgilisini arama isteğine engel olmaya çalışır. Anlatıcı, karşıdan bir adım gelmedikçe sevgilisinin isteğine boyun eğmeye razıdır.

“Tren Elbet Kalkacak” öyküsünde de anlatıcı hiç gelmeyen sevgilisinin kasabasından geçen bir trene biner. Hayalinde sevgilisinin bir gün tren o kasabadan geçerken trene bineceğini kurar. Tren kasabadan geçerken kendisi inip onu arayabilecekken böyle bir davranışın uygun olmayacağını düşünür. Anlatıcı, ansızın ortadan kaybolmalarının nedenini soran bir arkadaşına durumunu anlatır:

“Ya bırak bu kızın peşini ya da git kasabasına, çık karşısına. Ben geldim de, diyordu.
Davet etmiyor ki nasıl giderim?
Saf mısın yahu? Ne daveti bekliyorsun? Sevmiyor musun?
Seviyorum.
O zaman bir sabah in onun kasabasına.
Gel demeden gitmem.
Sevmek mi lan seninki, sinameki herif!
Bilmem ki! Herhalde şövalye soyundan gelmiyorum. Arkadaşımsa şövalyelik bekliyordu benden. Birkaç kez sormuştum sevgilime, geleyim mi? dedim. Her seferinde kısa ve kesindi yanıtı: hayır” (Çelik, 2011b, s. 87).

Anlatıcıya göre sevgilisinin istemediği bir şeyi yapmak mümkün değilken arkadaşının; sevgilisinin çağırmasını beklemeden gitmesinin ikisinin de sevgisinin ispatı anlamına geleceğini söylemesi anlatıcıyı yadırgatır. Öykünün anlatıcısının sevgi anlayışı ısrarcı olmak, karşıdakinin isteği dışında herhangi bir adım atmak gibi davranışları içermez.

Behçet Çelik'in erkek karakterleri, aşk ilişkisinde ısrardan yana değildirler. Sevgililerinin istediğinin aksini yapmanın karşıdakine bir saygısızlık olduğunu düşünürler. Erkek arkadaşlarıyla da bu konuda



anlaşamazlar. Başka erkeklerin gözünde de “sinameki”, “saf”, belki “kitabî”dirler. Diğer erkeklere göre kadının sevgilisinden beklediği, dile getirdiğinin tersini yapmasıdır. Oysa Behçet Çelik’in erkek karakterleri sessiz kalmayı, kendisinden isteneni yerine getirmeyi, ısrarcı olmamayı, sevginin ancak bu şekilde gösterilebileceğini düşünürler. Başka türlü bir davranış onun anlatıcıları için “şövalyelik” gibi bir şeydir ve bu anlatıcılar zaten en baştan böyle bir iddiada değildirlere.

“Düğün Birahanesi”nde anlatıcı arkadaşı Akın’ın bir akrabasının düğününe gider. Akın’ın annesinin anlatıcılığı öven sözleri, onun için evlilik temennileri anlatıcının da birazdan sözün kendine yöneleceğini bilen Akın’ın da canını sıkarak; oradan ayrılıp düğün salonunun yanındaki birahaneye girerler. Anlatıcı arkadaşına eski sevgilisi Ayşe’nin kocasıyla mutsuz olduğundan söz eder. Bunun üzerine konuşurlar. Akın’a göre anlatıcı ile Ayşe evlenmiş olsalardı şimdi Ayşe’nin mutsuzluğunun sebebi o olacaktır:

“Yapma ya... Neden? Seni mi unutmamış?

Dalga geçme. O köprüden çok su aktı. Hatırlasana giderken ne kadar kararlıydı.

Kızlar her zaman kararlı, oğlum, biz kararsızız.

O da doğru ya... Üzuldüm duyunca. Pişmanlık mı çöktü üzerime? Hani, dedim benimle evlense...

Sen olurdun o zaman mutsuzluk nedeni” (Çelik, 2011c, s.76).

Akın’a göre hayatlarının sevinilecek yanı “kimsenin hayatını karartmamak”tır. Öyküde anlatılan karakterler, hayatın getireceği olumsuzlukları yaşamamak ve yaşatmamak için harekete geçmeyen, pasif kalmayı seçen kişilerdir.

“Hah” öyküsünün anlatıcısı da yazın başında ayrıldığı sevgilisini bir yaz akşamüstü tekrar arar ve buluşurlar. Anlatıcı, buluşmaya giderken aklından onunla bir tatil planı geçtiği halde hem buluşmak için uygunsuz bir yer seçer hem de onun sözlerindeki hevesi kırarak şekilde konuşur. Bu nedenle bir şeyleri onaracakları yerde buluşmaları daha çok susmaya dönüşür. Anlatıcı, daha onunla birlikteyken sevgilisi ile aralarının bir daha düzelmeyeceğinin farkına varır.

“İnce U” öyküsünde Behçet Çelik’in çok az öyküsünde karşılaşılan üçüncü tekil anlatıcı vardır. Halis üniversite yıllarında desteğini gördüğü Cüneyt Abi’nin öldüğünü duyunca evine taziyeye gider. Cüneyt Abi ve eşi memlekette akrabalarıdır ve uzun yıllar önce ailenin İstanbul’a yerleşmiş kanadındadırlar. Taziyede Halis, Ful’u görünce annesi ile İstanbul’a akrabaları ziyarete geldikleri günleri, bir gün Ful dışarı çıkarken annesinin Halis’i de yanında götürmesini isteyişini hatırlar. Halis o günden Fulya ile Cüneyt Abi’nin arasında çok da dillendirilmeyen bir etkilenmenin varlığını hissettiğini, adını Ful olarak kısaltan Fulya’nın adındaki u’yu doğru telaffuz ettirmeye çalışan Cüneyt Abi’yi ve Ful’le bir apartmanın alçak bahçe duvarına oturup dondurmalarını yerken Ful’un ağlayışını hatırlar: “Biraz daha oturdular öyle. Halis yanında sessizce ağlayan kadına ne diyeceğini, ne yapacağını bilemedi; bunu bu yaşına kadar da öğrenebilmiş değil” (Çelik, 2021, s.65).

Öykü kahramanı, yıllar içinde kadınların ağlama sebebini anlasa bile, ağlayan bir kadını nasıl teselli edeceğini öğrenememiştir. Öykünün sonunda kahramanın, Ful’un saçlarını okşayıp “Büyüyünce sen onlardan olma.” (Çelik, 2021, s.65) öğüdünü tuttuğu ama bir taraftan da duygusal ilişkilerde yol kat etmeyi başaramadığı söylenebilir.

Örneklenen öykülerden de anlaşılacağı gibi Behçet Çelik'in öykülerindeki erkek karakterler, çoğunlukla duygusal ilişkilerde başarılı olamamış, ilk adımı karşıdan bekleyen kişilerdir. Oysa egemen erkek tipolojisinde duygusal ilişkiyi başlatan, cinselliği talep eden, bunu dile getirmekten rahatsızlık duymayan, ısrarcı davranan hatta karşı taraftan aksinin istendiği durumlarda bile ısrarcı olmaktan vazgeçmeyen taraf erkektir. Toplumsal cinsiyetçi bu anlayış öykülerdeki erkek karakterlerin karşısındaki kadınlarda da görülmektedir. "Gizem" öyküsündeki kadın karakter, evine yemeğe davet eden anlatıcının kendisinden cinsel anlamda faydalanmak istediğini düşünür.

Hayatını Düzenleyemeyen ve Arkadaş İlişkilerinde Tutuk Erkekler

Behçet Çelik'in üniversite yıllarını doğduğu kentten uzakta geçirmiş, mezuniyet sonrasında da uzakta kalmış erkek anlatıcılarından bir kısmı başarısızlıklara uğrayarak geri dönmek zorunda kalırlar. "Gün Ortasında Arzu", "Yoğurtlu Makarna", "Tutmayan Maya", "Bundan İbaret" gibi öykülerin erkek karakterleri kendilerini başarısız görürler. Doğdukları kentten ileriye doğru adımlar atmak için ayrılmışlar ancak yenilmişlik duygusuyla geri dönmüşlerdir.

"Gün Ortasında Arzu" da belli bir siyasi mücadele içinde olan, zamanla yenilgiye uğrayarak gençliğinde kurtulmak istediği kente geri dönen anlatıcının iç hesaplaşması anlatılır. Anlatıcı doğduğu kentin yirmi beş yıldır gitmediği çarşısında dolaşır, çarşının gençlik yıllarındaki hali ile bugününü düşünür. En çok da gençlik yıllarındaki arkadaşlarını, herkesin bir şekilde savrulmuşlarını hatırlar. Anlatıcı inandığı, hayatını bunun yoluna adadığı düşüncelerin çöktüğünü görerek yenilgiyi kabul etmiş bir biçimde geri dönmüş ve babasının "batırdığı" işlerini yoluna koymak için çabalamaya koyulmuştur. Gençliğinde de söylediklerini dinlemeyen babasının şimdi işleri bozulduktan sonra da kendini dinlemeyeceğini bildiği için sessiz kalmayı sürdürür, söylemeyi istediklerini içinden geçirmekle yetinir.

"Tutmayan Maya" öyküsündeki anlatıcı kahraman ise anne ve babasının yanına dönmekten de akşamın ilerleyen bir saatinde eve anahtarıyla kapıyı açıp girmekten de kapıyı kendi açmak yerine zili çalarsa annesini kapıya sürükleyecek olmaktan da tedirgindir. Ailesiyle yaşayacak yaşı çoktan geçmiş olmasına rağmen eve dönmek zorunda kalan anlatıcı; düşmüş olduğu durumu küçültücü, tedirgin edici bulur. Anne ve babası ise her akşam televizyonun karşısında tartışma programı izler ve ekrandakilerle tartışır. Anlatıcı, çevrelerindeki her şeye öfkeli olan, televizyondaki konuşmacılarla bile tartışan annesine ve babasına hem şaşırarak bakar hem de onların bu durumundan kendisini sorumlu tutar:

"O kadar yorgunum ki öfkelenmeye. Bu yaşta nasıl taşıyorlar bunca öfkeyi yorulmadan?" der. (s.25) "... Mutsuzlar; mutsuzluklarında benim de katkım çok. Televizyonların, gazetelerin yalanlarına inanmaları da benim yüzümden aslında. (...) Mutlu insanlar tutup da her şeyin her an kötüye gittiğini büyük bir zevkle anlatan insanları böyle tutkuyla dinler mi hiç?" (Çelik, 2010, s.26)

Anlatıcı erkek karakterin olup bitenlerden kendini sorumlu tutması, işlerin yolunda gitmemesinin sebebini kendisinde görmesi, Behçet Çelik'in başka öykülerinde de farklı biçimlerde karşımıza çıkar.

"İyi Olacak İyi" öyküsündeki anlatıcı, alıştıkları her şeyin tersine döndüğü, yakın bildikleri kişilerin hasım olduğu, arkadaşların taraf değiştirip konuşmaya başladığı bir süreçte bir süre

sevgilisi Ayşe'nin "iyi olacak, iyi" sözüne sığınarak kendini okumaya verip idare etmeye çalışır. "Yeniden başlamak dünyanın en zor işi. Sıfır noktasını bulacaksın. Mutlak bir hafıza kaybı gerek" (Çelik, 2011d, s.20) mantığıyla orada daha fazla tutunamayarak babasının işini toparlamayı da bahane ederek geri döner. Anlatıcı kahraman inandığı düşüncelerin, uğruna mücadele verdiği siyasi anlayışın başarısızlığa uğraması yüzünden yenilmişlik duygusuyla geri dönmüştür ama beklentilerle gittiği kentte tutunamayarak döndüğü doğduğu kentte de tutunamazsa gidecek yerinin kalmadığının da farkındadır.

Birbirine bağlı öykülerden biri olan "Yoğurtlu Makarna"da da anlatıcı doğduğu kente dönmüştür. Bu öyküdeki anlatıcıyı iş çıkışında karşılaştığı arkadaşı Atilla evine davet etmiştir. Anlatıcı, arkadaşının davet ettiği bir oda dolusu insanın tartışmaya dalıp etraflarındakileri unuttuğu bir zaman diliminde makarna yapmak için mutfağa geçer. Geride bıraktığı evindeki mutfağını, yemeğe çağırdığı kadınları, yemeklerine övgüler alışıını hatırlar. İçerideki tartışmadan sıkılan bir kadın davetli de mutfağa gelir; sohbet ederler. Anlatıcı bir şekilde eski zamanlarındaki başkalarından aldığı övgüleri alabileceği bir hüner gösterme, mümkün olduğunca işi ve sohbeti uzatma çabasıdır. Kadının "Annenlerin evine dönmüşsün" (Çelik, 2011d, s.27) sözü üzerine canı sıkılır. Bu söz bir anlamda başarısızlığını ve gençliğinde bıraktığı kente geri dönmek zorunda kalışını vurgulamaktadır. Kadın ikinci kez onun beklentilerini boşa çıkarır: "Makarnayı sossuz severim, diyor, yoğurtla" (Çelik, 2011d, s.27).

"Bundan İbaret" öyküsünün anlatıcı karakteri yine doğduğu kente geri dönmüş biridir. Markette alışveriş yaparken lise arkadaşlarından Güler'le karşılaşır. Güler'in market arabasındakilerden evlendiğini, çocuğu olduğunu tahmin eder. Konuşma esnasında arkadaşı, onun lisede de ince, çok okuyan biri olduğunu söyler. Anlatıcının iç sesi ise sürekli kendini eleştirmektedir: "İyi aile çocuğuydum, kafayı kötü olmaya takmış, beceriksiz, kararsız" (Çelik, 2011d, s. 44). Bu öyküdeki anlatıcı da aslında edindiği bilgileri hayatın pratiklerine uygulamada beceriksiz kaldığının farkındadır:

En basit işlerden bile anlamayan bir adam. Ne iş yaptığı, neye yaradığı belirsiz. Böyle düşünmüş olmalı. Bilse bir zamanlar ne işlere yeltendiğimi. Şimdi bile karpuz değil de 'post-bilmem ne' hakkında bir şey sorsa bir araba laf söylerim" (Çelik, 2011d, s.44).

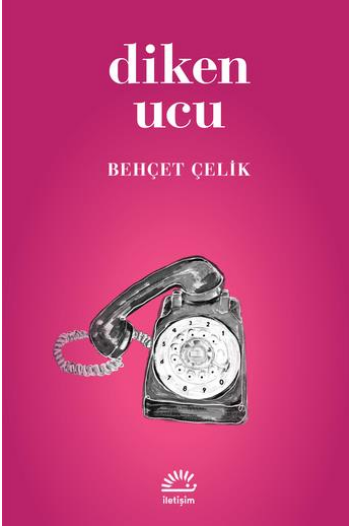
Behçet Çelik'in erkek karakterleri gençlik yıllarındaki tutumlarını geçen zaman içinde de değiştirememiş, hayatın basit pratiklerini yerine getirmek, kitabî olandan çıkıp edinimlerini hayata yansıtmak konusunda tutuk kalmaktan kurtulamamış kişilerdir.

"Ayakkabı Kutuları" öyküsünün anlatıcı karakteri üniversiteden arkadaşları Cem ve Aysin'le görüşmeyi istemesine rağmen on yıldır onları görmemiştir. Öğrencilik yıllarında birlikte bir evi paylaştığı, aynı siyasi eylemlerin içinde olduğu, aşklarına tanıklık ettiği arkadaşları evlenip küçük bir şehre taşınmışlardır. Anlatıcı; onları değişmiş, ilişkileri yıpranmış, kendisini yalnız yakaladıklarında birbirlerinden şikâyet eder bulmaktan korkmaktadır. Oysa evlerine geldiğinde Cem ve Aysin'le, onların çocuklarıyla, duvardaki kendi fotoğrafıyla karşılaştığında düşüncelerinde yanıldığını anlayıp duygusallaşır ve bu buluşmayı ertelediği yıllar için üzülür:

"Cem'i gördüğümünden beri tuttuğum yaşları yıkanırken saldım. Neden bunca yıldır hiç görüşmemiştik? Kendime kızdım. Son on yıl boşuna geçmiş gibiydi. Bir şeyleri, çok gereklimiş gibi, yerine oturtmaya çalışmıştım sürekli. Oturan bir şey yoktu oysa.

Dolanıp duruyordum ülkenin dört bir yanında. Bir eksikliği doldurmaya çalışmış durmuşum yıllar boyunca..." (Çelik, 2011c, s.97)

Bu öykünün anlatıcısı işinden dolayı çok seyahat etmenin dışında da çok önemsedığı arkadaşlarıyla olan fotoğrafları bile ayakkabı kutularından çıkarıp çerçeveletememiş, yerleşmeyi, kendine bir düzen tutturmayı başaramamıştır.



"Gecede Tuhaf Gölge" öyküsünde anlatıcı üniversiteden arkadaşları Oya ve Ekrem'in doğum günü partisine gider. Oya ve Ekrem evlidir. Oya on beş yıl önce de arkadaşlarına anlatıcılığı "Senden iyisini mi bulacaklar? Her bir şeyden anlarsın, ağzın laf yapar, kibarsın, hoşsun..." (Çelik, 2010, s.30) diyerek ayarlamaya çalışmış; ama bu girişimlerin hepsi sonuçsuz kalmıştır. Aradan geçen on beş yılda anlatıcının ayrılıkla biten bir ilişkisi olmuştur. Ekrem, anlatıcılığı kendini "dibe vurmak" olarak tanımladığı bir durumdayken alıp ona şirketinde iş vermiştir. Anlatıcının daveti aldığı andan itibaren beklediği gibi Oya onu biriyle tanıştırır. Ancak anlatıcı, başlangıçta gelmeyi kendi istemiş olsa bile bu tarz yerlerdeki "çemberler" diye tanımladığı gruplar oluşturulup yapılan sahte

sohbetleri, başkalarını eleştirip kendi yaptıklarını öne çıkaran konuşmaları, sürekli çemberdeki diğerlerinin konuşmalarını onaylayan tutumlarını gördükçe bunca zamandır eleştirdiği, muhalif olduğu bir ortamla kuşatıldığını hisseder. Tanıştırıldığı kadınla o ortamın diliyle bir sohbet açamaz. Üstelik içkinin etkisiyle farkında bile olmadan Ekrem'in hoşuna gitmeyen bir tavır sergiler.

Bu öyküde; üniversiteden arkadaşlarıyla ilişkisi çalışan işveren şekline dönüşmüş, hayatını sarsan bitmiş bir duygusal ilişkinin etkisinde kalmış, başarısızlığa uğramış erkek karaktere odaklanılmıştır.

"Kedi Bakıcısı"nın anlatıcı karakteri de öğrencilik yıllarından beri arkadaş oldukları Altan ve Sırma'nın tatile çıkmasından dolayı kedileri Felibe'ye bakmaya onların evine gelir. Kedi bakımı konusunda Altan'ın söylediklerini dikkate alarak kediye bakmaya çalışırken yıllar öncesinde de Altan'da kalacağı bir zaman, buzdolabının üstüne neyi nasıl yapması gerektiği konusundaki talimatları yazıp astığını hatırlar. Günün ilerleyen zamanında kedinin kumunun temizlenmesi gerektiğinde bu konuda talimat görmeyince ne yapacağını bilemeden kalır.

Öykünün anlatıcısı kedinin kumunu temizleme konusunda bile kendisini yönlendirecek not arayan, kendi çözümünü üretmekte tereddütte kalan biridir. Bu yönü de Behçet Çelik'in çok okuyan, yazma denemeleri yapan karakterlerinin söz konusu bildiklerini pratiğe dönüştürmek olduğunda tutuk kalan karakterlerine uygun davranıştır.

Serpil Sancar'ın *Erkeklik: İmkânsız İktidar*'da belirttiği gibi orta sınıfa mensup erkeklerden beklenen bilgi ve beceriye dayanan başarılar, Behçet Çelik'in orta sınıfa mensup okumuş yazmış erkek karakterlerinde güdük kalmıştır. Örneklenen öykülerdeki erkeklerin hepsi üniversite mezunudur; çok okuyan, yazmaya meraklı, ince düşünceli ve genç yaşlarda bile nezaket

kurallarına uyan kişilerdir. Ancak erkek karakterlerin bütün bu vasıfları pasif bir edim olarak kalır, eyleme geçirilemez.

Evliliklerini Yürütememiş Erkekler

Behçet Çelik'in bu erkek karakterlerinden bazıları evlidir, ancak zamanla çiftlerin arasına suskunluklar girmiştir. Belirli sebep gösterilemese de bu karakterlerin ilişkileri sıradanlaşmaya başlamış, birbirleriyle artık konuşamaz olmuşlardır.

"Dolabın Kapağı" öyküsünün anlatıcısı, sıradan bir pazar günü gibi başlayan sabah, gazete okuyup kahvesini içerken eşinin sözleriyle "boş bulunduğu anda yumruk yemiş gibi" dağılır. Evlilikleri, önceleri bağrışarak yaptıkları tartışmalarla, günlerce süren suskunluklarla, küskünlüklerle yürürken zamanla bunlara gerek kalmayan bir biçim almıştır. Eşinin pazar sabahı söylediği cümle anlatıcıya "Bir şeyler değişmiş olmalı- günler onun için de birbirinin aynı geçiyor sanırken ben- görmemişim. Peki, ama ne?" (Çelik, 2010, s.19) diye düşündürür. Evden çıkıp dolmuşa atlar, iskeleden vapura biner; karşıya geçer. Deniz kenarında oturup düşünür:

"Ne çok konuşurduk, tam da yatmaya karar vermişken, uykumuzdan çalma pahasına. Sonra sustuk. Birimiz bir şey söylerken öbürümüz televizyonun sesini kısmadı, anladığımız kadarı yetti-zaten neydi? Önemsiz bir ayrıntı. Perdenin söküğü, dolabın kapağı. Çok olmuş biz bu sabaha varalı" (Çelik, 2010, s.21-22).

Zamanla suskunlaşan, konuşmayan eşlerin birbirinden kopması, hayatın sıradanlaşması ile biten evliliklerin örnekleriyle başka öykülerde de karşılaşılmaktadır.

"Müstesna Eylül" öyküsünün anlatıcısı da eşiyile boşanma kararı verdiklerinde balkonda oturup geçmişten hiç bahsetmeden gelecekte; kitaplarını, plaklarını ve arkadaşlarını nasıl paylaşacaklarından söz ederler. Bu öykünün anlatıcısı da lisede arkadaşlarının "çok kültürlü, çok kitabı var ve ileride yazar olur" diye düşündükleri biridir. Boşanma sonrası liseden arkadaşının bile eski eşi Ayşe'de kaldığını, onların daha yakın olduklarını görür. Kendisininse çok daha yakın olmak istemesine rağmen belki de arkadaşına uzak durmuş olabileceğinden böyle bir durumun doğduğunu düşünür. Bu arayı kapatmanın yolunu da bilemez.

"Göz Aşinalığı" öyküsünün kahramanı Engin de eşi Ayşe'den ayrılmıştır. Engin'in ablası, Engin'in de Ayşe'nin de anlaşamaz olmaları, aralarındakinin her neyse bitmesinden dolayı boşandıklarını söylemelerine rağmen inanmaz. Abla; kardeşinin Ayşe'yi üzdüğünü, aldattığını düşünmeyi tercih eder. Oysa Engin'e göre onlar boşanmasalar oğulları Kerim bir gün onlara boşanmaları gerektiğini söyleyecektir:

"Boşanmayı isteyenin Ayşe olduğunu da Engin söylemedi Berran'a-hem bunu ilk kimin telaffuz ettiğinin ne önemi vardı. Belki de bir -iki yıl daha bekleseler, birbirleriyle konuşmadıkları akşamların birinde Kerim, 'Siz boşansanız artık,' diyecekti" (Çelik, 2021, s.94).

Behçet Çelik'in öykü karakterleri evliliklerini sürdüremeseler de bu ayrılıklar; konuşamamak, susmak, paylaşımların azalması, devinimsizlikler, sıradanlaşan hayatın içinde ilişkilerinin de sıradanlaşması gibi entelektüel sebeplere dayanmaktadır. Sonuçta bu karakterler; boşansalar da arkadaş kalmayı, eğer çocukları varsa çocuklarıyla ilgili konularda bir araya gelmeyi başaran kişilerdir. Behçet Çelik'in erkek karakterleri kentli, kentsoylu, belli bir kültürel ve

davranışsal olgunluğa erişmiş, dolayısıyla egemen erkek profilinin dışında kalmışlardır. Yazar karakterlerinin bu yönünü de kendine has ince ironiyle anlatmaktadır.

“Balkon Konuşması” öyküsünün anlatıcısı apartman yöneticisinin seçileceği toplantıda “nasılsa o kadar şanssız değılimdir” diye düşünüp yöneticiyi kura ile seçmeyi önerir. Kuradan kendisi çıkınca da bu işi bir hukukçu arkadaşından öğrendiğı kurallara göre yapmaya kalkar. Eve döndüğünde haberi alan eşinin yüzü kararır. Çünkü daha evliliklerinin ikinci ayında bu işleri beceremeyeceğini söyleyerek evin faturalarını ödeme işini bile Burçak’a bırakmıştır.

Eşi Burçak’ın sözü durumlarını özetler niteliktedir: “Hadi bakalım, dedi, neler atlattık biz, bunun da üstesinden geliriz el ele verirsek” (Çelik, 2017, s. 115).

Bu öyküdeki gibi evlilik yürüse bile, erkeğin hayatın olağan ve sıradan işleri konusundaki beceriksizliğini kadının telafi etmeye çalışmasıyla sürdürüldüğü görülmektedir.

“Hiçbir Şey Olmamış Gibi” öyküsünde Emre ve Ayşe yirmi yıldır evlidir. Emre babasından kalan şirkette ortağıyla birlikte çalışmaktadır. Küresel kriz, iş konusunda kimi kararları almakta gecikmesi, Ayşe’ye göre şirket harcamalarında yanlış tercihler yapması gibi sebeplerle şirket ciddi bir para sıkıntısı içine düşmüştür. Ayşe ise bir tercüme bürosunda çalışmaktadır ve bir gece önce de bürodaki toplantıdan eve çok geç dönmüştür. Emre Ayşe’nin kendisine bir açıklama yapmasını boş yere bekler:

“Kaç zamandır tartıştıkları yok gerçi, birbirlerinden gözlerini kaçırarak sessizce oturuyorlar. Oysa eskiden uzun sürmüş, uzadıkça dolaşık bir yumak gibi ikisini de canından bezdirmeye başlamış, saçma sapan bir tartışmanın ortasında bile olsalar, Ayşe böyle gülümseyerek baktığında Emre’nin içini tatlı bir ferahlık kaplardı. Çıkmaz sokaklarda dolanıp durmasında, haklı çıkmaya çalışırken daha da batmasında Ayşe’ye sempatik gelen bir şeyler olduğunu düşünür, yenilgi hissini nasıl olup da böylesine muzaffer ama gülümseyerek bakan birine karşı derin bir yakınlık yarattığına şaşırarak sınımsız sarılma ve kucaklama isteğıyle dolardı. Epeydir aralarındaki gerginlikler böyle sonuçlanmıyor, uzamıyor da; karşılıklı söylenen birkaç cümlenin peşinden içlerinden biri yatmaya gidiyor, öbürü televizyon ya da bilgisayar ekranına bakmayı sürdürüyor” (Çelik, 2015, s.28).

Emre’nin zihni bu düşüncelerle karışırken akşam da anne ve babasının ellinci yıllarını kutladıkları aile yemeğine katılırlar. Aile yemeklerinde Ayşe’nin çok sıkıldığını, annesinin Ayşe’yle arasındaki yirmi yıldır devam eden gerilimi bildiğinden bu yemeğe katılmaktan sıkıntı duymaktadır. Ayşe ile akşamki gecikmesinin nedenini konuşamamış olması, karısının kendisinden bir şey sakladığını düşünmesi ise içini kemirmektedir. Gecenin sonunda evlerine dönerken Ayşe’nin arabaya binmeyip bütün akşam anlattığını söylediğı yere gitmek istemesi, Emre’yi de çağırması üzerine Emre iyice duygusallaşır. Ayşe’nin ne anlattığının farkında bile değildir. Onun yanında ağlamak istememesine rağmen gözlerine yaşlar dolar, önünü göremez, Ayşe’nin peşinden gitmeye çalışır.

İş konusunda yaşadığı başarısızlık, eşinin annesinin gözünde bir türlü onaylanmaması, Ayşe’nin başarılı olması ve kendisinin mali sıkıntılar yüzünden onun tatil beklentilerini bile karşılayamaması Emre’nin kendi gözünde bile erkeklik yitimi anlamı taşımaktadır. Bu durum,

Serpil Sancar'ın *Erkeklik: İmkânsız İktidar*'da vurguladığı üst sınıf erkeğin para kazanamamasının erkeklik yitimi gibi algılanması tespiti ile de örtüşmektedir.

Baba-Oğul İlişkileri

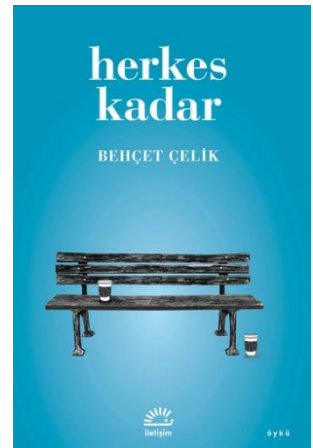
Erkeklik kimliğinin belirginleştiği ilişkilerden biri de iki erkeğin bütün hayatını kapsayan ve birinin diğerinin kimliğini oluşturmada etkisinin kaçınılmaz olduğu baba-oğul ilişkisidir. Behçet Çelik'in öykülerinde bu ilişki, öykü ister babayı ister oğlu odağına almış olsun, egemen erkek tipolojisinin dışında kalan erkek karakterler aracılığıyla anlatılmaktadır. Öyküler; toplumun evdeki otoritesinin temsilcisi baba kimliğinin dışındaki babalara ve otoriter bir babayla büyüse bile bu ilişkide iki tarafı da anlayan, suçlamayan, farklı duruşunu pasif bir şekilde kavga etmeden sunan oğullara odaklanarak farklı erkeklik kimliklerini ortaya koymaktadır.

Behçet Çelik'in baba örneklerinden biri "Soğuk Bir Ateş" öyküsünde anlatıcı karakter olarak okurun karşısına çıkar. Öyküdeki anlatıcı karakter, üniversiteye giden oğluya bir öğleden sonrayı birlikte geçirme şansları doğunca onunla sohbet edebileceğini, böylece oğlunun hayatına dair hiçbir fikri olmadığını hissettiği konularda sorular sorup onu tanıyacağını düşünür. Aslında oğlunun üniversiteyi Ankara ya da İstanbul'da okumak isteyeceğini sanırken onun kentteki üniversiteyi tercih etmesine de şaşırmıştır:

"Aklından oğlunun hep İstanbul ya da Ankara'ya okumaya gideceği geçerdi. Oysa oğlan yaşadıkları şehirdeki üniversiteyi en başa yazmış, orayı da kazanmıştı. Önceleri ailesine yük olmamak için böyle yaptığını sanmış, bozulmuştu. Oğlunun eğitimi için para ayırmıştı oysa. Bunu zamanında ifade etmediği için kendisine kızmıştı. Bir süre sonra anladı oğlunun neden böyle yaptığını. Tutkusu, ideali yoktu oğlunun" (Çelik, 2011c, s.53).

Öykü kahramanı baba, oğlunun bugünkü durumundan kendini sorumlu tutar; zamanında onunla konuşmakta geciktğini şimdi de arayış kapatamayacağını düşünür. Kendisi gençliğinde yabancı ülkelere gitmek, farklı kültürleri tanımak, başka bir hayat kurmak istemiş ama buna fırsatı olmamıştır. Oğlunun üniversiteyi okumak için bile doğduğu kentten ayrılmayı istememesini anlamakta zorlanmakta, onun kolaya kaçtığını düşünmektedir. Öykü kahramanına göre bunun nedeni kendisinin evlat yetiştirmeyi becerememesidir. Anlatıcı, babalığı oğlunu iyi okullarda okutmak, iyi harçlık vermek değil, tutkuları paylaşmak olarak görür. Oysa kendisi oğlunu yetiştirirken müdahaleci olmamak için onu özgür bıraktığını düşünmüş, aralarındaki mesafeyi açtığını görememiştir.

"Göz Aşinalığı" öyküsündeki baba Engin, eşi Ayşe'den ayrılmıştır. Bir süredir işlerini, ofisini kapattığı için, müdavimlerinin çoğu üniversite öğrencisi gençlerin olduğu bir kafede sürdürmektedir. Günün birinde orada oğlu Kerim'le karşılaşacak olma ihtimalinden dolayı biraz tedirgindir. Çünkü oğluna ofisini kapattığından, işlerini bir kafede sürdürmeye çalıştığından söz etmemiştir. Oğlunun onu burada görse rahatsız olacağını, arkadaşlarına durumu açıklamakta zorlanacağını düşünmektedir. Ekonomik sıkıntı içinde olması, işini sürdüreceği bir ofisinin olmaması oğlunun gözündeki baba imajını sarsacağını



düşündüğü gibi kendisinin gözünde de değer yitimi gibidir.

“Ne Oldunsa” öyküsünün anlatıcısı, karısının “sen ne oldunsa, benim sayemde oldun.” sözü üzerine bütün bir hayatını, oğlu ve kızı ile olan ilişkilerini gözden geçirir. Elli altı yaşında bir iş adamı, şehrin önde gelenlerinden biri, baba, dede ve eştir ama çabalarını bir türlü yeterli görmeyen eşinin gözünde bunların bir değeri yoktur. Oğlu ile de ilişkisi istediği gibi yakınlık içermemektedir. Ona göre geçmişte olduğu gibi bundan sonraki hayatının bütün alanlarında da etkisiz kalacaktır. Bir zamanlar birlikte planlar yaptıkları gençlik arkadaşı ile de eşi yüzünden araları açılmıştır. Bu yaştan sonra da bu gidişi değiştirecek gücü bulamayacağını düşünmektedir.

“Herkes Kadar” öyküsündeki anlatıcı baba da kendini eleştirmektedir. Onun babalığının, herkesinkinden bir farkı yoktur:

“Selo’ya karımın hamile olduğunu söylediğimde, ‘Senden baba mı olur lan?’ demişti.

‘Neden olmasın?’ demiştim. ‘Herkes kadar benden de olur.’

Evet! ‘Herkes kadar.’ Oğluna bağırıp çağıran herkes kadar babayım ben de” (Çelik, 2011b, s.20).

Behçet Çelik’in öykülerindeki babalar isteseler de oğullarıyla sıcak ilişkiler kurmayı başaramaz, onlara müdahale eden otoriter baba olmamak için çaba sarf ederken oğullarıyla aralarına mesafe girmesine sebep olduklarını göremezler. Oğulları yetişkin bireyler olduğunda hayal ettikleri gibi arkadaş olamamaktan, baba-oğul iletişimsizliğinden de kendilerini sorumlu tutarlar, kendilerini eleştirirler; eşleriyle dünyaya bakışlarının aynı olmamasından rahatsızlık duysalar bile evliliklerini sürdürürler.

“Gün Ortasında Arzu” öyküsünde eve geri dönüş kadar baba-oğul ilişkilerindeki düşünce ve anlayış farklılıkları da yer almaktadır. İlk gençlik yıllarında, oğlunun düşüncelerine karşı çıkan, babanın bu tutumunu eve dönen oğulun iç konuşmalarından anlamak mümkündür. Ancak oğul, artık babasıyla ilk gençlik yıllarındaki tartışmalar yerine düşüncelerini zihninden geçirir ve bugün de tartışmalar yine anlaşamayacakları sonucuna varır:

“Sen önce kendini kurtar, deyip durmaz mıydı babam. Bunu derken kendini, işini gücünü batırdı. Hiç kızmıyorum ona, hatta sevimli geliyor. Akşamları onu karalar bağlamış halde gördüğümde, ‘Herkes kendini batırırsa düzeler dünya’ diyesim geliyor” (Çelik, 2011d, s.14).

Öyküdeki baba kural koyan, öğüt veren, verdiği öğüt değişmeyen ve anlatıcının iç konuşmasından anlaşıldığına göre oğlunun sözlerini dinlemeyecek, ona açıklama fırsatı vermeyecek biridir. Anlatıcı, bu babanın karşısında ilk gençliğinde olduğu gibi yine etkisiz olacağını bildiği için düşüncelerini sadece zihninden geçirir; babanın karşısında pasif kalmayı tercih eder:

“Bak baba, derim söyleyeceklerimi dinleyeceğini bilsem, ‘insan bir dolu şey kaybediyor, en kötüsü, dediklerine göre, umudunu kaybetmek, ama ben böyle düşünmüyorum. Umudunu da kaybedince başlıyor dünya. Hiçbir şeye hayıflanmıyor insan o zaman. Mütarekeden bu yana üç ay mı geçti, beş ay mı? Ne mi mütareke? Silahların terki, bilmez misin? Yoo, silahım olmadı hiç, bildiğin manada. Bıraktığım her şey benim cephanemdi, onları terk edip gelmedim mi?” (Çelik, 2011d, s. 14)

“İyi Olacak, İyi...” öyküsünde de oğul, baba evine dönmüş, çocukluğunda, gençliğinde patronun oğlu olmaktan utandığı atölyenin asmakatındaki ofiste çalışmaya başlamıştır. Ödenmesi

gereken faturalar, çalışanların birikmiş ücretleri, içinden nasıl çıkacağını bilemediği omuzlarına yüklenmiş bulduğu sorumluluk altında ezildiğini hissetmektedir. Anlatıcı zaman geçtikçe geri dönebileceği bir yerin kalmadığını anlar:

“...Her şey kâğıttaydı, kâğıttandı. Bütün dünya hatta. Döndükten sonra beni sakın tutan, iyi kötü güzel zamanlarım da oldu hissiymiş. Bir daha dönemeyeceğimi o saat anladım. Sayfa boştu, hep boş olmuştu, boş kalacaktı” (Çelik, 2011d, s.24).

“Hâkim Amca Beni Sormuş” öyküsünde Hâkim Amca anlatıcının babasının içki arkadaşıdır. Hâkim Amca'nın tayini başka yere çıktıktan sonra da babası ile ilişkileri mektuplarla devam etmiştir. Anlatıcının mezuniyet sonrası İstanbul'da çalışmaya başlamasından sonra da oğullarını ziyarete gelip gittiklerinde babası, emekli olup İstanbul'a yerleşen Hâkim Amca'yla görüşmeyi sürdürmüştür. Babası bir gün Hâkim Amca'nın onu çağırdığını söyler. Anlatıcı tedirginlikle Hâkim Amca'nın evine gittiğinde onun öldükten sonra geride bir şeyler bırakmak, bu nedenle yazmak, gençliğinde yazmaya meraklı olduğunu bildiği anlatıcıdan yazarlar ve şairlerin dünyasına ve edebiyat ortamına dair bilgi edinmek istediğini öğrenir. Ancak kendisi yıllar önce yazmayı bırakmıştır ve artık edebiyat dergilerini de yazılanları da takip etmemektedir. Üstelik babasının kendisini yazma konusunda yetenekli bulunduğunu da Hâkim Amca'dan duyar:

“Kusura bakma, hiç okumadım yazdıklarını. Ama baban hep çok yetenekli olduğunu söyler.

Anlaşılan yeterince şaşırمامıştım içeri girdiğimden beri. Yıllar önce bana, ‘Sende yetenek olsa, bugüne kadar ortaya çıkardı’ diyen babam yetenekli bulmuş beni. Neler görecektim, neler duyacaktım daha?’ (Çelik, 2011d, s.97)

Behçet Çelik'in bu öyküsündeki baba, oğluna geleneksel baba tavrıyla gerçek düşüncelerini açmayan ama başkalarına oğlunu öven, onunla gururlanan bir karakterdir. Oğul da babasının kendisiyle övündüğünü ancak yıllar sonra bir başkasından öğrenir.

“Hiçbir Şey Olmamış Gibi” öyküsündeki Emre, babasının şirketini devralmıştır. Ancak babası şirketi oğluna bırakmaktan memnun olmadığını, onun aldığı kararları onaylamadığını hissettirecek şekilde her fırsatta şirketi nasıl kurduğundan, nasıl büyüttüğünden söz etmektedir. Emre babasının Tekin'i şirkete ortak etmesinden memnun olmadığını bildiğinden, şirketteki malî sıkıntılardan da almak zorunda kalacakları kararlardan da eleştirileceğini bildiği için babasına söz etmez.

Bu öyküdeki otoriter baba, oğlunun yaptıklarını onaylamadığı gibi kendi kararlarının, yöntemlerinin tek doğru olduğundan emin bir tavra sahiptir. Oğlunu iş konusunda her fırsatta eleştirip kendi yaptıklarını anlatmaktan vazgeçmemektedir. Oğul ise kırklı yaşlarına gelmiş olmasına rağmen babasının eleştirilerinden kurtulamamış, iş konusunda yeterliliğini kanıtlayamamış olmanın ezikliğini yaşamaktadır.

“O Andan da Geçmek” öyküsünün kahramanı Adil, sürekli matematik öğretmeni olan babasının mühendislik ya da temel bilimlerden bir dal okumadığı için eleştirilerine maruz kalmıştır. Kırk yaşına gelmiştir ve bir yıl önce yurt dışına gidebilmek için kabul almaya uğraşırken bir gece yarısı işsiz kalmıştır. Bir süre işsiz kaldıktan sonra bir arkadaşının arkadaşı sayesinde bir sitede müdür olarak iş bulmuştur. Babası ise oğlunun yaşadığının sebebini sayısal olmamasına bağlamak alışkanlığını sürdürmekte kararlıdır.

Bu öyküdeki baba, oğlunun seçimleriyle ilgili olmayan gerçek sorunları görünmez kılmayı tercih etmeyi seçmektedir. Böylelikle oğlunun yaşadığı sıkıntılarda onun bölüm seçiminde baskı yapmamakla kendilerinin de etkisi olduğunu düşünerek sorumluluğu paylaştığını düşünmektedir. Diğer taraftan da oğlunun hayattaki duruşunun, görüşlerinin farkındadır ve bu konuda bir eleştiri getirmez. Öykünün anlatıcı karakteri de babasının bu tutumunun, onu anlamak, seçimlerine saygı duymak anlamına geldiğini düşünür.

Bu bölümde örneklenen baba karakterleri dikkate alındığında Behçet Çelik'in öykü karakterlerinin oğullarına karşı alışlagelen otoriter baba tipolojisinden farklı oldukları söylenebilir. Öykülerdeki babalar müdahaleci olmamaya özen gösteren, oğullarının seçimlerine saygı duyan, kendilerini eleştirebilen ve nasıl yapacaklarını bilemeseler de oğullarıyla arkadaş olmaya çalışan babalardır.

Öyküdeki anlatıcının ya da odaklanılan karakterin oğul olduğu öykülerde oğullar ise, kahramanı baba olan öykülerin aksine, daha otoriter babalarla büyümüşlerdir. İlk gençlik dönemlerinde düşüncelerine değer vermeyen bu babalara rağmen öykülerdeki oğullar kendi yolundan gitmeyi başarmış; gittiği yol onları hayal kırıklığına uğrattığında baba evine dönebilmişlerdir. Öykülerdeki babalar da oğullarına evlerini açmaktan kaçınmamıştır. Baba-oğul ilişkileri boyutunda da Behçet Çelik'in öykülerinin erkek karakterleri alışlagelen erkek tipolojisinden farklı kimlikleri örneklemektedir.

Askerlik, Cesaret, Siyasi Duruşlar

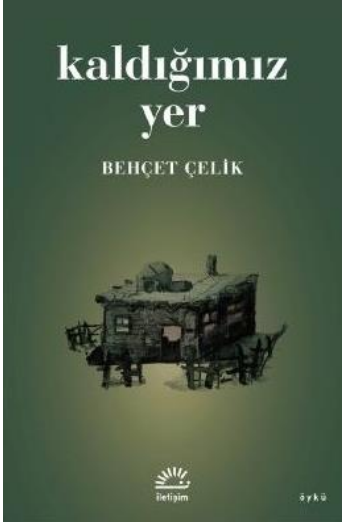
*Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti'*nde Serpil Sancar'ın da belirttiği gibi erkekliğin temelini vatan sevgisi oluşturur. Bu sevginin göstergesi olarak da askerlik yapma, kahramanca davranma, çoğu zaman sansürlenerek de olsa askerlikle ilgili anıların anlatılması erkek kimliğini kadın kimliğinden ayıran ve erkeklerin kadınlara karşı üstünlük sağladıkları bir alan olarak dikkat çeker. Behçet Çelik'in öykülerinde ise erkek karakterler sadece askerlik konusunda değil, erkekten beklenen cesaret gösterme, kan görme ve yaralanma gibi şeylerle ilgili olarak da geleneksel erkek tipolojisinden farklılık göstermektedir.

"Estağfurullah Asker" öyküsünün anlatıcı karakteri askerliği geciktirebildiği kadar erteletmiş ve otuzlu yaşlarında "aradan çıksın" diyerek askere gelmiş bir öğretmendir. Anlatıcı, acemilikten sonra öğretmen olarak askerlik yapma uygulaması da kalktığı için bu süreyi nasıl geçireceğini bilemez. Daktilo bildiği için yazıcı olarak ayrılmış, gün boyu gelen yazıları düzenleyip çatışmalarda hayatını kaybedenlerin sayılarını kaydettiği bir masanın başında çalışmaktadır. Anlatıcı zamanın nasıl geçeceğini bilemediği gibi sürekli kendine acımaktadır:

"Türk askerinin ne olmadığını, ne yapmayacağını anlatıp durmuşlardı; korkmazdık, üşenmezdik, üşümezdik, üzülmezdik, yorulmazdık. Bir şeyi atlamışlar, 'Türk askeri kendine acımaz,' denmemiştii hiç; başkalarını bilmem ama ben iyice iş edinmiştim bunu. Ne çok hatam olmuştu o yaşa dek, bunların toplamını almak için gelmiş gibiydim askere. Her gün yenileri ekleniyor, hesap tutmuyordu bir türlü" (Çelik, 2015, s.88).

Bu öykünün anlatıcı karakteri, zaman içinde molalarda ilgisini çeken bir erle sohbetlerini ilerletir. Ancak Ertuğ'un Kürt olması, erin birkaç arkadaşının birlikten kaçması, bu yakınlaşmayı fark etmeye başlayan kendi gibi yedek subay olanlardan bazılarının Ertuğ'la arkadaşlık yapmasını

sorgulamaya başlaması anlatıcıyı tedirgin eder. Anlatıcı, sivil hayatında öğrencilik yılları da dâhil olmak üzere hiçbir olaya karışmamasına, suç teşkil edebilecek hiçbir faaliyeti olmamasına rağmen Ertuğ gibi kendisinin de kaçak askerler konusunda sorgulanabileceğini, cezalandırılabilirliğini düşünerek Ertuğ'dan uzaklaşmayı seçer. Bu konuda kendini ikna etmeye çalışsa da bunu başaramaz.



“İnce U” öyküsünün kahramanı Halis de askere gitmeyi ertelemek için yoklamasını yaptırdıktan sonra raporlarla idare etmeye çalışmaktadır. Bedelli askerliği yaş sınırından dolayı kaçırmış, bu zaman zarfında askerlik süresi uzamıştır. Yaşı otuza yaklaştığı için kendini operasyonlara göndermeyeceklerini düşündüğü halde askerde olmayı istemez. Kaçak durumuna düşüp daha fazla rapor alarak bu görevden kaçamayacağını anlayınca askerlik birliğine teslim olur. Yazıcı olarak askerliğini yaparken çatışmalarda ölen askerlerin sayısını kaydettiği kâbus olarak nitelediği sekiz ay geçirir.

Görüldüğü gibi öykülerdeki karakterler, askerlik konusunda istekli olmadıkları gibi o ortamda da geçmişlerinde siyasi olarak suç ya da şüphe oluşturacak hiçbir faaliyetin içinde olmamalarına rağmen başlarına bir şey geleceğinden, askerliklerinin yanacağından ya da uzayacağından kaygı duymaktadırlar. Behçet Çelik'in öykü karakterleri için askerlik, hayatlarının övgü vesilesi olarak anlatılacak bir dönemi değildir.

“Derinin Altı” öyküsünün kahramanı Sacit, işsiz bir gençtir. Abisinin her fırsatta askerliğini bile on beş ayda, kolay bir yerde yapmasından dolayı Sacit'i küçümsemesi, canının sıkılmasına sebep olmaktadır. Abisi askerliğini çatışma bölgelerinde on sekiz ay yaptığı için bunu bir erkeklik ve üstünlük vesilesi olarak Sacit'e karşı kullanmaktadır. Sacit de Alaattin Abi'sinin onu belediyeye güvenlikçi olarak alacağı sözünü vermesini kahramanlık göstereceği, abisine üstünlük sağlayacağı bir alan olarak görmektedir. Sacit, Alaattin Abi'nin yönlendirdiği karşı görüşlülerle olan bir çatışmada en önde bulunarak onun gözüne girmeye çalışır. Ancak çatışmanın büyümesiyle birlikte taş sopa derken döner bıçağı ile bir göstericinin kolundan yaralandığını gördüğü anda bayılır. Üstelik çatışmada yanında olan arkadaşı İhsan'ın, Sacit'in kan görünce bayıldığını düşünmesi, ağzı sıkı davranmayacağını hissettiği İhsan'ın yüzünden bunun Alaattin Abi'nin kulağına gitme ihtimali bütün gelecek hayallerinin tehlikeye düşmesine neden olur:

“Kan görüp bayıldığı mevzusu yayılmasa, bu kargaşada olan biten arasında kaynasa, unutulsa. Aksi halde yanardı ki nasıl yanardı. Hele Alaattin Abi'nin kulağına asla gitmemeliydi. Öğleyin çağırdığında en çok ona güvendiğini söylemişti. İş hazır, belediye çalıştığı şirketi değiştiriyormuş. ‘Biraz zaman alır, ama dert etme,’ demişti elini omzuna koyup, ‘bizim arkadaşların kurduğu şirkete verecekler güvenlik işini. O zaman ilk seni alacağım.’” (Çelik, 2017, s.79).

Olay sırasında köşedeki kebabçıda çalışan dönercinin döner bıçağı ile bir göstericinin kolunu omuz başından kesmesi, omuzdan ayrılıp sarkan et parçasının görüntüsü Sacit'in gözünün önünden bir türlü gitmez ama bir taraftan da arkadaşı İhsan'ı kan tutmadığına, bu görüntüden etkilenmediğine inandırmaya çalışır. Polis geldikten sonra dağılan göstericilerden yaralananların

ambulanslara alınmasından sonra Sacit ve İhsan da Alaattin Abi'nin talimatıyla oradan uzaklaşmaya çalışırlar. Yolda, Sacit'in gözünün önüne omuz başından sarkan et parçası gelir:

“O bıçakla dönüp yeniden döner mi kesecek şimdi bu adam? diye sordu.

Herhalde abi, dedi İhsan, ne yapacak başka?

Yenir mi be o, dedikten sonra yolun kenarına seğırtip öğürmeye başladı” (Çelik, 2017, s.88).

Sacit, belediyeye güvenlikçi olarak girebilmek için kahramanlık göstermeye, ön safta bulunmaya çalışırken çatışma esnasındaki yaralanan koldan sarkan et parçası görüntüsü bayılmasına, midesinin bulanmasına neden olur. Oysa Sacit cesur, dayanıklı ve dirayetli olması gerektiğine inanan ve kendini bu şekilde göstermeye çalışan, evinden başlayarak çevresinde ancak böyle kabul göreceğini düşünen bir gençtir.

Simone de Beauvoir'ın dolaylı olarak söylediği gibi erkeklik; çocukluktan itibaren kırıtkanlık yapması, ağlaması yasaklanarak biyolojik kimliği esas alıp oluşturulmuş bir kimliktir. Deniz Kandiyoti'nin belirttiği gibi askerlikte bir başka erkeğin tahakkümüne maruz kalan erkeğin, bütün askerlik anılarını sansürleyerek ve idealize ederek anlatması toplumun erkeklik kimliğinden beklentileri ile ilgilidir. Behçet Çelik'in askerlikle ve cesaret gösterilecek alanlarla ilgili öykülerinde anlatılan karakterler, bu tipolojinin dışında kalan kişilerdir. İlk iki öyküde ele alınan karakterler üniversite mezunu, kentli orta sınıftan erkeklerdir ve askerlik konusunu ötelemeleri çevrelerinde bir erkeklik kaybı olarak algılanmamıştır. Oysa “Derinin Altı”ndaki anlatıcı karakterin babası işçi emeklisi, abisi telefon kılıfı satan bir dükkân işleten küçük esnaftır. Sacit'in kendisi de eğer göze girmeyi başarabilirse belediyede güvenlikçi olarak işe alınacağını uman biridir. Sacit'in ait olduğu çevre için cesaret gösterme, toplumun erkek kimliğinden beklediği özellikleri taşıma daha önemlidir. Ancak Sacit kendini zorlasa da o tipolojiye uyamamaktadır ve bundan çevresinden önce kendisi rahatsızlık duymaktadır.

SONUÇ

Behçet Çelik, öykülerinde genel olarak kentli, okumuş yazmış, orta sınıf, orta-üst sınıf ailelerde büyümüş, kendisi de çoğu zaman üniversite mezunu olan bireyleri anlatmaktadır. Çoğu öyküde anlatıcı karakter konumundaki bu bireyler, son kitabı *Patikaların İyi Yanı*'na kadar yalnız erkeklerdir. Öykülerdeki karakterler sessiz, söylemek istediklerini nasıl dile getireceklerini bilemeyen ve harekete geçmekte geciken kişilerdir. Bu karakterler çevrelerinde; çok okudukları için “filozof”, düşünceli ve nazik oldukları için “iyi” olarak kodlanmışlardır. Çevrelerindeki onlardan iyi bir aileden geldiklerinden dolayı iyi olmalarını beklemeleri o karakterlerin de bu kalıp anlayış yüzünden kendilerini sürekli frenlemelerine sebep olmuştur. Bu nedenle de okuduklarını ve düşündüklerini ilişkilerine yansıtamadıkları için hep tutukturlar. Bu tutuk ve sessiz erkeklerin en acımasız eleştirmeni yine kendileridir.

Behçet Çelik'in erkek karakterleri egemen erkek kimliğinin dışında bir özellik taşımaktadır. Öykülerdeki heteroseksüel erkekler, karşı cinsle ilişki kurmakta ve bu ilişkiyi sürdürmekte güçlük çekmektedir. Üniversite eğitimi için yaşadığı kentten ayrılan, daha büyük bir kentte okuyan, okuldan sonra geri dönmeyen, okul bittikten sonra orada çalışan karakterlerin iş çevresi ve aşk hayatı vardır ama her ikisinde de tutuk tavırlarını sürdürürler. İş arkadaşlarıyla grup olmayı

başaramazlar, genellikle aşk ilişkileri sürüncemededir ya da ilişkileri yarım kalır. İlişkinin sürdürülebilmesi için hep karşıdan bir işaret, bir yönlendirme beklerler. Gençlik yıllarında siyasal hareketlerin içinde yer alsalar bile orada da atak ve cesur değillerdir. Öykülerdeki gençlik yıllarını geride bırakıp düzen tutturamayan karakterlerin kimisi baba işine ve evine dönmek zorunda kalır. Baba-oğul ilişkilerinde de anlatıcı karakter, öykü ister oğula ister babaya odaklanmış olsun, sessiz kalmayı tercih eden, karşısındakinin kendini anlamayacağını düşünen taraf olur. Evlilik ile sonuçlanmış ilişkiler de başlangıçta paylaşıma ve heyecana dayansa bile zamanla karşılıklı olarak suskunlaştıkları sıradanlaşan bir hal alır. Bu da çoğu öyküde boşanmayla sonuçlanan bir durumu doğurur. Boşanma sebebi bile bu öykülerde alışlagelen boşanma sebeplerinin dışında entelektüel sebeplere dayanmaktadır.

Behçet Çelik'in öykü kahramanlarının toplumun benimsediği egemen erkek kimliğinin en önemli kodlarından biri olan askerlik, cesaret konularında da farklı bir kimliği oluşturduğu görülmektedir. Onun erkek karakterleri zorunlu askerlik hizmetini geciktirebildikleri kadar erteleyen, ellerine silah almadan görevi yerine getirip dönme peşinde olan, bütün bunları düşündükleri halde bu tutumlarını cesurca savunmaya da girişmekten kaçan, çekinceleri olan, ceza almaktan, mimlenmekten korkan erkeklerdir.

Sekiz öykü kitabında yer alan öyküleri değerlendirildiğinde Behçet Çelik'in alışlagelen erkeklik normlarının dışında bir erkek kimliğini başarıyla oluşturduğu söylenebilir. Toplumun özellikle orta-üst ve orta sınıflarına mensup üniversite mezunu; utanan, ağlayan, ayrıntılarda boğulan, karşı cinsle ilişkilerinde tutuk, askerlik ve cesaret konusunda farklı tutumları olan erkek karakterlerin öykülerini anlatan Behçet Çelik, bir anlamda Türk toplumunda farklı erkeklik tipolojilerinin mümkün olduğuna, bunun hiç de marjinallik arz etmediğine dikkat çekmektedir.

KAYNAKÇA

- Apaydın, Neşe (2020, 20 Ağustos). "Behçet Çelik'in Öykülerinin Dünyasına Kısa Bir Yolculuk". *Son Baskı Söz Uçar Yazı Kalır*.<https://www.sonbaski.com/neseapaydin/behcet-celikin-oykulerinin-dunyasina-kisa-bir-yolculuk/>. (erişim 27.12.2021).
- Apaydın, Neşe (2020, 17 Aralık). "Behçet Çelik ile öykücülüğü üzerine bir söyleşi". *Çukurova Sanat Girişimi ÇSG*.<https://www.youtube.com/watch?v=3b0GMpkkfC8>. (erişim 27.12.2021).
- Apaydın, Neşe (2021, 12 Ocak). "'Diken Ucu'ndan 'Yolun Gölgesi'ne Behçet Çelik'in Öyküleri Üzerine-2". *Son Baskı Söz Uçar Yazı Kalır*.<https://www.sonbaski.com/neseapaydin/diken-ucundan-yolun-golgesine-behcet-celikin-oykuleri-uzerine-2/>. (erişim 27.12.2021).
- Beauvoir, Simone de (2019). *İkinci Cinsiyet (II. Cilt)*. İstanbul: Koç Kam Yayınları.
- Connel, R.W. (2019). *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar*. (Çev. Cem Soydemir). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Çelik, Behçet (2010). *Diken Ucu*. İstanbul: Can Yayınları.
- Çelik, Behçet (2011a). *Yazyalnızı/ İki Deli Deroiş*. İstanbul: Can Yayınları.
- Çelik, Behçet (2011b). *Herkes Kadar*. İstanbul: Can Yayınları.
- Çelik, Behçet (2011c). *Düğün Birahanesi*. İstanbul: Can Yayınları.
- Çelik, Behçet (2011d). *Gün Ortasında Arzu*. İstanbul: Can Yayınları.

- Çelik, Behçet (2015). *Kaldığımız Yer*. İstanbul: Can Yayınları.
- Çelik, Behçet (2017). *Yolun Gölgesi*. İstanbul: Can Yayınları.
- Çelik, Behçet (2021). *Patikaların İyi Yanı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Direk, Zeynep (Der.). (2009). *Cinsiyetli Olmak- Sosyal Bilimlere Feminist Bakışlar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Direk, Zeynep (2018). *Cinsel Farkın İnşası- Felsefi Bir Problem Olarak Cinsiyet*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Kandiyoti, Deniz (2019). *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar-Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Kılınç, Berna (2009). "Aklın Cinsiyeti Var mı?". *Cinsiyetli Olmak – Sosyal Bilimlere Feminist Bakışlar* (Der. Zeynep Direk) içinde (s. s-s) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Sancar, Serpil (2016). *Erkeklik: İmkânsız İktidar- Ailede, Piyasada ve Sokakta Erkekler*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Sancar, Serpil (2017). *Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti- Erkekler Devlet, Kadınlar Aile Kurar*. İstanbul: İletişim Yayınları.

BATI

EDEBİYATINDA AKIMLAR

editör
OKTAY YİVLİ

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

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



Prof. Dr. Önder Göçgün

TİYATRO DENEN HAYAT SAHNESİ



PROF. DR. ÖNDER GÖÇGÜN

Türk Tasavvuf Şiiri

AÇIKLAMALI VE YORUMLU ÖRNEKLERLE



MODERN TÜRK EDEBİYATI

editör
OKTAY YİVLİ

MUHARREM DAYANÇ
OKTAY YİVLİ
MACİT BALIK
MAHMUT BABACAN
SEVİM ŞERMET

YASEMİN MUMCU
BEDİA KOÇAKOĞLU
NİLÜFER İLHAN
MAKSUT YİĞİTBAŞ
SELAMİ ALAN



Bir Bahriyeli ve Romanı: H. Tahsin Nuri'nin *Yiğitler*'i

DR. ÖĞRETİM ÜYESİ MURAT GÜR*

Öz

Bu makale Türk edebiyatı tarihinde adı neredeyse hiç anılmayan H. Tahsin Nuri ve onun kitap hâlinde yayımlandığı bilinen tek romanı *Yiğitler* hakkındadır. Çalışmanın öncelikli amacı yazarı ve eserini tanıtmaktır. Böylece onun edebiyat tarihindeki konumunu belirginleştirecek çalışmalara öncülük edileceği düşünülmektedir. Bu doğrultuda birinci bölümde yazarın hayatına odaklanılmış ve ulaşılan biyografi parçacıklarından hareketle genel bir portresi çıkarılmıştır. İkinci bölümde *Yiğitler* romanının ön sözünden yola çıkarak onun sanat ve edebiyat hakkındaki görüşlerine değinilmiştir. Ardından metnin bilinen tek eleştirmeni Cenap Şahabettin'in eser hakkındaki düşünceleri üzerinde durulmuştur. Son olarak *Yiğitler* romanına odaklanılmış, eserin yapısal ve tematik bir incelemesi yapılmıştır. Sonuçta eserin gerek kullanılan dil ve üslup gerekse ideolojik bakımdan Millî Edebiyat döneminin karakteristik özelliklerini taşıdığı görülmüştür.

Anahtar sözcükler: H. Tahsin Nuri, *Yiğitler*, millî edebiyat, edebiyat tarihi, edebî inceleme

A SAILOR AND HIS NOVEL: H. TAHSIN NURI'S NOVEL *YİĞİTLER* (*THE VALIANTS*)

Abstract

This paper is about H. Tahsin Nuri, whose name is almost never mentioned in the history of Turkish literature, and his only known novel, *Yiğitler* (*The Valiants*). The main purpose of the study is to introduce the author and his work. Thus, it is thought that the studies to be made to clarify his position in the history of literature will be pioneered. In this aspect, in the first chapter, the author's life was focused and a general portrait was drawn based on the pieces of biographical information reached. In the second chapter, based on the preface of the novel *Yiğitler*, his views on art and literature are mentioned. Then, the thoughts of Cenap Şahabettin, the only known critic of the text, about the work were emphasized. Finally, the novel *Yiğitler* focused on, and a structural and thematic analysis of the text was made. As a result, it has been seen that the novel has the characteristic features of the Turkish National Literature period, both in terms of language and style and ideological.

Keywords: H. Tahsin Nuri, *Yiğitler*, Turkish national Literature period, history of literature, literary review

GİRİŞ

Türk edebiyatı, bilinen, görülen ve ele alınıp incelenenlerin yanı sıra henüz gün yüzüne çıkarılmayan sanatçılar ve eserleriyle bütünlüklü bir yapı arz etmektedir. Kimi ideolojik, kimi kişisel gerekçelerle tarihin karanlığına bırakılan söz konusu kişi ve metinlerin günümüz okur ve araştırmacılara sunulması ve çeşitli açılardan değerlendirilmesi

* Nevşehir Hacı Bektaş Veli Ün. Fen Edebiyat Fak. TDE Böl. E-posta: muratgur@nevsehir.edu.tr, orcid: 0000-0003-1577-9152
Gönderim Tarihi: 17.02.2022 Kabul Tarihi: 31.03.2022

Türk edebiyatı tarihine bütüncül bir bakış için elzemdir. İlk defa ele alınacak her metin bütünlük yolunda bir adım niteliğinde olacak ve yayımlandığı dönemin edebiyat ortamının biraz daha aydınlatılmasına katkı sağlayacaktır.

Türk edebiyatının, adına ister kanon densin ister gelenek, belirli metinler ve isimler üzerinden anlatıldığı bir gerçektir. Edebiyat tarihi adıyla yayımlanan birçok eser de bu gerçekliğin yansımasıdır. Oysa özellikle modern Türk edebiyatı adına bütünlüklü ve nitelikli bir değerlendirme için ilgili dönemlerin bütün sanatçı ve eserlerinin dikkate alınması bir zorunluluktur. Türk edebiyatı bağlamında böyle bir değerlendirmenin önündeki en belirgin engelin alfabe farklılığı olduğu dile getirilebilir. Henüz Arap alfabesiyle yazılan modern Türk edebiyatı metinlerinin birçoğu incelenmemiş, edebiyat tarihi içinde konumlandırılmamıştır. Bu doğrultuda “her alfabe reddinde edebî kültürünün bir kısmını göme göme ilerlemiş bir milletin edebiyat tarihini yazabilmek için, önce bu alfabelerle neler yazdıklarını tamamen ortaya koymak gerek[mektedir]” (Özgül, 2015, s. V-VI). Bu çalışma, böyle bir bakış açısından yola çıkarak büyük bir amaca hizmet etmek yolunda küçük bir adım atmak niyetiyle ortaya konulmaktadır.

Burada Osmanlı Devleti’nin son dönemlerinde ve Cumhuriyet’in ilk yıllarında yaşayan ancak doğum ve ölüm tarihleri dâhil hakkında neredeyse hiçbir şey bilinmeyen bir yazar olan H. Tahsin Nuri ve onun bir kitap formatında yayımlandığı bilinen tek romanı *Yiğitler* (1922) üzerinde durulacaktır. Öncelikle yazarın kimliğine ve edebiyat hakkındaki görüşlerine değinilecek ardından söz konusu eserin yapısal ve tematik bir incelemesi yapılacaktır. Böylece yazarın ve romanın Türk edebiyatındaki konumunun belirlenmesi adına ilk gözlemlerin sunulması amaçlanmaktadır.

1. H. TAHSİN NURİ’NİN HAYAT ÖYKÜSÜNDE PARÇACIKLAR

H. Tahsin Nuri’nin hayatı araştırılırken öncelikle Türk edebiyatının isimleri hakkında ansiklopedik bilgiler veren eserler incelenmiştir. Yapı Kredi Yayınları tarafından çıkarılan *Tanzimat’tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi* (2010), Behçet Necatigil’in hazırladığı *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü* (1995), Dergâh Yayınları’nda yayımlanan *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi (Devirler/İsimler/Eserler/Terimler)* ile Ahmet Yesevi Üniversitesi tarafından internet ortamında erişime sunulan *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü* ilk aşamada gözden geçirilen eserlerdir. Ne var ki bunların hiçbirinde yazar hakkında herhangi bir veri bulunmamaktadır. Ardından yazarın yaşadığı dönemin edebiyatı ve kültür hayatı hakkında yapılmış ve Yüksek Öğretim Kurumu Tez Merkezi’nde bulunan lisansüstü çalışmalar ile aynı alanlardaki akademik yayınlar incelenmiş ancak yazarla ilgili hiçbir bilgiye ulaşılamamıştır. Yalnız, Tahsin Yıldırım tarafından hazırlanan *Edebiyatımızda Müstear İsimler* adlı eserde Hasan Tahsin Nuri isimli bir kayıt bulunmaktadır (2006, s. 186). Bu kaydın kaynağı Ömer Faruk Huyugüzel’in *İzmir Fikir ve Sanat Adamları (1850-1950)* adlı çalışmasıdır. Huyugüzel de yazar hakkında hiçbir şey bilinmediğine vurgu yaparken onun İzmir’deki hayatına dair bilgiler sunmaktadır (2000, s. 209).

Şimdilik, H. Tahsin Nuri hakkındaki en kesin bilgi, onun, *Yiğitler* romanının yayımlandığı Rumi 1338/Miladi 1922 yılında Heybeliada Bahriye Mektebi’nde edebiyat ve topçuluk muallimi olmasıdır. Metnin sonunda “Heybeli-1332” ibaresi bulunmaktadır. Romanda işlenen konunun yazarın uzmanlık alanıyla bağlantısı ve romanın “Talebeme İthaf” ifadesiyle birlikte yayımlanması

göz önüne alındığında onun Rumi 1332/Miladi 1916 yılında da aynı okulda olduğu ileri sürülebilir. Yazar hakkında ulaşılan bir diğer bilgi, onun *Risale-i Mevkute-i Bahriye'nin* 31 Kanun-ı Evvel 1330 (Rumi)/13 Ocak 1915 (Miladi) tarihli üçüncü sayısında yer alan “Koronel Muharebe-i Bahriyesinde Tarafeyn Kuvve-i Harbiyesi” başlıklı makalesinin sonundaki bilgi notudur. Bu yazının sonunda yazar imzasının üstünde “Yavuz Zırhlı-yı Hümayun Topçu Zabıtlarından” bilgisi bulunmaktadır (Tahsin Nuri, 1915, s. 132).

Bu biyografi parçacıklarından yola çıkarak en azından söz konusu bilgiyi teyit etmek adına Bahriye’de görev yapan asker ve memurların görev yerleri ve memuriyetlerine dair bilgiler içeren Bahriye salnamelerinin belirtilen yıllardaki sayıları kontrol edilmiştir. Ne var ki bu eserlerde H. Tahsin Nuri adına rastlanmamıştır. Bununla birlikte yazarın Yavuz Sultan Selim Zırhlısı’nda görevli olduğunun bilindiği 1914-1915 yıllarına ait salnamede bu zırhlıda görevli Hasan Tahsin isimli bir topçu zabiti bulunmaktadır. Salnamede 771 künye numarası ile kayıtlı bu kişi hakkında “Trabzonlu Mehmet oğlu Hasan Tahsin” bilgisi yer almaktadır (s. 108). Bu kişinin *Yiğitler* romanı yazarı H. Tahsin Nuri olma ihtimali yüksektir. Böyle bir iddianın gerekçesi romanın yazıldığı, yayımlandığı ve yazarın “Bahriye Mektebi Edebiyat ve Topçuluk Muallimi” görevinde bulunduğunu belirttiği ve bu görevi devam ettirdiğinin tahmin edildiği 1914-1915, 1917 yıllarındaki salnamelerde bu kişinin “mahall-i memuriyetinin”, “Mekteb-i Bahriye Lisan Muallimi” biçiminde kayıt edilmesidir. Kayıt, 1924 salnamesinde ise “Mekteb-i Bahriye Muallimi” biçiminde yer almaktadır.¹ Ayrıca söz konusu salnamelerde başka biri için “edebiyat muallimi” tabirinin kullanıldığına da rastlanılmamıştır. Bu durum Trabzonlu Mehmet oğlu Hasan Tahsin’in *Yiğitler* romanı yazarı olma ihtimalini güçlendirmektedir. Yine de yazarın imzasının genellikle H. Tahsin Nuri biçiminde olduğu belirtilmelidir.

Buradan yola çıkarak onun hakkında edinilen bilgiler Bahriye’deki görevine başlangıç tarihi ve eğitimi ile ilgilidir. Salnamelerde onun Bahriye’ye “duhul” tarihi olarak 1/11/1320 kaydı vardır. Ek olarak 1914-1915 tarihli salnamede kayıt bilgilerinin yanında “طو+” kısaltması bulunmaktadır. Salnamenin baş kısmında bulunan “Rumuzât ve Alamat” bölümündeki bilgilere göre kısaltmadaki harfler onun uzmanlık alanının topçuluk olduğunu gösterir. Artı (+) işareti ise “mesleğine ait malumatı Avrupa’da tahsil etmiştir” anlamına gelmektedir (1914-1915, s. 51). Dönemin şartları içinde düşünüldüğünde onun alanında iyi bir eğitim aldığı söylenebilir. H. Tahsin Nuri’nin roman ve hikâyelerindeki dil kullanımı ile denizcilik üzerine inceleme makalelerindeki yöntem bilgisi, analiz yeteneği ve bilgi birikimi bir arada değerlendirildiğinde salnamelerdeki kaydın ona ait olduğu kanısı güçlenmektedir. Bu durumda yazarın 1905 yılında Bahriye’ye “topçu zabiti” olarak girdiği daha sonra da edebiyat ve topçuluk derslerini vermek üzere Heybeli Bahriye Mektebi’nde görevlendirildiği söylenebilir. Görevinin başlangıç tarihi hakkında kesin bir bilgi yoksa da kayıtlardan yola çıkarak 1924 yılına kadar burada öğretmenlik yaptığı dile getirilebilir. Ömer Faruk Huyugüzel’in ulaştığı bilgiler ise onun 1924’ten sonra İzmir’e geçtiğini ve en azından bir müddet burada yaşadığını göstermektedir.

¹ *Bahriye Salnamesi* (1333/1917), İstanbul, Bahriye Matbaası. s. 38-39, Salname sıra kayıt numarası 498.

Bahriye Salnamesi (1334/1918), İstanbul, Bahriye Matbaası. s. 19, Salname sıra kayıt numarası 498.

Bahriye Salnamesi (1340/1924), İstanbul, Bahriye Matbaası. s. 21, Salname sıra kayıt numarası 226.

Huyugüzel, *Ahenk* gazetesinin 15 Mayıs 1926 tarihli sayısında yer alan bir haberden yola çıkarak onun 1924'te İstanbul'dan İzmir Erkek Lisesine geldiğini, öğretmen olarak göreve başladığını ve 1929'a kadar İzmir'de kaldığını belirterek yazar hakkında şunları dile getirir:

İstanbul'da daha önce, yani 1922'de belki de bir roman olan *Yiğitler* adlı bir eser yayımlamıştır. *Ahenk*'te H.Y.N. rumuzuyla ve Heybeli notuyla çıkan ilk hikâyesinden sonra bazen H.T.N bazen de Hasan Tahsin Nuri adıyla 1929 ekimine kadar yayımladığı uzun hikâyelerden başka Ocak-Nisan 1925 tarihleri arasında aynı gazetede "Millî Roman" nitelemesiyle tefrika ettiği *Yeşil Gerdek* adlı bir eseri de bulunmaktadır. Bu romanın Halide Edip Adıvar'a ithaf edilmesi, onun daha çok hangi yazarı takip ettiği konusunda bir fikir vermektedir. Ayrıca gene *Ahenk*'te bir bölümünün yayımlanması dolayısıyla *Güzin'in Defteri* adlı bir roman daha yazdığını biliyoruz. Bu gazetede sohbet ve makaleleri de çıkan Hasan Tahsin Nuri'nin başka bir İzmir gazete ve dergisinde herhangi bir yazısı çıkmış değildir. Büyük bir ihtimalle İzmir'den başka bir yere tayin edilerek ayrılan yazarın edebî faaliyeti daha sonra da devam etmiş olmalıdır. (Huyugüzel, 2000, s. 209)

Bu çalışma kapsamında ulaşılanlar ile Huyugüzel'in dile getirdiği bilgiler bir arada değerlendirildiğinde H. Tahsin Nuri'nin parçalı da olsa bir biyografisi çıkarılabilir. Yine de yazarın doğum yeri, ailesi, eğitim hayatının ayrıntıları ile 1929 yılında sonraki hayatı hakkında herhangi bir bilgi bulunmamaktadır.

Asker kökenli bir yazar ve bir edebiyat öğretmeni olarak H. Tahsin Nuri'nin genellikle roman ve hikâye yazdığı görülmektedir. *Yiğitler* hariç ulaşılan bütün eserlerinin önce gazete ve dergilerde tefrika edildiği anlaşılmaktadır. Bu doğrultuda yazarın İstanbul'da *İzdivaç* dergisi, İzmir'de ise *Ahenk* gazetesi bünyesinde bulunduğu tespit edilmiştir. Bunlar dışında herhangi bir yayın organında yer alıp almadığı bilinmemektedir.

2. H. TAHSİN NURİ'NİN EDEBÎ KİŞİLİĞİ VE EDEBİYAT HAKKINDA DÜŞÜNCELERİ

Hayatı bir gölge kadar belirsiz bir yazarın edebî kişiliği ve edebiyat hakkındaki düşüncelerine ulaşmanın belki de tek yolu eserlerinde bulunacak küçük izlerdir. Bu doğrultuda H. Tahsin Nuri'nin görüşlerinin genel bir çerçevesi *Yiğitler* romanının ön sözünden yola çıkılarak çizilebilir. "Birkaç Söz" başlığını taşıyan bu metinde yazar genelde sanat, özelde ise edebiyatın nasıl olması gerektiği doğrultusundaki görüşlerini aktarır.

Ön söz, yazarın sanatı ve edebiyatı tanımlamasıyla başlar: "Tabiattaki asil ve bedi heyecanlardan aldığı tesir ve kudretle ruhumuzu tehziz eden eserlere (sanat) ve bunun kalemle ifadesine (edebiyat) diyoruz" (1922, s. 4). Aslında sanatın kaynağını tabiat ve onun verdiği seçkin ve ender heyecanlar olarak görmesiyle, yazarın romantiklere yakın bir anlayışta olduğu kolaylıkla dile getirilebilir. Nitekim yazarın bu tanımın ardından sanatkâr ve tabiat ilişkisi çerçevesinde yaptığı sanatkâr nitelemesi bir tür romantik manifesto özelliği gösterir:

Hilkat ve meşiyetin kurduğu hayat sahnesi ortasında daima değişen daima televvün gösteren o kadar sayısız hadiseler, o kadar nihayetsiz renkler ve şekillerle muhatız ki kifayetsiz varlığımızla hemen hemen bir zerre göremeden ve duyamadan bu serâir ummanında boğulup gidiyoruz. Ruhumuzda ezeli ve kanmaz bir duygu ihtiyacı var, fakat doymak ve doyurmak ne kadar ne kadar güç! Cevheri bir parça çamurdan ibaret

varlığımızla tabiat çok çetin bir bilmece kurmuş ve beşeriyetin geçmiş gelecek mecmu idrak kuvveti onun düğümlerini çözmekten çok uzak... Şu kadar var ki en zayıf ve en zavallı yaratılmış bir müfekkire bile benliğimizi örten kalın ve koyu karanlıklar arkasındaki esrarı az çok seziyor ve ona ulaşmak muhal olduğunu biliyor. İşte kalbimiz de böyle: Fezaya atılan bir taş parçası nasıl küçük ve manasız bir mahrek üzerinde nihayetsizliklere erişmeden esîre karışmadan âtil ve sakîl düşecek bir toprak ararsa, her zerresi bin ihtisas ile örülü şu vücut ve hayat fezasına atılan kalbimiz de seyran ve meyelanındaki yüksekliklere rağmen öyle sakîl ve maddi kendi mahrekini çizer, kendi toprağına düşer gider. Sanatkâr o karanlıkların arkasındaki esrarı biraz daha yakından sezen o mahreki biraz daha uzun ve derin çizen nafiz bir göz, yumuşak bir kalp demektir ve biz bu ammî ve huşunet diyarında o yakın sezışlerden o ince titreyişlerden gelen teselliye çok, pek çok minnettarız! (1922, s. 4-5)

Yazarın sanatın kaynağı olarak gördüğü tabiat, yaratılış ve Tanrı'nın takdiri çerçevesinde bir bütün hâindedir. Bu doğrultuda onun odağında tabiatın karşısındaki sıradan insan ve sanatkâr arasındaki ayrım bulunur. Ona göre insanlık söz konusu "hayat sahnesinde" varlığın özünü kavramadan ve hissedemeden yaşayıp gitmektedir. Tabiatı tanımlarken ise genellikle onun içinde barındırdığı sirlara, gizemlere ve idrak edilemezliğine vurgu yapar. İnsanlığın geçmiş ve gelecek "idrak" kuvveti, "hilkatin" bilmeceğini çözecek seviyede değildir. Dolayısıyla sıradan insan söz konusu idraksizlik içinde "boğulup gider", varlığı ve tabiatı anlamadan ve hissedemeden hayatını devam ettirir. Yine de ona göre en sıradan zihinler bile, benliğin ötesindeki esrarı sezen bir hisse sahiptir. Sanatkârın rolü ve görevi ise tam bu noktada açıklık kazanır. Ona göre sanatkârı sıradan insandan ayıran, tabiatın ve yaradılışın ardındaki esrarı daha yakından hissetmesi ve bununla da kalmayıp onu somutlaştırmasıdır. Bu açıdan sanatkâr, sıradan insanın, her zerresinde bir sır barındıran bu tabiatla bütünleşmesine, onu anlamlandırmasına yardımcı olur. İnsan yaratılışı itibarıyla, manevi olarak tanımlayabileceğimiz yüksekliklere meyilli olsa da dünya hayatında kendine yaradılışıyla uymayan "maddî" bir yörünge çizer. Sanatkâr ise karanlıkların ardındaki esrarı diğer gözlerden farklı gördüğü için bir nevi asıl gerçeği gösterir ve bu yüzden sıradan insan deyim yerindeyse ona "minnet" borçlu olmalıdır.

Bu doğrultuda H. Tahsin Nuri'ye göre sanat konusunu ve ilhamını tabiatı alır. Konuyu kendi kabiliyetine göre işleyecek ve böylece tabiatın anlamlandırılmasını sağlayacak ise sanatkârın kendisidir. Böylece yazarın sanat eserinin değeriyle sanatçının dehası arasında bir bağ kurduğu ve sanatkârı ayrıcalıklı bir konuma yerleştirdiği söylenebilir.

Yazarın sanat-sanatkâr arasında kurduğu bağ çerçevesinde romantizm açısından dikkat çekilmesi gereken bir diğer konu akıl ve duygu ilişkisidir. Romanın ön sözünde "idrak kuvveti" tamlamasının "akıl" yerine kullanıldığı söylenebilir. Ona göre insanlığın idrak kuvveti tabiatı anlamlandırmaya, başka bir deyişle onun bilmeceğini çözmeye yetmeyecektir. Tabiatı anlamak ve anlamlandırmak için onu hissetmek gerekir. Sanatkâr bu doğrultuda keskin hisleriyle sıradan insanın hislerini dalgalandırarak uyabilir. Dolayısıyla yazarın duygunluğu ve hissetme kuvvetini aklın önüne koyduğu söylenebilir. Dahası buradan yola çıkarak onun zihnindeki gerçeklik algısının izleri sürülebilir. Bu bağlamda ona göre asıl gerçek yalnız akılla idrak edilemez.

Gerçekliğe aklın yanı sıra ancak ince bir sezgi ve “yumuşak bir kalp” ile ulaşılabilir. Başka bir deyişle sanatın merkezine, sanatkârın duygu hâlini ve bireyselliği yerleştirir.

H. Tahsin Nuri'nin romanın ön sözünde değindiği bir diğer öge sanatın amacı meselesidir. Onun bu doğrultuda çıkış noktası edebiyatın şekil ve üslup açısından sınıflandırılmasıdır. Sanatın “hudutsuzluğu” itibarıyla edebiyatın da sınıflandırılmayacağı düşüncesinden hareket ederken aynı zamanda bir sanat eserinde işlenebilecek konuların sınırsızlığına da şöyle değinir.

Sanatın gayesi düşünülünce şekil ve üsluptaki hususiyet itibarıyla siyasi edebiyat, iktisadi edebiyat, askeri edebiyat, bahri edebiyat gibi bir tasnif yapmak nasıl yanlış bir telakki ise sanat mevzularını yalnız ruhi ve içtimai hadiseler gibi birkaç yorgun ve çok işlenmiş sahaya hasretmekte öyle yanlış bir telakkidir. Tabiat o kadar hudutsuz tecelli ve tezahürü o kadar gûnâgûn ki... (1922, s. 5)

Alıntı, yazarın sanatın amacını da tabiat ile ilişkisi çerçevesinde ele aldığı gözler önüne sermektedir. Tabiatın “tecelli ve tezahürü” başka bir deyişle varlığı ve algılanması nasıl sınırlandırılmazsa sanat, özellikle edebiyat da kesin çizgilerle sınıflandırılmaz. Bu yüzden biçim ve üslup açısından edebiyatı sınıflandırmak kadar “bireysel” ve “toplumsal” şeklinde bir ayırım da yanlıştır. Tabiatın algılanmasındaki sınırsızlık nedeniyle edebiyatın tek bir alana, konuya ya da bakış açısına adanmasını da doğru bulmaz ve şunları söyler:

Denizler: İşte size geniş, engin esrar ve heyecan dolu bir cihan... Öyle bir cihan ki semalar kadar muhteşem bir sinesi, yıldızlar kadar meçhul bir kalbi var... Aciz ve korkak ellerimiz henüz o sinede çarpan hayatı bulamadı ve yalnız muhitimizi dinleyen kulaklarımız daha o kalbin teheyyüçlerini işitmedi. Bazen kızgın güneşler ve gümüşten mehtaplar altında lacivert ufuklarını sererek uyuyan, bazen mahuf kara bulutlar ve vahşi kasırgalar önünde azıp kuduran bu muazzam dünyadan bize mersiyeler okuyacak neşideler söyleyecek bir sanatkâr daha çıkmadı. En ağır iskandillerin bile yetişemediği nihaysiz derinliklerinde kurulmuş bilinmez âlemleri bırakınız, yalnız çiğneyip geçtiğimiz yollardan dolaşabildiğimiz yerlerinden ve ömrümüze karışan günlerinden olsun bize ihtisaslar verecek bir eserimiz var mı? Hâlbuki onun her merhale ve her dakikası teşne ruhları kandırarak meyelanlı gönülleri teshir edecek ne büyüklükler ve ne güzelliklerle mahmuldür! Ve bunlar bütün bıkır ve safiyetiyle füsun ve azametini tasvir edecek kalemkârını bekliyor. (1922, s. 5)

Bir bahriyeli olarak H. Tahsin Nuri tabiatın büyüklüğünü denizler örneği üzerinden açıklar. İçinde yaşadığımız “muhit” gözlerimizi denizlere çevirdiğimizde bile tabiatın sınırsızlığından bir parçanın görülebileceğini düşünür. Ne var ki ona göre denizlerin bile o “muazzam” dünyasından söz edecek bir sanatkâr henüz çıkmamıştır. Halbuki yetkin bir göz gündelik hayat içinde çiğnenip geçilen yollardan ve günlerden insanlığa “ihtisaslar” verecektir ancak henüz Türk edebiyatında böyle bir eserin olmadığını düşünür. Oysa tabiat “her merhale ve dakikası” ile bu duygulara aç insanlığı büyüleyecek güzelliklerle doludur ve bütün “el değmemişliği (bıkır)” ve “safılığıyla” tabir yerindeyse kendisine tercüman olacak “kalemleri” beklemektedir. Yazar, bu doğrultuda Türk edebiyatında kimi hikâyeci “edip ve şairin” bu tercümanlığın kıyısında gezintiler yaptığını dile getirir (1922, s. 5-6). Bununla birlikte bu tespitte bir yetersizlik algısının hissedildiğinden kolaylıkla söz edilebilir.

H. Tahsin Nuri, denizin sanata katabileceği zenginliklerden örnekler verirken “Ne olurdu denizin de aşkına susamış bir sanatkârı olsaydı!” sitemiyle sanatta yapmak istediğinin henüz gerçekleşmediğini vurgulamaktadır. Bu vurgunun ardından sözü Tefvik Fikret’in “Balıkçılar” şiirine getirir ve metni kendi sanat görüşü çerçevesinde değerlendirerek edebiyattan ne beklediğini şöyle açıklamaya çalışır.

Tefvik Fikret’in (Balıkçılar) manzumesinde nasibini aramak için uzaklara açılan köhne sandalın, siyah ve şişkin kaburgasını yırtan kanlı pençeyi görmüyor, kırık ve hasta tekneciğin hangi zalim kuvvetlerle ve nasıl didine didine, çırpına çırpına parçalandığını yaşamıyoruz. Yalnız coşkun suların kahır ve hiddetine karşı koyarak ilerlediğini ve sonra sıkılmış yumruğuyla uzakları tehdit eden ihtiyar balıkçının önüne bir enkaz yığını gönderdiğini okuyoruz. Vakanın en feci ve en canlı sahnesi Tefvik Fikret’in de erişemediği uzaklarda, azgın denizler ortasında kalmıştır ve o sahneye henüz hiçbir sanatkârın kalem dokunamadı. (1922, s. 6)

Tefvik Fikret’in “Balıkçılar” isimli iki şiiri bulunmaktadır. Burada örnek verilen “esas motif[in] bir balıkçı çocuğun cesaret ve fedakârlığı” olduğu, bunun yanı sıra “açlık” motifinin işlendiği birinci şiirdir (Kaplan, 2007, s. 142). Bu satırlarda H. Tahsin Nuri’nin Tefvik Fikret’e yönelik eleştirileri rahatlıkla görülebilir. Söz konusu şiirde Tefvik Fikret doğa-insan ilişkisini/mücadelesini ele almasına rağmen H. Tahsin Nuri’ye göre denizlerin, başka bir deyişle tabiatın ruhuna erişememiş, onu hissedememiştir. Böyle bir olayın asıl can alıcı noktasına henüz bir sanatkârın dokunamadığını belirtirken romanını bu görüşlerine bir örnek olarak yazdığını şu satırlarla belirtir: “Bir fikrin tervicini istihdaf eden şu küçük hikâyemle o geniş mevzunun bir köşesinde temas etmiş oluyorum ve bu ufak tecrübem muktedir ve salahiyettar kalemlere o ummana doğru yol gösteren bir rehber olabilirse bahtiyar olacağım” (1922, s. 6).

H. Tahsin Nuri’nin *Yiğitler* romanının ön sözünde dile getirdiği fikirler onun sanat anlayışının ana çizgilerini vermektedir. Bu düşünceler onun romantik sanat anlayışını sergiler niteliktedir. Romanda bunların yanı sıra “millî olana yönelme” tavrının da varlığından söz edilebilir. Çözümlemede değinileceği üzere, özellikle romanın başkişisi olan Tuğrul’un idealist kurgusu üzerinden tarih ve millet sevgisi ile övücü işlenir. Ayrıca metnin arka planında akıldan çok duyguya dayanan milliyetçi bir duruş sezdirilir. Bu doğrultuda onun romantikliğinin “millî romantik duyuş” ekseninde de incelenebileceği dile getirilebilir.

Burada değinilen düşünceler onun sanat ve edebiyattan ne beklediğini gözler önüne sermekle birlikte şüphesiz tartışmaya açıktır. Özellikle eserlerinin farklı bakış açılarıyla ele alınması onun yazarlığı hakkında daha fazla bilgi üretilmesine katkı sağlayacaktır. Bu doğrultuda başta *Yiğitler* romanı olmak üzere diğer eserlerine de bakılması elzemdir.

3. BİR BAHRİYELİNİN ROMANI: YİĞİTLER

Yiğitler romanı 1922 yılında Bahriye Matbaasında yayımlanmıştır. Yazarın roman sonundaki “Heybeli-1332” notu metnin 1916 yılında yazıldığını gösterir. Bu yıllar Türk edebiyatında millî bir duyuşun hâkim olduğu ve milliyetçi bir çizginin izlendiği bir döneme denk gelir. Balkan Savaşları’nda alınan mağlubiyetin ardından girilen Birinci Dünya Savaşı yılları Osmanlı Devleti’ni yıpratmış, içinde bulunulan izmihlal hâli ülkenin aydınlarını bir kimlik arayışına itmştir. Böylece

söz konusu dönemde edebiyat, özellikle de roman “ulus-devlet öncesi inşasına başlanan milletin bireylerinin inançlarını, değerlerini, duygularını ‘yansıtan’ ve aynı zamanda bunları ‘yaratan’” bir araç hâline gelmiştir (Gür, 2019, s. 31). II. Meşrutiyet’in ardından Cumhuriyet’e geçen süreçte Türk aydınlarının “kendilerini yalnızca Osmanlı ve Müslüman olarak tanımlama[dıkları], aynı zamanda bu kimliklerinden farklı bir dilleri, tarihleri ve milletleri olduğunun da bilincine ulaştıkları” görülür (2019: s. 73). Böylece birçok yazar “bu dönemde yazdıkları eserleriyle ‘ulus’ düşüncesini dikkatlere suna[r]” (Şengül, 2012, s. 410).

H. Tahsin Nuri’nin *Yiğitler* romanı da hem kaleme alındığı hem de yayımlandığı dönem açısından bu zihniyetin bir ürünü olarak değerlendirilebilir. Eser duygu, düşünce ve eylemleriyle bir bütün hâlinde millî bilincin simgesi biçiminde kurgulanan başkişinin etrafında aktarılan bir savaş anlatısıdır. Türk edebiyat kanonu içindeki diğer savaş anlatılarından temel farkı ise bir deniz savaşını konu alıyor olmasıdır. Bununla birlikte romanda belirgin bir zaman ve yer tanımı yapılmaz. Yine de içerikten yola çıkarak metnin, konusunu yakın tarihten alan bir anlatı olduğu dile getirilebilir.

Türk edebiyatı tarihinde bu romana değindiği bilinen tek kişi Cenap Şahabettin’dir. Romanın yayımlanmasının ardından Cenap Şahabettin, *Peyam-ı Sabah*’ın 20 Temmuz 1338 (1922) tarihli ve 1303 numaralı sayısında kısa bir tanıtım yazısı yayımlar. Gazetenin “İntikad-ı Edebî” köşesinde “Yeni Kitaplar: *Ago Paşa’nın Hatıratı – Yiğitler (Roman)*” başlıklı yazıda Refik Halit’in söz konusu eserini tanıttikten sonra sözü H. Tahsin Nuri’nin romanına getirir:

Yiğitler, Bahriye mektebi edebiyat muallimi Tahsin Nuri Beyin bir romanıdır, bir bahriye romanı... Vakanın büyük kahramanı Tuğrul isminde bir bahriye mühendisidir. Romanda terakkiyat-ı bahriye hakkında konferans var, gece hücumu var, muharebe-i bahriye ve muzafferiyet-i bahriye var, kıymetli bir mecruh var ve nihayet şehit var. Kadın ve aşk aramayınız. Zaten müellif hikâyesini talebesine ithaf etmiştir ve kitabın mütalaasından anlarsınız ki maksadı şakirtlerinin hissiyat-ı hamiyetine inkişaf vermektir. Tabiidir ki böyle bir hedef-i muayyen için yazılan hikâye umumî romanlardaki evsaki haiz olmaz.

Onun hedefi gibi evsaki da hususi kalır. (Cenap Şahabettin, 1922, s. 2)

Cenap Şahabettin burada romanın içerik açısından genel bir çerçevesini çizerek neyi içerdiğini ve neyi dışarda bıraktığını belirtir. Yazarın “Talebeme İthaf” ibaresinden yola çıkarak Tahsin Nuri’nin amacının öğrencilerinin vatan sevgisi üzerine hislerini “uyandırmak” olduğunu dile getirir. Burada onun asıl vurgusu ise *Yiğitler*’in “umumî romanlarda” genellikle bulunan “kadın ve aşk” unsurlarını barındırmayıdır. Yazar bu durumu, Tahsin Nuri’nin romanı yazmaktaki “özel” amacına bağlar. Aslında bu satırlardan yola çıkarak, Cenap Şahabettin’in “hissiyat-ı hamiyetin inkişafı” biçiminde tayin ettiği amacın millî bir bilinç ve kimlik algısı olduğu söylenebilir. Bu doğrultuda kadın ve aşk vurguları da yerini vatan aşkına ve millet bilincine bırakır.

Cenap Şahabettin içerik hakkındaki tespitlerinin ardından konuyu yazarın dil ve üslubuna getirerek şunları söyler:

Kitabın üslubu tam bir edebiyat muallimine yakışacak derecede mazbuttur. Cümleler birer dretnot gibi metin, hiçbir yerde bir pürüz yok. Belki bu şiddet-i intizam roman ifadesine ağır ve fazla gelir, fakat dedim ya Yiğitler alelâde bir roman değildir; hatta

isterseniz hiç de roman olmadığını iddia edebilirsiniz. Kırık dökük bir tarz-ı kelim ihtiyarını müellif bî-lüzum addetmiş. Onda derli toplu sağlam, adeta kârgir diyebileceğim bir nesir var... Eminim ki Tahsin Nuri Bey bir hikâye-i âşıkane yazacak olsa daha az muntazam, daha az hendesî ve daha çok tabii bir suret-i beyan bulacak ve onu tercih edecekti. (s. 2)

Alıntılanan satırlarda açık bir takdir içinde gizli bir karşılaştırma ve önerinin de olduğu dile getirilebilir. Cenap Şahabettin, metnin içeriği ile birlikte dil ve üslubunu da “umumî” olarak adlandırdığı ve “hikâye-i âşıkane” biçimde nitelediği romanlarla karşılaştırır. Tahsin Nuri'nin denizcilikle ilgili benzetmelerinin de etkisiyle metnin dilini “bir savaş gemisi” gibi sağlam ve pürüzsüz bulur ve bu yapının “sıradan” bir roman için “ağır ve fazla” olduğunu düşünür. Aslında onun “muntazam ve hendesî” üslubunu “gayr-i tabii” bulur. Ardından onun “İzdivaç Hikâyeleri” adlı bir eseri daha olduğunu sanat hakkındaki düşüncelerini bütün hâlinde yorumlayabilmek için onu da görmesi lazım geldiğini belirterek şunları söyler: “Şimdilik şunu diyebileceğim ki Tahsin Nuri Bey çok pürüzsüz yazan, fakat roman hakkında bizim gibi düşünmeyen ve hususi bir mezhep takip eden bir zattır. Herkesin mesleğine hürmet borcumuz olduğu için onunkini de hürmetle selamlarım.” (Cenap Şahabettin, 1922, s. 2).

Cenap Şahabettin'in bu sözleri onu *Yiğitler* romanının ilk eleştirmeni yapar. Her ne kadar kısa bir tanıtım yazısı mahiyetinde de olsa özellikle metnin yayımlandığı dönemde onun Türk edebiyatındaki yeri ile birlikte düşünüldüğünde bu metin ayrıca önem kazanır. Burada sorulması gereken Türk edebiyatının önemli isimlerinden birinin, dönemi için önemli bir yayın organında yayımlanan beğeni ve takdir taşıyan bu sözlerine rağmen eserin ve yazarın o yıllarda ya da sonrasında neden kimsenin dikkatini çekmediğidir. Böyle bir sorunun cevabı da ancak yazarın hayatının ve eserlerinin daha ayrıntılı çalışmalarıyla aydınlatılmasıyla bulunacaktır.

3.1. *Yiğitler* Romanının Yapı Unsurları ve Sembolik Düzlem

3.1.1. İsim-İçerik İlişkisi

Romanın ismi olayların arka planında yer alan Türk donanmasının askerlerini nitelemektedir. Ek olarak bu nitelemenin güncel ve tarihî bakımdan iki katmanlı olduğu söylenebilir. Güncel açıdan “yiğitler” sıfatıyla, başta romanın asıl kişisi Tuğrul ve onunla birlikte vatani için hayatlarından vazgeçerek ölümü bile göze alan askerler kastedilmektedir. Tarihî açıdan ise bu sıfatla Türk ordusunun gücünün zirvede bulunduğu “altın çağlarına” gönderme yapılmaktadır. Romanda “yiğitlik” kavramının kişiler tarafından algılanması ve kavrama yüklenen anlamlar metnin temel çatışmasını da görünür kılmaktadır:

Asırlarca engin denizlere, müthiş fırtına ve kasırgalara kumanda eden, hiçbir zaman yeis ve fütur ile boyunları bükülmeyen kahraman kaptan babalarımızın da bütün hayatı o manzaranın haşmetine bürünerek ve o mahşerin ölüleriyle sarsılarak geçmiştir. Onlar uzaklara yelken açarlar, düşman filolarına aslanlar gibi hücum ederler. Saflarını yıldırım gibi yararlar ve nihayet gemilerine aborda olarak kılıçlarıyla, palalarıyla, baltalarıyla keserler, yıkarlar ve yakarlardı. Vakıa zaman yürüdü. Asır değişti. Harp usulleri de harp aletleriyle beraber başka bir vadiye girdi. Fakat yiğitliğin kadir ve ehemmiyetini hiçbir şey düşürebilir mi? Harp meydanı er meydanı demektir. Erlik ve yiğitlik nedir bilmeyenler, cesur ve mert olmayanlar oraya ayaklarını basmamalı, o mukaddes yerleri

miskin ve korkak kanlarıyla kirletmemeli! İşte biz o babaların evlatlarıyız. Bizde de Türk'ün o mert ve yiğit neslin kanı var. Düşmanımızı karşımızda görmek aslanlar gibi kükremek ve savlet etmek isteriz. Türk, o zaman Türk adına layıktır. Görünmeyen, bilinmeyen, hilekâr bir düşmanın kahteliğine kurban olmak, vuruşmadan, çarpışmadan gizli bir el ile denizlerin dibine gömülü vermek doğrusu bana cinnet veriyor. (1922, s. 17-18)

Bu satırlarda “yiğitlik” özünde tarihin şanlı sayfalarına ait bir kavram biçiminde vurgulanır. Kavram, “aslanlar gibi hücum etmek”, “yıldırım gibi yarmak”, “palalarıyla, baltalarıyla” vuruşmak tanımlarından yola çıkarak “göğüs göğse” bir savaşı göze almak karşılığında kullanılır. Ayrıca “yiğitlik”, erkeklik ve savaş ile bir arada sunulur. Burada romanın başkişisi Tuğrul'un sözleriyle tanımlanan yiğitliğin atalardan miras kalan genetik bir kod biçiminde algılandığı dile getirilebilir. Tuğrul'a göre Türk adına layık olmak ancak bu tanıma uymakla mümkündür. Romanda çatışmayı doğuran ve kavramın Tuğrul'un tanımına uymayan tarafını teknoloji ile gelişen savaş hileleri oluşturur. Tuğrul'un duygularının hâkimiyetiyle belirlenen ve sınırları keskin hatlarla çizilmiş bu “yiğitlik” tanımına, aklın öncülüğünde bir cevap ise romanın bir diğer kişisi Orhan'dan gelir:

Şüphesiz harpte daima görünen ve bilinen bir düşmanla karşılaşmak bahtiyarlığını temenni etmeyecek bir asker yoktur. Fakat şu terakki asrında düşmanı gizli bir darbe ile mahva çare bulanları, daha şedit ve kolay harp usulleri meydana koyanları niçin muakib tutmalı, niçin mertlik ve yiğitlik saffetlerini onlardan nezzetmelidir. İster eski ister yeni, hangi tarzda cereyan ederse etsin, netice itibarıyla harpten beklenen şey kendimizi korumak şartıyla karşımızdakini ezmek, istimana düşürmek değil mi? Ama bugünün insanları bu müdafaayı miğfer giyerek, kalkan kullanarak yapmıyorlar da denizin dibinden giderek, karanlık geceleri kollayarak daha sağlam ve müessir bir usulde tatbik ediyorlar. Hepsi aynı mahiyette şeyler!... Bize düşen hasmımıza kendi silahıyla mukabele etmek, asri usullerle harp etmek... İşte o kadar! Emin ol, yarın vazifesini de belki o takdir ettiğin mevkie davet edecek senden de taşkın bir cesaret yenilmez bir cidal, hürsına bedel tedbir ve basiret anlarını hüsn-i istimal etmek liyakat ve kiyasetini bekleyecektir. (1922, s. 19-20)

Orhan, savaşın tanımının her çağda aynı olduğundan yola çıkarak savaş tekniklerindeki ilerlemeden yararlanman yiğitliğin tanımını değiştirmeyeceğini düşünür. Ona göre savaşta hileleri sergilemek de cesaret istemektedir ve “millî ve tarihî hayat ve istiklalimize kast eden düşmanlar” bu hilelerde kendilerini özgür hissettiği sürece kendilerinin de bunları kullanma hakkı bulunmaktadır (1922, s. 20). Burada Orhan'ın, Tuğrul'un romantik yaklaşımının aksine akılcı bir tutum sergilediği kolaylıkla görülebilir. Nitekim Orhan'ın telkinleri Tuğrul'un savaş hilelerine yaklaşımını değiştirecek, Tuğrul “duyguları ve aklı” arasındaki dengeyi sağlayarak yiğitliğini, millî menfaatleri uğruna savaş hilelerini kullanma cesaretiyle gösterecektir.

3.2. Olay Örgüsü ve Çatışmaların Kurgulanması

Romanda olaylar dört bölümde sunulur. “Tuğrul” başlıklı birinci bölüm olayların hazırlık evresi biçiminde adlandırılabilir. Bölümdeki olaylar romanın başkişisi Tuğrul'un kişiliğinin ve

düşünce dünyasının tanıtılması üzerine kurulur. Bunun yanı sıra Tuğrul'un kine karşıt düşünceler de sunularak çatışma ortamı oluşturulur.

Olay örgüsü Tuğrul'un okul yıllarından başlayarak kronolojik biçimde kurgulanır. Metinde olaylar onun okulda sürekli birlikte çalıştığı bir arkadaşının kendisinden büyük bir çocuk tarafından dövülüp ağlatılmasıyla başlar. Aciz ve zayıfların ezilmesine dayanamayan Tuğrul, arkadaşını çocuğun elinden kurtarır. Ardından iki çocuk gelerek Tuğrul'u kollarından tutar ve diğer büyük çocuğun onu dövmesine yardımcı olurlar. Tuğrul dayak yemekten çok yıllardır koruduğu hiçbir arkadaşının ona yardım etmemesine çıldırır. Bu olayın anne babasına yansımalarıyla bir sonraki sahnede onların öğütleriyle karşılaşılır. Anne ve babası herkesin gözünde mertliğin ahmaklık, iyiliğin gariplik olduğunu onun da diğer insanlar gibi kurnaz, hilekâr ve bencil olması gerektiğini öğütler. Buradan sonra onun Mekteb-i Bahriye'ye gitmesi, mezuniyeti ve Bahriye'ye mühendis olarak atanması özetlenerek verilir. Olay örgüsünün özetle ilerletilmesi yazar anlatıcıya Tuğrul'un kişilik özelliklerini tanıtmaya için imkân sağlar.

Daha sonra Tuğrul'un görev yaptığı zamana geçilir. Onun görevli bulunduğu gemiyi bir ev, bir şehir, kısaca yaşayacağı bir mekân olarak görmesi işlenir. Olay örgüsü torpido tatbikatı yapılmasıyla devam eder. Tatbikat kararı üzerine Tuğrul ve Orhan arasında geçen diyalog, isim-içerik ilişkisi çerçevesinde değinilen ve "yiğitlik" kavramı üzerinden kurgulanan çatışma ortamını ortaya çıkarır. Diyalog ardından gerçekleşen tatbikat sonucu çatışmanın Tuğrul'un zihninde çözümlendiği ve içinde bulunan asırda, geçmiş çağlara ait savaş sahnelerini hayal etmenin ve öyle bir savaş isteğinin boş bir arzu olduğu düşüncesini kabul ettiği görülür.

Romanın "Konferans" başlıklı ikinci bölümü Tuğrul'un verdiği bir konferans ile başlar. Konferans ve ardından yine Orhan ile Tuğrul arasında geçen diyalog, bölümün olay örgüsünü oluşturur. Bu bölümde de esas olan olay değil düşüncelerin aktarımı ve çatışmanın kurgulanmasıdır. Tuğrul'un Osmanlı deniz kuvvetlerinin rütbelileri ile devletin ileri gelenlerine yaptığı konuşma onun iktidar ile arasındaki fikir çatışmasını ortaya çıkarır. Tuğrul romanın ilk bölümünde duygularının kontrolünde bir karakter olarak çizilirken burada aklın öncülüğünde hareket eden biri görünümündedir. Devletin Bahriye için yaptığı planı eleştirirken ülkenin coğrafi ve stratejik konumundan dünya üzerindeki devletlerle ilişkisine varana kadar birçok konuda kanıt göstererek bu politikanın yanlışlığını dile getirir. Ona göre yalnızca bir şeyler yapmak adına büyük filolar inşa etmek milletin parasını boşa harcamaktır. Aklın yolu ülkenin içinde bulunduğu durumu göz önüne alarak daha az parayla daha işlevsel bir donanma meydana getirmektir.

Bu minvalde sona eren konuşmanın ardından bir diğer çatışma yine Orhan ile Tuğrul arasındaki diyalog yoluyla kurgulanır. Orhan, Tuğrul'un ve onunla aynı fikirde olanların düşüncelerinin kabul edilmesi için "İngilizlerin ve Amerikalıların en büyük amirallerinin" ve onların denizcilik ile ilgili savaş kitaplarının reddedilmesi gerektiğini düşünür. Oysa Tuğrul, onların eserlerinin ancak "zengin, mesut ve müterakki" milletlere rehberlik edebileceğini dile getirerek kendini savunur. Tuğrul'a göre ülkenin içinde bulunduğu hâli göz önünde bulundurmadan harekete geçmek sonu hüsrana ve nedamete bitecek bir gaflet biçiminde tanımlanır (1922, s. 37-39).

“Gece Hücumu” başlığını taşıyan üçüncü bölümde olay örgüsü başlıktan da anlaşılacağı gibi bir deniz savaşı etrafında kurgulanır. Romanda olayların en yoğun olduğu bölüm olmasına rağmen burada da olaylarla birlikte Tuğrul’un duygu ve düşünceleri işlenir. Akıl ve duyguları arasındaki dengeyi sağlamış bir “kahraman” olarak torpido gemisinin başında yer alır. Görevi düşman bölgesine gizlice sokularak torpidolarla gemileri işlevsiz hâle getirmektir. Burada yiğitliği bu tehlikeli görevi kabul ederek ölümü göze almak biçimde tanımladığı dile getirilebilir. Nitekim duruma uygun bir savaş stratejisi izleyerek kendilerini düşmana fark ettirmeden sokularak üç gemiyi batırır. Ardından saklanır ve yeni bir hamle için doğru zamanı bekler. Daha sonra düşman gemileriyle kendilerinininki arasındaki benzerliği hesaba katarak önceden hazırladığı sahte bir bacayı kendi gemisine taktırır. Böylece Tuğrul’un komutasındaki gemi tekrar hareket ederek düşmanın burunlarının dibine kadar girer ve tekrar birkaç torpidoyu başarıyla ateşleyerek düşman zırhlılarını batırır. Ardından zekice bir geri çekilme stratejisi yaparak bütün askeri sağ salim kendi sahillerine ulaştıracaktır.

Bölümün sonunda yazar anlatıcı tarafından Tuğrul’un zihnindeki savaş ve zafer muhakemesi aktarılır. Tuğrul, böyle zaferler kazandıracak bir donanma yerine hiçbir işe yaramayan devasa zırhlılar yapan zihniyetin acizliğini ve Orhan’ın kendisine söylediği sözlerdeki çelişkiyi düşünür. Onun bir taraftan teknolojiden ve savaş hilelerinden yararlanmanın da yiğitliğin yeni asırdaki görünümü olduğunu söylemesini, diğer taraftan İngiliz ve Amerikalıların etkisinde kalışını sorgular. Torpido gemilerinden oluşan küçük bir donanmanın başında kazandığı zaferle haklı çıktığını söylemek için o anda Orhan’la karşılaşmak dileğini belirtir.

Romanın dördüncü bölümü “Zavallı Orhan” başlığını taşır. Bölümde olaylar Tuğrul’un düşman deniz sahasından ayrılıp kendi sahillerine girişiyle başlar. Limana girdiklerinde şehri baştanbaşa alay sancaklarıyla donatılmış bulurlar. Böylece kendilerinden ayrı bir görevde olan donanmanın da görevinde başarıya ulaştığını anlaşılır. Kendi askerlerine de gemilerini alay sancaklarıyla donatmaları emrini verir. Ardından filikasına atlayarak amiralinin bulunduğu gemiye gider ve bir önceki gece olanlar hakkında komutanına sözlü bir rapor sunar. Amiral de onu tebrik ederek kucaklar ve alnından öper. Daha sonra onun başarısının denizcilik tarihi açısından ne kadar önemli olduğunu dile getirir. Tuğrul, amiralin yanından çıktıktan sonra diğer arkadaşlarının hikâyelerini dinlemek için sabırsızlanır ve diğer torpidoların olduğu bölgeye doğru gider. “Kef” olarak kodlanan geminin hasarı dikkatini çektiğinden onun hikâyesini dinlemeye güverteye çıkar.

Roman boyunca Orhan ve Tuğrul arasında kurulan çatışmanın çözülüşü ve romanın asıl mesajı da bu sahneden sonra belirginleşmeye başlar. Tuğrul, güvertede karşılaştığı askerden geminin komutanının savaşta yaralandığını öğrenir. Olayları anlatan süvari, komutanlarının Orhan Bey olduğunu söyler. Bu bilgi onu şaşkınlığa düşürür. Daha sonra hareketten bir gün evvel gemi komutanı olan Arslan Bey’in Orhan ile değiştirildiğini öğrenir ve onun durumuna daha fazla üzülür. Ardından Orhan’ın da büyük gemilerde “atalet ve meskenete mahkûm” olmaya dayanamayarak kendi gibi harekete karar verdiğini düşünür ve hemen onu görmek üzere hastaneye doğru yol alır. Hastanede Orhan ve Tuğrul arasında geçen uzun konuşma roman

boyunca aralarında kurulan çatışmanın asıl nedeninin iktidar sahipleri olduğunu gözler önüne serer.

Konuşmanın özünde Orhan'ın bir torpidocu olmamasına rağmen böyle bir torpido savaşında komutan olarak neden görev aldığı vardır. Tuğrul, onun eğer böyle bir eğitim alsaydı torpidoculukta harikalar yaratacağını ancak bu savaşa mütereddit ve beceriksiz bir acemi olarak çıktığını söyler ve bunun nedenini sorar. Nitekim Tuğrul'a göre Orhan gibi bir zekânın varlığı vatan için elzemdir ve bu gibi eğitilmiş kişilerin kendi uzmanlık alanları dışında böyle işlere sürülmesi tabir yerindeyse bir tür gaflettir. Tuğrul, onun bu davranışının "mantık ve muhakeme" dışında olduğunu dile getirir. Bu sözlere karşı vatanın dört bir yandan düşman topuklarıyla kirletilmeye çalışılmasına dayanamadığını söyleyen Orhan'ın ölüm döşeğindeki cevabı metnin "siyasi" boyutunu gün yüzüne çıkarır:

Bilmem ki sana nasıl ve hangi birini söyleyeyim! Evet, ben torpidoculukta tamamıyla tecrübesiz ve acemi idim ve bu, itiraf ederim ki bütün emellerimi söndüren en büyük kusur, en büyük ihmal ve gafletim oldu. Biliyorsun ki ben bugünün bahriyelileri arasında torpido silahının ehemmiyetini küçük göreceğim kadar basit düşünen ve kısa gören bir budala değildim ve olamazdım. Daha pek gençken henüz hiçbir ihtisas yolu tutmamışken bu hususta seni tenvir ve ikaz eden de ben olmadım mı? Lakin düşün Tuğrul, bir gün denizlerde bu kadar kuvvetli bir düşmanın pençesi içinde kalacağımızı ben nasıl, nereden öğrenebilirdim? Yepyeni ve oldukça kuvvetli böyle bir donanma ile bir gün bu kadar korkak ve yılgin bir vaziyete düşeceğimizi nasıl tahmin edebilirdim? Hem, bilmem ki bunu düşünmek vazifem miydi? Ben tecrübesi az, bilgisi az, rütbesi küçük ve mevki küçük bir zabıttım. Elbette gösterilen vazifeyi yapacak, salahiyetdâr rehberlerin arkasından yürüyen umumiyete tabii olacaktım. Atînin mahmul olduğu hadise ve ihtimalleri tabii o rehberler düşünecek, gidilecek yolu şüphesiz onlar gösterecekti ve ben ta son noktaya kadar emniyet ve istirahat ile vazifemden başka hiçbir şey düşünmedim. Çok mukaddes ve lazım bildiğim bir düstura sadık kaldım. Hatta niçin gizlemeliyim, bazı müfrit hareketlerini, taşkınlıklarını gördükçe çok kereler kalben seni tenkit ettiğim vaki olurdu. Onları fazla bir cüret, manasız bir hodbinlik bulurdum. Bütün mahafilde büyük dedikodulara sebep olan malum konferansını hatırladıkça: Ne güzel bir ders! Ne ibret alınacak bir hadise! diye için, için gülerdim. Lakin şimdi bunları bir günahkârın son itirafatı gibi sana söylüyorum. Tuğrul, sen çok büyük, erişilemeyecek kadar yüksek bir şahsiyetsin. Büyüklüğün beni affetmek için bile kâfidir. Bak ben cezamı çekiyorum: Bu kadar telafisiz bir ihmal ve kayıtsızlığa vücut verenlerin bir fedaisi gibi alınlarla sürülen siyah lekeyi kanımla yıkamak istedim. Dört elle sarıldığımız hatalı siyasetin bizi ne mühlik bir uçuruma sürükleyip götürdüğünü vicdanım sızlayarak hissettiğim ilk dakika da ihtiyat ve ihtizazı, mantık ve muhakemeyi, her şeyi birden unutmuş çılgına dönmüştüm. (1922, s. 76-78)

Bu satırlardan yola çıkarak romanda Tuğrul'un ideali, Orhan'ın ise hâli temsil ettiği dile getirilebilir. Söz konusu "hâl" ise geniş anlamda Osmanlı Devleti olarak değerlendirilebilir. Bu doğrultuda içinde taşıdığı bütün yetenek ve gayrete rağmen geleceği ön göremeyen idarecilerin elinde yok olan bir gençlik söz konusudur. Onların ve doğal olarak vatanın kurtuluşa ererek yükselmesi için gereken ise "salahiyetdâr rehberlerin", başka bir deyişle liyakatli yöneticilerin varlığıdır. Orhan gibi millet bilincine ermiş ve yetişmiş gençlerin "ihmal ve kayıtsızlık" yüzünden

yok olmasının nedeni ise yöneticilerin izlediği siyasete bağlanır ve bu durum şehitlerin kanıyla temizlenen “siyah [bir] leke” biçiminde tanımlanır.

Orhan’ın savaşa giriş kararını böyle açıklamasıyla devam eden konuşma bir hemşirenin uyarısıyla son bulur. Tuğrul, önce Orhan’ın doktoruna onun durumunu sorar ve ne kadar kötü olduğunu öğrenir. İçine girdiği ruh hâlini tahlil ederek hastaneden ayrılır. Daha sonra karada ve denizde bütün gün ve gece boyunca zafer alaylarının, şenliklerin devam ettiği ve bütün tebrik ve takdirlerin Tuğrul’a yöneltildiği belirtilir. Böylece Tuğrul’un içinde bulunduğu çatışma yansıtılmaya çalışılır. Bir yanda milletin ordusunun kazandığı bir zafer, diğer tarafta ise bu zaferin arkasında rol almış ancak yöneticilerin bilinçsiz eylemlerinin sonucu yokluğa sürüklenmiş, heba olmuş bir genç vardır. Tuğrul bütün gece bu durumun bünyesinde yarattığı çatışmanın etkisinde kalır. Ertesi sabah endişeyle hastaneye gittiğinde ise Orhan’ın şehit olduğu haberini alacaktır.

Olay örgüsü Orhan’ın “müessir bir ihtişam” ile yapıldığı belirtilen cenaze merasimiyle devam eder. Ardından Tuğrul’un kederiyle karşıt biçimde gazetelerin zafer ve şenlik içeren serlevhaları vurgulanır. Bu sırada kalabalığın içinden bir gazeteci zaferden dolayı Tuğrul’a minnet ve şükranlarını sunarak zaferin hikâyesini anlatmasını ister. Tuğrul cenazeden ve üzüntüsünden dolayı bu teklifi kibarca geri çevirirken Orhan’ı “günahkârların fedaisi” biçiminde tanımlar. Ardından gazetecilerden özellikle yayımlamalarını istediği sözleri ise metin boyunca kurgulanan çatışmalarla sunulan düşüncelerin özü niteliğindedir: “[Ş]unu da ehemmiyetle söylemeyi unutmayınız ki: yanlış bir fikir, eğri bir itikadın şu mazlum şehidini ebediyen unutmazlar ve öyle bir tarih yazsınlar ki istikbalde torunlarımız bu büyük inkılabı anarken büyük Orhan’ın büyük fedakârlığını da beraber ansınlar!” (1922, s. 87).

Tuğrul’un, Orhan’ı “yanlış bir fikir, eğri bir itikadın” şehidi olarak tanımlaması romanın arka planında karşı güç olarak yer alan iktidarı somutlaştırmaktadır. Olay örgüsü boyunca Tuğrul’un temsil ettiği değerler karşısında karşı güç olarak konumlandırılan Orhan’ın ise aslında bir kurban olduğu görülmektedir. Bu doğrultuda olay örgüsündeki çatışmalar KORA Şeması (Korkmaz, 2015, s. 100-114) ile şu şekilde gösterilebilir.

	Ülkü-değer (Tematik Güç)	Karşı-değer (Karşı Güç)
Kişi	Tuğrul	Tuğrul’u hileyle döven çocuklar, Orhan, Devletin yöneticileri,
Kavram	Yiğitlik, cesaret, vatan bilinci, tarih bilinci, milliyetçilik, liyakat, mazlumları koruma, akıl ve kalp/madde ve mana birliği.	Korkaklık, hile, Batıya özenme, siyasi çıkarlar, öngörüsüzlük, duygudan yoksun akılcılık.
Simge	Torpedo gemisi	Dev zırhlı gemiler

Şemadan yola çıkarak *Yiğitler* romanında “Ülkü-değer” ve “Karşı-değer”in çatışmasından doğan dramatik aksiyonun daha çok kavram düzeyinde kurulduğu söylenebilir. Bu durum metinde düşünsel boyutun, olay örgüsünden daha önemli olduğunu kanıtlar niteliktedir. Romanda tematik gücü kavramsal düzlemde temsil eden tek kişi Tuğrul’dur. Onun görev aldığı torpedo gemisi ise hem metinde olay örgüsünün geçtiği mekânlardan biri, hem de Tuğrul’un

temsil ettiği kavramların simgesel boyuttaki yansımasıdır. Metnin anlamlandırılması açısından bu ögelerin de tahlil edilmesi gereklidir.

3.3. *Yiğitler* Romanında Kişiler ve Kavramsal Düzeyde Temsil Edilen Değerler

Yiğitler, merkezî kişi etrafında oluşturulmuş “protagonist” bir anlatı olarak değerlendirilebilir. Romanın kişi kadrosu oldukça sınırlıdır. Neredeyse bütün metin başkışı olan Tuğrul’un etrafında örülmüştür. Dolayısıyla Tuğrul, tematik gücü metinde tek başına temsil eder. Onun dışında öne çıkan tek kişi karşı gücü temsil eden Orhan’dır. Bu iki isimle birlikte metinde belirgin herhangi bir işlevi olmayan asker isimleri dışında birisi doğrudan kimliğiyle metne dâhil olmaz. Örneğin Tuğrul’un okuldaki iyi ve kötü arkadaşları, devletin yöneticileri, Tuğrul’un gemisinde görevli askerler ve komutanı yalnızca Tuğrul’da sergilenen ülkü-değerleri görünür kılmak adına vardır. Herhangi bir söz söylemez, yalnızca birer gölge olarak yer alırlar.

Korkmaz’a göre bir anlatıdaki kişiler, “kişiler düzleminde görüntü seviyeleri oluştursalar bile, kendilerini ancak kavram ve simge boyutunda ifade ederek evrensel hakikate açarlar” (2014, s. 104). Başka bir deyişle onların sergiledikleri tematik güç ancak kavram ve simgelerle anlaşılır hâle gelir. Bu açıdan metinde Tuğrul’un ve ona karşıt konumlandırılan diğer kişilerin kavram boyutunda neyi, nasıl temsil ettiklerine bakmak gereklidir.

Tuğrul, metnin ilk satırlarıyla birlikte tanıtılmaya başlanır. Onun kişiliği, okurun nasıl bir roman kişisi ile karşı karşıya olduğu neredeyse şüpheye yer bırakmayacak hatlarla çizilmeye çalışılır. Böylece, romanın adındaki “yiğitlik” vurgusunun temsilinin de o olduğu sezdirilir:

Tuğrul çok vakur, doğru, temiz kalpli ve mahcup bir çocuktur. Onu bütün tanıyanlar sever ve takdir ederlerdi. Zekâsı çalışkanlığı ve ciddiyetiyle de arkadaşları arasında yüksek bir mevki tuttuğu için hemen bütün muallimlerinin teveccühünü kazanmış daima artan bir muhabbetle onları kendine bağlamıştı. Yalnız bir kusuru vardı: eğriye sığmaz, şeytanetten anlamaz, kime karşı olursa olsun zulüm ve haksızlığa tahammül edemezdi. Adi zamanlarda kuzu gibi sakin ve mahcup olduğu hâlde biraz izzet-i nefesine dokunulsa yahut bir haksızlık görse hemen çıldırır, ateşlenir ve isyan ederdi. O zaman sinninden hiç umulmayacak bir kuvvet ve asabiyetle köpürür, saldırır, kırar ve ezerdi. Bu yüzden haşarı çocuklar arasında (Belalı) lakabını kazanmıştı. Çünkü onlara göz açtırmaz zalim ve kaba olmalarına meydan vermezdi. Daima aciz ve zayıf olanları himaye eder, şerir ve mütecavizlere haddini bildirirdi. Onun için mektepte, oyunda arkadaşlık ettiği çocukların amiri, hâkimi olmuştu. Hem onu sever hem de korkarlardı. (1922, s. 7)

Bu satırlarda Tuğrul’a atfedilen özelliklerin hepsi modern bir “yiğitlik” kavramı etrafında değerlendirilebilir. Yiğitliğin yanı sıra, cesaret, zekâ, çalışkanlık, doğruluk gibi özelliklerle aslında akla ve çağa uygun bir “model şahıs” (Şengül, 2006, s. 129-154) inşasının uğraşı sezilir. Bununla birlikte çocuk Tuğrul’da asıl vurgulanan “duygularının kontrolünde” bir kişilik olmasıdır. Nitekim eğriye sığmamak, şeytanetten anlamamak ve haksızlığa karşı “çıldırıp, ateşlenip, isyan ederek”, köpürmek, saldırı, kırmak ve ezmek birer “kusur” biçiminde etiketlenir. Metnin arka planında ise “kusur”, aslında salt akılcılık ile simgelenen “çağın” değerleridir. Çocuk Tuğrul, salt akılcılığın karşısında, “salt duygusallığı” temsil eder. Bu tanıtımın devamında ise böyle bir çağda söz konusu kişilik yapısıyla düşeceği hâli temsil edecek küçük bir olaya yer verilir.

Tuğrul, sınıfındaki bir arkadaşının kendinden büyük bir çocuk tarafından dövülerek ağlatıldığını görür. Bunun üzerine hemen çocuğun üzerine atılarak arkadaşını onun elinden kurtarır. O sırada iki kişi Tuğrul'un arkasından gelerek onu kollarından yakalar ve kımıldayamayacak şekilde sıkıca kavrar. Az önce üzerine atıldığı çocuk da onu tokatlamaya başlar. Etraftaki herkes elleri ceplerinde bu olayı sadece izler. Yazar-anlatıcı tarafından bu seyircilerin yıllardır Tuğrul'un koruyup kolladığı arkadaşları olduğunu özellikle vurgular. Dahası onların bu durumdan gizli bir memnuniyet bile duyduklarını belirtir ve bu olayın Tuğrul için ibret alınacak bir vaka olduğunu şu sözlerle dile getirir:

Bu iki düşman dostların gözü önünde yoruluncaya kadar, bıkcınaya kadar Tuğrul'u dövdüler, dövdüler ve nihayet çekip gittiler. Bu, hayatta onu mağlup eden, bileğini ezen çok mühim ve ibret alınacak bir vakaydı. Dövene kızmıyor, lakin bakanlara ve büyük bir kancıklıkla sinsi sinsi gelip arkadan kollarını tutana karşı çok ateşli yenilmez bir kin ve intikam duyuyordu. O alçak, korkak mahlûku bir kere görse, bir kere rast getirse derhal üstüne atlayacak dişleriyle tırnaklarıyla pars gibi paralayacaktı, fakat eyvah! O günden sonra bir daha onu hiç, hiç göremedi! (1922, s. 8-9)

Alıntı, Tuğrul'un kişiliğinin içinde bulunduğu dünya ile zıtlık içinde olduğunu gözler önüne sermektedir. Onun zoruna giden güçlüden yediği dayaktan öte dost bildiklerinin yardımına koşmamasıdır. Bu durum ailesine ulaştığında babası ona "hile ve şeytanetin" bu dünyada doğruluğu, cesareti ve mertliği aldatarak yenen bir kuvvet olduğunu, insanların kendilerini aciz ve zayıf hissettikleri anda buna başvurduklarını anlatır. Ardından herkesin gözünde mertliğin ahmaklık olduğunu onun da "aklına başına alması" gerektiğini öğütler. Buna rağmen Tuğrul'un her zaman tabiatının "sevk ve idaresine" göre hareket ettiği ve bu öğütlerin onun için hiçbir şey ifade etmediği vurgulanır. O, her zaman "melek gibi saf, sevda gibi rakik, kuzu gibi mutî ve masum fakat aslan gibi cesur ve yırtıcı[dır]" (1922, s. 9). Bu doğrultuda metinde Tuğrul'un bu dünyada ayakta kalmasının yolu olarak gösterilen kişilik özelliğinin temelinde "akıl-kalp/his" birlikteliği olduğu söylenebilir. Nitekim okul hayatı ona bu özelliği de kazandıracak Tuğrul temsil ettiği bu birliktelik ile ideal bir kahraman hâline gelecektir.

Metinde, Tuğrul'un görünür kıldığı diğer ülkü-değerler, vatan bilinci, tarih bilinci, milliyetçilik ve liyakattir. Öncelikle Tuğrul'un okul sıralarında tarih dersine hayranlığı belirtilir. Yiğitlik kavramının sembolik karşılığı da bu tarihten gelen anlam ile bütünleştirilir. Tuğrul, atalarının "altın çağlarının" yiğitliğini yeniden yaşamak ister. Denizcilik tarihi bağlamında "Barbarosların, Turgutların galibiyet ve muzafferiyet esrarını ruhunda taşı[mak]" (1922, s. 17) ona göre bugünkü Türk gencine zafer yolunda ilerlemek için yeter. Bu doğrultuda yiğitlikle ilgili arkadaşlarına nutuk verir. "İsim-içerik" ilişkisini de görünür kılan bu nutukta Tuğrul, "Türk'ün, o mert ve yiğit neslin kanı[nı]" taşıdıklarının bilincinde olmaları gerekliliğini vurgular. Ona göre bugünkü çağda ayakta kalmak için yapılması gereken bir nevi "Türk adına layık" olmaktadır.

Romanda vatan bilinci de milliyetçilik ile birlikte sunulur. "Konferans" bölümünde artık eğitimini tamamlamış, nasıl olgunlaştığı belirtilmemişse de akli ve duygularını birleştirmiş bir Tuğrul ile karşılaşılır. Tuğrul'un konuşması dikkatli incelendiğinde onun çağının farkına varmış, uyanmış bir bilinç olduğu dile getirilebilir. Mektep sıralarında torpidoculuğu "yiğitlik" kavramından uzakta tutan Tuğrul, bu konuşmada ülkenin siyasi ve stratejik konumu gereği

denizcilik açısından asıl önem verilmesi gereken alanın bu olduğunu belirtir. Konuşmada, Bahriye'nin güçlenmesi için yapılması gerekenlerden, bütçenin nasıl kullanılması gerektiğine kadar dönemin yönetimine eleştirel göndermeler yapılır. Tarihten çıkarılacak ders ve bugünün farkındalığının birlikteliğiyle her eylemde millî çıkarların güdülmesini ileri sürer. Vatan bilinci bağlamında da vatan toprakları, kıta sahanlığı ile birlikte sunulur. Dönemin birçok metninden farklı olarak topraklar kadar denizleri de korumanın önemine ve gerekliliğine değinilir.

Romanda karşı gücü temsil edenler Orhan dışında neredeyse görünmezdir. Ne var ki onların görünmezliği arka planda sayıca çokluğu ve iktidarın gücünü temsil eder. Metnin ön planında Tuğrul ve temsil ettiği değerler varken aslında onun büyük bir güce rağmen bu değerlere sahip çıktığı mesajı verilir. Metinde karşı gücün kavramsal düzeyde karşılığı "korkaklık, hile, Batıya özenme, siyasi çıkarlar, öngörüsüzlük, duygudan yoksun akılcılık" biçiminde sıralanabilir. Bunları temsil eden tek görünür kişi Orhan'dır. Ne var ki onun da doğrudan karşı güç olmadığı ayrıca dile getirilmelidir. Orhan, görünmez bir güç konumundaki siyasi iktidarın kurbanı biçiminde okunabilir. Romanın sonunda yaşadığı hayatı sorgulaması ve temsil ettiği kavramsal değerlere karşı çıkararak torpido savaşında eğitimi olmamasına, başka bir deyişle "liyakatsizliğine" rağmen savaşmayı ve vatan için ölmeyi göze alması onun "kurban" olma konumunu güçlendirir.

Başlangıçta Tuğrul'u karakteri nedeniyle "torpido" sınıfına yönlendiren Orhan, kendi eğitiminde, metinde korkaklık olarak değerlendirilen, ne olduğu dile getirilmese de yalnız büyük zırhlı gemilerde geniş kamaralardaki yaşamlarıyla anlatılan bir sınıfı tercih etmiştir. Ayrıca Tuğrul'un verdiği konferansın ardından dile getirdiği düşünceleri onun kavramsal düzeyde Batıya özenen bir nesli temsil ettiğinin göstergesidir. Tuğrul ile aynı fikirde olabilmek ona göre İngilizlerin ve Amerikalıların yazdığı kitapları reddetmek anlamına gelir. Bu doğrultuda Batıya özenme aynı zamanda "duygudan yoksun akılcılık" biçiminde de okunabilir.

Tuğrul'un karşısında konumlandırılmasına rağmen Orhan'ın da millî hislerinin güçlü olduğu görülmektedir. Yine de son ana kadar iktidara bağlı kalmış, onu eğitenler kendini nereye yönlendirirse oraya gitmiştir. Çatışmalar bölümünde alıntılanan konuşmada değinildiği üzere o, bir askerin yapması gerektiği gibi "salahiyetdar" gördüğü rehberlerin arkasından "umumiyete" tabi olmuştur. Ne var ki vatan tehlikeye düştüğünde yaptığı hatayı anlamış ve onun savunması için uzman olmadığı bir araç olan torpido gemisine koşmuştur. Eğitim hayatı boyunca düşüncelerini şekillendiren "iktidara" tabi olmanın "bedelini" de savaştan yaralı çıkmasına rağmen şehit olarak ödemiş ve böylece temizlenmiştir.

Metnin "ülkü-değer" ve "karşı-değer"lerinin kişi ve kavram düzeyinde karşılaştırmalı biçimde okunması metnin örtük anlamlarını da gün yüzüne çıkarır. Bunların daha açık algılanması için kişi ve kavram düzeyinde temsil edilen değerlerin simgesel boyutta da incelenmesi gerekir.

3.4. İdeolojinin Simgeleri Olarak Torpido Gemisi ve Zırhlılar

Yiğitler romanı yazar anlatıcının hâkim bakışıyla yazarın ideolojisini yansıtan bir metindir. Kişiler ve temsil ettikleri kavramlar bu açıdan ideolojiyi görünür kılan araçlardır. Korkmaz, bu kavramsal görünümü "daha çok bilinç ve bilinçüstü düzeylere ait oluşları açıklamak üzere görevli

unsurlar” biçiminde değerlendirir. Ona göre anlatı türlerinde bunun yanında bir de doğrudan hiçbir şey söylemeden, gerçekleri daha çok “sezdirme, anıştırma ve çağrıştırmaya” bağlamında ortaya koyan simge boyutu vardır (Korkmaz, 2015, s. 103; s. 105).

Romana bu doğrultuda yaklaşıldığında iki simgenin belirgin biçimde ortaya çıktığı görülebilir. Bunlar çatışmaların da merkezinde olan torpido gemisi ve zırhlılardır. Metin dikkatli okunduğunda olay örgüsünde kurulan bütün çatışmaların merkezinde bu simgelerin olduğu görülebilir. İsim-içerik ilişki bağlamında değinildiği gibi olay örgüsündeki ilk çatışma yiğitlik kavramı etrafındadır. Tuğrul, okul sıralarında “duyguların hâkimiyetinde” bir kişilik iken torpidoculuğu korkaklık ile ilişkilendirir. Bu bağlantı Tuğrul’un geçmişin “altın çağlarından” bakışıyla ilgilidir. Oysa artık o çağların güçlü devleti tarihin sayfalarına karışmıştır. İçinde bulunan çağda düşmanın dev zırhlılarını etkisiz kılacak tek silah torpidodur. Akıl ve kalp arasındaki dengeyi sağladıktan sonra Tuğrul’un çağın değerleri bağlamında “yiğitlik” ile torpidoculuğu özdeşleştirdiği dile getirilebilir. Torpido gemisi ile düşman zırhlılarını batırabilmek için onlara görünmeden, saklanarak yaklaşmak gerekmektedir. Yaklaştıktan sonra da görevi yapmak için çok az şans bulunmaktadır. Üstelik Tuğrul, torpido taliminde bu işin cesaret ile birlikte savaş stratejisi kurabilecek ince bir zekâ gerektirdiğini fark eder. Bu açıdan Tuğrul’un zihninde torpidoculuk, zamanla eski çağların göğüs göğse gerçekleşen savaşlarıyla özdeşleşir.

Yiğitlik kavramının karşıtı olarak bakıldığında simgesel düzlemde okurun karşısına zırhlı gemiler çıkar. Tuğrul, ilk torpido taliminden hemen sonra torpido sınıfını seçmeye karar verir. Zırhlı gemileri ise “büyük vakur ve rahat gemiler” olarak tanımlar. İlk fırsatta bunları terk ederek “görünmeden, sezilmeden ta burunlarının dibine kadar sokulup [düşmanın] canlarını yakan ufak teknelere can ata[cağı]” belirtilir (1922, s. 24-25). Onun zihninde rahatlık düşmanla karşı karşıya savaşmanın zıttı olarak algılanır. Üstelik Bahriye’nin ve devletin ileri gelenlerinin katıldığı konferansta ülkenin deniz kuvvetleri politikası ile ilgili eleştirileri de yine torpido gemileri ile zırhlı gemiler karşıtlığı ile kurulur:

Birkaç aydan beri intişar eden gazete ve risalelerde inşaat-ı bahriye hakkında sütun sütun yazılar görülüyor. Bunlar hemen hemen müttehit bir lisanla hükümetin karar ve tasavvuratını tasvip ediyorlar. Eğer gazetelerin bu ifşaatı ve etrafta dönen şayialar doğru ise bu seferki programımıza da yine büyük gemi ve büyük top fikri hâkim demektir. Lakin niçin? Acaba hangi esas ve muhakeme üzerine hâlâ bu fikre taraftar olmakta ısrar edip duruyoruz. Salahiyettar kimselerden teşkil edilmiş bir komisyonun rey ve mütalaasıyla mı? Memleketin vaziyet-i coğrafya, siyasiye ve iktisadiyesini derinden derine tetkik ve atimizi bekleyen hadisat ihtimallerini iyice teemmül ve derpiş ederek mi bu neticeye vasil olduk? Eğer böyle ise hayat ve istikbali dest-i sıyanet ve himayetimize tevdi edilen, zaruret ve sefalet içinde bu ağır masrafların yükünü düş-ı tahammülüne alan millette bu hususta tenevvür etmek, itimat ve fedakârlığının israf edilmediğini öğrenmek istemez mi? Hele mesleğimizle alakadar bütün zabitanın her hakikati bilmesi nasıl bir gayeye ve ne maksatla yürüdüğünü açıkça görmesi lazım gelmez mi? Hâlbuki bu ana kadar ne böyle bir komisyon teşkil edilmiş ve ne de memleketin ahval-i umumiyesi etrafıyla düşünülmüştür. Doğrusunu söylemek lazım gelirse, bu babda gösterdiğimiz ihmal ve lakaydi bizim için af olunmaz bir günah, silinmez bir lekedir. Ve

çok korkarım ki bu günahımızın kefareti atide malıyla canıyla yine biçare millet ödeyecektir. (1922, s. 27).

Bu alıntı bir milletin kaderinin gemiler aracılığıyla nasıl simgeleştirildiğini gösterir niteliktedir. Tuğrul, büyük gemilerden oluşan bir donanma yapmanın ülkenin coğrafi, ekonomik ve siyasi durumunu göz ardı etmek olduğunu düşünür. Ona göre böyle bir karar almak milletin talihine sürülecek kara bir lekedir. Konferans boyunca bu bağlamdan hareket ederek neden büyük gemiler yapılmaması *gerektiğini* tek tek gerekçelendirerek anlatır. Fakir bir milletin iş görmeyeceği bilinen büyük donanmalara yatırım yapmasını bir tür ihanet biçiminde yorumlar. Ona göre yapılması gereken hem daha ucuz hem de stratejik açıdan daha kullanışlı olan torpido gemileri üretmektir. Bunu öngörememek liyakatsizlik ve lakaytlık olarak değerlendirilir. Böylece torpido gemisi, romanda işlenen tematik gücün simgesel boyuttaki tek göstergesi hâline gelir. Karşıt gücü ise zırhlı gemiler simgelemektedir.

Daha ileri okumalarda torpido gemisinin sembolik açıdan Türk milletinin olay zamanındaki hâlinin bir temsili olduğu da dile getirilebilir. Tuğrul'un konferanstaki konuşma metni bu açıdan yakın okumalarla çözümlenecek birçok şifre barındırmaktadır. Arka planda anlatılmak istenilenin tarihte "zırhlı gemiler" gibi saklanmaya gerek duymadan fetihler peşinde koşan bir milletin hayatta kalması için strateji değiştirmesinin gerekliliği olduğu söylenebilir. Görünür olmaya devam ettikçe hedef hâlinde kalacağından, bir torpido gemisi gibi kıyıların derinliklerinde saklanması, hedefine görülmeden, fark edilmeden gitmesi telkin edilir. Bu korkaklık değil hayatta kalma savaşının kazanılması için göze alınması gereken bir tehlike, izlenilmesi gereken bir stratejidir.

Bir başka açıdan dev zırhlı gemiler Batı'yı, onun maddeciliğini, salt akılcılığını ve zenginliğini temsil eder. Bu gemileri yapmaya devam etmenin de Batı'ya özenmenin bir sonucu olduğu vurgulanır. Nitekim daha önce değinildiği gibi Orhan, Tuğrul'un bu düşüncelerine katılabilmesi için Batılıların bütün denizcilik kitaplarını reddetmesi gerektiğini belirtir. Bu açıdan Orhan'ın vatanın müdafaası söz konusu olduğunda zırhlı gemideki görevinden affını isteyerek bir torpido gemisinin kumandasını devralması da onun millî kimliğinin farkına varması biçiminde yorumlanabilir. Bunların ötesinde söz konusu sembolizmde zırhlı gemilerden torpido gemilerine geçişle verilmek istenen en güçlü iletinin imparatorluktan ulus devlete dönüşümünün gerekliliği olduğu belirtilmelidir. Metnin bu tür anlamları daha derin okumalarla gün yüzüne çıkarılmayı beklemektedir.

SONUÇ: MİLLÎ EDEBİYATIN BİR ESERİ OLARAK YİĞİTLER

Hülya Argunşah'a göre "edebiyatın içinde bir taraftan milletin tarih içerisinde oluşturduğu karakteristik özelliklerinin, estetik birikiminin, edebî tecrübelerinin diğer taraftan da sosyal ve siyasal hayatın bütün arayış ve oluşumlarının yansımaları" bulunur (Argunşah, 2015, s. 185). Bu açıdan "millî edebiyat" kavramı bir milletin bütün eserlerini kapsamaktadır. Türk edebiyatı, özellikle *Genç Kalemler* dergisinde yayımlanan "Yeni Lisan" makalesi ile birlikte milliyetçi/Türkçü bir düşüncenin etkisi altında gelişir. Türk milliyetçiliğinin yükselişi "imparatorluk dili ve edebiyatına tepki olarak (...) Türkçe'nin ve millî nitelikli bir Türk edebiyatının doğuşunu

düşündürmüş, bu fikrî anlayışın paralelinde meydana gelen edebiyat da tamamen bu romantik tavrın tesiriyle Yeni Lisancılar tarafından 'millî edebiyat' olarak adlandırılmıştır" (Argunşah, 2015, s. 186).

H. Tahsin Nuri'nin *Yiğitler* adlı romanı da hem yayımlandığı dönem hem de yapısı itibarıyla millî edebiyat anlayışının bir ürünü olarak değerlendirilebilir. Bu anlayış çerçevesinde ortaya konan edebiyatın merkezinde öncelikle millî bir dil anlayışı vardır. Eserin diline bakıldığında, Tuğrul'un resmî nitelikli olduğu söylenebilecek konferans metni dışında dönemine göre sade olduğu söylenebilir. Konferans metninin ağırlığı/resmîliği bile yazar-anlatıcının zihninde devletin dilinin yapısına yapılan bir gönderme biçiminde değerlendirilebilir. Bunun dışında metinde denizcilik ile ilgili kullanılan dönemin yerleşik terimlerinin dışında Arapça ve Farsça tamlamalardan olabildiğince kaçınılmıştır. Dolayısıyla yazarın Yeni Lisancıların dil anlayışlarına uygun bir eser meydana getirdiği görülebilir. Cümle yapıları da bu anlayışın ürünü olarak değerlendirilebilecek biçimde Türkçenin yapısal kurallarına uygundur. Nitekim romana değinen tek kişi konumundaki Cenap Şahabettin de eserin bu yapısını "pürüzsüz" bulmuştur.

Milletin tanımlanmasında yapılan kelime tercihleri de metnin dönemin ideolojisiyle uygunluğunu gözler önüne sermektedir. Olay örgüsü boyunca devlet adı olarak bile Osmanlı adlandırmasına yer verilmemiş, yalnızca Türklük, Türk milleti ve Türk tarihi kavramları öne çıkarılmıştır. Siyasi eleştiri de doğrudan devletin dâhilinde iktidara sahip olanlara yöneltilmiştir. Dolayısıyla yazarın milliyetçi bir tutum sergilediği ve Cumhuriyet'in arifesinde millî bir devlet düşüncesinin tarafında olduğu iddia edilebilir. Olay örgüsündeki çatışmalar ile kurulan sembolizm de bu iddiayı destekler niteliktedir. "Torpidolar" ve "zırhlılar" aracılığıyla kurulan sembolik yapıda büyük "zırhlıların" kozmopolit imparatorlukları, "torpidoların" ise ulus devletleri simgelediği görülmektedir. Bu açıdan torpidolarda savaşılmasının telkin edilmesi Cumhuriyet'in kuruluş sürecinde açıkça dile getirilen Türk'ün olmadığı yerler için savaşmak yerine vatanımızı savunmalıydık söylemiyle de uygundur.

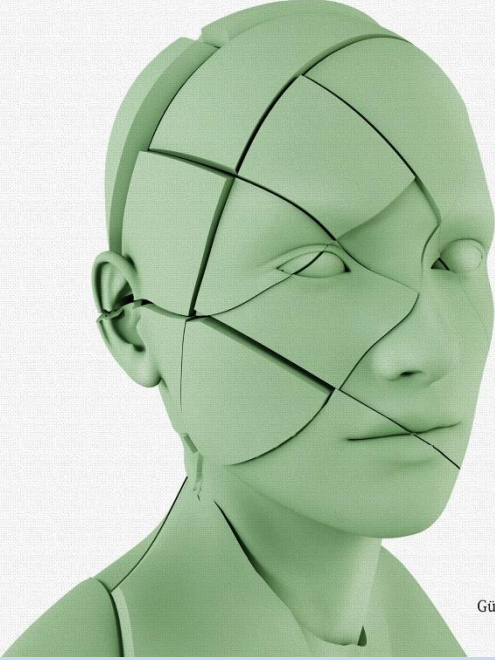
Sonuç olarak Tahsin Nuri'nin söz konusu eseri yapısı ve tematik özellikleriyle Millî Edebiyat döneminin bir eseridir. Kurgunun acemiliği, metnin yer yer ideolojinin hizmetine verilip bir tür nutka çevrilmesi eserin edebî açıdan kusurları biçiminde değerlendirilebilir. Ne var ki kurgunun geri plana atılıp ağırlığın iletilmek istenen mesaja verilmesi dönem eserlerinin birçoğu için kapsayıcı bir özelliktir. Bununla birlikte yazarın edebiyat anlayışındaki tavrını devam ettirip ettirmediği hakkında yeterli veri bulunmamaktadır. Bu eserden sonra kaleme aldığı hikâyelerinde "milliyetçi" biçiminde kodlanabilecek ideolojik bir tavra rastlanmamıştır. Yazarın Türk edebiyat tarihi içerisindeki konumunun belirginleştirilmesi adına bütün eserlerinin bir dökümünün yapılması ve daha kapsamlı çalışmalarla incelenmesi gerekmektedir. Bu gerekçeyle romanın tam metni ile birlikte yazarın *İzdivaç* dergisinde yayımlanan hikâyelerinin Latin harflerine aktarımı da tarafımda yapılmaktadır.

KAYNAKÇA

- Argunşah, Hülya (2015). "Millî Edebiyat". *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı*. ed. Ramazan Korkmaz. Ankara: Grafiker Yayınları. s. 183-236.
- Bahriye Salnamesi* (1333/1917). İstanbul: Bahriye Matbaası.
- Bahriye Salnamesi* (1334/1918). İstanbul: Bahriye Matbaası.
- Bahriye Salnamesi* (1340/1924). İstanbul: Bahriye Matbaası.
- Bahriye Salnamesi* (Eylül 1330-Eylül 1331/1914-1915). İstanbul, Bahriye Matbaası.
- Cenap Şahabettin (20 Temmuz 1338/1922). "Yeni Kitaplar: Ago Paşa'nın Hatıratı – Yiğitler (Roman)", *Peyam-ı Sabah* 1303. s. 2.
- Gür, Murat (2019). *Türk Romanında Erkeklik ve Milliyetçilik*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- H. Tahsin Nuri (1915). "Koronel Muharebe-i Bahriyesinde Tarafeyn Kuvve-i Harbiyesi". *Risale-i Mevkute-i Bahriye* (31 Kanun-ı Evvel 1330). s. 119-132.
- H. Tahsin Nuri (1922). *Yiğitler*. İstanbul: Bahriye Matbaası.
- Huyugüzel, Ömer Faruk (2000). *İzmir Fikir ve Sanat Adamları (1850-1950)*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları. s. 209.
- Kaplan, Mehmet (2007). *Tevfik Fikret (Devir-Şahsiyet-Eser)*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Korkmaz, Ramazan (2015). "Romanda Dramatik Aksiyonu Sağlayan Değerlerin Görüntü Seviyeleri Üzerine Bazı Öneriler". *Yazımsal Okumalar*. İstanbul: Kesit Yayınları. s. 100-114.
- Özgül, M. Kayahan (2015). "Başlarken". *Türk Edebiyatı Tarihine Bir Bakış 2. Cilt: Yeni Türk Edebiyatı*. Ed. M. Kayahan Özgül. Ankara: Berikan Yayınevi: V-XXX.
- Şengül, Abdullah (2006). "Değişimin Öncüleri: Model Şahıslar ve Türk Edebiyatına Yansımaları". *Erdem* 45-46-47. s. 129-154.
- Şengül, Abdullah (2012). "Meşrutiyet Edebiyatında 'Ulus-İnşa' Süreci", *Şerif Aktaş'a Armağan*. İstanbul: Kurgan Edebiyat Yayınları. s. 390-412.
- Yıldırım, Tahsin (2006). *Edebiyatımızda Müstear İsimler*. İstanbul: Selis Kitap.

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

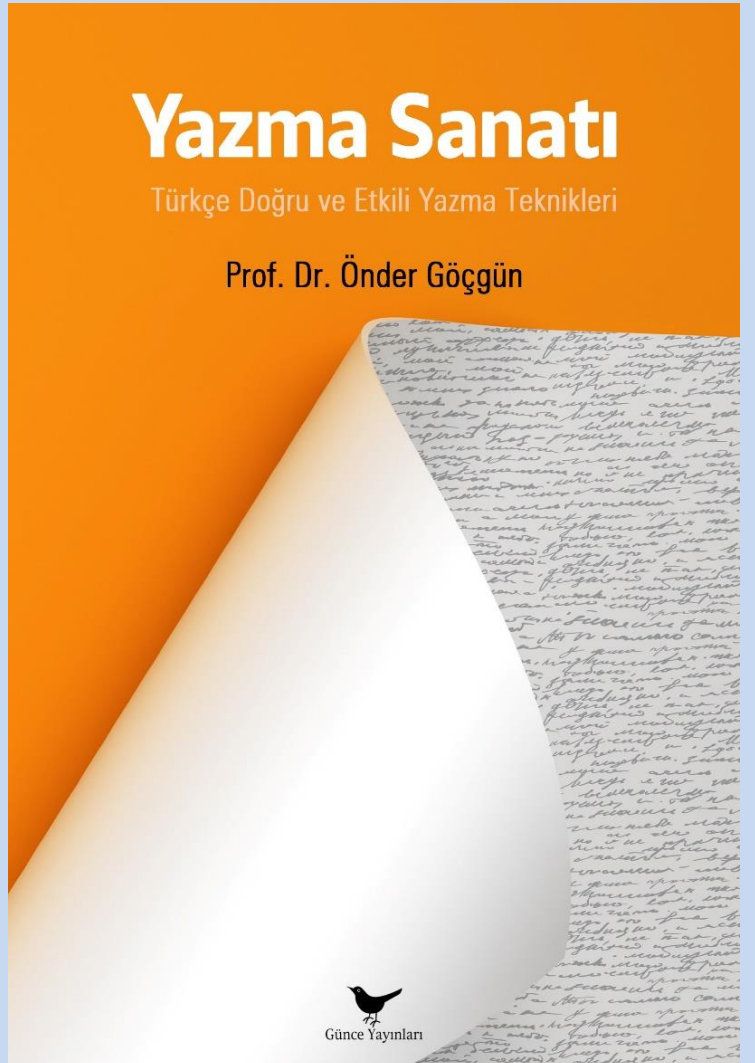



Günce Yayınları

Yazma Sanatı

Türkçe Doğru ve Etkili Yazma Teknikleri

Prof. Dr. Önder Göçgün




Günce Yayınları

Evini Sirtında Taşıyan Kadınlar: “Eskici” Hikâyesinde Kadının Coğrafyasını Genişletme Mücadelesi

DR. ÖĞR. ÜYESİ NEŞE OKTAY*

Öz

Sevgi Soysal, 1950 sonrası kuşağının hikâyeleri ve romanları ile olduğu kadar yaşantısıyla da öne çıkan isimlerindendir. Soysal’ın edebiyatı ve toplumsal meselelere yakınlığı yaşadıklarından tesirler taşır. Bu yansımaları barındıran *Barış Adlı Çocuk* isimli kitabında yer alan “Eskici” öyküsü, bir kadının evi ve bu evdeki eşyalar ile kurduğu ilişki bakımından önemlidir. Ev; içindeki eşyaların hatıra olma niteliği bakımından nostaljik duygulanmalara yol açabilecek, kişiye güvenli sığınak olması bağlamında da sevgi ile hatırlanması gereken bir yapı olarak algılanabilir. Ancak kadınlar için her zaman böylesi bir anlamdan söz etmek mümkün değildir. Geleneksel yaşantıyı sürdüren toplumlarda sokak ile ilişkisi çok sınırlı olan kadınlar, eve ait olarak kabul edilirler. Yaşanan modernleşme süreçleri bu durumu değiştirmeye yönelik bir istek sergilese de sonuca giden yol her zaman çok hızlı ve pürüzsüz ilerlemiştir denilemez. “Eskici” öyküsü de bu bağlamda bir okumaya açıktır. Gerek Sevgi Soysal’ın öykünün yazıldığı yıllarda yaşadıkları gerekse Osmanlı’dan itibaren kadınların ev ve sokağa yönelik deneyimleri, öykü karakterinin düşüncelerine ve eylemlerine sirayet eder. Bu yazıda kişisel ve toplumsal birikimler dikkate alınarak evin alışlagelmiş anlamının dışında kişinin üzerinde bir yük veya pranga hâline gelişi ve kadın karakterin bütün bunlardan kurtularak kentin içine karışma öyküsü; evin değişen anlamı, kadının evden çıkışı ve kamusal ile özel alan/mekân ayrımı gibi çeşitli bakımlardan değerlendirilmeye çalışılacaktır.

Anahtar sözcükler: Sevgi Soysal, “Eskici”, *Barış Adlı Çocuk*, kadın, ev, sokak, mekân, kamusal alan

WOMEN CARRYING THEIR HOUSES ON THEIR SHOULDERS: WOMEN'S STRUGGLE TO EXPAND THEIR GEOGRAPHY IN THE STORY “ESKICI”

Abstract

Sevgi Soysal is one of the prominent names of the post-1950 generation not only with her stories and novels but also with her life. Soysal’s literature and her concern to social problems have overtones from all she had been through. The story “Eskici” in her book *Barış Adlı Çocuk*, which contains these reflections, is important in relation to a woman’s relationship with her house and the furniture in it. The house can be perceived as a structure that can evoke feelings of nostalgia with the objects inside cherishing the memories and should be remembered with love because it is a safe shelter for the person. However, it is not always possible to speak of such a meaning for women. In societies leading a traditional life, they say that a women’s place is in the home, and

* Artvin Çoruh Üniversitesi, demirci.nese@gmail.com, orcid: 0000-0002-2599-1846

Gönderim Tarihi: 02.02.2022

Kabul Tarihi: 03.03.2022

they have a very limited relationship with the street. Although the experienced modernization processes experienced showed a desire to turn the tide, the path to the goal was not always very quick or painless. The story “Eskici” also deserves to be read in this context. Both Sevgi Soysal's experiences during the years in which the story was written and the experiences of women from the Ottoman Empire at home and on the streets influence the thoughts and actions of the fictional character. This article aims to evaluate, from different aspects, the fact that the house becomes a burden or a shackle on the shoulders rather than its usual meaning, and the story of the female figure taking this load off and inserting herself into the city, as well as the changing meaning of the house, woman's going out of the house, and the distinction between public and private space/sphere.

Keywords: Sevgi Soysal, “Eskici”, *Barış Adlı Çocuk*, woman, house, street, space, public sphere

GİRİŞ

Hem edebiyat hem hayat içerisinde simgesel bir anlam kazanmış özel bir mekân olan ev, yalnızca yaşananlara yönelik bir düzlem olarak görülmez, bazen yaşananların başlıca sebebi, bazen ilk anda etkilenenidir. Bu hâliyle de bu özel mekânın tek bir anlama sahip olması beklenemez. Birbirine karşıt birçok anlam evin içinde bir araya gelir. Örneğin Gaston Bachelard, *Mekânın Poetikası*'nda; sığınmak, korunaklı bir yapı olması dolayısıyla evi bütün kötü düşüncelerden uzakta bir mekân olarak kurgular. Buna göre ev; insanın dünyaya bırakılmadan evvel büyütüldüğü bir beşik gibidir (2014, s. 37). İnsan için sosyal hayata karışmadan evvel toplumsal kuralları öğrendiği, biyolojik bir varlık olmaktan kültürel bir varlık olma noktasına ulaştığı mekândır. İnsanın içinde kendini iyi hissettiği ev, beşik olmanın yanı sıra başında böylelikle yeni bir benzetmeye daha kavuşur: ipek böceğinin kozası (Birkan, 1998).

Evin kişiyi sarmalayan bu korunaklı dünya tanımlamalarının yanındaki bir diğer ihtimal ise tersi anlamlara kapı aralamaktadır: evi terk etmek. Bu konuda fikir beyan eden Walter Benjamin; *Tek Yön* isimli denemesinde yer alan “Geri Dön! Herşey Affedildi!” başlıklı pasajda on beş yaşında evden kaçmanın büyüünden bahseder (Benjamin, 2008, s. 52-53). Benzer şekilde Nurdan Gürbilek de evin alternatif anlamından söz eder. Evin mutlak bir mutluluk mekânı olup olmadığını sorgulayan Gürbilek'e göre ev, içinde “arka bahçe” gibi başka boyutları da saklamaktadır ve doğal olarak farklı anlamlara sahiptir. Ev yalnızca mutluluk imgelerinin değil, aynı zamanda korkuların da bir sahnesidir (2014, s. 64).

Bu makalenin konusu olan “Eskici” de her şeyden önce bir evden kurtulma öyküsüdür. Evden sokağa uzanmanın, sınırları genişletmenin bir denemesi olarak evin ilk anlamından ziyade daha çok arka bahçeye dair anlamlarını içinde saklar gibi görünmektedir. *Barış Adlı Çocuk* kitabında yer alan hikâyeye, Sevgi Soysal'ın diğer öykü ve romanlarına benzeyen özellikleri ve yazarın kişisel tarihçesinden yansımaları, hızlı değişen yapısı, barındırdığı derin anlamlar ve teknik yenilikler bakımından ilgi çekicidir. “Eskici” evde birikenlerden şikayetçi olan bir kadının eşyalardan ve evden kurtulmasının, evin dışına, kamusal alana çıkarak “coğrafyasını genişletmesinin” öyküsüdür. Kitaptaki diğer öyküler ile karşılaştırıldığında *Barış Adlı Çocuk*'un

toplumsal ağırlıklı öykülerinin yanında daha bireysel bir hikâye gibi görünmektedir¹. Ancak Carol Hanisch'in 1970 yılında *Notes from the Second Year: Women's Liberation* dergisinde "The Personal is Political" başlığı ile yayımlanan (2013, s. 39) "kişisel olan politiktir" mottosu ile birlikte düşünüldüğünde "Eskici", kadın meselesine yaklaşımı ile en az diğer öyküler kadar politik bir öyküdür. Bütün bu sebepler özel olarak "Eskici" hikâyesine eğilmeyi gerekli kılmıştır ve bu yolla kadının toplumsal ve bireysel macerası açığa çıkarılmaya çalışılmıştır. Öykü kişinin dünyasında yer alan fazlalık nesnelere, evde birikmiş eşyalar, yatak ve evin sınırlarını belirleyen balkon gibi unsurlar da bu bağlamda yorumlanmıştır.

Öykünün başında kadın karakter sadece evde birikenler dolayısıyla şaşkın ve şikâyetçi iken öykü ilerledikçe birikenlerden kurtulma işinin bir imkâna dönüşerek genişlediği ve yeni bir hayatın kapısını araladığı; hatta başka kadınlara yönelik bir yol açtığı görülür.

Tek bir kadın üzerinden anlatılan bu öykü derinlemesine düşünüldüğünde, içinde farklı bağlamlarda alternatif yorum ve değerlendirmeleri barındırır. Bu yazıda yapılmaya çalışılan temel şey, bu ayrı ihtimalleri değerlendirerek öyküyü yorumlamak ve kişisel olan bu öykünün edebî ve politik derin anlamlarına inmektir. "Sevgi Soysal, neden evden çıkan/çıkmağa çalışan bir kadının öyküsünü yazmıştır" sorusu etrafında yorumlanan öyküde cevaplar iki farklı başlıkta toplanmaya çalışılacaktır: "Sevgi Soysal'ın yaşantısı ile birlikte kadın olarak yaşama ve yazma deneyimi ile kadınların toplumsal/tarihî deneyimleri. "Kadın olarak Yaşamak/Yazmak" başlığı altında Sevgi Soysal'ın yaşantısından gelen etkilerle evden çıkmanın anlamı yorumlanmaya çalışılacaktır. "Kadınların Toplumsal/Tarihî Deneyimlerinin Etkisi", başlığında ise kadın tarihinin ev ile ilişkisini hatırlatılarak kadın olarak evden çıkmanın anlamı değerlendirilecektir. Tahmin edilebileceği üzere bu bakış açılarını birbirinden keskin çizgilerle ayırmak mümkün değildir. Zaman zaman başlıkların ve değinilen meselelerin birbirinin içine geçmesi, ortak göndermelere sahip olması olasıdır. Ancak bu yolla hem bir yazarın yaşadıklarının açık veya örtük şekilde edebiyatına yansımaları ortaya çıkarılacak hem de kadınlık deneyiminin nesilden nesile aktarılan ortak bir tarihi olduğu gösterilecektir.

KADIN OLARAK YAŞAMAK/YAZMAK

"Eskici", içinde yer aldığı kitabın tüm metinleri gibi toplumsal bir tona sahiptir. 12 Mart'ın ardından yaşanan gelişmeler Sevgi Soysal'ı kesintili ancak eşi Mümtaz Soysal'ın da hapiste olması nedeniyle uzun süreli bir cezaevi sürecine sokar. Dahası bu yıllarda *Yürümek* romanı yayımlanmıştır ve roman dolayısıyla Sevgi Soysal'ın hem yazarlığı hem de bir bakıma kadınlığı tartışmaya açılmıştır. Eseri yargılanırken işinden olur, başka ufak tefek suçlamalar dolayısıyla gözaltılar, cezalarla geçen günler yaşar. Karı-koca, takip eden hapis cezaları, yargılamalar ile uğraştıkları günler geçirmişlerdir. Bütün bunlar yazarın evi düşsel bir sığınak değil içinde yaşanmak zorunda kalınan bir mekân olarak



¹ Örneğin A. Mümtaz İdil, bu öyküyü "yeniden bireyci bir kaçışa dönüş" olarak nitelerken yine de en iyi öykülerinden biri olduğunu ifade eder (İdil, 1990, s. 58).

düşünmesinin yolunu açmış olmalıdır. “Eskici”yi, kapalı mekânda kalmak zorunda olmanın kişide yaratacağı psikolojik hâlin bir neticesi olarak okumak gerekir.

İlk olarak cezaevindeki kapalı geçen günler ve aşamadığı duvarlar; hatta dört duvar arasında olmasa da sürgün ile mekân odaklı bir cezalandırmaya maruz kalan yazarın deneyimlerinin bir benzerini öykü kişisi kendi “özgür” evinde yaşar. Sevgi Soysal’ın eşi ile birlikte yaşadıkları süreç, cezaevi ile dışarının sınırlarını bariz bir şekilde aşındırmıştır: Ya Mümtaz Soysal cezaevindedir ya Sevgi Soysal ya da ikisi birden. Dolayısıyla dışarıda olmak ile içeride olmak yepyeni anlamlar kazanmış ve durum karmaşık bir hâl almıştır. Bazen dışarıda olmak da örneğin Sevgi Soysal’ın yaşadığı gibi sürgün şeklinde ise, kendince bir kısıtlanmışlığı içermektedir. Dolayısıyla hikâyede yükselen “içeriden çıkıp dışarıya kavuşma arzusu” bu birikimle birlikte okunabilir. Mümtaz Soysal ile mektuplaşmalarında yazdıkları da aynı şeyi düşündürür: “Aslında ‘dışarı’yı düşünemiyorum pek. Çünkü ben bir anlamda bir yıla yakın bir zamandır ‘içerideyim’. Ve giderek iyice kopuyorum ‘dışarıdan’”²(Soysal, 2015, s. 23) diyen Sevgi Soysal, aslında mekândan bağımsız olarak özgür olmadığını anlatmaya çalışmaktadır.

İdil, birebir koşutluk kurmamak koşuluyla, Soysal’ın yazdıklarıyla yaşamı çok yakın benzerlikler gösterdiğini ifade eder (1990, s. 24). Benzer şekilde Yüce de “Sevgi Soysal’ın kişiliği ve eserleri arasında adeta birebir bağlantı” bulunduğunu ifade etmektedir (2016, s. 52). Buradan yola çıkarak Soysal’ın yaşadıklarının öyküye yansıdığı söylenebilir. Hikâye kişisi evindeyken bile kendini kısıtlanmış hisseder ve özgürlüğünü elde edebilmek için sabırsızlık duyar. Eşyalardan ve evden kurtulmayı özgürlüğün ilk şartı olarak görür. Evi, açıkça dile getirmese de bir cezaevine benzeterek tutsaklığa yönelik kavramlar kullanılır. Örneğin eşyaları vermekte acele eden karakter, geç kalması durumunda başına gelebilecekleri “gardiyan” imgesi üzerinden anlatır: “Kirayı ödemeliyim ki bu evden ardımda hiçbir şey bırakmadan çekip gidebileyim, kıra çıkıp gelincik toplayabileyim saatlerce. Yoksa o kıskanç hasis gardiyan bu kez bu boş eve kapatır beni, kirası ödenmediği için üstüme kalan duvarları, pencereleri bekletir bana” (Soysal, 2012, s. 68).

Yine benzer şekilde eskicinin geri dönmeyeceğine dair korkuları sırasında kendini zincirlenmiş bir mahkûma benzetir (Soysal, 2012, s. 69); evde biriken eşyalar ise cezaevinden kaçmak için kazılan tünelin ucunu kapatan engeller gibidir. Bir dinamitin patlatılması ve çıkışın bulunması gerekir (Soysal, 2012, s. 66). Bütün bunları, tesadüfen bir araya gelmiş imgeler dizisi değil; yazarın yaşadıklarının bir yansıması olarak değerlendirmek gerekir.

Sevgi Soysal’ın evi içinde yaşamak zorunda kalınan kapalı bir mekân olarak algılamasının bir diğer sebebi, yargılanma sürecinde aranmalıdır. Bir kadın romancı olarak yazdığı roman, *Yürümek*, edebiyat dışı otoriteler tarafından eleştiriye tabi tutulmuş ve ahlaki bahanelerle toplatılmıştır. Henüz ilk romanını yayımlamış bir yazar olarak birtakım olumlu değerlendirmeler alırken diğer yandan romanı bir kesim tarafından müstehcen bulunarak cezalandırılmaktadır. Mesele bir romanda müstehcen sahnelerin yer almasından ziyade bir kadının böylesi bir eseri kaleme almış olmasıdır sanki. Kadın olarak yazdıkları, o yılların erkek egemen düzeninde hoş karşılanmamıştır. Mümtaz Soysal’a *Yürümek* davası üzerine yazdığı mektupta içine düştüğü

² 11 Mayıs 1972.

durumu özetler. Eşinin Henri Charrière'in *Kelebek* romanını savunmasına ekleme tavsiyesine verdiği cevap; kadın olarak çizilen sınırların, kadından beklentilerin etkilerini taşır:

“Davam için bazı örnekler buldum, buldum ama ‘kadın bir yazar’ olarak onları nasıl kullanabilirim ki. Bu kez de ‘kadına bak utanmadan neler okuyor, gösteriyor bize’ derler. Anlayacağın, bu ülkede, kadın olarak dolma pişirmenin ötesine geçmek pek hayırlı bir iş değil. Ya da bakan olmak var; ama o da benim gibi ‘müstehcen muharrire’lere kalmaz elbet. Şimdiki, elde kalan ‘Sıkı Yönetim Dulluğu’ mesleğini de pek benimseyemedim” (Soysal, 2015, s. 22)³.

Burada bu sözleri yorumlarken modernleşme ile birlikte kadınların kamusal alanlara çıkış süreçlerini hatırlamak faydalı olabilir. Toplumsal tarihte kadının imkânlarını genişletmeye yönelik olan birtakım adımlar, kadınları aynı zamanda belli kalıpların içine sokmuştur. Örneğin kadının meslek sahibi olması desteklenirken bir yandan da kadın kimliğini baskılaması şartı sunulmuştur. Kadınlar cinsel kimliklerini ikinci plana atmaları, giyim kuşamlarını düzenlemeleri ve ahlaki normlara uygunlukları ölçüsünde kabule hazır olmuşlardır. Sevgi Soysal'ın bakan olmak üzerine vurgusu biraz da buna yönelik olmalıdır.

Bu sözlerde vurgulanan ikinci mesele ise Soysal'ın yaşadıklarının aslında kadın olarak yazmanın sıkıntıları olmasıdır. *Tante Rosa* ve *Yürümek* ile içinde yaşadığı evin kapılarını devamlı zorlar görünmektedir. Alışılan, tabu hâline gelen ve toplum içinde tartışılmaz kabul edilen kadınlık ve erkeklik hâllerinin dışına çıktığı için biraz da evin, cemaatin dışına çıkmış sayılmaktadır. Makbul kadınlığın güvenli sınırlarından uzaklaşarak zaten sokağa çıkmıştır. Toplumsal normlara, bunların kadınlara yüklediği rol ve sorumluluklara uyum gösterememekte ve kadın olarak bu sınırlarla dolu evin içinde yaşamak istememektedir. Hatta evde olmak meselesi de çetrefillidir. Kadınlığı sebebiyle evle özdeş kabul edilmesine yönelik bir itirazı yükseltmektedir. Örneğin trafik mahkemesinde yargılandığı ve yargılanmalara alıştığı o yıllarda mahkemelerde mesleğinin sorulmasına ve ona müsaade edilmeden “ev kadını” yazılmasına alayla karşılık bir eleştiride bulunur. Hâkimin meslek sorusuna “kaplumbağa” cevabı vermeye hazırlanan Soysal, sebebi şu şekilde izah eder: “Nerden çıktı bu kaplumbağalık diyeceksiniz? Şundan: Bizim toplumda bir kadın ne yaparsa yapsın, eğer ‘daktiloluk’ gibisine erkeklerce kabul gören bir mesleği yoksa, ‘ev kadını’dır. O kadar. Onların gözünde, evimizi sırtımızda taşırız biz, kaplumbağalar gibi” (2004, s. 87).

TRT'den atıldığı için “ev kadını” olduğunu söyleyen hâkime hâkimlikten atılması hâlinde kendisine “ev erkeği” denip denemeyeceğini sorar ve bu soru üzerine duruşmadan atılır. Halbuki itiraz ederek mesleğine “yazarlık” demek istemiştir. Ancak “Yürümek” davasındaki hâkim gibi, kötü kötü bakıp ‘Yazıyormuş, ne yazdığını biliyoruz, yazıyormuş...’ (Soysal, 2004, s. 88) şeklinde azarlanacağını düşünerek sessiz kalır.

Priska Furrer de *Yürümek* romanı dolayısıyla Sevgi Soysal'ın aldığı cezanın müstehcenlikten daha derin olduğunu ifade eder. Sevgi Soysal'ın kadın ve erkeğin asırlardır kabul edilen konumlarına ve ilişkisine dair başkaldırısının, eserin aldığı cezaların gerçek sebebi olduğunu belirtir: “Bu yasaklamanın yalnızca bir buçuk sayfalık ‘pornografik’ metne değil, tersine romanın

³ 4 Kasım 1971.

arkasında saklı olan, kışkırtıcı etki yapan anlayışa dayandırıldığını sanıyorum. Bu anlamda ‘Yürümek’in yasaklanması amacına ulaştı ve uzun yıllar boyunca yazarları yıldırılmış oldu” (2004, s. 134).



Sevgi Soysal

Yayın dünyasında yazı ile para kazanmak ve kendini “yazar” kimliği ile ifade edebilmek, mesleğin adını yazarlık olarak koymak kolay bir şey değildir. Durum Sevgi Soysal ve hatta cinsiyeti kadın olanlar için de ayrıca zorlu olmalıdır. Kadın olarak yazmak, daha en başta, içinde bazı endişeleri barındırır. “Kadın olmak ile yazmak arasında karmaşık, çelişkili ve çoğu kez de acılı bir ilişki” (1998: 7) olduğunu dile getiren Berktaş, “kadının kalem eline alıp kendisini dile getirmeye, kendi

adını kendisi koymaya, ve simge olmaktan çıkıp simgeleyene dönüşmeye kalkışması[nın], yerleşik ilişkileri ters yüz etme ve erkeğin tanımladığı doğa/kültür ayrımını hiçe sayma anlamına geldiği için egemen ideolojik yapıya yönelik bir tehdit, iktidar konusunda bir hak iddiası demek” olduğunu vurgular (1998, s. 11). Kadın yazarak bir kez zaten sınırları aşmaktadır. Sevgi Soysal’ın yaptığı ise bunun daha fazlasıdır. Dolayısıyla cezalandırılması edebî sebeplerden değil, kadın yazarların o zamana kadar riayet ettikleri sınırların dışına çıkarak yazmasından kaynaklanmaktadır. Kadın olarak erkekler tarafından belirlenen usturuplulu ölçütleri reddetmesi, dışlanmasına sebep olmuştur. Bu sebeple, bu sınırları yıkmak istediği için öyküsünde evden çıkan bir kadını yazdığını söylemek mümkündür. Bütün bunlar Sevgi Soysal’ın kişisel tarihçesinden gelen etkilerdir. Ancak toplum hayatı içinde kadınların bizzat yaşamadıkları bazı deneyimler de zihin dünyalarında yer etmektedir. Sessiz bir anlaşma gibi koyulan bazı kurallar, uyulması gerekenler, hazır kabuller kadınların asırlardan beri yaşadıkları bazı tarihsel gerçeklerin sonucudur. Bu bağlamda kadınların tarihleri ve bu tarih içinde eve dair yazgılarını okumak hikâyedeki kimi simgeleri değerlendirmek için daha anlamlı olabilir.

KADINLARIN TOPLUMSAL/TARİHÎ DENEYİMLERİNİN ETKİSİ

Tuncay Birkan, kaleme aldığı “Sol: Evin Reddi” başlıklı yazısında Türkiye özelinde ev ve evden kaçma metaforlarını irdeler. Memleketin entelektüel hayatında ev, ideolojiler eksenli olarak vatan ile birlikte çizilmiştir. Beşir Ayvazoğlu’nun Yahya Kemal üzerine kaleme aldığı *Eve Dönen Adam*’ı hatırlatan Birkan, evin iki türlü anlam alanına sahip olduğunu ifade eder. Yahya Kemal gibi Batılılaşma süreçlerini bizzat tecrübe eden aydınlar için Batı’ya gitmek bir dönem için “evden kaçmak” anlamına gelir ve durum mutlaka eve dönüş ile neticelenir. Daha geç tarihler söz konusu olduğunda devreye giren ihtimal ise özellikle sosyalist dünya görüşüne sahip aydınlar için kullanılan “evden kaçan oğullar” ile ifade bulmuştur. Otoriteye (devlete) itaat etmemek ve kökü dışarıda hayaller kurarak yerlilikten uzak olmak gibi vurguları barındıran bu özel hâl de ev etrafında kurgulanarak izah edilmiştir (Birkan, 1998).

Daha çok erkek aydınlarla özdeş kabul edilen bu evden kaçma/eve dönme meselelerinin kadınlar odaklı olarak takip edilmesi ise başlı başına önem arz eder. Birkan bu imgenin “evden kaçan oğullar” üzerinden düşünüldüğünü ve evden kaçan kızların bambaşka bir tınısı olduğunu işaret etmektedir (Birkan, 1998). Her ne kadar kadınlar değil erkekler üzerinden düşünülmeye alışık olursa da Sevgi Soysal; yerlilik, dünya görüşü gibi unsurlar etrafında düşünüldüğünde ev imgesine bu şekilde yaklaşanlar için bolca malzeme barındıran bir isimdir. Her şeyden önce annesi Alman asıllıdır ve bu, ilk anda bir yabancılik yakıştırması ile karşı karşıya gelmesine sebeptir. Dünya görüşü olarak evin reisi sayılabilecek baba figürü olan devlet ile, sık sık karşıya gelmiş ve gerilim yaşamıştır. Attila İlhan, Sevgi Soysal’dan bahsettiği yazısında onu bu yabancılığı ve kural tanımazlığı üzerinden anlatırken özellikle bu yabancılik ve dışlanma meselelerine atıfta bulunur:

“Sevgi’yi hep yabancı tutmuşlardı.

‘-... savaş yıllarında ilkokuldaydım, çocuklar sık sık çevremi alır, ‘siz yenileceksiniz’ derlerdi, anlamazdım, ben kendimi onlarla bir tutuyordum ama, onlar beni kendilerinden ayırıyorlardı.’

Hep ayırdılar. Kimisi annesinin çoktan tarihe karışmış ‘Almanlığını’ bahane etti buna, kimisi içi dışı bir yaşantısının doğal davranışlarını, kimisi solculuğunu, kimisi çağdaşlığını! Çocukluğundan ölümüne, hep başkalarıyla kendisi arasında bir çizgi çekildi, hep o çizginin ötesine itildi. Yaşantısında ve yapıtlarında her türlü engele, kısıtlamaya, baskıya direnişi bundandır. Yasak, hangi yüksek ülkü adına konursa konsun, bir kere kondu mu, yaşamının anlamı yitmiş demektir” (İlhan, 1977, s. 4).

Edebî anlamda da durumu çok farklı değildir. Yazdığı *Tante Rosa*; mekân ve kahraman olarak bu toprakların diyemeyeceğimiz, hatta yazıldığı devrede eleştirmenlerce çeviri olarak düşünülmüş bir eserdir. Oysa *Tante Rosa*, yerel bir hikâye olmadığı, tam da evrensel bir hikâye olarak yazıldığı için kadınların ortak öyküsünü barındır içerisinde. “Tante Rosa, ele aldığı kavramlarla, burjuva yaşama biçimini evrensel açıdan sergiler. Kişilerin ve olayların Türk toplumuna yabancı olması, son yaklaşımda, yapıtın işlevinde pek bir şey değiştirmez” (İleri, 1977, s. 7).

Bütün bunlar bir araya geldiğinde Sevgi Soysal’ın evin sessiz sakin ferdi olmak yerine evden kaçışın, evi ve onun kurallarını yıkmamanın hikâyesini tercih ettiği hem hayatı hem edebiyatı için söylenebilir. “Eskici” ilk bakışta evden ve ev fikrinden vazgeçiş, yazarının “yabancılığı” gibi sebepler dolayısıyla daha çok erkek aydınlar üzerinden anlatılan ve bu sebeple “evden kaçan oğullar” ile ifade edilen kavramsallaştırmaya uygun düşecek bir hikâye gibi görünmektedir. Ancak söz konusu belirlemedeki yerellik, memleket hayatına uzaklık, Batılılaşma meseleleri bu hikâyeyi çözümlenmek için yeterli değildir. Bunun yerine hikâyeyi, Sevgi Soysal’ın toplumsal, siyasal atmosferi yansıttığı yapıtlarında dahi dikkatini yönelttiği, ülke tarihinin öteki yarısını teşkil kadınlar üzerinden okumak daha anlamlıdır. Ev ile ilişkinin memleket tarihinde bir tarafı erkeklere aitse (kaçma, dönme vs. anlamında) bir diğer tarafı da kadınlara aittir çünkü. Tarihte kadının ev ile ilişkisi çelişkili bir seyir izlerken “Eskici” öyküsünde evden çıkan bir kadının anlatılması önemlidir. Sevgi Soysal’ın kadınlık, kadın yazarlık gibi meselelerin etrafında sıkıştırılmasının ona bu hikâyeyi yazdırması olası bir durumdur. Bu sebeple hikâye kadının zor

değişen hayatı ve yardım adı altında ket vurulan özgürlüğüne yönelik bir bağlam üzerine okunarak yorumlanmaya çalışılacaktır.

Bir tarafta liman, yuva, sığınak gibi “sıcak” anlamları ile parlayan diğer tarafta ise çok geç kalmadan terk edilmesi gereken bir yapı olarak karşımıza çıkan ev; kadınlar açısından düşünüldüğünde her zaman için iç açıcı ve bu kadar net anlamlara sahip değildir. Örneğin; ev-sokak ikiliği üzerine düşünüldüğünde sokaklar hiçbir zaman kadınlar için güvenli yerler olmamış, kadınlar evin dışında serbestçe dolaşamamıştır. Ancak evin anlamı da aynı oranda ikirciklidir. Ev, genel kabul görmüş anlamına uygun olarak kadınlar için sıcak bir yuva olabilir. Ama aynı zamanda ev içi şiddet düşünüldüğünde bir korku ve endişe mekânına da dönüşebilir. Kadın yuvayı yapan dişi kuş olup evin sahibi olabilir ama dışarıda kendine yer bulamayıp evin mahpusu da olabilir. Bütün bu ihtimaller kadınların hem kişisel tarihinde hem toplumsal tarih içerisinde okunmaya elverişlidir. Özellikle Osmanlı gibi geleneksel bir hayatın sürdürdüğü toplumlar düşünüldüğünde ev, bazen de mecbur kalınan bir mekân olarak kurgulanabilir. Bu hâliyle bir ihtimal yerine bir mecburiyetten bahsedilmelidir ve böylesi bir evin sığınak, yuva gibi sıcak anlamları barındırması pek mümkün değildir.

Mesele özel alan/mekân kavramları üzerine düşünüldüğünde kadınların evle ilişkisinin daha net olarak çizildiği söylenebilir. Mekânsal ayrışmanın gerçekleşmesi ile birlikte “kadınların yaşamları ev içiyle sınırlandırılmış, kamusal alanlara girişleri denetim altına alınmaya” (Çakır, 2009a, s. 136) çalışılmıştır. Geleneksel yaşantıyı sürdüren toplumlarda ev, kadının temel yaşam alanıdır. Kadınların ev dışına çıkışları zamansal ve mekânsal olarak sınırlandırılmış ve bazı kurallara bağlanmıştır. Dolayısıyla Osmanlı’dan itibaren kadınların evdeki yaşantıları aslında bir zorunluluğu barındırır. “Dışarı” daha çok erkeklere ait bir mekân olarak kurgulanırken kadınlardan istenen evi beklemek, idare etmek ve evde bir yaşantı kurmaktır.

Kadınların eve mecbur hayatlarındaki ilk değişimler Batılılaşma süreci ile birlikte olur. Özellikle erkek aydınların kadınların hakları ve hayatları üzerine konuşmaya başlaması ile birlikte kadının eğitimi, çalışma hayatına katılması gibi meseleler de gündeme getirilir. Eğitim olanaklarının artmasından sonra ise kadınlar kendilerini tanıyarak sorunlarını kamuoyu önünde tartışmaya başlamışlardır (Çakır, 2009b, s. 95). II. Meşrutiyet sonrasında kendi seslerine sahip olmaları, dernekler ve dergiler aracılığıyla seslerini toplum ile paylaşabilmeleri hem kadın hareketinin yükselişini hem de toplum hayatında kadınların daha sık yer almalarını sağlamıştır. Böylelikle kadınlar için o zamana kadar yasaklı olan mekânlara giriş izinleri çıkmış, ev dışında alternatifler artmıştır. Artık kadın, “yumuşak kıvrımlar taşıyan ipek ve tül yığınlarının, pembe eflatun ve mor yastıkların, dantelaların ve yelpazelerin doldurduğu odasına yabancılaşmıştır. Kısa bir zaman önce kendisine ait olan ve belki de mesut olduğu bu dünyaya sığamaz olur” (Argunşah, 2016, s. 20).

Kadınlar için savaş yılları, erkeklerden boşalan görevler ve işyerlerinin açık hâle gelmesi dolayısıyla önemlidir. Cumhuriyet sonrası süreç, hem kadınların kamusal alana çıkışı için çaba gösterilen hem de ev içi görevlerini pekiştirmeye yönelik adımların atıldığı bir dönem olmuştur. Cumhuriyet kadrolarının mevcuttaki örgütlü kadın mücadelesini sonlandırarak devam ettirdikleri kadınlara yönelik hak düzenlemeleri, biraz da Osmanlı’nın tersi bir görünüm yaratma eğilimini

içinde saklar. Bunun da etkisiyle kadınların bir nevi hapsedildikleri evlerden çıkarılmaları gayreti içine girilmiştir. Kadınların savaşta gösterdikleri yararlılıklar ve hayatın yeniden kurulması noktasında yürüttükleri faaliyetler, kadının kamusal alanda görünürlüğüne arttırmıştır. Cumhuriyet de bunu devam ettirerek onları destekler. Ancak bir yandan da onlardan beklenen temel rol, neslin devamlılığını sağlamak ve erkekler devlet işleri ile uğraşırken aileyi dizayn etmektir⁴. Bu hâliyle kadının toplum hayatındaki temel rolünün annelik olduğunu, doğal olarak da kamusal alandan ziyade, özel alana dair görevlerinin pekiştirildiği düşünülebilir. Hatta kamusal alanlara çıkışlarında bile “anne”, “vatanın simgesi” gibi etiketleri taşımak zorunda kalmışlardır. Sonuç olarak kadınlar kamusal alana çıkarak özgürleşmiş olmazlar. Hatta bunun, tam tersi kısıtlayıcı yanları da olmuştur ve kadınlar “milletin sembolü olarak yeni bir disiplin altına” alınmışlardır (Sirman, 2006, s. 20-21).

Bu noktada “Eskici” öyküsündeki evden çıkma, hatta kurtulma noktasındaki ısrarın sebebinin yalnız yazarın siyaset etkili yaşadıklarında değil, kadınlığın ortak tecrübesi, hatta bu deneyimin bir parçası olarak Sevgi Soysal’ın kadın yazar olarak kısıtlanmışlığında aramak faydalı olabilir. Bir erkek yerine bir kadın karakterin kendini eve yazgılı ve bu yazgıyı bozmaya azimli görmesi, kadınların ev (özel mekân) ile dışarı (kamusal mekân) arasındaki ikilemlerini ve konumlarını ortaya koymak açısından anlamlıdır. Kadınlar daha önce ifade edildiği gibi toplum yaşamında ev ile birlikte düşünülmüşlerdir. Toplumsal ödevleri dahi evin sınırları içinde kolaylıkla yerine getirilebilecek şekildedir. Dolayısıyla kadına ait olan ev ve hatta içindeki eşyalar kadınların seçimleri ve yaşamlarının odağı olarak görülmektedir. Nitekim “yuvayı dişi kuş yapar” gibi birçok atasözü, toplumsal bellekteki bu algıyı göstermektedir. Kamusal mekân (dışarı) ise tam tersi, erkeklere ait bir alan olarak kabul edilmektedir. Dışarı ile ilişkilenen kadınlar ise toplum nezdinde pek hoş bakışlarla karşılanmazlar. Sevgi Soysal da kendisine reva görülen “ev kadını” rolüne karşı dururken erkeklerin kadın için tek ihtimal olarak evi sunmalarına ve bu yolla “coğrafyanın daraltılmasına”, yalnızca edebiyatta değil bizzat yaşamın içinde zaman zaman itiraz etmiş bir isimdir. Kendisine ev kadınlığı rolünü uygun görenlere cevap verdiği yazısında; bu rolü küçümsemediğini, tam tersi ev kadınlığının en zor ve nankör iş olduğunu belirtirken dikkatleri başka bir yere çekmeye çalışır: “Benim üstünde durduğum, kadını bir ev çerçevesi içine kapatmak isteyen, böylece kadının coğrafyasını daraltacağını uman anlayış” (2004, s. 88). Bir dayatma olarak evin sunulmasına karşı duran Soysal’ın hikâye kişisi de buna uygun davranmaktadır.

Evin, kadının doğal yaşam alanı; eşyaların da sahip olduğunda tatmin sağlayan varlıklar olarak kabul edilmesini reddeden hikâye kişisi, kadınların kurtuluşunu düşünürken kadının içine düştüğü mecburiyet ağını göstermeye çalışmaktadır:

“Kocalarının kollarına asılmış kadınlar vitrinlere çekiyorlardı onları. Çok ucuza satılan bir buzdolabını, yeni çıkmış bir fırını ya da evlerinin şu ya da bu boş köşesini mutlaka doldurması gereken belki yaldızlı, belki sadece cilalı, belki de kolay başarılamayacak

⁴ Bu noktada Cumhuriyet’in ilk neslinin kadınlarını yetiştirmek için açılan Kız Enstitülerinde verilen dersler ile eğitimin içeriği ve amaçlarını hatırlamak faydalı olabilir. Bu okullarda verilen “yemek pişirme, dikiş-nakış, ev ekonomisi dersleri, yeni bir milleti doğurup yetiştirecek anneler olan kızlara hitap ediyordu” (Akşit, 2012: 145). Anlaşılan o ki bu okullar ile amaçlanan kadınlara kamusal alanda yeni kapılar açmaktan ziyade ev içindeki görevlerini daha profesyonel hâle getirmektir.

çirkinlikte desenli bir kumaşla kaplı bir koltuğu göstermek için. Nasıl kurtarmalıydı onları bu çirkinliklerden? Mefruşat mağazalarının hiç bitmeyen çirkin buluşlarından, sınırsız bayağılıktan, tornalı ayaklardan, madeni kakmalardan, ferforje aynalardan, şanjanlı cilalardan nasıl kurtarmalıydı? Bunlar adına yapılan sinsi toplama ve çıkarmalardan, ovuşturulan ellerden, yük beygirini ay başlarında boynuna takılan yem torbasından nasıl kurtarmalıydı?" (Soysal, 2012, s. 73).

Öyküde kendi kurtuluşunu hazırlayan ve ismini öğrenemediğimiz kadın karakter de işe eşyalardan başlar ve temizleme/ayıklamanın ilk aşamasında gazeteler vardır. Mutfakta, dolabın üzerinde biriken gazeteleri attıktan sonra "saklanmaları gerekir" (Soysal, 2012, s. 63) olarak ayrılan ve eş-dost ile ilgili haberleri barındıranlar ve aileyle ilgili olanlarla devam eder. Son aşamada ise sıra, doğrudan kahramanın kendisi ile ilgili gazetelere gelir. Bu kurtuluş sıralamasının uzak çevreden yakın çevreye ve nihayet kahramanın kendisine kadar ilerlemesi dikkat çekicidir. Halkanın gitgide daralışı ile anlatılmak istenen bir önem sıralamasından fazlasıdır. Çünkü vazgeçiş sırası hatıralardan benliğe doğru ilerlemektedir. Gazete haberleri ve ilanlar bir bakıma kimliğe, kişisel tarihe dair "resmî" kayıt tutmanın ve ilan etmenin bir yoludur. Bunlardan vazgeçilerek yapılmak istenen kişisel tarihi ve buna dair belleği temizlemektir. Bu yolla geçmişten kurtuluş mümkün olurken bir yandan da geleceğe dair yük, görev ve sorumluluklardan uzaklaşmakta ve böylelikle "kadının toplum tarafından muteber sayılan benliğinin kamusal izlerinden" (Altuğ, 2013, s. 178) kurtuluş gerçekleşmektedir.

Eşyalara yönelik ısrarlı vurgu ilgi çekicidir. Eşyalar kadının ev içindeki yaşantısını pekiştirme gibi bir işleve sahiptir. Eve mecbur yaşantıyı güzelleştirmeye yönelik olarak süslenen eşyalara karşılık bir de ev içindeki görünmez emeğe yönelik eşyalar vardır. Kadınlar ev işlerini yapmaya mecbur olduklarını itirazsız kabul ederler. Bu noktada en fazla görevlerini kolaylaştırmaya yönelik yardımcı eşyalara ihtiyaç duyarlar. İtiraz ve eşyadan kurtulma biraz da bu kabulleri değiştirmek içindir. Soysal'ın cezaevinde yaşadığı bir olay da bu bağlamda okunabilir. Kaldıkları koğuştaki ziyaret eden ve siyasi tutuklulara karşı çok sert tavırla nam salan albay, ne istediklerini sorduğunda Sevgi Soysal bir anda "çamaşır makinesi" cevabını verir. İşin ilginç tarafı bu istek albay tarafından son derece doğal bir şekilde kabul edilir. Sonunda bu talep karşılanmamış olsa da Sevgi Soysal'ın duruma yönelik izahı önemlidir: "İsterse ev değil, bir koğuşa kapatılmış olsunlar, kadınlara 'ev kadını' gözüyle bakılır" (2004, s. 89). Bu sebeple evden kurtulmanın ilk aşamasının eve ait gibi görünen ama aslında kadına ait olan eşyalardan kurtuluş olduğu söylenebilir.

Hikâyede de henüz yatak hariç bütün eşyaları veren kahraman evin boyut kazanarak genişlediğini fark eder ve koşmaya başlar. Nihayet çocuklukta özgürlük atmosferini yakaladığı ve hızlandığı anda balkon camına çarparak kendini yaralar: "Kaydı, kaydı, bir şangırtyla geldi kendine. Hızla balkon camını delip geçtiğini anladı. Durdu cam kırıklarının orta yerinde. Kaniyordu elleri. Ev cam sınırını aşmaya kalkanın akitirdi kanını" (Soysal, 2012, s. 71-72).

Kadını durduranın balkon camı olması dikkate değerdir. Balkon evin içinde kamusal mekâna açılan bir "ara alan"dır ve daha çok kadınlara ait bir mekândır (Cantek vd. 2013, s. 121). Evinde yaşamayı seçen kadın, sınırlı temasla dışarıya açılır. Kadını yaralayanın ve aslında sınırını hatırlatanın balkon camı olması, yine toplumun dayattığı kadınlık ölçütlerini anımsatmaktadır.

Kadın özgürlüğünün bir sınırı vardır ve egemenler tarafından belirlenen bu sınırlara ve tanınan küçük özgürlüklere uyum sağlanmalıdır. “Cam sınır” ifadesi, söyleyiş itibarıyla “cam tavan”ı anımsatmaktadır. Kadınların iş dünyasında karşılaştıkları görünmez, açıkça dile getirilmeyen; ama yükselmelerini engelleyen durumları anlatmak için kullanılan bu tabirin bir benzeri ev için kullanılmıştır. Kadınların sokağa çıkmasını açıkça yasaklamayan, bu hâliyle de görünmez olan, anlatılmayan; ancak sezgi yoluyla uymaya zorlandığımız bazı geleneksel kuralların varlığı inkâr edilemez. 1970’lerde ortaya atılan bu tabiri Sevgi Soysal’ın bilerek kullandığını söylemek iddialı bir ifade olur. Söylenmek istenen “cam tavan” veya “cam sınırlar”daki ortak tını, hissedilenin benzerliğidir. Modern toplumlarda açık sınırlar çizilmez, kadınlar yasal engellemelerle karşılaşmaz belki ama üstü örtük caydırmalar her zaman için söz konusudur. Kadının sokak yerine ev içinde bir yaşantı kurmasının da asırlar boyunca kanunlarla değil, söze dökülmemiş anlaşmalarla, kabullerle sürdürüldüğü unutulmamalıdır.

Evin içinde koşma sahnesinde kahramanın çocuklaştığı anın aynı zamanda “anladığı” ana denk gelmesi de ilgi çekici bir diğer noktadır. Buna sebep koşarken özgürleştiğini zanneden kadının belleğinin devreye girmesi ve çocukluğa dair hatıralardaki sıkıntılı nostaljinin kendini göstermesidir. Sunulan küçük özgürlük anı, çocukluğa özgü sıkıntının yeniden içe çöreklenmesiyle sona erer:

“Kaydı, kaydı, ufak bir kız çocuğu buz tutmuş caddede hızlandı, hızlandı, hızın sığağa dönüştürdüğü soğuk alev alev yandı yanaklarında, ardından bağınyordu anası, eve, sobanın üstünde kaynayan çaydanlığa, is tutup ovulması gereken çaydanlığa, kirli ellerle kurulanınca kararan havlulara, durmadan kırılan çorba kâselerine çağırıyordu. Çocukluktan en çok bir oyuncak ayı, uyurken düşülen bir yatak ve sevilmeyen yemekleri çoğaltan tabaklar kalır akılda, gene de hep eşyalar kalır, biraz da insanlar, özgürlük anılarının orta yerinde çorba kâselerini hatırlatan” (Soysal, 2012, s. 71).

Bilinç akışını anımsatan bu pasaj ile birlikte sahte özgürlüklere kanmanın yersizliği fark edilir. Esirlik, kısa süre önce başlayan bir hâl değil, en baştan itibaren kodlanmış, insanın içine işlenmiş sıkıntıyla karışık bir gerçektir. Hikâye kişisi gerçek özgürlüğe ulaşmaya karardır ve meselenin evi terk etmekle ilgili olduğunu çocukluğunun içinden anlar:

“Her çocuk er geç aynı şeyi yaşar: Bir zaman gelir, onun için ev olmaktan çıkar ev. Ne erken çocuklukta olduğu gibi keşfedilecek bir dıştır artık, ne de dış dünyaya karşı sığınılacak bir iç. Tam olarak ne zaman yaşarız bunu: Evin dışarıya karşı bir sığınak olduğu kadar bir engel de olduğunu fark ettiğimiz an mı? Evin geçici, ana babamızın güçsüz, ölümlü olduğunu sezdiğimiz an mı? Yoksa evin bize bir iç dünya bağışlarken aynı zamanda büyük bir iç sıkıntısı da verdiğini, bir iç dünyası olmanın bedelinin bu iç sıkıntısı olduğunu fark ettiğimiz an mı?” (Gürbilek, 2014, s. 63).

Bu noktada eşyalardan vazgeçme meselesine yeniden dönülmesi faydalıdır. Çünkü eşyalardan birine karşı özel bir dikkatle yaklaşmak gerekir: yatak. Kadın karakterin yatağı verme konusundaki isteksizliği, yaşadığı çelişkiler ve bütün kafa karışıklıklarına rağmen sonunda yataktan da vazgeçebilmesi önemlidir. Çünkü o anlama anı ile birlikte kurtulması gereken en özel bağının da farkına varır: içine en fazla işlemiş olan, aslında en büyük ve kurtulması en zor yük olan “yatak”.

Dahası diğer eşyaları eve gelen bir eskiciye teslim ederek uğurlamakla yetinirken yatakla vedalaşması daha farklıdır. Yatağı bir at arabasına yükledikten sonra, Altuğ'un ifadesiyle "bir cenaze töreni edasında süren yolculuk ile" (2013: 180) arabaya kendisi de oturarak bu garip manzaranın içerisinde şehri gezer. Bu gariplik kendi içerisinde bir anlamı da barındırmaktadır esasında: "Kadınlar ait oldukları varsayılan ev yerine sokakla özdeşleştirildiğinde (...) kadın deneyimleri de kaçınılmaz olarak olağan dışı (...) bir hal alır" (Tuncer, 2015, s. 53). Böylelikle eve ait kadın kimliği sokakta var olan, görünür hâle gelen kadın ile yer değiştirir. Üstelik yatağın kendi içinde barındırdığı anlamlar da kimliğe dair vurguyu desteklemektedir. Yataktan vazgeçmek ilk olarak yatağın aşka dair hatıraları barındırmasından kaynaklanır. Bunlar hem geçmişe dair anılardır hem de bir yandan ileride yaşanabilecek güzel ihtimallerdir: "Nasıl para isteyebilirim bu karyola için? Güzelim dokunuşlar, hızlanan yürek atışları, bahar kokusuyla yüklü tat için para istenemez ki" (Soysal, 2012, s. 69-70). Duygulara esir düşen karakter tekrar aklının sesini dinlemeye başlar. Yatakla ilgili yaklaşımını "anlamsız duygululuğun çelmesi" (Soysal, 2012, s. 68) olarak gören kadın, yataktan da diğerleri gibi vazgeçmesini bilir. Üstelik yatağı atmak üzere arabaya yükleyip yanına kendisi de bindiğinde yatağı bir düşman gibi görmeye başlar. Burada yatağın bir kimlik belirleme aracı olma olasılığını düşünmek gerekir. Çünkü yatak aynı zamanda kadının anne kimliğini de anımsatan bir anlama sahiptir. Yataktan vazgeçen kadın aynı zamanda ona asırlarca dayatılan kimliği de bir kenara bırakmaktadır:

"Hikâyenin sonundaki bu yatak, çelişkileri, çoğulluğu ve evden kurtulmanın değil, beklenildiği gibi kadın olmaktan, buna dair tüm normlardan kurtulmanın sembolüdür. Kentte öylesine dolaştırılan bu yatak, bunu ilan ederek, çoğullaştırarak kadını özgür kılmanın bir başka anlamını oluşturur" (Şahin, 2015, s. 295).

Kadının anne kimliğinden vazgeçmesi, kendi bağımsız kişiliğini oluşturabilmesi için bir şarttır. Toplumun kadını anne olarak kodlayarak kabul ettiği, toplumsal bir rol olarak ona nesillerin devamlılığı görevini yüklediği daha evvel belirtilmişti. Şimdi kadının kamusal alana çıkarken anneliği ve annelik ihtimalini tamamen saf dışı bıraktığını ilan etmesi önemlidir. Annelik ihtimalini reddetmek, toplum tarafından oluşturulan bütün kabulleri yıkmak anlamına gelir.

Öykü kişisi de kendisi için verilen görevleri, uygun bulunan rolleri yaşamaktan sıkılarak çıkış yolu aramış ve çıkışı eşyalardan kurtulmakta bulmuştur. Sonunda şehre döndüğünde eşyaların tamamını atmış, üzerinde hiçbir kimlik, etiket barındırmadan saf kadın kimliği ile caddeleri gezerken henüz kurtulamamış kadınlara bakmaktadır. Kahraman kendisini kurtararak dışarıda özgür bir yaşama ulaşmak istemiştir. Ev içinde, vitrinlerde kadınlara yönelik yerleştirilmiş eşyaları düşündükçe büyüyen sıkıntısı üstünden atarak bir "üstünlük duygusu"na (Soysal, 2012, s. 74) erişir. Nihayet evden ve yataktan kurtulup şehre döndüğünde vitrinlere bakan kadınların bakışları, gördükleri ve göremedikleri ona durumu biraz daha net



Sevgi Soysal

anlatır. Kadının özgürleşmesinin koşulu evden çıkması ve sokağa kavuşmasıdır.

“Eskici” hikâyesi bir kurtuluş hikâyesidir. Üstelik hikâye kişisi yalnızca eşyalarından ve bunlara sahip olmak için girmesi gereken yoldan kurtulmamıştır. Bunun yanı başında kadınlığın anlamı ve toplumun bu bağlamda kadınlara yönelik beklentilerinden de vazgeçme yolunu seçmiştir. Hikâyenin sonu düşünüldüğünde başarıya ulaşmıştır da. Dahası bu kurtuluş sadece hikâye kişisine ait değildir. Şehre dönen kadın karakter artık kendine bakmaz, başka kadınlara bakarak onları bu boyunduruktan nasıl kurtaracağını sorgulamaya başlar. Hikâyenin sonunda karakterin beklediği trafik ışıkları bunu anlatmak ister sanki. Karşıdan karşıya geçmek üzere olan kadın, kırmızının yanmasıyla bekler. Ancak “lambanın çok yakında yeşil yanacağını bilerek, sabırsız günün son anda verdiği sabırla” (Soysal, 2012, s. 74) bekler. Hikâye boyunca tedirgin ve sabırsız olan, hızlı hareket eden kadın nihayet sakinleşmiş ve bir bakıma olgunlaşmıştır. Eninde sonunda yeşil yanacağına dair güveni, kadınlığa dair bir umudu da içinde saklamaktadır. Kadınların kurtuluşu da günün birinde mümkün hâle gelecektir elbet. “Eskici” tek bir kadına ait bireysel bir kurtuluş hikâyesi olmaktan ziyade, tüm kadınlara yol gösterebilecek toplumsal bir hikâye olarak okunmalıdır.

SONUÇ

“Eskici” öyküsü, yazarının yaşadıkları ve hissettiklerinin yansıması olarak okunabilir. Sevgi Soysal’ın o yıllarda yaşadığı ve özgürlüğünü yitirdiğini hissetmesine neden olan gelişmelerin öyküde bir etkisi olduğu görülmektedir. Dahası yalnızca siyasal olarak değil; aynı zamanda edebî olarak da yazarlığına müdahale edilmekte ve aslında edebiyatçı kimliği ile değil, kadın kimliği üzerinden, ahlaki olarak eleştirilmektedir. Bu hâliyle de kişiliği ve kimliğinin baskılandığını düşündüğü için sınırları aşmaya dair bir hikâye yazdığı düşünülebilir. Ancak yalnız yaşantıya indirgemek edebî yapıtları açıklamak için yeterli olmayacağı gibi kadınların deneyimleri de yalnızca bireysel yaşantılarla izah edilemeyecek kadar kolektiftir.

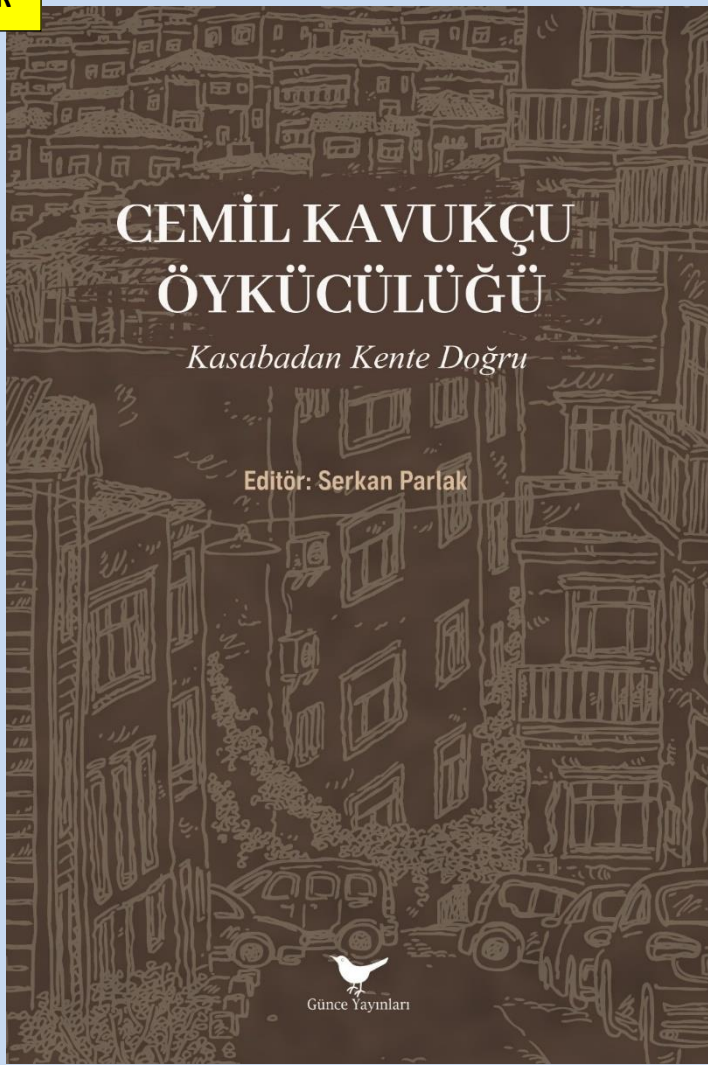
Yazıda kadınların tarih içerisinde ev ile ilişkilerinin aktarılması ile Sevgi Soysal’ın evden çıkarak sokakta kendini gösteren kadın karakterinin davranışları izah edilmeye çalışılmıştır. Eşyalar, yatak, balkonun camının engel olarak karşımıza çıkışı da yine bu bağlam üzerine yorumlanmaya çalışılarak kadınların üzerindeki kimliğe dair yükler ve bu yüklerden kurtulma sürecinin bireysel boyutları aşarak toplumsal bir düzleme nasıl kavuştuğu aydınlatılmaya çalışılmıştır.

“Eskici”nin yer aldığı *Barış Adlı Çocuk* kitabı araştırmacılar tarafından yazarının toplumsal öyküleri sınıfına yerleştirilmiştir. Sevgi Soysal’ın yazı serüveninin de zaman içerisinde bireyselden toplumsal/siyasal meselelere doğru genişlediğine işaret edilmiştir. Ancak kitaptaki diğer öykülerle kıyaslandığında özel alan olarak evde geçmesi ve bir kadın karakterin hikâyesini anlatması dolayısıyla toplumsal hikâyelerin içinde bireysel bir öykü gibi değerlendirilmiştir. Ancak dikkatli bir bakışla görülmüştür ki kadınların hikâyesini anlattığına inandığımız bu hikâye kişisel alanlardan hareket etmesine rağmen toplumsal bir boyut kazanmayı başarmıştır. Kadınlığın ortak kaderine bir açılım getirme gayesi ile “Eskici”, kadını odak alan ve kadınlar üzerinden toplumdaki dönüşümü görmeyi isteyen bir hikâye olarak düşünülebilir.

KAYNAKÇA

- Akşit, Elif Ekin (2012). *Kızların Sessizliği Kız Enstitülerinin Uzun Tarihi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Altuğ, Fatih (2013). "Sevgi Soysal'da Karar Anları, Eşikler ve Yeni Başlangıçlar". *"Ne Güzel Suçluyuz Biz Hepimiz!" Sevgi Soysal İçin Yazılar*. Ed. S. Şahin). İstanbul: İletişim Yayınları. s. 159-196.
- Argunşah, Hülya (2016). "Kadın ve Edebiyat". *Kadın ve Edebiyat Kendini Yazmak*. İstanbul: Kesit Yayınları. s. 15-32.
- Bachelard, Gaston (2014). *Mekânın Poetikası*. Çev. A. Tümertekin. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Benjamin, Walter (2008). "Tek Yönlü Yol". *Son Bakışta Aşk: Walter Benjamin'den Seçme Yazılar*. Çev. İ. Savaşır. İstanbul: Metis Yayınları. s. 51-76.
- Berktaş, Fatmagül (1998). "Önsöz Yerine: Kadın Olmak ve Yazmak ya da Farklılık Fark Yaratır mı?". *Kadın Olmak Yaşamak Yazmak*. İstanbul: Pencere Yayınları. s. 7-15.
- Birkan, Tuncay (1998). "Sol: Evin Reddi". *Birikim*. <https://birikimdergisi.com/dergiler/birikim/1/sayi-111-112-temmuz-agustos-1998/2306/sol-evin-reddi/5231>. (erişim 26.11.2021)
- Cantek, Funda Şenol, Çağla Ünlütürk Ulutaş, Sermin Çakmak (2013). "Evin İçindeki Sokak, Sokağın İçindeki Ev: Kamusal ile Özel "Ara"sında Kalanlar". *Kenarın Kitabı*. Ed. F. Ş. Cantek. İstanbul: İletişim Yayınları. s. 121-159.
- Çakır, Serpil (2009a). "Mekânın Kadınlar Açısından Kurgulanışına Kuramsal Ve Tarihsel Süreç İçinde Bakmak". *Kadın ve Mekân Tutsaklık mı? Sultanlık mı?*. Ed. A. Akpınar vd. İstanbul: Turkuvaz Kitapçılık ve Yayıncılık, s. 133-149.
- Çakır, Serpil (2009b). "Osmanlı'da Kadınların Mekânı, Sınırlar ve İhlaller". *Cins Cins Mekân*. Ed. A. Alkan. İstanbul: Varlık Yayınları. s. 76-101.
- Furrer, Priska (2004). *Sevgi Soysal Bireysellikten Toplumsallığa*. İstanbul: Papirüs Yayınları.
- Gürbilek, Nurdan (2014). "Memur Çocukları, Ev Ödevleri, Pazar Öğledensöraları". *Ev Ödevi*. İstanbul: Metis Yayınları. s. 59-75.
- Hanisch, Carol (2013). "Kişisel Olan Politikadır" Mottosu İçin Güncel Bir Giriş Düzeltmeler & Yanlış Anlaşılmalara Karşı Yanıtlar". *Kişisel Olan Politikadır*. Der. H. Aliefendioğlu, A.N. Erişkin. İstanbul: Kült Neşriyat. s. 39-49.
- İdil, A. Mümtaz (1990). *Bir Sevgi'nin Öyküsü*. İstanbul: Kavram Yayınları.
- İleri, Selim (1977). "Sevgi Soysal Üzerine". *Türk Dili Aylık Dil ve Yazın Dergisi*. S. 304. s. 6-12.
- İlhan, Attila (1977). "Sevgi'yle Bazı Günler". *Türk Dili Aylık Dil ve Yazın Dergisi*. S. 304. s. 1-5.
- Sirman, Nükhet (2006). "Türkiye'nin Kamusunda Endişe". *Amargi 3 Aylık Feminist Dergi*. S. 1. s. 19-21.
- Soysal, Funda (2015). "Modernliğin Türkiye'deki Makus Talihi, ya da Yaşamı ve Yazınıyla Sevgi Soysal". *İsyankâr Neşe Sevgi Soysal Kitabı*. Hzl. S. Şahin, İ. Şahbenderoğlu. İstanbul: İletişim Yayınları. s. 15-34.
- Soysal, Sevgi (2004). "Paralar Cebe Kadınlar Eve". *Bakmak*. İstanbul: İletişim Yayınları. s. 87-90.
- Soysal, Sevgi (2012). *Barış Adlı Çocuk*. İstanbul: İletişim Yayınları.

- Şahin, Seval (2015). "Görüntüye Yakından Bakmak: Eskici". *İsyankâr Neşe: Sevgi Soysal Kitabı* (hızl. S. Şahin, İ. Şahbenderoğlu). İstanbul: İletişim Yayınları. s. 289-299.
- Tuncer, Selda (2015). "Dışarı Çıkmak: Özelden Kamusala Feminist Bir Saha Hikâyesi". *Moment Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi*. S. 2. s. 30-58.
- Yüce, Sefa (2016). *Sevgi Soysal Hayatı, Sanatı, Eserleri*. Ankara: Ebabil Yayınları.



Unsettling Things: Vladimir Mayakovsky and Marina Tsvetaeva's Attachment to Everyday Objects

DR. ÖĞRETİM ÜYESİ MELİH LEVİ*

Abstract

This article offers a comparative literary analysis of the representations of everyday life and objects in poetic works by the Russian poets Vladimir Mayakovsky and Marina Tsvetaeva. *Byt* (быт), a concept that refers to quotidian practices and the hardened routines of everyday life, has been used to understand the manner of Russian writers' negotiations with everyday reality. After surveying some prominent scholarly views on *byt*, this article assesses the legacy of impressionism with particular attention to how it informs aesthetic representations of the everyday. Since impressionism provided stylistic foundations for many modernist and avant-garde movements, a critical assessment of its legacy proves useful for understanding the affective and aesthetic orientations developed toward everyday objects in works by Mayakovsky and Tsvetaeva. An investigation of how both poets transfigure everyday objects and invest them with spiritual significance reveals the nature of their attachment to objects. The article pays particular attention to how the poets resist Marxian notions of fetishism by translating their objectual negotiations into a constructivist process for the poetic self. As part of this process of self-fashioning, the poets develop novel ways of reorganizing the everyday through a subversion of the metonymic and metaphorical axes of description. The article then offers detailed analyses of Mayakovsky's play, *Vladimir Mayakovsky: A Tragedy* (Трагедия, 1913), and Tsvetaeva's poem, "Desk" (Стол, 1933). In both, everyday objects become thresholds of intersubjectivity. They are at once autonomous entities and metonymic projections of the poets' bodies. Compared to Mayakovsky's restless prophetic voice, which orchestrates ritualistic performances for objectual presentations of his body and psyche, Tsvetaeva's poem seeks more absorbed and intimate immersion in her object, the writing table, which records traces of an embodied poetic self and its struggle to restructure cultural constructions of the everyday.

Keywords: Vladimir Mayakovsky, Marina Tsvetaeva, poetry, Russian modernism, futurism, imagery

VLADİMİR MAYAKOVSKİ VE MARİNA TSVETAYEVA'NIN GÜNDELİK HAYATIN NESNELERİYLE İLİŞKİLERİNİN KARŞILAŞTIRMALI İNCELEMESİ

Öz

Bu makalede, Rus şairler Vladimir Mayakovski ve Marina Tsvetayeva'nın eserlerinde gündelik yaşamın ve nesnelere temsili karşılaştırmalı analiz yöntemiyle incelenmektedir.

* Boğaziçi Ün. Fen-Edebiyat Fak. Batı Dilleri ve Edebiyatları, melih.levi@boun.edu.tr, orcid: 0000-0002-0485-0024
Gönderim Tarihi: 19.02.2022 Kabul Tarihi: 29.03.2022

Gündelik pratikleri ve hayatın katılaşmış rutinlerini ifaden eden *bit'* (*быть*), Rus yazarların gündelik gerçeklikle kurduğu ilişkileri anlamak için kullanılmış bir kavramdır. *Bit'* hakkında çeşitli akademik görüşler incelendikten sonra, izlenimciliğin mirasının gündelik hayatın estetik temsilini nasıl şekillendirdiği ele alınmaktadır. İzlenimcilik, birçok modernist ve avangard hareket için biçimsel temeller oluşturduğundan, mirasının eleştirel bir değerlendirmesi, Mayakovski ve Tsvetayeva'nın eserlerinde gündelik nesnelere karşı geliştirilen duygusal ve estetik yönelimlerin açıklanmasında faydalı olacaktır. Her iki şairin gündelik nesnelere nasıl dönüştürdükleri ve onlara nasıl manevi anlamlar yüklediklerini incelerken, makale, şairlerin nesnel dünya ile kurduğu ilişkilerin benlik inşasındaki etkilerinin izini sürmektedir. Bu süreçte, şairler, dilin metonimik ve metaforik eksenlerini yeniden şekillendirerek gündelik hayatı yeniden düzenlemenin yollarını ararlar. Makalenin ikinci bölümünde, Mayakovski'nin tiyatro oyunu *Vladimir Mayakovsky: Bir Trajedi* (Трагедия, 1913)'nin ve Tsvetayeva'nın "Masa" (Стол, 1933) adlı şiirinin ayrıntılı analizleri sunulmaktadır. Her iki eserde gündelik nesnelere âdeta bir eşik konumundadır hem özerkliklerini ilan ederler hem de şairlerin vücutsal ve tinsel yansımalarıdır. Mayakovski'nin huzursuz ve kehanetler sunan kahramanı, benliğinin nesnel izdüşümleri için sembolik ritüeller düzenlerken, Tsvetayeva'nın nesnelere kurguladığı ilişkilerde daha tekil ve samimi bir dinamik söz konusudur. Onun nesnesi, hem düşünsel hem de fiziksel mücadelesine şahitlik eden yazı masasıdır. Tsvetayeva, bu masayla kurduğu çetrefilli ilişki üzerinden gündelik hayat olgusunu oluşturan kültürel temelleri ve toplumsal koşulları görünür kılmaktadır.

Anahtar sözcükler: Vladimir Mayakovsky, Marina Tsvetaeva, şiir, Rus modernizmi, fütürizm, imge

INTRODUCTION

Mayakovsky is often associated with the cubist and futurist movements. Some prominent stylistic grounds for this association include the gestural and embodied projection of his poetic voice, the speedy pace of his transitions between imagery, his use of fragmentation, constructivist montage, and mechanistic. In her essay "Cubism, Futurism, Suprematism," Olga Rozanova compares the three different art schools based on their representations of objects. She explains that cubist artists "distorted form out of all proportion not because they aspired to free themselves from nature, but because they aspired to convey her as fully as possible. In this sense Cubism is the climax to the adoration of the object" (2000, p. 108). Indeed, Mayakovsky transfigures objects with such radical intensity that his attachment to them takes the form of a fetishistic compulsion. Marina Tsvetaeva performs a similar urgency of attachment to mundane objects and eventually discovers that the construction of poetic identity depends on the relationship between these everyday objects and the self. Where Mayakovsky challenges our sense of the everyday through a perpetual fragmentation of the ordinary into rebellious and dissenting fractions of the psyche, Tsvetaeva imagines her artistic transfiguration through objects by making them intimate witnesses of the quotidian toils and gendered pressures of the artistic process.

In this paper, I turn to Mayakovsky's play *Vladimir Mayakovsky: A Tragedy* and Tsvetaeva's poem "Desk" to analyze their relationship to everyday objects.¹ At first glance, their interest in topics such as labor, construction, and alienation recall Marxian notions of fetishism. By maintaining a constructivist attitude in their poetic production, however, they interrupt the prevailing logics of fetishism, meanwhile also deconstructing the process through which claims of artistic unity emerge. For both poets, this restless relationship to objects becomes a vehicle for interrogating the artistic process and artistic identity. In "The Fetishism of Commodities and the Secret Thereof," Marx describes fetishism as the process "which attaches itself to the product of labor, so soon as they are produced as commodities, and which is therefore inseparable from the production of commodities" (2011, p. 83). Our daily relationship to objects tends to lose sight of the labor and structural processes which undergird their production, relating to them primarily as commodities and through the comparative values they acquire in various markets. Both Mayakovsky and Tsvetaeva's insistence on transfiguring and ventriloquizing everyday objects reflects an anxiety about the reception of their own artistic creations. Hence, this poetic fetish with objects also serves as a vehicle for the process of artistic self-fashioning. The hyperbolic spiritualization of everyday objects and quotidian life turns into a metaphor for the constructivist process behind poetic creation.

More importantly, like the spiritual bend in Marx's language on object fetishism, these poets' engagement with objects acquires religious or spiritual dimensions. In Mayakovsky, objects are habitually caught in liminal states between their mundane everyday existence and the poet's restless desire to locate in them some larger, more profound meaning. While describing this oscillation, Mayakovsky's dramatic figures find themselves in crises of self-definition. What is the role of the poet in modern society, and can poetic speech still embody a prophetic potential? In Tsvetaeva, we see a more sustained attachment to objects with longer temporality, often borrowing from the language of romance, devotional contemplation, and erotic intimacy. Therefore, in comparison to Mayakovsky's urban and oracular voice, Tsvetaeva's more intimate address-poems probe into discursive relations between object attachment and amorous co-existence. Ultimately, her poetry also exposes the affective processes behind the labor of artistic construction.

EVERYDAY LIFE, BYT, AND POETIC TRANSMUTATION

I wish to start by considering two concepts which will be useful in appreciating the poets' transfiguring descriptions of everyday life. The first is the Russian word *byt*, which relates to the experience of everyday life, and the second is the impressionist backdrop which served as a departure point for the aesthetic ambitions of many avant-garde movements such as Cubism and Futurism. Since Mayakovsky's earliest poems such as "Night" (1912) demonstrate obvious impressionist attitudes, a discussion of the novelties and innovations of an impressionist style will

¹ I am indebted to Catherine Ciepiela and Laure A. Katsaros for introducing me to these poets. I wish to thank Ilya Kiselev and Timothy Yuan for their help with Russian pronunciation and etymology. Finally, I extend my gratitude to the peer reviewer for their truly valuable suggestions.

provide a stronger basis for understanding the performative, prophetic, and mechanistic imagery in his later works.

'Byt' which etymologically stems from the verb for 'to be,' serves as a central term in discussions of everyday life in the Russian literary tradition. Roman Jakobson tasks this word with establishing a powerful tension between creative transformation and stasis. On one side is the "poet's revolutionary call" for change, a reaching out toward an uncertain future where the existing dynamics will find alteration (1987, p. 277). On the other side is the resistance of the present against any kind of change: "An immutable present, overlaid... by a stagnating slime, which stiles life in its tight, hard mold" (1987, p. 277) The word *byt* refers to that latter force which conveys a static, unchanging, and hackneyed sense of the everyday. It is important to note that Jakobson ascribes a great deal of agency to this concept: It is not simply a state of being or emotion. Rather, it has a certain overpowering effect on the creative and poetic urge to restructure the world in language. That is why Mayakovsky often revolts against the present state of things, to shock things out of their ordinary existence, and to dynamize poetic language with the capacity to make new versions of everyday existence imaginable.

Svetlana Boym works with Jakobson's concept to compare this resistant force of *byt* to the perhaps more alluring or generative effects of nostalgia: "It is a tantalizing presence of omnipotent ordinariness in its most static and conservative forms, pettiness, philistinism, and slime, that are all too real to inspire any nostalgia" (2018, p. 72). She also discusses this overpowering *byt* in relation to the metaphorical impulse of poetry: "This uncontrollable sphere of everyday practices and ordinary routines resists both political change and poetic metaphorization" (2018, p. 73). The metonymic impulse in poetry may at first appear to be more in synch with *byt*, since metonymy often entails the listing of objects with emerge from mutual contexts. In so doing, metonymy affirms and reinforces the physical settings or contexts that hold certain entities in a relationship. However, such traditional accounts of metaphor and metonymy, which ascribe imaginative novelty to the former and contextual integrity to the latter, run into serious limitations. Mayakovsky's verse is rich in both modes but in a way that purposefully subverts their expected usage.

For example, in *A Tragedy*, his metaphors are often so hyperbolic and melodramatic that they call attention to the illusory freedoms or possibilities enacted by metaphors. Rather than liberating concepts through newly imagined relationships, Mayakovsky's metaphors serve more as self-consciousness portraits of a mind which is struggling to disturb *byt* out of its traditional structure. Mayakovsky's metonymic structures, in contrast, acquire more agency and distorting potential because Mayakovsky exhausts the mechanism of metonymic substitution. Rather than producing a clear context from which objects are drawn, his metonymies render all possible context and background evasive and unstable. In *A Tragedy*, the various characters serve as metonymic extensions of the suffering poet's body or psyche. But any correlation between the characters and the poet proves difficult to make because the actors, in turn, also carry objects which delineate the specific part of the body that they are meant to represent. As such, in Mayakovsky's poetry, metaphors and metonymies often subvert traditional rhetorical expectations. The manner of the

breakdown of their supposed rhetorical functions serves as a guide for evaluating the stakes of Mayakovsky's process of transfiguration. As Jane Gallop argues, "[a]ny polar opposition between metaphor and metonymy (vertical versus horizontal, masculine versus feminine) is trapped in the imaginary order, subject to the play of identification and rivalry." (1985, p. 132).

When considered from the perspective of the breakdown in metaphor and metonymy, the conceptual horizon of *byt* grows and allows for a larger spectrum of affective responses. This is similar to the aesthetic category of the sublime which is often studied in dualistic and gendered terms that limit the variety of affects and states of responsiveness that might inhere in the actual experience of the sublime. Likewise, while Jakobson's dualistic categories render visible dynamics of everyday life that are ubiquitous across the literary tradition, his characterization of *byt* limits the variety of attitudes and affects that might be cultivated in response to this seemingly static state of things in the present. Benjamin M. Sutcliffe calls attention to the limitations that result from the dualistic conceptualizations of *byt* and, in particular, from the association of the *byt* with the female: "Both female activities and *byt* as their temporal context chronically escape notice: the everyday is omnipresent yet unnoticed" (2009, p. 7). In addition to signifying the seemingly unchangeable structure of the everyday, *byt* therefore also carries a phenomenological dimension and is capable of disclosing certain thresholds of responsiveness.

When poetic texts insist on the quotidian and render the logics of the everyday into poetic discourse, they defamiliarize the familiar. This traditional narrative of defamiliarization, however, may have its own limits unless complemented with a rigorous analysis of self-fashioning. Otherwise, we would be working with idealized notions of the quotidian as presenting itself without any intentionality. Bill Brown explains this issue in his influential account, "Thing Theory": "The question is less about 'what things are for a given society' than about what claims on your attention and on your action are made on behalf of things." (2001, p. 9-10). As such, any analysis of the changing configurations or reimaginings of the quotidian requires attention to how "meaning emerges in the dialectical play between subject and object, each transforming the other" (Knapp and Pence, 2003, p. 663).

Impressionist art is situated at this very threshold. It articulates an awareness of the existence of this dialectic without being able to perform or dramatize it. As Hermann Bahr argues, "... the Impressionist wants to catch, when the impression that we receive startles our activity, but our advancing activity has influenced and transformed that impression. A moment sooner and intuition would be blind. It only becomes vision when it has been breathed upon by thought" (1925, p. 46). Modernist and avant-garde movements after impressionism respond to its invitation to reorganize perception and to challenge conventional ways of seeing. However, they also confront Impressionism's legacy by dramatizing what happens to the perceiving self in the process. In other words, rather than disclosing the subjective organization of a given scene, they narrativize and dramatize the act of seeing through more dialectical configurations of the subject and the object perceived.

This aesthetic paradigm is important for an assessment of Mayakovsky and Tsvetaeva because they too naturally encountered the pervasive legacy of Impressionism during their

formative years. Vladimir Markov shows that “[s]ome futurist poets began their artistic careers as impressionistic artists; what is more important, many of them at first preferred to apply the term ‘impressionist’ to literary production as well” (1968, p. 3). This meant, however, that now the subjective part of the dialectic – especially in the lyric mode could receive exaggerated emphasis. As Markov further demonstrates, “If one stresses ‘I’ rather than ‘see’ in ‘as I see it,’ objectivity is in danger. It is this subjective emphasis that usually characterizes impressionism in Literature” (1968, p. 4).

Mayakovsky’s hyperbolic, declamatory performances and prophetic voice can be seen as symptoms of this extreme privileging of the subjective in the literary manifestations of impressionist sensibility. Nevertheless, the constant frustration of the self-fashioning attempts of Mayakovsky’s speakers also serves as a critical commentary on this dialectic. Mayakovsky explores the possibility of a revolutionary drama and poetry that can resist reification. In his assessment of the shortcomings and afterlives of impressionism, Theodor Adorno observes that “[a]ll modern art after impressionism, probably including even the radical manifestations of expressionism, has abjured the semblance of a continuum grounded in the unity of subjective experience” (2002, p. 155) Similarly, Mayakovsky’s agitated protestations against *byt* are not solely attempts to transfigure the stagnant compositions of the present. It entails performing versions of himself that can be transfigured along with that present. Hence, just as in his poetry, in *A Tragedy*, there is a great spectrum of affective dispositions. As James H. McGavran notes, “[h]is lyrical alter ego alternates between spitting in the public’s face and begging for attention and understanding, between wreaking bloody revenge on his enemies and saving the entire world through his enormous capacity for suffering. He is presented as the most lonely, misunderstood hero in the world, and yet also a successful ringleader and member of the victorious collective” (2013, xx).

Tsvetaeva’s engagement with *byt* clearly demonstrates an awareness of the gendered constructions of this concept. For example, in her *Moscow Diaries*, Tsvetaeva writes: “We come closer: hills and waves of sacks, in between them sighs, scarves, backs. There are almost no men: in the Revolution, as always, the weight of everyday life falls on women: previously – in sheaves – now in sacks. (Everyday life is a sack: with holes. And you carry it anyway.)” (2002, p. 40). While describing how the burden of everyday life during the Revolution falls on women, Tsvetaeva subverts the metaphorical and metonymic dimensions of language to enact the ways in which women disappear into discourse. For example, here the language moves in and out of the metaphorical register of geography and a mountain landscape to describe the sacks carried on the backs of women. She then makes a metonymic incision into this metaphorical landscape, now forcing reality into metaphor and listing the parts or aspects of women who appear in between the sacks through their “sighs, scares, backs.” Tsvetaeva subverts the more conventional or Romantic notions of everyday life as that which magically disappears, instead framing it as a weight which scars the backs of women, who disappear in discourse along with the quotidian. The final epigrammatic statement at the end of the entry embodies this duality: She carries the weight of everyday life in the most difficult of conditions, despite a knowledge that some of its contents will inevitably escape and overflow. She knows that it is going to be those escaped items which will

prove most interesting to male writers and provide the bases of her objectification in cultural discourse.

On one hand, this kind of awareness of the body, what it endures, the marks and the scars it carries, are mainstays of Tsvetaeva's poetic imagery. On the other hand, her poetry strives for a higher, spiritual unity with her objects. Unlike Mayakovsky's rapid movements between a multiplicity of objects, Tsvetaeva enacts transfigurations which preserve a sense of mutuality and intimacy. Her statement that "the bone is too bony, the spirit is too spiritual" (Crone, p. 162) represents the liminal state in which Tsvetaeva's poetry often dwells. Or as Josephine von Zitzewitz puts it, "The lonely figure of the poet... is portrayed as a rebel opposing *byt*, nitty-gritty of everyday life, in favor of *bytie*, the spiritual aspects of existence. Her art takes the poet to a plane between this world and another, alienating her from her surroundings without allowing full access to the next world." (2008, p. 450) In comparing the two poets, I will be interested in the differences in their manner of spiritualization of the quotidian. While Mayakovsky initiates this process through performative masks (the suffering prophet) and ritualistic events (ritual of sacrifice), Tsvetaeva realizes spiritual dynamics through a contemplative, intimate, and radical immersion in her objects.

VLADIMIR MAYAKOVSKY: A TRAGEDY

In *A Tragedy*, Mayakovsky externalizes particular physical and psychic features of his poetic persona through various characters, who are in turn represented by objects. Robert Payne describes the nature of the relationship between Mayakovsky and these dramatized extensions: "Most of the characters, even those who offer tribute to Mayakovsky, were Mayakovsky. The Man Without a Head, the Man with One Ear ... were all Mayakovsky in his various manifestations, and there is some question whether The Enormous Woman, fifteen to twenty feet tall, was not a projection of the Mayakovsky who in his final appearance wishes he had breasts large enough to feed everyone" (1995, p. 3). Therefore, from the outset of the play, dynamics of embodiment and disembodiment come to the fore. These characters are projections of the poet's body, except the metonymic relationship concerning parts and wholes is not one-directional. The characters carry their own metonymic projections as emblems of identity as well. Despite the constant visual reminder of their relations, however, they have distinct mannerisms and voices, often revealing the degree of the poet's alienation from his own existence, both to the audience and to the poet himself. More importantly, they engender a political drama regarding the extent of the authority Mayakovsky can claim to have over the various parts of his dramatic creation.

The play begins with a prologue by the titular character, Vladimir Mayakovsky, and ends with an epilogue, which heroically announces a successful fulfillment of the poet's melodramatic on-stage construction. In the space between, Mayakovsky repeatedly refers to himself as the 'thing,' the concrete object in perpetual formation: "Patch up my soul / so the emptiness can't leak out" (1968, p. 23). These declarations convey the tragic poet's anxious needs to keep producing concrete versions of himself, objective correlatives which can ascribe some significance to his seemingly hollow existence. Mayakovsky imagines himself as empty space, a blank canvas, a field

that longs to be filled. The constructivist process is conveyed by the act of “sewing” which assumes that there is an *other* involved in the process of creation, that the poetic self is being sutured piece by piece by the other observant gaze of another entity. When Mayakovsky addresses the audience directly, this other becomes the audience, whose presence makes the poet aware of having to cater to common and established tastes of urban audiences.

The metaphors adorning Mayakovsky’s speech are consistent with this two-sided relationship, of one who authors himself into existence and who knows that he is being objectified and crafted by an external agent: “Today I’m getting married, and I’m Marrying Madness,” declares Mayakovsky (2018, p. 16). The sentence is in the reflexive, showing how Mayakovsky imagines himself as the other. These self-reflexive metaphors for his impending union with his own self are consistent with Robert Payne’s analysis of how each actor in the play works as a representation of the poet. The characters are all associated with distinctive features: One has a single ear, the other “cries ordinary tears,” the other “cries little tiny tears,” there is a man with “scrawny black cats,” and another man “with one eye and one leg” (Mayakovsky, 2018, p. 8). These features, then, are signaled through objects carried by the characters in their hands upon entering the stage. This representational regime, where each character comes to depend on objectual projections of their identity, transfigures both the characters and the objects. The objects are removed from their everyday contexts. On stage, they are not only parts of quotidian life or extensions of the body; they are now bearers of unique dramatic identities. The actors, in turn, often appear like objectual entities, even automatons that appear on the stage to fulfill their assigned functions.

In the original Russian, the act of getting married is conveyed by the phrase, “я овенчаюсь моим безумием” (Mayakovsky, 1914, p. 19). “овенчатся” comes from the verb ‘to crown.’ Since the verb is in the reflexive, Schmidt’s choice - “to marry” – conveys the grammatical intentions of the original. (2018, p. 18). However, Schmidt’s translation loses an important religious significance: “овенчаюсь” can have a religious connotation because it literally means to ‘put on a wreath,’ referring to the crown of thorns. Guy Daniels’s choice to use “crown myself” (1968, p. 23) preserves the religious connotation, which become seven more important as the ritualistic and sacrificial narrative threads thicken in the rest of the play. The play comes to have significant religious undertones with Mayakovsky dressing himself as the center of all suffering and the companion of the poor, just as he uses crucifixion elsewhere as a central motif for the hyperbolic representations of his anguished characters. In light of the pervasive religious symbolism, the self-reflexive act of crowning acquires spiritual significance. Schmidt’s translation replicates the typographic choices in Mayakovsky’s original, with the capitalization of “M” for both “Marrying and Madness,” making it appear as if the words themselves are in some kind of partnership (2018, p. 18). In the original, however, the last letter of the sentence, the “M,” is written in large font. This typographic detail is important, as it is a play on Mayakovsky’s own name. The noun “madness” itself is being crowned by the typographic edit, and the repetitions of letter “m” (моим безумием) echo the three “M”s in the poet’s full name (Vladimir Vladimirovich Mayakovsky) as well as his obsession with forming concrete representations of the self through mechanistic verbal gestures.

In *Mayakovsky's Cubo-Futurist Vision*, Juliet Stapanian describes the Cubist concept of the opened form as “the freeing of imagery from conventional vanishing-point perspective, the dislocation and fragmentation of objects onto the surface of the canvas” (1986, p. 10). She refers to this concept of the opened form while analyzing Mayakovsky’s poem, “I”: “In the displaced single eye – like the ‘I’ of the persona - appears the anxiety of urban life and the alienation of a vulnerable sensitivity ... Exposed to everything and projected in to everything, he is the ultimate opened form” (1986, p. 170). The combination of “exposure and projection” that Stapanian describes here is at the center of Mayakovsky’s poetic project. In “I,” Mayakovsky crucifies a policeman, standing at the crossroads and imagines tall buildings hanging with “crooked necks.” (2013, p. 39) The use of such distorted figures and subversive metaphors signals a desire to engender a new symbolic system and to make the heavy burden of urban experience more bearable for the psyche. In addition to this rebellious exposure, there is also projection in these lines. Mayakovsky creates a new image of the cityscape that organizes itself around the affective constitution of the subject. This tension between projection and exposure is also prevalent in *A Tragedy*, as Mayakovsky turns himself into an opened form. Urban life provides the foundation for this play. In fact, in the original production of the play, which featured Mayakovsky himself, the backdrop was a cubo-futurist painting by Iosif Shkolnik and Pavel Filonov (Warden, p. 53).

The ambivalence regarding the precise status of these characters lingers throughout the play. Who are they? Are they the poets’ aesthetic creations, “children,” (Mayakovsky, 2018, p. 14) imaginative projections? Are they parts of his body or psyche, threatening to overturn his authority? In his various apostrophic declarations, Mayakovsky ascribes these various possibilities to the characters. In so doing, he shifts the focus from the identity of these characters to their intentionality and fluctuating significance in the poet’s volatile existence. This shift, in turn, creates a cycle, where the characters now grow anxious about their objectification and instrumentalization, forcing the poet into defensive diatribes. Therefore, given its ability to trace our changing responsiveness to a relatively stable and resistant set of quotidian relations, everyday life becomes philosophically charged “as... a site of otherness... as a site of possible ethical cultivation” (Jones, 2010, p. 282). As Stapanian argues, the ‘not-I’ or the ‘you’ is “inextricably linked to the concept of everyday life, or *byt’*” (1986, p. 7). Though everyday life and quotidian objects may appear mundane, they are charged with subjective meaning. The tracing of this meaning proves especially challenging when objects are suspiciously absorbed, like escape artists, into the background of daily life. Mayakovsky finds something ominous or threatening in the automatization of our interactions with these everyday objects.

If we approach this play as an aesthetic manifesto or *ars poetica* of sorts, it is possible to understand why Mayakovsky burdens his characters with additional objectual representations. Why do these characters have to rely on the objects they carry to express their identity? By creating this mode of objectual dependency, Mayakovsky manages to maintain a strategic distance from the concretizing gravity of everyday existence. He is one step removed from the world of objects by making his primary interlocutors these dramatic entities. Jean Baudrillard argues that “[p]ossession cannot apply to an implement since the object I utilize always directs me back to the

world. Rather it applies to that object once it is divested of its function and made relative to a subject" (1997, p. 7). Characters in Mayakovsky's play also personalize things and revolt to that ascribed subjective meaning in a variety of ways. Some propose a more constructive relationship to things, while others are overcome by destructive urges. These disparities result in dissensus, a political disorder that also sets the stage for Mayakovsky's messianic declarations. Each character puts up a negotiation with their assigned object, and in doing so, provide the main character with a set of affective possibilities. When the various attitudes toward objects suggested by the characters prove irreconcilable, Mayakovsky steps in and exposes his crisis to the audience, painting himself as a tragic figure who is forced to seek impossible avenues of reconciliation in front of the expectant gaze of the audience.

One of the most important moments in the play comes in the first act with a debate between various characters about the status of things in their lives and their differing degrees of attachment to them. This debate catalogues the great spectrum of affective dispositions that Mayakovsky himself holds in store in his interactions with everyday objects. For instance, The Old Man with Cats proposes, "See what I mean! Things must be destroyed! I was right when I sensed the foe in their endearments" (Mayakovsky, 1968, p. 26). The original Russian here uses a heavy repetition of the "v" sound, which contributes to the resolute tone of the Old Man's speech. This is even more pronounced at the end when the reversed syntax (the declaration of the self, the "I" at the end) and the excessive repetition of the "r" sounds (провидел врага я!) introduce a rhythmic and brutal tone to his speech (Mayakovsky, 1914, p. 17). His desire for destroying things is emphasize through machine-like linguistic gestures. Appropriately, the next speaker, Man with a Long Face, questions whether one must show love to things (1968, p. 26). In contrast to the destructive proposal of the Old Man, his response is concentrated with the "sh" sounds and a repetition of "maybe" which conveys uncertainty. Likewise, the Man with one Arm wonders if they have been mistreating things all along, "Perhaps Things have different souls from ours" (1968, p. 26).

In response to this momentary guilt and sympathy with everyday objects, The Man with One Ear argues, "A good many Things are sewed inside out. Their hearts know no anger / They are deaf to wrath" (1968, p. 26). The original Russian of the second line deserves attention because Mayakovsky uses the words "Сердце" (heart) and "сердится" (anger, angry) (Mayakovsky, 1914, p. 17). The line can also be read as 'the heart knows no hearting; the heart doesn't know the act of being a heart.' This possibility further complicates the threshold between self and other, and between the animate and the inanimate. Though everyday objects are given sensibility, it is held to be of a different kind. The ambivalence about the status of objects within the world of human emotions echoes the previous speaker's belief that "[t]hings have different souls from ours" (1968, p. 26).

Finally, the Man with a Long Drawn-Out Face intervenes: "And in the place where a man's mouth is carved out, / Many things have an ear attached" (1968, p. 26). In the original Russian for the "carved mouth" (вырезан рот) (1914, p. 17) puts stress on the "r" sound. The brutal pronunciation reflects destructive urge and underscores the frustration that the characters have been building toward objects. Despite their perpetual frustration, however, they depend on the

objects to be able to convey their identities to the audience in the first place. The more these characters assign human abilities (sight, speech, hearing) to things, the more they grow conscious of their radical dependence on them. And when the objects do not respond back, they begin notice the degree of their alienation.

Mayakovsky interrupts this chaos and addresses the characters with a Christ-like attitude: "I am a poet. / I've wiped out the differences / between faces like mine and those of strangers" (1958, p. 27). Here, Mayakovsky establishes himself as the culmination of the many perspectives and affective dispositions represented by the various characters on the stage. He frames himself as a suffering messianic figure and pleads the audience for compassion. He wants the audience to remember these moments of chaos and internal resistance. He is going to proudly declare himself as "Vladimir Mayakovsky" at the end of the play and before he "wipes out the differences" between the characters, his various creations, he wants to record the internal resistance of the artwork. He wants the various internal contradictions, tensions, and resistances to inhere in the final product and survive its commodification in the eyes of consumerist spectators.

The most striking aspect of the language of this *Tragedy* is the amount of mechanical imagery, language and sounds it produces to reinforce this ongoing idea of production. The repetition of harsh consonants, the brutal metaphors, the aggressive typescript, and Burliuk's fragmented illustrations contribute to the mechanization of Mayakovsky's tragedy. The poet is aware of his power to "wipe out the differences" through his verse or through fashioning himself as a prophetic voice which can spiritualize and transcend the various modes of confrontation with everyday objects as illustrated by his characters. Hence, Mayakovsky grows agitated whenever he finds himself subscribing to a specific set of expectations and performing in line with the public's expectations of that identity category. Therefore, while announcing himself "a poet," he uses a dash to problematize this association and to emphasize the provisional nature of this assignment.

The final scene offers a dazzling mixture of constructive and destructive attitudes toward the artwork. On one hand, Mayakovsky stages this political drama between the different parts of himself to record the internal tensions and contradictions which hold the work together. On the other hand, he is nervous to end the performance in such an open and vulnerable state because that would entail yielding authority to the spectators who have been repeatedly incriminated throughout the play in as the source of the poet's anguish. As a result, the contradictory attitudes prevailing in this final stretch establish a dialectic between different notions of creative authority.

Accordingly, in the last scene of *A Tragedy*, Mayakovsky gets enough of the endless complaining and revolt on the stage, and now rebels against his own characters, "Listen! I can't stand it! It's all right for you. But what about me, with my pain?" (1968, p. 36). His remarks are answered by "threatening voices," which say that if he continues talking, they will eat him "like a rabbit" (1968, p. 36). The Old Man with One Shorn Cat praises him, "You are the only one who can sing songs. Take them away to your pretty God!" (1968, p. 36). As he pleads to Mayakovsky, he "points to the pile of tears" (1968, p. 36). Everyone offers a tear to Mayakovsky, who, in turn, collects them to put in his suitcase before leaving the stage. This mournful ceremony resembles a

ritual of sacrifice and Mayakovsky becomes established as a messianic figure who is capable of the lyric and musical energy that can redeem this chaotic performance.

Through this exchange of tears, Mayakovsky also offers a parody of the hyperbolic tenor and melodramatic mode of the entire work. He situates his play in the larger historical tradition of tragedies by subverting the conventional cathartic experience into a commodified artificial exchange between the characters. If we read this final ceremony as a ritualistic sacrifice, what does it mean that the characters offer their tears to Mayakovsky? One possible interpretation is that characters sacrifice themselves because they recognize the impossibility of maintaining an individuality under the looming presence of such an overpowering messianic figure. They can sing no more; they cannot continue to have individual voices. However, Mayakovsky's reaction is unexpected: He does not respond proudly like a "pampered Greek" God, instead he talks about his "tattered soul." He anticipates the suffering that carrying a suitcase filled with tears will eventually cause him.

The poet wants to audience to be aware, even at the end of the performance, that he, in trying to be a single self, suffers and leaves the stage with a "tattered soul" (1968, p. 36). Just as the individual characters submit to the large poetic ego at the center of the stage, the poet realizes the impossibility of gathering them under one coherent subjectivity. Thus, the play ends on a destructive note, where Mayakovsky declares that he will "throw" away the "tears to the dark god of storms, at the source of bestial faiths" (1968, p. 37). This ending illustrates the problems with attempting to define a coherent poetic subjectivity, with packing all the different aspects of his psyche as enacted by these characters on the stage into one suitcase. Mayakovsky has laid out the process of his own "production," and he leaves by reminding the audience that his singing does not indicate the realization of a singular and coherent dramatic self.

The destructive urge in the final scene stands in stark contrast to the Epilogue, recited by Mayakovsky himself, who now introduces the metaphor of breastfeeding. "It's too bad I had no bosom: I'd have fed all of you, like a sweet little old nanny. But right now I'm a bit dried up" (1968, p. 38). The disquiet and torment from the previous scene have left the poet in an unproductive state: He is not able to feed the audience anymore. This hopeless submission is turned on its head at the end of the epilogue, where, as Victor Erlich shows, Mayakovsky "refuses to close on the note of 'infinite anguish.' The epilogue undercuts the nearly unbearable effect in a sequence where nonchalant condescension is succeeded by boastful blasphemy and, finally, by poking fun at one's own self-absorption" (Erlich, p. 46). Erlich then compares this gesture to the turn at the end of Gogol's "A Madman's Diary," where the protagonist abandons his desperate calls for help and asks about the wart on the Bey of Algiers's nose. Erlich's comparison of this scene to the Gogolian gesture of returning to a self-adorned reality reveals the extent to which the poet is concerned with his public reception. He is scared to leave the stage in a fragmented, incomplete, and "tattered" condition. So, he swiftly turns to a complacent and playful tone, and tries to cover up his plight. Mayakovsky calls God "a thief" at the end: "It was I / who stuck my finger into the sky" (1968, p. 38). This line has double meaning – it refers to the simple act of raising one's finger to make a determined declaration but also to interrupting the divine order. The poet's desire references to

breastfeeding and later rebellion against God suggest a procreative urge. In fact, he leaves the stage by boastfully pronouncing his own name.

In his 1925 poem "Homeward!" Mayakovsky writes, "I myself / feel like a Soviet / factory / manufacturing happiness. / I object / to being torn up / like a flower of the field / after a long day's work" (1970, p. 187). Here, the poet compares writing and exercising emotions to the mechanical work of a machine. The poem features many sharp enjambments in Mayakovsky's signature ladder-style and conveys the sense of mechanical work. By likening his emotive engagement to the work of a Soviet factory, Mayakovsky conveys the sense of automatization that undergirds his poetic production. The flower metaphor establishes a relationship to objects similar to that of his interaction with the props in *A Tragedy*. A plucked flower is separated from its roots and begins to serve a particular purpose. In the original Russian, the word for "plucking" (рвали) (1970, p. 186) takes up a single line and the strong "r" sound in the beginning underlines the brutality of the activity described. Mayakovsky's wish not "to be torn up like a flower" once again illustrates his fear of the final aesthetic product eclipsing the physical and mental anguish of the creative process, as well as of being turned into an artistic commodity.

By dramatizing the plucking gesture, Mayakovsky also demands a level of self-consciousness from the readers: As readers utter the individual words of the poem, or as they single out a poem from a larger collection held together by a strong narrative impulse, the readers should be conscious the violence of the gesture. After all, it is this very gesture that might overshadow the poet's struggle for a coherent or unified subjectivity. Yet, in *A Tragedy*, the metonymic separation of his body and psyche into various characters is ultimately the epitome of a self-inflicted shattering of the poet's subjectivity. Therefore, Mayakovsky's fear of division and desire for unity serve as the wheels of a performative dialectic. His urge to transform the ordinary and the everyday produces a fear that his very own subjectivity might have to endure similar ruptures and transformations.

MARINA TSVETAeva'S "DESK"

Like Mayakovsky, Tsvetaeva problematizes the relationship between subjectivity and everyday life. However, where Mayakovsky constructs a melodramatic political theater and divided himself into different metonymic projections, Tsvetaeva situates the body in various threshold positions where it can mirror or reflect the everyday toils of the creative process back to the poet. These threshold positions include the narratives of dawn, insomniac states, motherhood, train rides, devotional struggles, and the moment of artistic creation. Therefore, in Tsvetaeva's poetry, rather than the distribution of body across space, the trope of division becomes central. In Tsvetaeva, the distance between the self and the objects which witness its everyday struggles becomes the dynamic space of lyric utterance.

The richness of Tsvetaeva's poetry in metaphor and apostrophe is reflective of a struggle to collapse the distance between the self and these quotidian witnesses of the self. Metaphor stages momentary unities between disparate concepts and apostrophe conveys a sense of longing toward the other, a desire to usher the other into the lyric present. However, Tsvetaeva often transitions

with such breathtaking pace between metaphors and apostrophes that she highlights urgency of this encounter as well as her reluctance to give the object a concrete and durable presence in the poetic imagination. In other words, the desire to usher the object is paradoxically undermined by the metaphorical drive which affords objects evasive and conceptual presence in language. Here is a good example: A 1918 poem which describes poems through various culturally charged metaphors:

Every poem is a child of love,
A waif born illegitimately.
A first-born, set at the mercy of
The wind, beside the railway.

For the heart, both altar and hell.
For the heart, both heaven and grief
The father? Maybe a tsar, who can tell,
A tsar, or maybe a thief. (1987, p. 41).

The first thing to notice here is the poem's self-conscious effort to describe what a poem is. Though the speaker could think about what a poem is through its parts, she resists the blazon, instead nominating a variety of metaphors with vastly different gendered and cultural implications to answer the question: What is a poem? In so doing, the poet calls attention to the power of cultural discourse in adjusting readerly orientations around a poem. However, despite its metaphorical plentitude, the poem still manages to foreground the more intricate questions: How does a poem speak? How does a poem mean? When examined carefully, the poem contains many rhetorical tensions and formal devices which disturb its metaphorical drive. The one-line statements of the first two lines give way to an enjambed third line where the description now also provides a setting. The setting initially carries possible Biblical associations, though it quickly situates the helpless "first-born" and the reader "beside the railway."

Later, in the second stanza, the religious or spiritual undertone becomes obvious. But the context remains slippery because after the crowning of the religious associations with the reference to "the father," the poem invites a political metaphor: "a tsar." Most importantly, despite the ambivalence of the poem's metaphorical ground, the poetic voice manages to entertain performative inflections. In other words, especially in the final lines of the poem, the declarative mode becomes replaced by a more contemplative and provisional relation to metaphor: "Maybe a tsar, who can tell, maybe a tsar." This shift in poetic voice and its meditative relaxation are quite ironic because the final lines offer a metaphor which connotes male authority and political power. Precisely because the poetic voice finds performative release and manages to break the authority of metaphor, the final lines offer the strongest answer to the poem's initial inquiry: Poetry is a place where, even while writing under the sign of authority, the utterance can liberate itself from the claims of autonomy. Pamela Chester offers an intriguing account of the duality in Tsvetaeva's poetic gestures: "Tsvetaeva constantly exploited the tension between voice and silence, between the lyric gift of the poet and the stifling forces of society, between women poets and male

readers, between what Boym calls the poet and the poetess within herself, between the "masculine" symbolic realm and the "feminine" literal or semiotic which is prior to language" (1994, p. 1035).

However, in Tsvetaeva's more lyric poems, these dualities perpetuated by the metaphorical drive are often collapsed through an emphasis on poetic utterance and a spiritualization of poetic language. As Sibbelan Forrester observes, "What appears at first reading to be merely duality is multiplied by the complexity of associations and by the vertical convergence, typical of Tsvetaeva's poetics, in which heaven and hell, God and devil are separated by no more than a breath" (1992, p. 242). While thinking about Tsvetaeva's ability to maintain dualities and to collapse them through the deliverances of poetic utterance, it is especially important to foreground the way in which Tsvetaeva folds metaphors into her apostrophes. While metaphor asserts likeness between two disparate entities, apostrophe ushers an object into the present of poetic utterance. As a result, despite the multiplicity of associations and affective ambivalences at the heart of Tsvetaeva's poetry, the poem keeps returning to or restaging the moment of encounter with the other.

In addition to the social, societal, or ethical implications we might draw from this insistence, the apostrophe demands radical examinations of the poet's own subjectivity. After all, apostrophizing another entity reveals the manner of the poet's reaching out to the other, as well as offering important insights into the nature and urgency of the speaker's own desires. "Desk" is an ode to honor the poet's desk, the surface upon which the creative process takes place. By reconstructing her creative process through the desk, Tsvetaeva aims visualize her own body as a surface upon which ideologies, societal pressures, expectations, and aesthetic anxieties get inscribed. The poem was composed over several months in 1933 and Tsvetaeva had already lived in Paris for eight years then. Her poem addresses larger problems about living and writing away from Russian, poverty, and gender.

For the purposes of the paper, it is important to note that Tsvetaeva was an avid reader of Mayakovsky. Her poetry reflects certain aspects of his transfiguring and fierce style, especially in how she transforms everyday objects into rebellious units capable of undermining the creator's hold over the artistic work. In "Desk," she moves swiftly between metaphors and exclamations. Her direct address to the desk is passionate, her meter resolute, and many of her images violent. It is possible to relate the rebellious tone in Tsvetaeva's poem to her political journey. In his biography of Tsvetaeva, Simon Karlinsky writes, "Her youthful revolutionary sympathies were directed towards an anarchist revolution, not a Liberal Democratic one, let alone Marxist. While she had left those sympathies behind by the time she turned sixteen, the ideal of rebellion remained. But it was an individualistic and heroic rebellion" (1985, p. 67).

Karlinsky's biography also demonstrates the importance of the desk as an object in Tsvetaeva's artistic journey: "Asked by one of the Russian newspapers about her wishes for 1926, Tsvetaeva responded: 'For myself – a separate room and a writing desk, for Russia – whatever she herself wants' (1985, p. 151). "Desk," written almost seven years after this statement, opens with the speaker expressing her gratitude to the desk for accompanying her in her journey and "protecting" her "like a scar" (1987, p. 93). In the Russian, the phrase "like a scar" is preceded by a

dash. Tsvetaeva, like Emily Dickinson, is generous in her use of the dash. In this case, the pause occasioned by the dash allows a more concentrated space for this protective scar metaphor. The logic behind the metaphor is ambivalent, on both grammatical and conceptual levels given the ambivalence of the association between a “scar” and the act of “protection.” The two translations of the poem into English convey this complexity: In Feinstein’s translation, “My scar and my protection,” (1981, p. 88) preserves the apostrophic drive and the ambiguity between the exact nature of the association between the two ascriptions. McDuff connects the two with a firmer syntax, “Protecting me like a scar” (1987, p. 93), making the association even more urgent and complex, since a scar is usually not regarded as a source of protection. On the contrary, it is that which requires protection. McDuff’s translation also leaves an ambiguity regarding the precise referent of the scar: Though it likely refers to the act of protection, it might also be the object of protection, as in ‘preserving me like one preserves a scar.’

The ambiguity in McDuff’s translation brings to the foreground an important aspect of Tsvetaeva’s handling of the metaphorical and metonymic axes of language. Though the “scar” image here is presented as a metaphor, it immediately establishes a metonymic thread based on body, embodiment, and physical injury, which recurs throughout the poem. Indeed, as I will show later, the scar image returns in the final sections of the poem as part of the speaker’s apostrophic gestures towards the desk. Why is the importance of the metonymic representation of the scar here? Even though it may be associated with the desk, the scar is a projection of the physical and emotional wounds carried by the speaker, which are then inscribed on the desk through the act of writing poetry. Therefore, with this image, the poem creates a mimetic link between the poet’s own body and the surface upon which the act of writing take and poetic creation take place. It also provides insights into the links between writing as a concrete act which supersedes physical surfaces and renders all protective layers tenuous: Just as the writing materials or papers do not prevent the desk from absorbing the mechanical shocks and gestures of the writing process, the physical body catalogues the various injuries inflicted on the individual psyche.

In the third stanza, the speaker uses a mirror metaphor to establish the kind of self-division facilitated by the desk. “Mirror of great severity! / Thank you for getting in the way / (Threshold to worldly ploys) / Of all of my life’s joys” (1987, p. 93). The use of the genitive case in the first line introduces a comparison (Строжайшее из зеркал!) (2013, p. 118). What receives emphasis here is not the adjective (strictest, the most severe) but the fact that it is the most severe of mirrors. Why does this mirror stand out? It is intimate and as Alyssa Dinega points out, “genderless,” (2001, p. 221) so it allows the speaker to remove her social masks. This, then, is a constructive relationship allowing the speaker to obtain a glimpse of the severest and clearest vision of herself. However, the last three lines of the stanza introduce a paradox. The desk can achieve this kind of mirroring effect because it also pushes the speaker into further alienation and solitude. The third line is a smart play on this paradox: The phrase “threshold to worldly ploys” refers back to the mirror/desk, however it also delays the enjambment to the fourth line (in the way/of all my life’s joys) (1987, p. 93). This is a mimetic shift; the line is literally getting “in the way of all [her] life’s joys,” of her verse. It interrupts the flow of her verse, the continuity of her voice, and in so doing, it

becomes the 'strictest' mirror: It both reflects the toils of an artistic mind and forces the speaker to pause and contemplate the reflection.

The speaker maintains a reverential and intimate tone while addressing the desk, however, rather than asserting a relation of mutuality among two equals, the poem stages episodes both of vulnerability and authority over the desk. This dialectic is somewhat similar to Mayakovsky's refusal to establish a singular political attitude toward the various and dissenting metonymic extensions of his own body. Alyssa Dinega has argued that the desk offers Tsvetaeva the ideal lover with its "very merging of alterity and autonomy" and so the "only possible poetic equal" (2001, p. 222). This feeling mutuality emerges from the complex dialectic negotiations sustained throughout the poem, where the speaker variously loses and assumes control over it. This fluctuating power dynamic also provides insights into the complex affective balances of the creative process. For example, the eighth and the ninth stanzas depict this askew power dynamic:

"A fugitive.

'Back to your chair.'

Thank you - you steered me with care

Away from unlasting joys

Like a hypnotist magus his

Somnambulist.

Table, you made

My battle-scars a balustrade

Of fire: crimson of veins.

Column of deeds and pains" (1987, p. 94).

In the Russian, the word for "steering" is "to bend. Unlike David McDuff in the above translation, Feinstein renders the phrase as "bent my life away" (1981, p. 88). The desk brings the fugitive back and locks her in a bent position before itself. The desk's ability to orient the speaker is likened to a hypnotist's ability to control a "somnambulist." The image of a sleepwalker is mirrored by the walking, iambic rhythm of these lines. The quatrain arrangement is also disoriented in this section as the poet uses five-line stanzas. Therefore, the poem walks with a rhythm similar to that of a somnambulist. By using the formal organization of the poem to create mimetic visual surfaces sustains the metonymic complexity structuring the entire poem. Just as the speaker regards the surface of the desk at once as autonomous entity and a projection of her own psyche, the reader is invited to contemplate the surface of the poem (its meter and stanzaic structure) as an extension of the poem's psychological and emotional drama.

More importantly, this metonymic organization also establishes the connection between the poetic surface and the body, which remains central to Tsvetaeva's poetry throughout her career. Reading a poem, especially one that is continuously energized by apostrophic gestures, can be regarded as an externalizing act, where the words are thrown to dramatize a voice, where words are directed *at* an audience. However, the lyric is also a solitary and introspective mode where poetic utterance is equally oriented inward and self-directed. As a result, in Tsvetaeva's lyric world, the poem is not only meant to be read to get the words out there, but it is a struggle that is

directed at and registered on the speaking body. Hence, in the final stanzas of this first section, the proliferates in metonymic chains, often referring to the different parts of the body: “lips,” “shoulder,” “knee,” “brow,” “breast.”

It is important to note, however, that much of the richness and ambivalence of Tsvetaeva’s poetic maneuvers owes to the radical dependence she creates between the metaphorical and metonymic modes. For example, the various references to body parts here are always framed through metaphorical language. The speaker sees her “battle-scars” on the table. The “scar” metaphor from the first stanza has turned into a physical mark on the desk, which then turns into “a balustrade of fire,” and then “to crimson veins,” and finally to a “column of deeds and pains” (Tsvetaeva, 1987, p. 94). The fire and the crimson color refer to the wood from which the desk was made. The raw material for the desk is likened to the veins of the speaker, as if they provide blood and vitality to the desk. Here, the speaker’s body merges with the table. Just as the speaker records traces of her labor and the production of her aesthetic consciousness, she also provides an account of the labor behind the desk’s production. This consciousness stands contrary to the fetishistic impulse described in Marx’s account of commodities: “The form of wood, for instance, is altered, by making a table out of it. Yet, for all that, the table continues to be that common, everyday thing, wood. But, so soon as it steps forth as a commodity, it is changed into something transcendent” (Marx, 2011, p. 82). The speaker does not simply develop a sensuous connection to the wood and spiritualize its significance as a product. Rather, she creates an almost an intersectional alliance with the object, foregrounding the radical connection between their processes of production.

Although Tsvetaeva’s metonymic and constructivist presentation of the desk recalls Mayakovsky’s transfiguring descriptive practices, there is an important difference between the two poets. Tora Lane describes this essential difference between the two poets in her analysis of Tsvetaeva’s “Staircase”: “If Majakovskij constantly merges things with people in hyperbolic images as a means of escaping or attacking conventional categories, Cvetaeva gradually develops the idea of the fusion of things and people by emphasizing the elemental nature behind all categories of being and their ability to break out of the prevailing order” (2013, p. 600). Mayakovsky’s transfigurations are spontaneous and immediate, neither requiring sustained interactions nor a drawn-out temporality. An adjective (crooked, crucified) quickly disturbs the conventional definition of a thing and shocks it away from its original context and meaning. In Tsvetaeva’s poem, the association with the desk takes the speaker all the way to the desk’s origins, making dutiful references to the raw material. Rather than launching a swift metaphor to disfigure the desk and subjectify its significance, Tsvetaeva’s speaker pursues a more radical mimetic dependence between the body, the desk’s surface, and the poetic surface. Tsvetaeva’s relationship with everyday objects is therefore more gradual and intimate.

The speaker deepens this connection by representing the everyday conditions behind poetic creation and situating the desk as an agent in her creative landscape. In the second section of the poem, the speaker addresses the desk to establish the role it plays in creating the urgency and necessity for the creative act:

Table, hurling money and letters
 The mailman brings, into the fray.
 Insisting that the deadline
 For every line is today. (1987, p. 95)

The desk is represented here as both a surface which assembles the everyday and as an agentic object that clears space for aesthetic labor, even assuming a demanding attitude toward the poet. Social reality and the taxing necessities of quotidian life are not completely left out of the lyric space. In fact, they are very much a part of the lyric surface, simultaneously delaying the poem and claiming spaces in it. Tsvetaeva refuses to privilege lyric space as a pristine surface which ought to be separated from the toils of everyday life. The space-clearing gestures which are necessary for the execution of the creative act are represented in the poem, rather than representing the lyric as an abstract meditation that is severable from the everyday existence and physical labor of the poet. Although the stanza begins with an apostrophe directed at the object, the syntax quickly turns to what the object demands of the speaker herself. This not only grants considerable agency to the desk as part of the creative process, but it also positions poetic utterance in an ambiguous threshold. On one hand, poetic utterance, especially with the help of apostrophe, holds a ritual or spiritual power to make things present. For example, the second section repeatedly calls attention to the sense of presence established by the desk with the support of deictic markers (here, there): "Teaching there's no tomorrow, / That today is all there is here" (1987, p. 94). On the other hand, the poem calls attention to the inseparability of poetic utterance from the physical and material context out of which it stems.

As the intimacy and mirroring relationship between the speaker and the desk grows, the question of creative authority gets blurrier. Normative structures of power and authority run out of steam and Tsvetaeva's speakers negotiates with religious language to pursue alternative manners of spiritualizing language, poetic labor, and everyday life. Is it possible to identify a spiritual potential in the brutal and agonizing processes of poetic creation? In the third section, the speaker once again turns to metonymic language, tracing connections between the body and the marks produced on the surface of the desk during the creative process:

The thirtieth anniversary
 Of our union. Get back, knaves!
 I know your every wrinkle,
 Your flaws, your toothmarks, and grooves,

The slightest of your notches
 (Made with *teeth* if I failed in my task).
 Yes, a fellow creature was loved,
 And this creature was - a desk" (1987, p. 95).

Tsvetaeva uses internal rhymes to reflect the sensuous experience of the desk's surface. "Wrinkles," "flaws," "toothmarks," "grooves" all represent the intimacy of the mirroring relationship between the speaker and the desk. Such material and, at times, grotesque representations of creative labor resemble the way Mayakovsky exposes his own physical and

psychic vulnerability in *A Tragedy*. Just as Mayakovsky wants the speaker's suffering to become visible to his audience, Tsvetaeva's also celebrates the marks of desperation that have been left on the desk over the years and the power of vulnerable exposure that the desk dutifully teaches to the poet. This calls attention not only to the radical dependence between the subject and the object, but also to the liberating power of poetic speech. The violent bursts of impatience and creation call attention to two surfaces. First, the surface of the desk which carries signs of physical toil behind the artistic process, and second, to the poet's teeth, where the poetic sounds pass through to find articulation. So, the reference to teeth is not only a candid representation of challenging creative conditions but also a statement of the brutal reality that the poem has to pass through to come into existence in the first place.

The desire to chew on and bite into objects is a motif that comes up in several other Tsvetaeva poems. Catherine Ciepiela shows how in "From the Sea" Tsvetaeva puts the "shells, stones, and other detritus... in her mouth. This gesture has striking psychological content, associating speech with an infant's urge to touch and ingest surrounding objects" (2006, p. 181). Likewise, in the above stanzas from the third section, poetic speech is insistent with an abundance of "y" and "z" sounds. These consonantal repetitions fall on the verbs which describe leaving toothmarks on the desk. Such self-consciousness relationship to poetic utterance and to the production of elemental sounds almost call to mind infant's battle with words. Just as the emphasis on teeth and verbal articulation concentrate the readers' attention on the surface of language, the evocation of a child's elemental relationship to language undermines the ceaseless metaphorical traffic within the poem. Per psychoanalytic accounts of language, whereas metaphors are always entangled in cultural discourse and symbolic representation, a child's play with language is more concrete and uninhibited by the shaping effects of discursive structures. The speaker's desire for intimacy with the desk, the process of melting the inherent otherness of this everyday object, requires her to relate to it with a consciousness that is less mediated by culture. In fact, at the end of the stanza, she repeats "creature" twice in reference to the desk. This reference works as both an emblem of alterity and a desire to reinforce an almost primitive sense of the connection shared between the object and the subject.

In the final stanzas of the third section, Tsvetaeva brings out the spiritual and devotional dynamics that have been building up through her expression of the desire for unity. Tsvetaeva typically supplements her descriptions of the material conditions of her workspace and creative labor with religious diction. For example, her neighbor Yelena Izvolskaya remembers Tsvetaeva saying, "life hurls me back into my monastic cell, to my writing desk, to creativity" (quoted in Feiler p. 183). We find a similar invocation of religious settings and devotional practices in "Desk":

And the church porch? The circular well-rim?
The smooth pellicle of the grave?
If only my two elbows
Would always say: God will give,

God *is*. The poet's inventive,
The world's his table, his altar and throne.

But better than all, most enduring
 Are you – table scarred by my pen.

Like in the previously quoted sections from the poem, these stanzas are rife with metaphorical associations, as the speaker travels through different settings and objects. Toward the end of the first stanza, however, the speaker reflects on her own posture and bodily alignment. Her disciplined and concentrated posture intimates a devotional attitude. Perhaps the hands and the elbows are free in space, invoking God and trying to make him present to the mind through prayer. Indeed, a description of this posture is followed by a reference to God and an affirmation of his presence. “God is.” But her posture and physical labor does not always align with this affirmative attitude. The labor behind poetic creation requires that the elbows rest on the desk for hours on end and to turn this concrete working space into an altar. The labor of writing poetry and the hours spent before the desk constitute the crux of the poet’s devotional practice.

Hence, toward the end of this section, the speaker reorients devotional language to affirm the desk as the figure of divine authority: “Most enduring / Are you.” Rather than ending on a note of an incorporeal spirituality or divination, however, the speaker returns us to the reality of her setting and foregrounds the desk in its concreteness. Whereas the devotional quality of the earlier lines may have positioned her as the subject before a Creator, here she calls attention how her physical toil has partaken in the creation of the desk as well as the sense of spiritual sublimity associated with the object. In addition, the scar image from the first stanza returns, but this time without the metaphorical “like.” Without the metaphorical framing, the reference to the scar further consolidates the now inseparable and embodied intimacy between the object and the subject.

In the final section of the poem, translated recently by Ilya Kaminsky and Jean Valentine, the poem ends with the speaker’s portrayal of her own demise: “And I will be laid out bare / with only two wings to cover me” (2012, p. 565). Unlike the earlier sections where the speaker positions herself before the desk, here we get an imaginary representation of the poet’s own body. Even here, however, the metaphorical language – “with only two wings to cover me” – recalls the earlier representations of the speaker’s posture. Now, rather than the poet’s hands or elbows resting or working on the desk, the speaker’s imagined dead body is covered with “two wings.” In addition to furthering the bodily association between the speaker and the desk, these lines also encapsulate the complex status of spiritual discourse in Tsvetaeva’s poetry. The wing metaphor suggests an underlying spiritual dynamic mediating the concrete and metonymic associations between the two bodies. Like in the rest of the poem, the speaker’s mirroring portrayals of the two bodies is held together by metaphors that reveal the potential stored in this intimacy for designating new forms of lyric spirituality.

The tone of Tsvetaeva’s funeral ending differs from Mayakovsky’s mass-ritualistic setting and prophetic pronouncements. Both poets represent the constitution of a poetic persona through recourse to religious and spiritual discourse. In Mayakovsky, however, this happens through the staging of political and revolutionary tension between the poet as well as the metonymic extensions of the poet’s body and psyche across an urban landscape. In *The Tears of Things*, Peter

Schwenger writes, “[p]hysical things in the world may be enlisted in a narcissistic project of self-constitution, making the subject into the seen and therefore ratifying its existence in the world” (2006, p. 48). Though this narcissism is indeed a part of Mayakovsky’s performative apparatus, his dramatic encounters with everyday objects ultimately work to break the illusory autonomy of the ego. In her comparative analysis of the two poets, Svetlana Boym observes that Tsvetaeva refuses to create a single, totalizing figure of the poetess, neither a sympathetic one nor a caricature” (1991, p. 205). Where Mayakovsky’s play is a public and urban performance melodramatizing the cathartic structure of a Greek tragedy and extending the parts of self into the political context of a modern polis, Tsvetaeva’s poetry offers sustained, intimate, and solitary examinations of the complex co-dependence that she cultivates with everyday objects.

In “Desk,” Tsvetaeva constructs the poetic self through a sustained engagement with a singular object. In addition to being the surface upon and through which the poet authors herself into existence, the desk becomes an indelible witness to the toil and labor of the creative process. Despite these differences, both poets recognize that the transfiguration of the everyday entails establishing multiple centers of subjectivity, rendering the notion of a coherent and autonomous self inconceivable. In other words, their works demonstrate a struggle to assemble the different parts of this dispersed subjectivity. As they address and forge alliances with the intimate witnesses of the artistic process, they also transform the audience’s expectations of a coherent lyric voice and poetic self. Perhaps Tsvetaeva’s commentary on Mayakovsky’s style in “Epic and Lyric of Contemporary Russia” offers the most powerful expression of their shared sensibilities and stylistic differences:

“Take Mayakovsky’s prose: that same contracted muscle of verse... What is said of Mayakovsky is what I’ve said about myself.
I take aim at the word.
And with the word I take aim at the object, with the object I take aim at the reader” (1992, p. 117).

CONCLUSION

I wish to conclude by quoting once again from Tsvetaeva’s essay which gets to the heart of the distinctions between the two poets: “Mayakovsky at a writing-desk is a physical incongruity” (1992, p. 125). Tsvetaeva describes the impossibility of imagining Mayakovsky in a setting which, in her own work, embodies intense creative and artistic tension. The idea of placing Mayakovsky in such a private and concentrated setting proves contradictory not only due his expansive and boisterous style but also because, according to Tsvetaeva, Mayakovsky tends to reverse the more traditional routes of poetic representation: Unlike many poets who go “from the physical into the psychical,” Mayakovsky goes “from the psychical into the physical... for Mayakovsky, unlike all poets, *word* was *body*” (1992, p. 125). Tsvetaeva calls attention to the pervasive metonymic logic which undergirds much of Mayakovsky’s poetic and dramatic style, with frequent apostrophic gestures calling attention to the embodied projections of poetic voice. At times, his utterances are so concentrated, with single words taking up entire lines, that the linguistic effort and the bodily

performance feel almost inseparable. Each word and utterance come stamped with bodily and mental suffering.

Nonetheless, the metonymic logic in Mayakovsky is not restricted to the words bearing signs of their bodily origins. Mayakovsky also creates riotous political theaters where the autonomy of the poet over his creation can be called into question. Through the metonymic distribution of his own body and psyche across the characters, Mayakovsky 'deauthorizes' his own poetic authority and public identity, provocatively calling into question cultural perceptions of a poet as a unified figure. The emergence of such demands for artistic unity is inevitable and Mayakovsky acknowledges this in the sacrificial ritual at the end of *A Tragedy* when he receives tears from each character and puts them into a single suitcase. However, the characters – which are extensions of the poet's various physical and psychical features – are not the only engines of insurrection throughout the play. Just as they disturb the poet's authority, they, in turn, find their own authorities disturbed by quotidian objects which they must rely on to communicate their identities to the audience. This dependence is often hyperbolically depicted because characters literally walk onto the stage carrying objects that convey the part they are supposed to act. Thus, throughout the tragedy, political tensions emerge between characters and everyday objects which constitute *byt*, that sense of conservative stagnation that is built into the texture of everyday life. Despite the organic and profound affinity between the word and the body in Mayakovsky, there is also a continuous attempt to decentralize authorial power. A revolutionary reconstruction of *byt* requires thorough reexaminations of the mutually constitutive dynamics between subjectivity and everyday life: the construction of the quotidian by the poet as well as the construction of poetic subjectivity by the everyday circumstances which create a desire for aesthetic transfiguration in the first place.

In Tsvetaeva, the negotiation with *byt* prompts similar political undertones, dialectical maneuvers, and constructivist strategies. However, the drama is more focused and less dispersed. Rather than distributing her physical and psychic existence across a multiplicity of characters and objects, Tsvetaeva foregrounds the intersubjective dynamics which emerge from the poet's private and intimate encounters with specific quotidian objects. The desk becomes an intimate witness of the strenuous creative process as well as an agentic presence, making demands of the poet. As their creative intimacy deepens, the poet's dependence on this everyday object grows to encompass a whole spectrum of affective states. At first, the poet infers the dynamics of her creative process from the marks that she has left on the desk. These marks do not merely 'chronicle' the creative process, however, they also turn into metonymic representations of the poet's own body, as Tsvetaeva begins to associate these marks with, for example, signs of physical injury or emotional scarring. More importantly, at times, these bodily signs start out as metaphors and then turn into metonymies for describing the desk's bodily surface. Like in Mayakovsky, these semiotic transfers call attention to the mutual constitutive relationship between poetic subjectivity and everyday life. As such, Tsvetaeva's relationship to the quotidian goes beyond the rebellious attitude that is conventionally associated with *byt*, the seemingly stagnant gaze or fossilized structure of everyday life. *Byt* becomes a more complicated and phenomenologically layered

entity, even adorned at times with spiritual or religious potential. Tsvetaeva also transfigures everyday objects to disturb idealized and gendered notions of authorship and to render the labor and the physical conditions behind artistic creation visible. However, unlike Mayakovsky, she does not represent this disturbance as a mass political spectacle where self-fashioning becomes inseparable from the cultivated habits and opinions of the masses. Instead, she examines the affective complexity which develops in our sustained efforts to cultivate intimacy with objects of the quotidian landscape.

BIBLIOGRAPHY

- Adorno, Theodor (2002). *Aesthetic Theory*. Ed. Robert Hullot-Kentor. New York: continuum.
- Bahr, Hermann (1925). *Expressionism*. Trans. R.T. Gribble. London: Frank Henderson.
- Baudrillard, Jean (1997). "The System of Collecting." *The Cultures of Collecting*. Ed. John Elsner and Roger Cardinal. London: Reaktion Books. 7-24.
- Boym, Svetlana (1991). *Death in Quotation Marks: Cultural Myths of the Modern Poet*. Cambridge: Harvard University Press.
- Boym, Svetlana (2018). "The Death of the Revoltionary Poet: Vladimir Mayakosky and Suicide as Literary Fact." *The Svetlana Boym Reader*. New York: Bloomsbury Academic. 38-79.
- Brown, Bill (2001). "Thing Theory." *Critical Inquiry* 28(1): 1-22.
- Chester, Pamela (1994). "Engaging Sexual Demons in Marina Tsvetaeva's "Devil": The Body and the Genesis of the Woman Poet." *Slavic Review* 53 (4): 1025-1045.
- Ciepiela, Ciepiela (2006). *The Same Solitude: Boris Pasternak and Marina Tsvetaeva*. Ithaca: Cornell University Press.
- Crone, Anna Lisa (2010). *Eros and Creativity in Russian Religious Renewal: The Philosophers and the Freudians*. Boston: Brill.
- Dinega, Alyssa W. (2001). "Losing Rilke." *A Russian Psyche: The Poetic Mind of Marina Tsvetaeva*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 2001.
- Erich, Viktor (1994). "The Futurist Rebellion." *Modernism and Revolution: Russian Literature in Transition*. Cambridge, Mass: Harvard University Press. p. 32-56. Print.
- Feiler, Lily (1994). *Marina Tsvetaeva: The Double Beat of Heaven and Hell*. Durham, Duke University Press.
- Forrester, Sibelan (1992). "Bells and Cupolas: The Formative Role of the Female Body in Marina Tsvetaeva's Poetry." *Slavic Review* 51(2): 232-246.
- Gallop, Jane (1985). "Metaphor and Metonymy." *Reading Lacan*. Ithaca: Cornell University Press. 114-132.
- Jakobson, Roman (1987). "On a Generation That Squandered its Poets." *Language in Literature*. Ed. Krystyna Pomorska and Stephen Rudy. Cambridge: Harvard University Press. 273-300.
- Jones, Emma R. (2010). "On the Life That is 'Never Simply Mine': Anonymity and Alterity in Merleau Ponty and Irigaray." *Phenomenology 2010: Selected Essays from North America*. Ed. Michael Barber, Lester Embree, and Thomas J. Nenon. Bucharest: Zeta Books. 271-284.

- Karlinsky, Simon (1985). *Marina Tsvetaeva: The Woman, Her World, and Her Poetry*. New York: Cambridge University Press.
- Knapp, James A. and Jeffrey Pence (2003). "Between Thing and Theory." *Poetics Today* 24(4): 641-671.
- Lane, Tora (2013). "The Poetry of Poverty: 'Poëma Lestnicy' by Marina Cvetaeva." *Russian Literature*, 73(4): 591-617.
- Markov, Vladimir (1968). *Russian Futurism: A History*. Berkeley: University of California Press.
- Marx, Karl (2011). The Fetishism of Commodities and The Secret Thereof. *Capital: Volume One*. Dover. 81-95.
- Mayakovsky, Vladimir (1914). "Владимир Маяковский: Трагедия." Moscow: Типолитография Т|Д И.Н.Грызун и К°.
- Mayakovsky, Vladimir (1968). "Vladimir Mayakovsky: A Tragedy." *Mayakovsky: Plays*. Trans. Guy Daniels. Evanston: Northwestern University Press. 19-38.
- Mayakovsky, Vladimir (1970). *The Bedbug and Selected Poetry*. Ed. Patricia Blake. Trans. Max Hayward and George Reavey. New York: The World Publishing Company.
- Mayakovsky, Vladimir (2013). *Vladimir Mayakovsky: Selected Poems*. Trans. James H. McGavran III. Evanston: Northwestern University Press.
- Mayakovsky, Vladimir (2018). *Vladimir Mayakovsky: A Tragedy*. Trans. Paul Schmidt. Los Angeles: Green Integer.
- McGavran III, James H. (2013). "Introduction." *Vladimir Mayakovsky: Selected Poems*. Evanston: Northwestern University Press. xi-xxvi.
- Payne, Robert (1995). "Introduction." *Mayakovsky: Plays*. Northwestern University Press. 1-18.
- Rozanova, Olga (2000). "Cubism, Futurist, Suprematism." *Exploring Color: Olga Rozanova and the Early Russian Avant-Garde, 1910-1918*. Trans. Charles Rougle. New York: Routledge. 93-203.
- Schwenger, Peter (2006). *The Tears of Things: Melancholy and Physical Objects*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Stapanian, Juliette R. (1986). *Mayakovsky's Cubo-futurist Vision*. Houston: Rice University Press.
- Sutcliffe, Benjamin M. (2009). *The Prose of Life: Russian Women Writers from Khrushchev to Putin*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Tsvetaeva, Marina (1992). "Epic and Lyric of Contemporary Russia: Vladimir Mayakovsky and Boris Pasternak." *Art in the Light of Conscience*. Trans. Angela Livingstone. Cambridge: Harvard University Press. 87-129.
- Tsvetaeva, Marina (2002). *Earthly Signs: Moscow Diaries, 1917-1922*. Trans. Jamey Gambrell. New Haven: Yale University Press.
- Tsvetaeva, Marina (2012). "From 'The Desk'." *Poetry*, 199(6): 564-565.
- Tsvetaeva, Marina (2013). "Стол." *Стихотворения. Поэмы*. Moscow: Дрофа, 117-121.
- Tsvetayeva, Marina (1981). *Selected Poems of Marina Tsvetayeva*. Trans. Elaine Feinstein. New York: E.P. Dutton.
- Tsvetayeva, Marina (1987). *Selected Poems*. Trans. David McDuff. Glasgow: Bloodaxe Books.

- Warden, Claire (2015). *Modernist and Avant-Garden Performance: An Introduction*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Zitzewitz, Josephine von (2008). "Marina Tsvetaeva." *The Facts on File Companion to World Poetry: 1900 to the Present*. Ed. R. Victoria Arana. New York: Facts on File. 449-450.

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



What Will It Be Next?": The Process of 'Dramatic Child' in Edward Bond's *Eleven Vests**

DR. ÖĞR. ÜYESİ UĞUR ADA** - PROF. DR. ERDİNÇ PARLAK***

Abstract

In this study, the concept of 'Dramatic Child' will be examined within the framework of the play, *Eleven Vests* written by Edward Bond, one of the prominent playwrights of post-war British theatre. The concept put forward by the playwright comes to the fore as a process that reveals the conflicts experienced by children as individuals in society – structured by adults – with their environment. The process, which is fictionalized through the main character's (Student) experiences during his training at school and in the army, scrutinizes the situations in which children are isolated, marginalized, and eventually become perpetrators/victims of violence in today's world which does not allow them to realize themselves. Reflecting the insensitive and hypocritical attitudes of adults, the playwright criticizes the social order which converts children into passive individuals and thus makes them part of an order dominated by unilateral consensus. Even though adults fail to fulfill their responsibilities, the playwright avoids presenting a hopeless message for the future. At the end of the play, Student, now an adult, reflects the need to create a new language of his own and order in which the meaning of humanity can be sustained. In this study, it is aimed to analyze this creation process within the framework of 'Dramatic Child' conceptualized by the playwright.

Keywords: contemporary British theatre, Edward Bond, *Eleven Vests*, Dramatic Child, violence

"SIRADAKİ NE OLACAK?": EDWARD BOND'UN *ELEVEN VESTS/ON BİR ATLET* OYUNUNDA
'DRAMATİK ÇOCUK'UN YOLCULUĞU

Öz

Bu çalışmada savaş sonrası İngiliz tiyatrosunun önde gelen oyun yazarlarından biri olan Edward Bond'un *Eleven Vests/On Bir Atlet* adlı oyunu çerçevesinde 'Dramatik Çocuk' kavramı incelenecektir. Oyun yazarı tarafından öne sürülen söz konusu kavram, bir birey olarak çocukların yetişkinler tarafından yapılandırılan toplumda kendi içinde ve çevresiyle yaşadığı çatışmaları ve bunun olası sonuçlarını ortaya koyan bir süreç olarak ön plana çıkmaktadır. Oyunun ana karakteri olan Öğrenci'nin okul ve orduda aldığı eğitim süresince edindiği deneyimler aracılığıyla kurgulanan bu süreç, günümüz dünyasında çocukların kendilerini gerçekleştiremedikleri ortamlarda yalnızlaştırılma, ötekileştirilme ve sonunda şiddet eylemlerinin tarafı olma

* This study is carried out on the basis of the doctoral thesis titled 'Theatre in Education and the Analysis of Edward Bond's Big Brum Plays within the Context of Theatre in Education' completed by the first author under the supervision of the second author in 2019.

** Tokat Gaziosmanpaşa University, ugur.ada@gop.edu.tr, orcid: 0000-0002-0346-0753

***İğdır University, erdincparlak@gmail.com, orcid: 0000-0002-7184-8709

Gönderim Tarihi: 02.02.2022

Kabul Tarihi: 03.03.2022

durumlarını irdelemektedir. Yetişkinlerin duyarsız ve ikiyüzlü tutumlarını yansıtan oyun yazarı, geleceğin yetişkinlerinin edilgenleştirilmesini ve dolayısıyla tek taraflı uzlaşının egemen olduğu bir düzenin parçası haline getirilmesini eleştirir. Sorumluluklarını yerine getirmede başarısız olan yetişkinlere rağmen oyun yazarı, gelecek için umutsuz bir ileti sunmaktan kaçınmaktadır. Oyunun sonunda Öğrenci, artık bir yetişkin olarak kendine ait yeni bir dil ve insanlığın anlamının sürdürülebileceği bir düzen yaratma gerekliliğini yansıtır. Bu çalışmada söz konusu yaratım sürecinin oyun yazarı tarafından kavramlaştırılan 'Dramatik Çocuk' ifadesi çerçevesinde incelenmesi amaçlanmaktadır.

Anahtar sözcükler: çağdaş İngiliz tiyatrosu, Edward Bond, Eleven Vests/On Bir Atlet, Dramatik Çocuk, şiddet

INTRODUCTION

Born on July 18, 1934 in Holloway, London, Edward Bond comes into prominence as one of the most controversial and prolific playwrights of post-war British theatre. With sixty plays (including adaptations and translations) up to the present, which have caused different reactions from theatre critics, audiences and researchers – i.e., provocative, shocking, creative, radical, he is regarded as the greatest living playwright of contemporary British theatre (Billingham, 2013, p.1; Coult, 1977, p.11; Nicolás, 2016, p.258; Tuillon, 2015, p.3). Translated into different languages such as Turkish, French, Spanish and German, his plays were staged by prominent theatre institutions in more than sixty countries.

Towards the end of the 1980s, Bond's disappointment in British theatre¹, which caused his plays to be no longer staged in mainstream theatre centers in London (Saunders, 2004), was transformed into passion and enthusiasm for drama for children and youth (Davis, 2005, p.xvii). Since 1995, Bond has brought children both as characters and spectators to the focus of his plays. The plays, which are also described as "Theatre in Education (TiE) rather than theatre for children or young people" (Nicholson, 2009, p.56) by the playwright, have been staged by regional or local theatre groups such as Big Brum Theatre in Education group and they reflect the playwright's constant thoughts and attempts on the true meaning of drama (Nicholson, 2003, p.10).

The rationale of the playwright's relationship with TiE since the 1990s dates back to the Second World War (Cooper, 2005, p.49). Harold Pinter, Arnold Wesker, and Peter Nicholls; Bond's childhood was "marked by direct war experience" (Coult, 2005, p.14). When the air raids began in 1940, the playwright had to leave his family in London and move to Cornwall and then to Elly where his grandfather lived (Parlak, 2018, p.305). The devastation and trauma of the large-scale violence within this period – the playwright initially found exciting, narrative and even heroic, peculiar to children (Coult, 1977, pp. 11-12) – revealed impressive imageries in creative plays written for children (Takkaç & Biçer, 2009, p.168). The playwright reveals the hidden narratives

¹ According to the playwright, British theatre has lost its beneficial, social and creative function (as cited in Hutchinson, 2016, parag.4). Theatre, which is under the corrupting influence of the market economy, is related with entertainment and commercial attitude and is devoid of seriousness, rather than being the trigger of social change (Bond, 2013, parag.1).

and experiences of ordinary people from the perspective of child characters, actors, or audience by combining art with the innocent imaginative power of children (Coult, 1977, p.11).

While the Second World War “aroused writing instinct in him” (Trussler, 1976, p.4), the short-term formal education experience that began under the influence of the war also stimulated the playwright’s writing impulse and was influential in writing plays for children that reflect their original and creative worlds. Returning to London immediately after the war, the playwright began studying at Crouch End Secondary Modern School. His formal education ended at the age of fifteen, as he was not allowed to attend the 11+ Exam after being “not considered academically able enough” (Billingham, p.3). Referring to war as a kind of education in itself (as cited in Mulligan, 1993, para. 5), the playwright considers the teaching of his time as a necessary “distraction and reassurance” (Bond, 2005, p.3) for children whom he defines as “the defenseless creatures at the bottom of the violence pyramid” (as cited in Biçer, 2008, p.30). Bond sees school life as a problem that “organizes children into some sort of passive obedience” (as cited in Trussler, p.5) and underlines that “you are ruined once you let them send you to grammar school and university” (as cited in Hay & Roberts, p.7). According to Bond, the most realistic and inspiring experience of his school life is his first encounter with the theatre through a school visit. “The first thing that made sense of his life for him” (p.7) is the play – Macbeth – staged by actor/director Donald Wolfit at the Bedford Theatre in Camden. Desiring to have “more teachers like Macbeth” (Bond, 2005, p.4), Bond encapsulates this art experience as “the sum total of his school life” (Trussler, p.5).

Bond’s awareness raising theatre experience during the war ensured TiE a respective proponent. The playwright, who play an active role in the devising process of TiE (Bond, 2015a, p.50), gave a new direction to TiE programs by preparing instructive notes revealing his distinctive drama approach, experiencing them in rehearsals or workshops and then putting them in practice by means of performances. Bond, who published articles in journals such as Theatre and Education Journal and SCYPT Journal to which drama theorists such as D. Heathcote and G. Bolton contributed, and who attended to conferences organized by SCYPT and NATD [1989, 1999, 2004] is leading the sustainability of TiE in the 2000s (Davis, 2007, p.93).

‘DRAMATIC CHILD’

Edward Bond’s theoretical considerations on young people in the prefaces, letters, and personal notes of his early plays have become evident with Big Brum plays written especially for young audience/performers (as cited in Ada & Parlak, 2020, p.35). According to Bond (2000), children, who are the origin of drama, are not born as ‘human’. Nor are they primitive people or animals. This is because animals and other primates solve their problems by relying on their instincts. They reason with the questions of what and when. They do not question the reason by only making choices about the realities (pp. 14, 113).

Bond argues that humanity, which is a process that needs to be learned by children, becomes meaningful with the trigger of imagination that requires a self-creative action (Nicholson, 2003, p.13). “Neonate (newborn children) does not know that it is in the world; it thinks that it is the

world" (Bond, 2011, p.xiii). This universal selfishness does not comprise the concepts of space and time. Accordingly, there is no before and after. The infinite, universal but unilateral relationship between mind, body, and the world has no window to the real world (p.xiv). Children in this closed world encounter 'things' such as table, food, mother, father, door, and later, school (Bond, 2000, p.136). On the other hand, there is nothing in their world, or in other words in their mind. They do not have a relationship between these things, and/or do not have statistics or law books with which they can relate (p.136). Contrary to adults, children's first duty is to interpret the world and make sense of the things around them since there is no escape. (Bond, 2011, p.xiv). They use their imagination to come to terms with the world. Through imagination, they question those around them and prepare their maps [their relationship with themselves and environment] by attributing imaginary meanings. Before the real world, they create their world with their radical innocence (Bond, 2000, p.56).

Bond defines radical innocence as the state in which children discover and make sense of the world. The radical innocence is children's "right to exist and the desire to be at home" (Bond, 2009, p.70). Children, who have a survival instinct, create a world where they can meet their basic needs such as nutrition and emotional security and know how to preserve them (Bond, 1994a, p.ix). Within that particular period, which is unique to human nature, children create values, acquire responsibilities, and thus acting with a disposition for justice with what they have. Thereafter, the awareness of justice becomes a desire to transform the world into a place of peace and equity shared by everyone (Bond, 2004, p.25). The desire for justice, which is not a psychological requirement and/or an idealistic expectation (Allen & Handley, 2017, p.309), is an existential imperative of humanity that begins in childhood (Allen, 2007, p.116). Children born with an innate sense of justice instinctively claim to preserve the need for justice (Bond, 2000, p.142).

Afterwards, children discover an outer world different from their own which was built with their imagination and sense of justice. In this divergent environment, which can be described as the social or adult world, they develop relationships with family, society, and authority in a broader sense. However, this complex and industrialized world is structured by adults (Bond, 2000, p.6). Against the values children create themselves, there is the technology used by capitalism for the benefit of a certain minority, truths maintained by an economic system, or as Edward Bond puts it, political lies (Stuart, 1998, p.xii). Therefore, the adult world is unfair. Children and their imagination and/or the world of which they are a part come face to face with the fictionalized realities of adults (Bond, 1998b, p.24).

Bond (1998b) underlines that there are initiation ceremonies that prepare the ground for the transition of children to the world of adults in simple social forms such as hunting and agricultural societies. The map that children created in their minds is applied to the real world in these societies (Bond, 1998b, p.60). The social acceptance of children in modern society is achieved through the corruption of their radical innocence. Bond emphasizes that children cannot leave their maps, selves, and the world they have created behind when they grow up, (p.53). Through the values created in their childhood, they constantly question the realities and seek new answers about society. Society does not reject the narratives created during childhood but changes their purposes

by creating new contexts (Bond, 2000, p.123). Society does not reply to children's questions about the adult world but explains the notions behind the reality that perpetuate the distorted sense of justice [corruption] of the social order and uses transcendentalism for this (p.123).

Transcendentalism is the hidden force that tries to control us all (Davis 2007, p.96). Transcendentalism, which includes elements such as the devil, spirit, resurrection, reincarnation, ghost, miracle, telepathy, superstition, patriotism, nationalism, obedience, punishment, and discipline (Bond, 2000, p.127), allows society to lead children by threatening or seducing them. In general, the elements that can be brought together under inclusive concepts such as religion and ideology dominate children through family, education, television, film, or religious institutions. These elements convey the traditions, habits, skills, and beliefs of the society and fulfill an instrumental function. To be more precise, they perplex children, hinder their imagination, and prevent them from questioning themselves (Davis, 2007, p.96) in support of social benefit (Bond, 2009, p.74).

Bond underlines that social reality is found neither in children's world nor in distorted values under the rule of a certain minority. Social reality takes place in the gap between both concepts; in other words, imagination and reason, society and self or children and the outside world (Bond, 2000, p.181; Bond, 1996, p.58). This gap, which expresses more than absence, is the quest for justice, which is the most fundamental activity of children, and this quest is realized through drama (Bond, 2011, p.xviii). The drama that bridges the blank space between both worlds is reality itself and represents the human journey that restores children's radical innocence. Reflecting contradictions and dilemmas, it encourages the children to act responsibly, thus defining themselves in free space.

Drama is an inherent part of the innate child (Bond, 1998b, p.6). In fact, children's minds have drama-related qualities which cannot be improved afterwards (p.6). Children map their world with drama (Bond, 1996, p.58). They interpret the world via anthropomorphism. For children, trees talk, storms are angry, chairs are mischievous, toys are alive, and animals drive vehicles. Everything around them comes alive and gains value with the imagination. By playing games, they clarify the world that they do not understand on their own. They create a cause-effect relationship in variable conditions and manage to remain consistent by associating images such as a car or a dog on any piece of wood (Bond, 2000, pp. 119-121).

Children need a humanizing education to sustain their play-based inner effort during the transition to the adult world. Until a few hundred years ago, this process was supported by widespread cultural events with elements of drama such as folk or church festivals, pantomime, cultural traditions, and rituals (Bond, 2000, p.56). Drama was the basis of education and cultural values. It was a democratic responsibility that associated with children to their place in the world or society. For them to be conscious of non-political freedom, children should be educated in a democratic way and the basis of democratic education should be drama instead of pure discipline, love, or knowledge (Bond, 1997a, p.87, 93; Bond, 1998b, p.34). This is why the ancient Greeks built the first theatre:

The Greeks were the first democracy not because they founded a public legislature but because they founded drama. ... They created drama to find justice. Their drama used the means ... to create humanness on the boundary between society and self, between social self and its 'opposite'. Because the Greeks were collectively responsible for the burden of democracy they looked with unprecedented closeness at the extremes of the human paradox. Their theatre ... created the basis of all future drama. Our civilization is based on it (Bond, 2011, p.xxii).

Playwright (2011) claims that drama-based cultural education that came to the fore in the Ancient Greek period could not last longer (p.xxii). In the complexity of today's society, the modern education system has broken its ties with traditional culture and has become a part of a certain system in parallel with economic and/or technological developments (Bond, 1997a, p.91). Children are educated to adapt to a certain authority rather than being a specific authority in formal education at an early age (Bond, 1998b, p.1). Theatre, on the other hand, is exploited commercially, similar to educational institutions, and is used as a means of control and oppression for the society in search of a human image. National theatre institutions have lost their emancipatory quality and have assumed a discriminatory responsibility to a certain class (Bond, 2009, pp. 75-76).

The necessity of reviving education and theatre, which experienced a cultural and social break, brought out Theatre in Education (TiE) in the twentieth century (Bond, 1998, p.114). Theatre in Education, "which was not created by coincidence" (Bond, 2000, p.56), fulfills the most basic function of theatre and education. It offers a realistic experience by placing children, who are the first source of the cultural renewal of the society, at the center of the dramatic activity. It functions as a window opening from children's world to the outside world, allowing children to discover themselves irrespective of environmental factors and at the same time to directly recognize society (Bond, 1994b, p.36).

Theatre in Education, which the playwright defines as "the most valuable cultural institution" (Bond, 2000, p.58), does not take place as a transcendental element in children's social life (pp. 146-169). It has an educational and dramatic quality, but it does not teach right and/or wrong or defend and/or reject a certain value (Bond, 1998a, p.118; Lane, 2010, p.140). It does not provide an escape from the reality of the outside world for children (Nicholson, 2003, p.14) by offering ready-made solutions. Instead, it enables children to take on responsibilities by creating an ethical and free space. By transforming real values into multi-faceted human narratives, it makes the dramatic process unique and ensures the sustainability of the sense of justice. By offering a cultural, educational, and aesthetic creative alternative to the injustices most of which turn into acts of violence in the world, "it helps children to explore the creation of a different model of social interaction" (Nicolás, p.259) today and in the future. Theatre in Education, which transforms the search for humanity into a participatory process, supports the mutual share of values and beliefs (Nicholson, 2003, p.14).

ELEVEN VESTS

Big Brum Theatre in Education group first staged *Eleven Vests* in the Midlands region of England on October 7, 1997 and then on the national theatre stages. The play – seven scenes for

seven characters – can be staged with three actor/teachers in accordance with the conditions of the Big Brum Theatre in Education group. Edward Bond reflects the student [youth] and military [adulthood] years of the same character [Student] in two different fictionalized worlds. The playwright argues the protagonist's experiences with authority, based on daily events, within the framework of violence and responsibility in today's world.

Bond, who "presents familiar thematic territory" (Billingham, p.113) for the audience in his plays, brings the characters together in Head's office in the first scene of the play. 'Student', the protagonist of the play, is accused of damaging a book belonging to the library by 'Head' (The School Principal). Student, who is alleged to have randomly cut the book with a knife although it is not clearly stated in the play, neither denies nor accepts the accusations against him. Despite the absence of any witnesses, he remains silent against the absolute judgment of Head. Nevertheless, the silence creates a space where pressure can be put on Student (Busby, 2013, p.252) and thereby increasing the accusations of Head. Head, who accepts Student's silence as a kind of confession, transforms his long and uninterrupted speech into fierce and threatening statements, which can also be described as verbal violence:

Head: Why? D'you know why? What did you gain by it? Answer me. ... I didn't see you do it. No one did. I accuse you because I know none of my other pupils would do it. It has your trademark all over it. And you did it on your own. You couldn't involve anyone else. The others wouldn't be so stupid. ... You know you wouldn't get away with this. Why did you do it? I'd like an explanation – or at least an excuse. Take your time. I can wait. ... D'you want to be expelled? ... Pick up the book and tell me why you vandalized it. ... I can't spare you any more time. ... I shall write to your parents. If you commit any further nuisance you will be expelled. This is the final warning (Bond, 1997b, pp. 3-5).

According to Cooper (2005), Student's individual act of harming is an attempt to attack not only school rules and regulations but also authority in a broader sense. Head is the literary representative of the authority as well as the institution he is in charge. Head's monologue, and also the play's beginning and continuation with the question of 'why', inquire disregarding the values of authority (p.59). Head, who states that he doesn't "like ... exercising his power" (Bond, 1997b, p.4), offers the student to apologize and pay for the book in installments. Under Head's seemingly mutual empathy and communication effort, there is the necessity of recognizing the power of authority. Head does not want to feel shame in front of his superiors when the events are heard. He acts with 'ideological madness' and strives to adhere to the values of a corrupt social hierarchy that is consistent within itself (Bond, 2000, p.139). Herewith, Bond emphasizes that this hierarchy of power in the play also has a historical source:

In the medieval age there was a model of the universe called 'the great chain of being'. God was at the top. After Him, the archangels and angels. Then the saints and the Blessed. Below, the Pope. Then the cardinals, priests ... Then emperors and kings ... All life was chained together as tightly as the slave was chained to his master. ... Below God each link was joined to the one above and the one below not just by practical necessity but also by moral obligation. ... We have replaced the great chain of being by the great net of being. The net is democratic. ... In a democracy God cannot define the meaning of being human. In a democracy the voice of authority is the voice of people. Then why do

the people define humanness as 'living in injustice'? Injustice destroys social meaning. This corrupts all action and society falls into misery. ... The problem is that people cannot see the problem (Bond, 2006, pp. i-ii).

The unilateral reconciliation ensured by Head owing to his social privilege does not last long in the play. Student and Head are confronted with another act of violence. The jacket of the 'Other Student' in the cloakroom at school is damaged for no reason. Disturbed by the direction of violence to a random student at the school, Head is confident that this attempt is closely connected with the previous event. The book and jacket are damaged by the same crime weapon. Student continues to challenge the authority by cutting the school crest on the jacket. As to Head, Student who turns the school into a playground where he fulfills his own will should be alienated from everyone. For this reason, Student, who remains silent during this continual power relations, is expelled from the school, where he does not receive the necessary concern outside Head's office (Bond, 1997b, pp. 5-9).

Head, who enables the necessary order in the school for the students, meets Student again after three months. After leaving the school, Student, who isolates himself from his family and society as desired (Bond, 1997b, p.12), suddenly appears at the entrance of the school while Other Student is leaving the school. It is not clear why Student, who is declared missing in the newspapers, returns to where he should belong (Cooper, p.59), but his presence here is enough to anger Head. Despite the warnings of Other Student, he maintains his aggressive attitude towards Student who listens to him in silence. Taking a knife out of his pocket, Student stabs Head who considers it stupid to return by stating that he will never let him into the school (Bond, 1997b, pp. 10-15). The scene, where the focus of the violent act shifts from individual or institutional objects to people, bears the traces of a real event that aroused discomfort in British society in 1995:

The real event happened in a catholic school in Kilburn. So far as I remember, the headmaster intervened in a quarrel between pupils involving a knife – he got stabbed and he died. ... Here, it was a figure of authority, so I used the incident to examine the working of authority, which is the play's subject. ... But I remember from a picture I saw that he had in his office a large image of a very graphic and aggressive Crucifixion. It is a very odd image of violence to be put where young people see it constantly. I also remember his wife not saying love your neighbour and so on, but only asking for the penal apparatus to punish the boy. In these two stories, there was absolutely no understanding for the children at all (Bond, 2015a, p.56).

Bond does not blame or target any party of neither real nor fictional act of violence that results in death. What matters is not the people/characters, but the situations that the people/characters have to face (Bond, 2001, p.17). In the play, Head's effort to keep Student away from the school despite the social expectations is consistent with the corrupt adult world that does not accept the questioning of authority. For this reason, Head is not actually guilty although he displays a provocative attitude towards Student who takes out a knife from his pocket just to intimidate him. His verbal and physical actions cannot be individualized and can be justified considering his situation (Nicholson, 2003, p.18). This personal/social conflict presented by Head to the audience also manifests itself in his efforts to create a dialogue with Student:

Head: ... When you entered this school with your intake I had hopes for all of you. I didn't make the world what it is. I hoped I could help you and the others to survive in it. I even hoped that when the time came for you to leave some of you would go out make it a better place. That's why I became a teacher. There! – I confessed something to you about my life (Bond, 1997b, p.4).

Bond (1997c) signifies that individual violence involving young people as victims or perpetrators in Britain stems from society's indifference towards young people (p.35). Child characters in his plays are often on the verge of adulthood and seek inner justice. The values that the adolescent characters have created with the power of imagination until now are in conflict with the rules and order presented in the real world. They struggle to maintain their own values or to create new values in the face of corrupt social consensus. This effort of young people is ignored by the society in which they are not yet considered as individuals. For this reason, young people feel lost or abandoned in the society they have just become familiar, and the loneliness rooted in wanting to create a sense of belonging brings fear and anxiety (as cited in Allen, p.127).

The playwright (1998b) gives prominence to the need for 'humane education' in getting rid of the individual's fears and concerns. Humane education creates a space for young people to experience their inevitable conflicts and necessary tensions. It helps children overcome their bewilderment and inner tension in the face of reality by allowing them to express themselves while conveying information that will enable them to survive in the real world. It improves their affective, cultural and cognitive competences and supports them to solve the problems. It creates an ethical space where everyone can share, so it enables young people to live humanely and to take on responsibilities creatively and independently (pp. 26-27).

Educational institutions known to be responsible for dealing with children in Bond's *Big Brum* plays fail to fulfill the expected function. The playwright, who often draws on his own experiences, declares that "universal education is one of the worst disasters to affect Western society since the plague" (as cited in Coult, 1977, p.53). The playwright (1998b) considers educational institutions as places where children come together to learn the facts given to them, rather than to seek answers to their questions or to make sense of the answers given. The mere discipline of many children in these physical places, where the rules determined by the authority/society are conveyed, is a barbarizing process (pp. 1-20). Education, which suppresses the power of imagination, prevents children from questioning what is happening beyond or within themselves, causing fear and anxiety to turn into panic and trauma, and then into anger and violence (Bond, 2000, p.58).

In *Eleven Vests*, Bond (2015a) reveals the desire of Student to truly express himself against the anti-social order of the school by first damaging a book belonging to the library. The book, which is not a random choice, is the source and symbol of knowledge, but it does not contain the answers Student is looking for. It conveys traditional discourses and one-sided narratives created by authority. The jacket, which was the target of the second violence attempt, bears the school's crest. By removing the coat of arms, which is a false heraldic image but with historical meaning, Student attacked the institutional and ideological status of the school as well as knowledge. The inability to understand the message intended to be conveyed by the first and then the second act of violence

has made Head the new target of the violence attempt. Student breaks his silence with the knife he throws in the garden of the school and experiences a kind of freedom by walking through the school garden gate. It is as if Student, who stabbing the school, society, and the world as a representation, radically breaks the rules, while the other students at the school - who are not yet aware of freedom - are greeted with screams of fear by the other students or demonstrations of joy among the young audience in some performances (pp. 65-67).

Bond (2015a) underlines that it is not unusual for young people to resort to violence during their orientation from imagination [individual] to degeneration [societal]. Because inequality dominates the world, acts of violence do not appear as a 'problem' either in play or in the real world. As a social situation it creates problems, but it is just one of the challenges that young people have to grow up with and know more about than adults. The acts of violence they witness in daily life always take on a new meaning, in one way or another, with the creativity of young people, in order to unleash the anger at the social indifference that first created it (pp. 56-57). This new meaning which outbursts opposing reactions causes the disciplining process, which they cannot provide through educational institutions, to be re-established in a differently through the will of society and the state:

The government knows how to deal with disaffected children when they grow up. Put them in prison and keep them there. Interestingly, in schools where the trouble starts we do the opposite: we chunk them out. Expulsion from school is a magical, shamanistic reversal of truanting. Truanting is bad, expulsion good! Shouldn't we cut out this hypocrisy and when we expel children just truck them straight off to prison? (Bond, 1998d, p.118).

Although there is a linear narrative flow, there are no prison scenes in the play where narrative gaps are created (Busby, p.256). This part of his life is left to the imagination of the audience so that a critical point of view can be developed. Facing limited opportunities to find a job after his release from prison, Student is now a recruit in the army. Joining the army is the social duty considered the most suitable for him by everyone (p.254). The process of repeated discipline in prison for Student who cannot be controlled at school will now be revealed in the army.

The education of Student to become a functional adult for society begins this time by learning how to use a rifle under the supervision of a 'Weapons Instructor.' The rifle is a crucial tool of the dominant ideology in his eyes. He proposes that TV, computers, airplanes, and even themselves would not be here today without the rifle he associates with human history. Due to Student's success, target practice turns into training to effectively kill enemies face-to-face by attaching a bayonet to the rifle (Bond, 1997b, pp. 15-19). In the tests carried out on a straw-filled sack as if he had actually encountered Enemy, Weapons Instructor exhibits a similar attitude to Head (Bond, 2015a, p.67). He barks orders at Student to kill and try harder. He utters his orders aloud and asks Student to repeat them. The language that Student tries to repeat in the scene where he keeps as quiet as possible is harsh. Such an inhumane environment based solely on killing and hate speech (Bond, 1993) is inevitably a reflection of the playwright's two-year conscription experience in Vienna:

... I then became a trained killer: I wore a uniform, I had a gun, I learned how to throw a hand grenade, how to bayonet somebody. I used a lot of that in the bayonet lesson in my play *Eleven Vests*: the screaming, the violence you have to use to cut out the enemy's guts – though the instructor would put the language into obscenities which I couldn't use as I was writing for a young audience. I also knew the camaraderie of killing: how people would support the demand to kill made on them by inventing some unity within a group. I didn't kill anyone but I was aware of it. I was faced with a new problem: 'You are now a killer. What do you think of that?' (Bond, 2015b, p.19).

The growing pressure of the Weapons Instructor is closely related to Student's background. Considering the previous experiences of Student, it is a disappointment for him that he did not show the expected success in military training. And he reveals this by stating that, despite his hints and instructions, he would have already died in battle. Weapon Instructor's point of view on Student parallels Bond's thoughts on the development of the individual. According to Bond (2000), newly created meanings, values, and narratives are not independent of previous experiences such as learning a new grammatical form. While learning a new grammatical form, the previous knowledge is not deleted, nor is the past that makes the self. The mind cannot be separated from the origins/previous experiences that compose it (pp. 116-117).

The inability of the individual to be separated from his experiences creates a new conflict in every unique experience, but the mentioned conflict arises from society, not from the expectations of Student during military training. The violence and anger shown by Student to Head gains a new meaning during military training and turned into a value that should be used for the good of society (Busby, 255). While the act of killing causes Student to lose his freedom for a certain period of time and is excluded from society, it is now a method of violence taught by society for protection. The knife used to commit a crime has turned into a bayonet, which is a war tool, and the book and jacket that are not right to be damaged have turned into a bag full of straw, which is legal to be stabbed.

Student, who has completed his military training, is faced with the first realistic war experience in a short time. Together with another 'Soldier', they have to capture the enemies waving the surrender flag in a house they watch for a certain period of time and wait until the rest of the army arrives. Realizing that the surrender flag consists of vests knotted together, Student determines from the number of vests that the number of enemies inside is ten and takes action with Soldier. While taking over the enemies without any problem in the house in the middle of nowhere, suddenly a gunshot is heard and Soldier accompanying Student falls to the ground and loses his life (Bond, 1997b, pp. 19-23).

'Enemy', who killed Soldier by shooting, hid in the tower before his friends were taken prisoner. According to Bond (2015c), he distanced himself from the reality of the outside world for a short time on the roof of the tower by isolating himself from others. He wanted to sleep and be on his own. Unlike the other characters in the play, he talks about himself directly and sincerely. Unlike the school and headquarters, which are surrounded by walls, the roof of the tower, located in the middle of a large green area, seems to reflect the mind of Enemy. While seeing the corpse of his friend around him, he also encounters a toy train and childishly communicates with the toy,

which he does not understand why it was left behind. Enemy, who turns into a boy in a soldier's uniform, surrenders after his action unaware of what is going on outside and is bayoneted by Student despite his and the captives' persuasion efforts (p.120).

Enemy and Student, who meet only once in the play, perform similar tasks (Bond, 2015a, p.68). While Enemy is alone on the roof, he fires in response to the sounds coming from outside, giving the instantaneous reaction that comes to his mind and is expected of him. Student, on the other hand, tries to kill Enemy with the bayonet of the rifle thanks to his military training. The reason for Student's anger against Enemy, who surrenders and reports that he fires as a result of misunderstanding, is not that he kills his friend, but to what he is taught (Cooper, p.59). Although the education system at school is unsuccessful, the army is successful in raising a useful individual for the society (Busby, p.264). Described as a disappointment again by Weapons Instructor, Student learns violence and gains a qualification to commit a crime legally without questioning it. He has become inhuman in order to live in the corrupt world (as cited in Mangan, 1998, p.2):

... But by succeeding personally within the system you contribute to the system's failure of society – because the system is antisocial. So you have personal success at the cost of damaging society, it is no longer possible to succeed on society's terms (i.e, be successful) and at the same time belong to a good polis. By being a good member of your society you become a bad person and in the true sense you become antisocial. If you benefit your society you do so at the cost of its members. It is not that power corrupts: in our society power is given only to the corrupt (Bond, 2001, pp. 319-320).

Student, who “killed himself in a sense” (Cooper, p.59), failed in the first attempt, although he did everything in accordance with his military training. Enemy suddenly rises from where he fell and shocks Prisoners and Student, who react to his death with shouts. Instead of trying to defend himself, he picks up his vest from the ground and begins to carefully clean the blood from the bayonet. This meaningless behavior, which is not technically the responsibility of the so-called corpse (Katafiasz, 2005, p.43), parallels Student's previous experiences. While the clutter [books, jackets, sacks full of straw] caused by Student at school and headquarters is tried to be collected during the play, it is as if Enemy wants to collect the mess he is about to leave behind without any obligation (Davis, 2007, p.97). Just as it is assumed that if Student pays for it, he will ignore the damaged book, or that nothing will be left of the verbal and sensory violence applied by Weapons Instructor by cleaning the straws scattered from the sack, Enemy cleans the clutter he caused in the eyes of the characters with his remaining strength. He wanted to create the impression that there was no war or that all this never happened (Bond, 2015a, p.69).

According to Katafiasz (2005), the eleventh vest, who should be on the stage of surrender, is, in Bond's words, an object that conveys the current human narrative to the audience. The ‘invisible object’, which is too simple to be noticed in everyday life, activates our imagination instead of alienating or closely interested in extreme emotional states in the play. It encourages the audience to seek the imagination of the protagonist, by making non-symbolic objects visible instead of asking ‘why does he do that?’ through the acts of Enemy. This situation, which the playwright describes as facing a blank canvas, provides an opportunity for us to take on responsibilities by

moving away from the ideological/social one. Although it is quite frightening to have no trace on the canvas, facing the inevitable allows us to create human values (p.43).

Bond (2015b) wants to keep the mentioned moment of humanity as long as possible by including a conversation between the characters. Student uses Head's statements directed at him to communicate with Enemy. The answers of Enemy, fabricated by the playwright and described as the language of Big Brum, cannot be understood even if it is wanted to be learned with the help of Prisoners. It causes the heavily wounded Enemy to be bayoneted again and killed by Student. Immediately after the same act of killing, which took place for the second time, Student begins to make sense of what is happening around him. The experiences he had throughout his life eventually made him think about himself and the situation he was in. He is often unable to complete the sentences he tries to form in the last scene, and now it is time to create a language in which he can live his own life as an adult and express himself. The playwright emphasizes that this is the meaning of humanity, in which the innocence of the individual is re-discovered amid acts/situations of violence created by society/ideology (pp. 24-25).

CONCLUSION

Edward Bond reveals the subjects – ignored and not adequately represented in mainstream theatres – with Big Brum plays that were staged in Birmingham schools at first and then in many different countries such as Türkiye, Hungary, etc. Bringing together the different perspectives of teachers, students, and actors with his own experiences, the playwright aims to elicit radical facts as his previous plays, even though the intended audience is children. Big Brum plays, which differ from the traditional children's theatre plays in mainstream theatres, discuss the problems that children have to face in the adult world from the perspective of children, and therefore bring into question the stereotyped and ordinary solutions.

Eleven Vests, one of the Big Brum plays, deals with the conflict between the individual values that a child has created so far and the real world. It reveals the failure of institutions – managed by adults in today's world – in their responsibilities for the adults of the future. The play presents the acts of isolation, alienation, and ultimately violence which are derived from the lack of democratic environments, which restricts free speech rights of Student who is tried to be disciplined in accordance with the social expectations by organizational structures such as school, prison, and army. Student, who cannot find any solution in the textbooks to his internal conflicts with the social order, resorts to violence to express himself against the hierarchical structure which ignores him as an individual. Violence is an unacceptable reaction in this case of unilateral consensus, and Student, who has been passivated cognitively and affectively, should now be dissociated physically from society.

Discussing the social corruption from different aspects, Edward Bond argues the hypocrisy of adult individuals towards the acts of violence in the play. Student, who was re-disciplined in prison, has now acquired a profession in which he can live in society through violence, and thus the acts of violence in the school are now legitimized against people he does not know in an unknown country. While the acts of violence, which emerged as a result of Student's ignored

expectations, and then caused him to be punished by society, is now a valid ability and appreciated value. Student, who has become a functional citizen through social institutions, does not hesitate to actualize what is expected of him in his first war experience.

Edward Bond, who conveys the conflicts between corrupt social order and individual values through child characters, avoids presenting a hopeless message for the future. Dehumanized by losing his radical innocence during his military duty, Student re-questions himself and his life after killing Enemy as expected of him. The process, which resembles a kind of cognitive and affective initiation ceremony, reveals that Student cannot exist in his individual world and also that the world of adults is not sufficient. Therefore, as an adult, Student must create a new language of his own and an order in which the meaning of humanity can be sustained.

REFERENCES

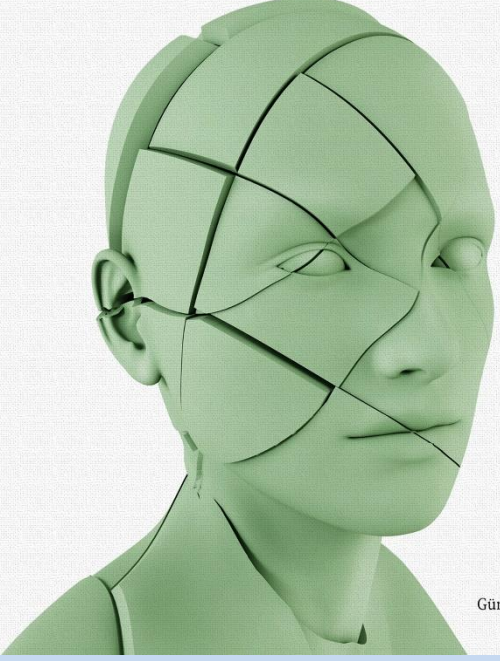
- Ada, U. & Parlak, E. (2020). Edward Bond'un At The Inland Sea Oyununda Zaman Olgusunun Kadın Karakterler Üzerinden Temsili. *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 10(1), 34-47.
- Allen, D. (2007). 'Going to the centre': Edward Bond's the children. *Studies in Theatre and Performance*, 27(2), 115-136.
- Allen, D., & Handley, A. (2017). Being human: Edward Bond's theories of drama. Retrieved from <https://czasopisma.uni.lodz.pl/textmatters/article/view/2245>
- Biçer, A. G. (2008). *Edward Bond'un tarihsel oyunlarında tarihsel yaklaşım* (Doktora tezi). Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi'nden edinilmiştir. (Tez No. 254656)
- Billingham, P. (2013). *Edward Bond: A critical study*. Great Britain: Palgrave Macmillan.
- Bond, E. (1993). *Tuesday*. London: Methuen Drama.
- Bond, E. (1994a). *Lear*. London: Methuen Drama.
- Bond, E. (1994b). The importance of Belgrade theatre in education. *SCYPT Journal*, 27, 36-38.
- Bond, E. (1996). A discussion with Edward Bond (Eds., K. Gohar, S. Kim & I. Stuart). *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, 12(2), 57-68.
- Bond, E. (1997a). The dramatic child. In E. Bond, *Eleven vests & tuesday* (1st ed., pp. 86-94). London: Methuen Drama.
- Bond, E. (1997b). *Eleven vests & tuesday*. London: Methuen Drama.
- Bond, E. (1997c). Four documents. In E. Bond, *Eleven vests & tuesday* (1st ed., pp. 86-94). London: Methuen Drama.
- Bond, E. (1998a). Closing Belgrade theatre in education. In E. Bond, *Letters 4* (pp. 115-117). Amsterdam: Harwood Academic Publishers.
- Bond, E. (1998b). Education, imagination and child. In E. Bond, *Letters 4* (pp. 1-104). Amsterdam: Harwood Academic Publishers.
- Bond, E. (1998c). The importance of Belgrade theatre in education. In E. Bond, *Letters 4* (pp. 110-114). Amsterdam: Harwood Academic Publishers.
- Bond, E. (1998d). Belgrade TIE. In E. Bond, *Letters 4* (pp. 117-121). Amsterdam: Harwood Academic Publishers.

- Bond, E. (2000). *Hidden plot: Notes on theatre and state*. London: Methuen Drama.
- Bond, E. (2001). *Selections from the notebooks of Edward Bond Vol. 2 1980-1995* (1st ed.). London: Bloomsbury.
- Bond, E. (2004). Modern drama and invisible object. *The Journal of Drama in Education*, 20(2), 24-32.
- Bond, E. (2005). Something of myself. In D. Davis (Ed.), *Edward Bond and dramatic child* (1st ed., pp. 1-9). London: Trentham Books.
- Bond, E. (2006). Introduction. Two cups In. E. Bond, *Plays 8* (1st ed., pp.i-ii). London: Methuen Drama.
- Bond, E. (2009). Commentary on war plays. In T. Prentki & S. Preston (Eds.), *Applied theatre reader* (1st ed., pp. 70-76). London & New York: Routledge.
- Bond, E. (2011). Jesus and Hitler swept. In E. Bond, *Plays 9* (1st ed., pp.ix-xxvi). London: Methuen Drama.
- Bond, E. (2013). Letter to a playwright. Retrieved from www.edwardbonddrama.org
- Bond, E. (2015a). Language is an octopus with a million legs. In D. Tuailon, *Edward Bond: The playwright speaks* (1st ed., pp. 40-70). London: Bloomsbury.
- Bond, E. (2015b). The one thing Shakespeare never does is despair. In D. Tuailon, *Edward Bond: The playwright speaks* (1st ed., pp. 13-28). London: Bloomsbury.
- Bond, E. (2015c). Objects are people. In D. Tuailon, *Edward Bond: The playwright speaks* (1st ed., pp. 111-130). London: Bloomsbury.
- Busby S. (2013). *Representations of children, families and neo-families in British theatre 1993-2001* (Unpublished doctoral dissertation). University of London, England.
- Cooper, C. (2005). Edward Bond and the Big Brum plays. In D. Davis (Ed.), *Edward Bond and dramatic child* (1st ed., pp. 49-83) London: Trentham Books.
- Coult, T. (1977). *The plays of Edward Bond*. Great Britain: Methuen Drama.
- Coult, T. (2005). Building the common future: Edward Bond and the rhythms of learning, In D. Davis (Ed.), *Edward Bond and dramatic child* (1st ed., pp. 9-24). London: Trentham Books.
- David, D. (2005). *Edward Bond and dramatic child*. London: Trentham Books.
- Davis, D. (2007). Edward Bond ve eğitimde drama. *Yaratıcı Drama Dergisi*, 1(3), 79-101.
- Hay, M., & Roberts, R. (1980). *Bond: A study of his plays*. London: Methuen Drama.
- Katafiasz, K. (2005). Alienation is the "Theatre of Auschwitz": an exploration of form in Edward Bond's theatre. In D. Davis (Ed.), *Edward Bond and dramatic child* (1st ed., pp. 25-48). London: Trentham Books.
- Lane, D. (2010). *Contemporary British drama*. United Kingdom: Edinburgh University Press.
- Nicholson, H. (2003). Acting, creativity and social justice: Edward Bond's the children. *Research in Drama Education*, 8(1), 9-23.
- Nicholson, H. (2009). *Theatre & education*. UK: Palgrave Macmillan.
- Mangan, M. (1998). *Edward Bond*. United Kingdom: Northcote House Publishers Ltd.
- Mulligan, J. (1993). Interview with Edward Bond. Retrieved from <https://www.jimmulligan.co.uk/interview/edward-bond-tuesday>

- Nicolás, S. (2016). The trigger of the truth is in your hands: Conversation with Edward Bond. *Contemporary Theatre Review*, 26(2), 258-266.
- Parlak, E. (2018). Edward Bond, The children, sevgi ve şiddet. *Erzincan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi (ERZSOSDE) (XI)I*, 305-312
- Saunders, G. (2004). Edward Bond and the celebrity of exile. *Theatre Research International*, 29(3), 256-266.
- Stuart I. (1998). Preface. In E. Bond, *Letters 4* (1st. Ed., pp. xi-xiv). Amsterdam: Harwood Academic Publishers.
- Takkaç, M., & Biçer, A. G. (2009). Edward Bond's play for children: Education for sustainable development and the need for Theatre in Education. Retrieved from https://www.researchgate.net/publication/277148686_Edward_Bond's_Play_for_Children_Education_for_Sustainable_Development_and_the_Need_for_Theatre_in_Education
- Trussler, S. (1976). *Edward Bond*. Essex: Longman Group Ltd.
- Tuailon, D. (2015). *Edward Bond: The playwright speaks*. London: Bloomsbury.

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

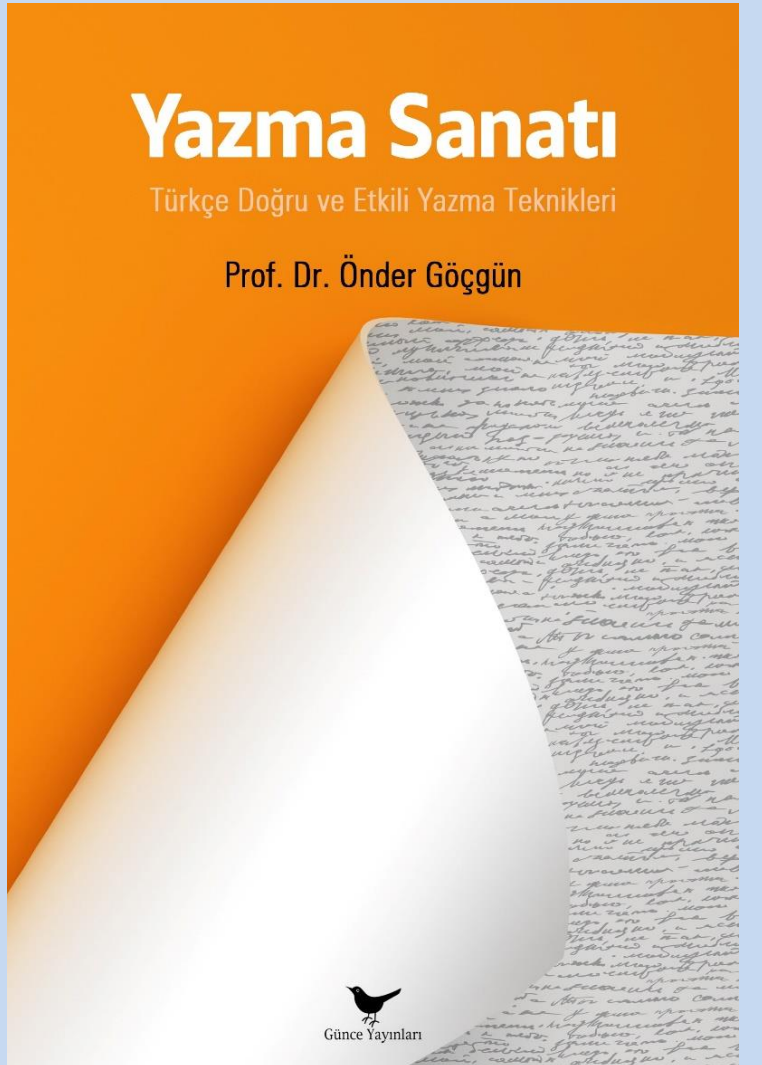


Günce Yayınları

Yazma Sanatı

Türkçe Doğru ve Etkili Yazma Teknikleri

Prof. Dr. Önder Göçgün



Günce Yayınları

Ecocatastrophe in Margaret Atwood's *Oryx and Crake*

DR. ÖĞR. ÜYESİ **BARIŞ AĞIR***

Abstract

This study explores ecocatastrophe in Canadian author Margaret Atwood's novel *Oryx and Crake* through the lens of environmental apocalypticism. By exploring the characters and motifs in the dystopian world of the novel, relevant contemporary themes such as the implications of genetic engineering, unbridled human avarice and consumerism, population growth and the relationship between human beings and the planet that we inhabit are explored. Through the theme of environmental apocalypse, the novel teaches us that only by acknowledging the interior value and integrity of nature and by trying to establish an equal relationship with nature can humans develop harmoniously, together with nature.

Keywords: ecocatastrophe, apocalypticism, genetic engineering, overpopulation

MARGARET ATWOOD'UN *ANTILOP VE FLURYA* ROMANINDA EKOLOJİK FELAKET

Öz

Bu çalışma, Kanadalı yazar Margaret Atwood'un *Antilop ve Flurya* romanındaki ekolojik felaketi çevresel kıyamet perspektifinden incelemektedir. Romanın distopik dünyasındaki karakterlerin ve motiflerin incelenmesiyle, çalışmada genetik mühendisliğin olası sonuçları, insanın dizginlenemeyen açgözlülüğü ve tüketimi, nüfus artışı, insan ve gezegenimiz arasındaki ilişkiler gibi güncel temalar incelenecektir. Çevresel kıyamet temasına odaklanan roman, doğanın içsel değerinin ve bütünlüğünün kabul edilmesiyle, insanın doğa ile uyumlu bir şekilde gelişebileceğini göstermektedir.

Anahtar sözcükler: ekolojik felaket, kıyamet, genetik mühendisliği, aşırı nüfus

INTRODUCTION

The twentieth century was characterized by unprecedented technological progress in the course of which human beings selfishly did great, often irreversible harm to the existing environment, at times causing irremediable loss. The concrete examples of environmental crisis have been inextricably bound with people's daily lives, attracting the attention of individuals, organizations, and institutions from every field. Solutions to environmental problems brook no delay, and literature plays an indispensable role here. Many writers and critics with a sense of responsibility present real or imagined crises and their serious consequences, aiming to make people feel the urgency of environmental crisis and inspire their consciousness to enact environmental protection. Among these works, environmental apocalypticism, combining features of apocalyptic literature and environmental motifs, plays an important role in warning the world. Environmental apocalyptic literary studies interpret texts to

*Osmaniye Korkut Ata Ün. Fen Ed. Fak. İngiliz Dili ve Ed. Böl. barisagir@hotmail.com, Orcid: 0000-0002-7132-5844
Gönderim tarihi: 31.12.2021 Kabul tarihi: 22.03.2022

excavate the connotations of environmental apocalypticism to enlighten the world and to broaden the research sphere of ecocriticism. By discussing the disastrous consequences of today's deteriorating ecological situation, it can warn people of the potential outcome of destructive intentions and actions. Thus, it can further strengthen people's consciousness of ecological crisis, sound the alarm, and manifest the unique power of environmental apocalypticism in a time when the genre is becoming influential. Therefore, this study analyses Margaret Atwood's novel *Oryx and Crake*, published in 2003, from the perspective of environmental apocalypticism. The paper will interpret the implications of environmental apocalypticism in the novel *Oryx and Crake*, exploring the ecological perspective more deeply and showing its important role in contemporary society.

ENVIRONMENTAL APOCALYPTICISM

In his ground-breaking 1995 book, *The Environmental Imagination*, Lawrence Buell devotes the entirety of a chapter to detail environmental apocalypticism. Generalizing the metaphorical images of environmental apocalypticism's development through the lens of Leslie Marmon Silko's 1977, *Ceremony*, and Rachel Carson's 1965, *Silent Spring*, Buell explores the creative methods undergirding environmental apocalyptic literature—imagining ecological disasters—and the genre's ultimate intention—warning humanity of the underlying threats. Buell further analyses the origin and characteristics of American environmental apocalypticism, defining it as apocalypticism from an environmental perspective, and explaining its important role in both contemporary ecocriticism and environmental protection. As a literary genre, environmental apocalypticism enlightens us and warns the world of the urgent and existential necessity of attending to environmental concerns. The combination of environmental motifs and apocalyptic literature includes two elements: displaying environmental disasters and perceiving environmental crises. The main theme and structure of environmental apocalypticism is apocalyptic narration, therefore it is necessary to explore an overview of literary apocalypticism first, and then back to the concept and connotation of environmental apocalypticism.

As an important literary genre in Western canon, apocalyptic literature reveals the termination of history by describing a world with terrible and phantasmagoric imagery. According to Rafael Akhmedov, "apocalyptic discourse focuses on the neurotic expectation of the inevitable, tragically experienced End of the World, which is mostly given in different forms of planetary catastrophes" (2020, p. 59). In form, it features prophetic, disastrous, futuristic scenes, and, in purpose, it highlights crises of consciousness and warnings for the world. Among the various forms of apocalyptic literature, modern science fiction, as a popular literary genre, in an age of nuclear weapons threats and the flooding of people's lives and thoughts by mass media, finds favour with authors. Increasingly nature-oriented, science fiction portrays the situation of contemporary people, emphasizing the relationship between practical behaviours and future consequences. It warns people to heed the adverse consequences of technocracy and that they should not evade their own responsibilities. Therefore, this genre features apocalyptic concepts, "addressing the ethical dilemmas and paradoxes of technology" (Stein, 2000, p. 410). Authors of

science fiction frequently employ elements and narrative perspectives of apocalypticism to criticize contemporary politics, ideologies, and social actions. Authors also consider ways to oppose and overcome these challenges using plot construction, character portrayals and secular literary imagery, apocalyptic and ethical in intention. However, exterior elements—violent changes occurring within the text—serve to bring about the end (and transformation) of something interior—changes in readers' wrong ideologies. Although the apocalyptic denouements inside the characters' minds occur in the text individually, the disasters, historically, can be avoided. Essentially, they enlighten, warning people by highlighting crises, urging action to avoid the irredeemable consequences resulting from real crises.

Ostensibly, apocalypse literature seeks to preclude negative events, so apocalypticism actually mirrors certain real crises and makes figurative yet recognisable to compel people to foresee these crises and maintain the consciousness of crisis. The apocalyptic purpose can be achieved only using precautionary measures to stop crisis outbreaks. Still, apocalypse "is brought about not through the revelation of the true world in the visionary's imagination but through the creation of other worlds outside it; and those other worlds do not become the apocalyptic reality but only serve as catalysts for learning" (Stein, 2000, p. 372). It is juxtaposed with the real world, inspiring alteration of people's feelings and sublimation of their consciousness. In fact, this reveals apocalypticism's intention to expose Doomsday in the text and exhort people to heed dangers in reality, altering ideologies and urging action to prevent fictional disaster from occurring in the real world. Through the rhetorical strategies of environmental apocalypticism, ecological writers and critics have developed approaches to changing people's thoughts and behaviours by describing the end of the world. Buell argues, "apocalypse is the single most powerful master metaphor that the contemporary environmental imagination has at its disposal", adding that, "the role of the imagination is central" to apocalypticism, because "the rhetoric of apocalypticism implies that the fate of the world hinges on the arousal of the imagination to a sense of crisis" (1995, p. 285). In other words, only imagining terrible consequences can inspire people's consciousness of crisis, causing people to care about protecting and changing the real world.

Environmental apocalyptic literature refers broadly to novels, science fictions, and prose, emphasizing the disastrous damage to the wilderness that can be caused by technological civilization. The literature intentionally warns of ecological disasters, awakening a sense of ecological consciousness and requiring concern for nature and human destiny. Not only can environmental apocalypticism be used to refute those technocrats who still promote scientific progress and views of human victory over nature, but it can also be used in ecocritical practice to change the world by changing readers' consciousnesses and their relationship with literature. Reading, in this case, is not just a diversion; rather, it is a mirror for the real world where living readers are reflected. Readers enter this world and feel the good and bad; then, their ideologies and behaviours really change. In general, writers attempt to save the environment through environmental apocalypticism. To achieve this aim, authors need to produce a sense of crisis in readers' minds and change people's inappropriate ideologies. The strategy of environmental

apocalypticism is to illustrate the disastrous environmental scenes of the future—environmental apocalyptic denouements—through imagination. This strategy is infectious, because it makes people feel the advent of Doomsday, and the sense of crisis and urgency arises spontaneously. Therefore, environmental apocalypticism seeks to change human thought, motivating people to engage in introspection and assume more responsibility for the living environment. Ecological writers and critics imagine death and disasters not to exaggerate their severity but to encourage actions to evade them by influencing ideology and building respectful relationships with the environment.

Environmental apocalypticism illustrates the evil of material desires via ordinary-yet-wicked images, and hunger for materials is the cause of apocalyptic denouements. Scientific development endows humankind with the unprecedented power to change nature and to stimulate people's material desire simultaneously. Owing to the rapid development of biological and genetic engineering in the late twentieth century, "the grandeur of the divine design is diminished when the great work of redemption is made to hinge on this or that puny time-bound experiment" (Buell, 1995, p. 298). This situation has multiplied humankind's confidence and encouraged the psychology of despising nature, contributing to humankind's arbitrary behaviour against nature that triggers avaricious political and economic thinking and alienates people from one another and from nature. This desire, technological thinking, instrumental reasoning, and belief in the supremacy of economic development are foci of environmental apocalyptic literary criticism, and these are also issues Atwood wanted to highlight when creating *Oryx and Crake*.

In this age of ecological crisis, Margaret Atwood's *Oryx and Crake* expresses her concern for the environment. The names of the two main characters represent an apocalypse: the extinction of the other species foretells the death of the characters, and ultimately, the destruction of humankind. The novel shows readers a near-future world where biological engineering, especially genetic technology, prompted by profit, avarice, and arrogance, develops abnormally and results in great disasters—the death of the world and civilization. As Colin Francisco Pedron states, "Atwood's cynical characters work within a dystopian, technocratic projection of modern society in order to create a new story of human transgression" (2016, p. 3). Seen in the context of environmental apocalyptic literature, the novel "is a story about the potential dilemmas and unintended consequences of biotechnology gone too far" (Sanderson, 2013, p. 219); this horrific description awakens people to the imminent crisis, suggesting that it is time to act since the harmful negative effects of genetic technology have already appeared in people's daily lives. Therefore, *Oryx and Crake* retains strong appeal, and its resonant theme of environmental apocalypticism strikes a chord globally. Presenting a shocking picture, the novel urges readers to think about whether scientific and technological development have overstepped a boundary, leading us towards madness. Atwood's sensitivity to the environmental crisis and descriptions of the terrible consequences awaken people, who realize abruptly that the differences between the current situation and the novel's predicted disasters have shrunk.

ECOLOGICAL THREAT: GENETIC ENGINEERING

The setting for *Oryx and Crake* is a futuristic wasteland, set after the collapse of the global ecosystem. The protagonist and narrator, Snowman, survives the human-made global plague and must reside alone in the world's ruins. "The post-catastrophic Snowman struggles to survive" (Wochele, 2012, p. 32) searching for resources in the ruins of his former home. Snowman is likely humankind's only survivor. Whatever living beings he meets are the products of biological engineering, in Jay Senders' terms, they are "genetically engineered animals" and "hybrid creatures" (2013, p. 219): the pigoons, raised for organ transplantation; the wolvogs, combining the cleverness of dogs and the violence of wolves; the Crakers, who are immune to diseases, tame, innocent, humanlike, and beautiful. His narration varies from his present struggles for food on the wasteland to his past when he was young and named Jimmy. Atwood's future society is divided into two parts, compounds and pleeblands. The former are isolated places where the highly qualified scientists and technicians and their families study, live, and work—similar to enterprises in life today. The latter is despised by compound society as dirty, backward and ignorant. Jimmy's father works for a company specializing in cultivating organs for transplantation, and one product is pigoons. Together with his best friend Crake, who creates those Crakers of the future waste land, Jimmy watches pornographic films and surfs the internet. Crake, because of his scientific genius, holds a lucrative position in a biological engineering company. Beautiful Oryx, Crake's assistant, had been abducted from Asia and brought to America. In extreme poverty, she had experienced a bitter childhood, working as a young prostitute and making pornographic films for paedophiles. Both Jimmy and Crake are attracted to Oryx, and they become entangled in a love triangle. Crake's resulting jealousy and revenge become an exterior factor for the disaster. In charge of a top-secret research project, called "Paradise", involving cloning, embryonic organs, and genetic study, Crake devotes himself enthusiastically to this research, expecting to realize humans' dream of permanent youth, health, and beauty while profiting from this ambitious project.

Biological genetic engineering sits at the forefront of modern scientific technology, simplifying and partitioning the subjects, performing controllable experiments, and reducing natural life into basic elements to acquire a complete understanding of nature and life, for the purposes of control. Performing genetic engineering renders the long process of evolution meaningless, and accordingly, the meaning of time changes. Similarly, humans see themselves as the Creator by virtue of these abilities. However, the development of genetic technology should be placed under special supervision because inappropriate development will incur ethical problems, social turmoil, and potentially endanger the existence of humans. Much scientific research doubly twists natural things, interfering in natural processes and creating human-made nature. In *Oryx and Crake*, the college environment is completely artificial, created by humans, for humans, with no interest or value placed on the ecosystem. For quick profit, new genetic products are used in spite of deficiencies. For example, huge artificial rocks can act as natural lawn regulators, but they can explode during heavy rainfalls.

Atwood's humans even take advantage of genetic splicing technology arbitrarily. For example, they force a tree to produce the fruit of another tree. Of course, there are many such instances in real life. It cannot be said that such acts are completely wrong, but they change the natural systems. In the Compounds' biochemical laboratories, the master-hands on genetic splicing did many ridiculous things. They spliced together some genes of different species and created such living beings as pigeons, wolvogs, rakunks, snats, spoats and various spliced plants. They felt they were creating animals, just as God had done. But some of their creations were too dangerous and had to be destroyed: "A number of the experiments were destroyed because they were too dangerous around - who needed a cane toad with a prehensile tail like a chameleon's that might climb in through the bathroom window and blind you while you were brushing your teeth?" (Atwood, 2003, p. 51) Some exotic splices became either overwhelmed or spread, choking out native plants. The "chick" specializing in producing drum-sticks or breasts is called it ChickieNobs, "a chickenlike bulby creature with no head, therefore no nervous system" (Özmen and Vardar, 2019, p. 150).

[...] a large bulblike object that seemed to be covered with stippled whitish-yellow skin. Out of it came twenty thick fleshy tubes, and at the end of each tube another bulb was growing [...] There's a mouth opening at the top, they dump the nutrients in there. No eyes or beak or anything [...] They'd removed all the brain functions that had nothing to do with digestion, assimilation, and growth (Atwood, 2003, p. 202-203).

How could this be a chick? The pigeon at least had a head. There is only one criterion here: pragmatism. Without considering morality and objective laws, they even want to create humans! They treated human cells and tissue objectively, as just protein of life and nothing sacred. "Once the proteonome had been fully analysed and interspecies gene and part-gene splicing were thoroughly underway, the Paradise Project or something like it had been only a matter of time" (p. 302-303). In addition, they hope to market various hybrids: genetically modified babies or on-demand babies. If they are below standard, they will be recycled into satisfactory parts until perfect babies are produced.

Scientists alter the biological properties of human beings and their social ideologies. The obviously destructive features in the Crakers' neural complexes have been dispelled, which would have created persistent maladies: racialism, hierarchy, and territoriality. Nevertheless, Crakers later develop such features. After all, the law of evolution cannot be altered. Genetic technology becomes something dangerous in Atwood's commercialized environment, with genetic products exposing the absurdity of genetic splicing. These images, like images of nuclear weapons, cause spasms in people's hearts. The fear sweeps everywhere, forcing people to seriously consider the horrific consequences of genetic engineering and to perceive the severity of apocalyptic denouements.

Atwood's *Oryx and Crake* attracts wide attention because she does not imagine a distant future, deducing instead a near-future panorama, according to the phenomena existing in the society today. Especially when today's genetic engineering spreads quickly, with the appearance of the spliced liger and cloned sheep and cattle, humankind will probably create more weird things, seduced by endless desires and economic interests. In *Oryx and Crake*, Jimmy felt that

human behaviour had overstepped a certain boundary and something impermissible seemed to have happened: "Jimmy had a cold feeling, a feeling that reminded him of the time his mother had left home: the same sense of the forbidden, of a door swinging open that ought to be kept locked [...] (Atwood, 2003, p. 216). Since humankind can largely behave according to his own will, then everything is the expression of the subjective will of humankind: "How much is too much? How far is too far?" (p. 206) Atwood has deep insights into human behaviours. She perceives the possible evil consequences of biological genetic engineering and awakens us to these dangers with her apocalyptic descriptions.

Criticisms of industrial civilization, especially the impact of science and technology, also pervade environmental apocalyptic literature. However, criticizing industrial science and technology is not to deny their value but to stress existing fatal deficiencies therein. Industrial civilization has destroyed nature and brought about serious environmental crises. Indeed, inventions can set people free from the exhausting physical labour, making life more comfortable and prosperous; still, they bring serious insecurity to people's lives and make humans slaves to the technological environment. Currently, people can accurately predict an action's consequences via modern scientific technology. The modern "apocalyptic prophet" now appears in the public eye dressed in lab coats rather than the desert robes of the prophet or the preacher's vestments. In order to satisfy people's desires and obtain high profits, sci-tech develops quickly under the banner of benefiting humankind, speeding up humanity's conquest of nature and creating the mythology of humankind's superiority and right to control nature. However, this distorts nature, breaks natural laws, confuses the eco-system, and brings calamitous destruction to humankind and nature alike. In the future world of *Oryx and Crake*, the climate and seasons are in a state of chaos. Crake transfers to Jimmy's High School "in September or October, one of those months that used to be called *autumn*" (p. 71). Besides altering the seasons, the civilization described by Atwood had changed the geographical situation completely: "[...] the coastal aquifers turned salty and the northern permafrost melted and the vast tundra bubbled with methane, and the drought in the midcontinental plains regions went on and on, and the Asian steppes turned to sand dunes [...]" (p. 24). The eruption of a volcano on a faraway island caused a massive tsunami, which, together with the rapid sea level rise, washed away coastal cities, submerging some residential areas like New York.

However, nature is not primarily humanity's object. The relationship between humankind and nature is beyond conquering and being conquered. Actually, products or by-products of technological progress may someday destroy the human life. Moreover, the development of sci-tech must be supervised; otherwise, driven by desire, unsupervised, unrestricted sci-tech will develop into technocracy and insanity, with potential consequences more serious than those of political centralization. Technology forms a vast, complicated network, seemingly gaining its own life. It can strengthen itself and follow its own working rules, which humans cannot control or prevent, becoming a power unto itself. Once scientific progress deserts humanitarianism and ignores ecological protection, it will bring about unexpected, uncontrollable disasters when benefiting humankind, including perhaps the complete destruction of humanity and the natural

environment. It can be said that once scholars' wisdom or science itself digresses from the ethical track, it will breed irredeemable tragedy. Crake possesses the capability to change the fate of humankind. He can predict the negative effects of his research achievement, "BlyssPluss", and he recognises his responsibility for the whole system, but his extreme psychology urges him to make a decision to destroy everything. He consciously contributes to the apocalyptic denouement. Therefore, Atwood insists that scientists should assume ethical responsibility in the course of development and application of high sci-tech. With her creations, Atwood compels people to consider the relationship between science and nature. Science without serious regulation and management, once used by persons with ulterior motives as a tool to control nature arbitrarily, will cause irreversible destruction to humankind and nature.

SOCIAL DYSTOPIA

Oryx and Crake reveals that unfettered development of industrial technology causes devastation and alienation. The pursuit of self-satisfaction and omnipotence causes people to follow technology blindly, while dependence on technological rationality results in the reduction of human experience, the exhaustion of their imagination and emotion, and the destitution of existence. The lack of art is an embodiment of people's exhausted emotions, for art exists in the future world, but it has been pushed to the margin, almost becoming extinct. People no longer need art because computer applications enable anyone to splice together whatever they want by digitally altering old material or creating new animations (Atwood, 2003, p. 17). The curricular emphasis in EduCompounds has switched to contemporary arenas—applied biological engineering, with no one interested in art. The Arts are used merely to decorate "the cold, hard and numerical real world" (p. 188). Crake compares art to the male frog in mating season, depreciating its role:

"The male frog, in mating season" said Crake, "makes as much noise as it can. The females are attracted to the male frog with the biggest, deepest voice because it suggests a more powerful frog, one with superior genes. Small male frogs – it's been documented - discover that if they position themselves in empty drainpipes, the pipe acts as a voice amplifier, and the small frog appears much larger than it really is. [...] So that's what art is, for the artist (p. 168).

Formal education without art has transformed Crake into a technical machine, devoting his energy to technical research and losing human feelings. He watches his own mother indifferently as she, infected by a fierce germ, dissolves to liquid. Though this is perhaps an act Crake takes to preserve his dignity under the pressure of the Compound, what he does later shows that this pretended indifference has become a characteristic. When he first creates Crakers, his researchers have to alter ordinary human embryos, derived illegally and secretly. Clearly they acquire those embryos through abnormal channels, which exist today, when people buy and sell human organs for exorbitant profits and kill to obtain people's organs.

Modern media and communication shortens distances between people but alienates them. Still, people can completely satisfy their material desires, and they forget that nature is the root of humankind. Two people can sit face to face without saying anything, holding cell phones and

texting nonstop. Similarly, in *Oryx and Crake*, Crake “had two computers, so they could sit with their backs to each other, one at each. [...] It did seem weird to have the two of them in the same room, back to back, playing on computers” (p. 77). Actually, humankind is now living in a self-created weird circle, just like Jimmy, who had grown up with visible or invisible walls, becoming an enclosed framework.

As a productive force, science and technology is non-political, but it is politicized and obtains the properties of ideology that can rule humankind. Its ability to justify injustice surpasses other ideologies. In *Oryx and Crake*, the EduCompound and Sci-techCompound are interconnected. The rival EduCompounds bid briskly for top students, who will enter Sci-techCompound with benefits after graduation. The Compounds do not need to ration goods and services during mass shortages because their research provides pleeblands for monetary exchange.

Atwood’s genetic engineers, with purely scientific intentions, devote themselves to improving life. They grow neo-cortex tissue in a pigoon’s brain to cure strokes. However, the good intentions of the scientists could cause disaster once commerce manipulates them for profit. Disease, sex, and culture are brought to market when economy supersedes everything: “[...] illness isn’t productive. In itself, it generates no commodities and therefore no money. Although it is an excuse for a lot of activity, all it really does moneywise is cause wealth to flow from the sick to the well. From patients to doctors, from clients to cure-peddlers. Money osmosis you might call it” (p. 210). In this dystopian world, scientists create illnesses, hawking them to continue making money. Crake’s father discovers this economic operating mechanism. Ethical responsibility leads him to expose the truth, but he is murdered. Within some codes of market societies, individuals are cogs in machines. If a part breaks, it can be replaced without influencing the machine’s operation; new parts await. The mechanism will not stop because of a deteriorated part. Candidates may know the truth, but they do not act. In real life, individuals have no power to change such huge mechanisms even if they realize maladies exist. As Jimmy’s father says, “Anyway, it’s been paying for your room and board, it’s been putting the food on your table. You’re hardly in a position to take the high ground” (p. 57).

In today’s market economy, intangibles—beauty, weight, thighs, waists, breasts, feelings like hope and fear, desire and revulsion—become commodities, priced and arranged as cost accounting and shopping lists. Art serves the economy: When love, art, poetic flavour and soul are integrated into an economical system to be packaged and sold wholesale or retail, where does life’s sublimation lead? Therefore, the systemized anti-sublimation gains a thorough victory with the support of market and the scientific technology. Atwood’s insane economy causes corresponding political problems. In order to profit, each compound unceasingly develops productive crops on huge plantations, throwing people out of business and reducing them to starvation-level poverty. The global resistance movement is politicized. Compound personnel are car-bombed, kidnapped, shot, or beaten by mobs; peasants are massacred by the army. Riots involve numerous countries. As a fugitive, Jimmy’s mother participates in political movements internationally. Atwood’s vision shows global politics in a state of chaos, fuelled by latent crises

in modern transnational mass production. The manic economy and chaotic politics will further intensify technology's utilitarianism and further deteriorate the environment, quickening the tempo of environmental apocalyptic denouement.

HUMAN RELATIONSHIP WITH THE ENVIRONMENT

Rapid population growth, like the threat of nuclear weapons, can inspire apocalyptic thinking. Thomas Malthus, in *An Essay on the Principle of Population*, insisted that "social policy s be guided by ecological necessity" (Garrard, 2004, p. 93) refuting the Utopia of inexhaustible material and moral progress because "the power of population is indefinitely greater than the power of the earth to produce subsistence for man" (Malthus, 1998, p. 4) in a contrast between an exponential progression and an arithmetical one. If social policy is guided solely by humans' unrestricted material desire, then dystopia will be the consequence. As Greg Garrard states, "population will always increase to the point where 'misery and vice' halt it, Malthus claimed" (2004, p. 94). Here, "misery and vice" are famine, war, and plague from overpopulation.

Oryx and Crake embodies three forms of suffering. The environment is deteriorating; and the weather so weird it can no longer be forecast, causing the crops to suffer from waterlogging, drought, and terrible conditions. Under pressure from limited resources, climate deterioration and population increases are followed by famine. Girls are forced to have more babies, and more children are sold because of limited food supply. War brings about not just disaster, but complete ecosystem destruction. Population is like a malignant tumour, and the real cure is radical surgery. Since humans are neither willing to restrict their numbers nor reduce their material demand, Crake, for the sake of humankind and the environment, performs radical surgery, slashing the population by spreading a fatal pestilence. Crake uniquely comprehends humankind: "You can't couple a minimum access to food with an expanding population indefinitely. *Homo sapiens* doesn't seem able to cut himself off at the supply end. He's one of the few species that doesn't limit reproduction in the face of dwindling resources" (Atwood, 2003, p. 119). In this dystopian world, humanity is doomed either by hope or desperation. The increasing population has always conflicted with depleted resources. Since the invention of agriculture, this conflict has intensified: "[...] the human experiment was doomed, first to gigantism due to a maxed-out food supply, and then to extinction, once all the available nutrients had been hoovered up" (p. 242-243). Humanity's main by-products are corpses and rubble. Huankind never learned, making "the same cretinous mistakes over and over, trading short-term gain for long-term pain" (p. 243). Crake does not think humans can realize the severity of reality by themselves, and, even if they can, they will make no change. As a responsible scientist, Crake must give humans an apocalypse, a bitter one:

I've seen the latest confidential Corps demographic reports. As a species we're in deep trouble, worse than anyone 's saying. They're afraid to release the stats because people might just give up, but take it from me, we're running out of space-time. Demand for resources has exceeded supply for decades in marginal geopolitical areas, hence the famines and droughts; but very soon, demand is going to exceed supply *for everyone*. (p. 294-295)

Crake's "BlyssPluss" pill will benefit the individual users and society as a whole, even the planet. For individuals, the benefit is profit; for the planet, the benefit is annihilation of their common exploiter and oppressor—humanity. This is the sacred responsibility that Crake fulfilled. Crake realized his aim, solving the overpopulation problem but leaving nothing to the world except a wasteland with Snowman alone. Crake's gift to humankind of apocalypse is radical; Atwood expresses her concerns about the future of humankind and the planet via this environmental apocalypse.

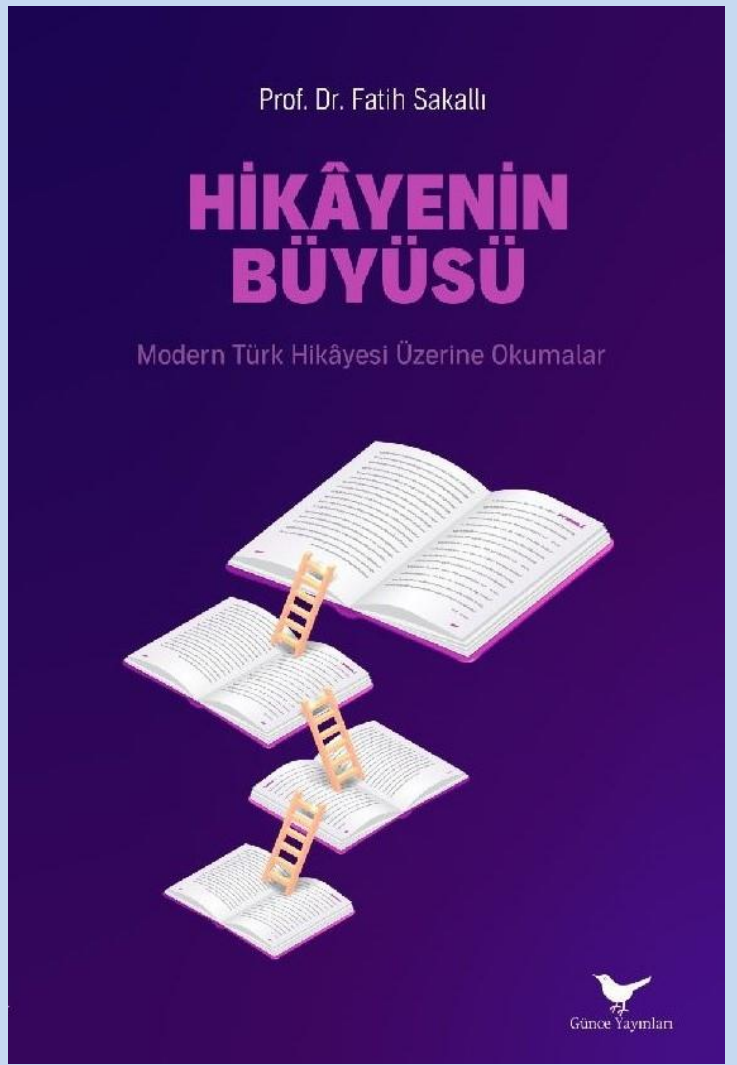
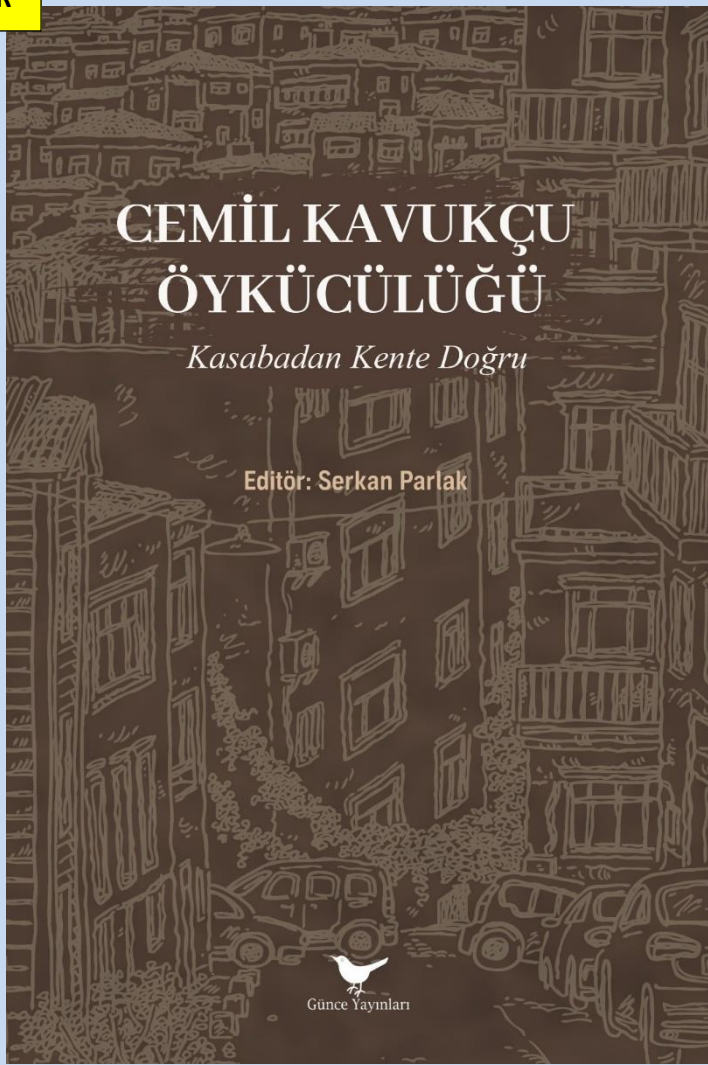
CONCLUSION

This study analyses the connotations of environmental apocalypticism in Atwood's novel *Oryx and Crake*, reflecting on the theme of future environmental disasters by focusing on the following: disasters from industrial technology, absurdities of genetic engineering, economic madness and political chaos, and problems of overpopulation. The one-sided emphasis on the positive effects of technology and the technological development of human civilization without considering ecological integrity will cause irredeemable environmental disasters. Through the environmental apocalyptic warning, this study clarifies the connotations of environmental apocalypticism in and out of the text, helping readers to understand the possibility and severity of environmental apocalyptic denouement and developing consciousness of environmental crisis, which is practically significant. *Oryx and Crake* is not merely a literary work for the enjoyment of readers. It contains deep philosophies, revealing Atwood's concerns about nature, systems, and the planet. Atwood's environmental concern is fully expressed in this work, which has sounded the alarm for humans to protect the environment.

REFERENCES

- Akhmedov, Rafael (2020). The Concepts of Development and Degeneration in American Apocalyptic Science Fiction. *3L: The Southeast Asian Journal of English Language Studies*, Vol. 31 (1), 57-68.
- Atwood, Margaret (2003). *Oryx and Crake*. New York: Anchor Books.
- Buell, Lawrence (1995). *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*. Cambridge: Belknap.
- Garrard, Greg (2004). *Ecocriticism*. New York: Routledge.
- Malthus, Thomas (1998). *An Essay on the Principle of Population*. Electronic Scholarly Publishing Project.
- Özmen, Cansu Özge, Vardar, Nergiz Öznur (2019). Posthuman and Human-Nonhuman Relationship in *Oryx and Crake*. *Humanitas*, 7 (13), 148-158.
- Pedron, Colin Francisco (2016). *Breaking New Barriers: A Study of How Natural Boundaries Usurp Divine Boundaries in Modern Post-Apocalyptic Literature*. Bachelor's Degree Thesis, University of Arizona.

- Sanderson, Jay (2013). Pigoons, Rakunks and Crakers: Margaret Atwood's *Oryx and Crake* and Genetically Engineered Animals in a (Latourian) Hybrid World. *Law and Humanities*, 7 (2), 218-240.
- Stein, Stephen J. (2000). *Encyclopedia of Apocalypticism: Volume 3: Apocalypticism in Modern Period and the Contemporary Age*. Continuum.
- Wochele, Nikola (2012). *Ecological and Ethical Dystopia in Atwood's Oryx and Crake and The Year of the Flood*. Unpublished Master's Thesis, Wien: Universitat Wien.



Sensation, Genders, and Identity Politics in Mary Elizabeth Braddon's *Lady Audley's Secret*

DR. ÖĞR. ÜYESİ KERİM CAN YAZGÜNOĞLU*

Abstract

Mary Elizabeth Braddon's *Lady Audley's Secret* (1862), considered one of the best sensational novels in the Victorian age, offers a new space for re-considering identities, genders, and domestic ideals by demonstrating the transgression of the artificial boundaries established by the Victorian propriety. In doing so, the novel, with its questionings of marriage, home, and being woman and man, focuses on the protagonist Lady Audley's nonconforming attempt to go beyond the Victorian domestic norms as she wears some masks to hide what she is. In this context, drawing upon gender studies, this article explores how gendered identities are produced and installed as the effects of discursive practices, and how Braddon breaks down the stability of genders in the novel by acknowledging gender performativity and gender fluidity. This destabilization raises broader questions about the female identity and identity politics of the Victorian age. In searching for some answers to these questions, the article scrutinizes how the novel challenges the trenchant patriarchal assumptions about genders and goes beyond hegemonic patriarchy.

Keywords: Mary Elizabeth Braddon, *Lady Audley's Secret*, sensation novel, identities, genders, performativity

MARY ELIZABETH BRADDON'IN LADY AUDLEY'S SECRET ADLI ROMANINDA SANSASYON, TOPLUMSAL CİNSİYETLER VE KİMLİK POLİTİKASI

Öz

Viktorya döneminin en iyi sansasyon romanlarından biri olarak kabul edilen Mary Elizabeth Braddon'ın *Lady Audley's Secret* (1862), Viktorya dönemi görgü kuralları tarafından inşa edilen yapay sınırların ihlalini göstererek kimlikleri, cinsiyetleri ve eve ait idealleri yeniden düşünmek için yeni bir alan sunmaktadır. Bunu yaparken, roman, evlilik, ev, kadın ve erkek olmaya dair sorgulamalarıyla, başkahramanı Lady Audley'in ne olduğunu gizlemek için bazı maskeler takarken Viktorya döneminin eve ait normlarının ötesine geçme konusundaki geleneklere uymayan girişimine odaklanır. Bu bağlamda, toplumsal cinsiyet çalışmalarından yola çıkan bu makale, toplumsal cinsiyete dayalı kimliklerin söylemsel pratiklerin etkileri olarak nasıl üretildiğini ve yerleştirildiğini ve Braddon'ın toplumsal cinsiyet edimselliğini ve toplumsal cinsiyet akışkanlığını kabul ederek romandaki toplumsal cinsiyetlerin istikrarını nasıl yıktığını araştırıyor. Bu istikrarsızlaştırma, Viktorya döneminin kadın kimliği ve kimlik politikaları hakkındaki daha geniş soruları gündeme getirmektedir. Makale, bu sorulara bazı cevaplar

* Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, Batı Dilleri ve Edebiyatları, kyzgunoglu@ohu.edu.tr, orcid: 0000-0002-5745-6717
Gönderim tarihi: 04.01.2022 Kabul tarihi: 24.03.2022

ararken, romanın toplumsal cinsiyetlerle ilgili belirgin ataerkil varsayımlara nasıl meydan okuduğunu ve hegemonik ataerkilliğin ötesine nasıl geçtiğini incelemektedir.

Anahtar sözcükler: Mary Elizabeth Braddon, *Lady Audley's Secret*, sansasyon roman, kimlikler, toplumsal cinsiyetler, edimsellik

INTRODUCTION

On 9th May, 1863, an anonymous reviewer remarked in *Literary Times* that “‘sensation’ sermons, ‘sensation’ novels, ‘sensation’ histories, ‘sensation’ magazines, ‘sensation’ pictures, and, in fact, sensational amusements of every kind are the only intellectual food upon the British public now fatten” (p. 102). “Sensationalism” in the 1860s, as this quote indicates, permeated every intellectual debate with the rise of the sensational novel, arguably suggesting that the “sensational” was used as a derogatory term and as an indicator of a new trend in Victorian fiction. The sensational novel in this sense, as Laurie Garrison puts it, is rendered as “a curious phenomenon of the Victorian press” (2011, p. 1). It is from the start of the debate regarding the sensational novel that sensational literature has been such a contentious area that it was relegated to inferior status, that is, to “cheap literature” in that the discussions about sensationalism focused on the physical effects of the sensational novel on readers, especially female ones. In this respect, it is believed that sensational literature inspires bodily pleasures in readers, thereby probably resulting in the “degeneration” of the female readers in the society. However, not only does the sensational novel offer the readers a comfort zone for fantasies and pleasures of bigamy, luxury, crime, and impersonation; it also gives a free space for breaching the boundaries and conventions construed by the Victorian discursive formations. From such sensational literature emerges Mary Elizabeth Braddon’s bestselling novel, *Lady Audley’s Secret*. In what follows, drawing on gender studies, the aim of this article is to delve into the content and context of *Lady Audley’s Secret*, with an attempt to scrutinize how gendered identities are produced and installed as the effects of discursive practices, and how Braddon transgresses the stable boundaries of genders in the novel by acknowledging gender performativity and gender fluidity. Thus, the paper first focuses on the issue of the sensation novel as a genre and Mary Elizabeth Braddon before examining genders and identity politics in the novel.

THE SENSATION NOVEL AND MARY ELIZABETH BRADDON

First of all, it is worth touching upon the genre “sensation novel” and its problematisation as a literary genre in order to pass judgement on Braddon’s *Lady Audley’s Secret*. In the context of a view that the Victorian age in the 1860s was in ongoing flux, and everything was reinforced and reconfigured in relation to the societal, scientific, political and literary changes, the literary landscape was thoroughly altered with the rise of “popular” publishing and the widespread of literacy among lower- middle-classes. As Pamela Gilbert remarks, sensation fiction “emerged in Britain as a distinct genre around 1860” (2011, p. 2). But Lyn Pykett argues as follows: “Was the sensation novel actually a distinct genre or subgenre, or was it rather a label applied to a range of novels by certain kinds of reviewer to express and amplify a particular kind of cultural anxiety?”

(2006, p. 50). Broadly speaking, sensation fiction, with its deployment of mystery, crime and the features of domestic realism, appeals to sensations, inducing curiosity, fear, vehemence, and excitement through secrets, murder, bigamy, mysterious characters, blackmail, and sexual desires. As a literary genre the sensation novel also “comprises a range of Victorian novels depicting the disturbance of a contemporary and supposedly normative domestic sphere by individuals whose conduct or presence there is detrimental to its integrity and whose own identity is often ambiguous” (Bennett, 2016, p. 2.399). The genre became notorious and popular in the 1860s when three novels were published: Wilkie Collins’ *The Woman in White* (1859-60), Ellen Wood’s *East Lynne* (1861) and Braddon’s *Lady Audley’s Secret*. These three novels best exemplify the characteristics of the sensation novel in forming this genre. Ostensibly, it is really difficult to define and to categorise the sensation novel.

Moreover, the sensation novel is rendered as one contravening the conventions of the novel and normative traditions. As noted by Pamela Gilbert, the sensation fiction was “distinctively transgressive,” for it was “thought to appeal directly to the ‘nerves,’ eliciting a physical sensation with its surprises, plot twists, and startling revelations” (2011, p. 2). This reflects the fact that as “mass-produced, disposable consumer product” the sensational novel has physical effects on fe/male bodies through visceral stimulations (Gilbert, 2011, p. 2). Bodily sensations, corporeal feelings are part of the structure of this genre. Patrick Brantlinger also argues in his important article “What is ‘Sensational’ about the ‘Sensation Novel’” that the sensational fiction “was and is sensational partly because of content: it deals with crime, often murder as an outcome of adultery and sometimes of bigamy, in apparently proper bourgeois, domestic setting” (1982, p. 1). Conspicuously, the sensation novel’s subjects for Victorian readers are shocking and curious despite the fact that many sensation novels “derived their plot situations from newspapers, especially from the police reports and the reports of the new divorce courts,” borrowing “the techniques, character types, and plot situations of lower-class literary forms such as popular melodrama and penny dreadful” (Pykett, 2006, pp. 87-88). This variety made the sensation novel more and more popular and widespread at that time, for it was affected by stage melodrama, “sensational” journalism, actual bigamy trial and divorce law reform. Therefore, sensation fiction, as Andrew Mangham remarks, “was uniquely modern and of its time. As a product of the age of newspapers and new print technologies, the genre was ideally suited to comment on contemporaneous developments by incorporating them into its novels” (2013, pp. 4-5). The sensation novel in this sense encompasses bigamy, murder, disguise or impersonation, blackmail, fraud, madness, theft, incarceration, and “inheritance” plots. These subjects were too dangerous for an ordered society like the Victorian one. This genre thus was denominated as sensational in that it used to “the full opportunity for suspense and melodrama afforded by serial instalments” and it stimulated “an ‘unhealthy’ interest in the diseases and crimes – such as adultery, abduction, insanity or falsely alleged insanity, arson, bigamy, and the crime passionate – which the newspapers claimed threatened society daily” (Jay, 2008, p. viii). Arguably, at that period, the literary reviewers regarded the sensation novel as the harbinger of sickness, degeneration of the society and literary disease.

The amalgamation of different genres one could find some features in this genre, further, is of great importance to the sensation novel. It is the “unique mixture of contemporary domestic realism with elements of the Gothic romance, the Newgate novel of criminal ‘low life,’ and the ‘silver fork’ novel of scandalous and sometimes criminal ‘high life’” (Brantlinger, 1982, p. 1). It can be said that the sensation novel is a hybrid form which combines realism, melodrama, romance and the domestic. Generally, it focuses on ordinary middle-class families and members of the landed gentry in the English countryside and suburbs. That is why the sensation novel has various labels in relation to content and context: “mystery fiction,” “novel with a secret,” “bigamy novels,” “newspaper novels,” “railway novel” and “literature of the Kitchen.” That is, the sensational novel blurs the line between fiction and journalism, as it was usually read in the railway transportation, as it was read in the “Kitchen” by servants like Braddon’s mother’s cook. Obviously, the sensation novel has been a controversial genre, providing a transgressive and free space for female and male novelists to break down the rigid codes and boundaries in the Victorian society. This genre is clearly crucial for Mary Elizabeth Braddon, who develops the conventions of the sensation novel.

Mary Elizabeth Braddon (1835-1915) was born in London, and had “peripatetic childhood with her mother” (Pykett, 2011, p. 124) after her parents’ separation. Brought up and educated by her mother, Braddon was “‘a keen, precocious and eclectic reader’ of Shakespeare, Scott, Byron, Dickens, Eliot, Thackeray and Wilkie Collins” (Showalter, 2012, p. 33). What is significant to note here is that Braddon’s literary taste displays her preoccupation with serious literature. Her literary tastes were “also formed by her mother’s cook, Sarah Hobbes, who introduced her to the popular fiction of the Family Herald and Reynold’s Magazine and condensed editions of novels such as Sir Edward Bulwer-Lytton’s *The Last Days of Pompeii*” (Pykett, 2011, p. 124). It seems that Braddon’s interest in both popular and literary literature comes from her childhood. Particularly, her mother’s cook plays an important role in Braddon’s encounter with popular sensational magazines. She was also “a ‘genuine enthusiast’ of French fiction, especially Balzac, Flaubert and Zola” (Showalter, 2012, p. 33). In a way, Braddon’s fiction encompasses these influences to some extent.

Moreover, in the 1850s Braddon first turned to theatre and acting for a career. She used the name “Mary Seyton” in provincial theaters as an actress (McWilliam, 2011, p. 63). What is more important is that as Rohan McWilliam points out, “the reason why her novels proved so easy to adapt for the stage” was her theatre career (2011, p. 63). The theatre had a great impact on her novels in terms of characterization, plot devices, and performativity. Lyn Pykett notes that “Braddon’s theatrical interests and her personal experience of the professional theatre were important in shaping her development as a novelist. Her plots and character types were clearly influenced by the stage repertoire and some of the sensational scenes and dramatic tableaux in her novels, including *Lady Audley’s Secret*, clearly have a theatrical quality” (2012, p. ix). This theatrical dimension is of great importance in understanding role-playing and performative nature of genders and identities in the novel. Then, Braddon turned to writing in “dreadful penny magazines,” and began to earn her living by her pen. She met John Maxwell, an Irish entrepreneur. The affair between them became notorious because Maxwell’s wife was in a lunatic asylum in

Dublin (Edwards, 2008, p. xx). Obviously, Braddon's own private life (bigamous relationship) played an important role in forming her novels' content. She published several stories in Maxwell's magazine. So prolific and versatile was Braddon that she published more than eighty novels, as well as poems, short stories and plays. This shows how Braddon's writing output was so intense and variegated, and how she wrote for lower-class and middle-class people. The two markets at that period include "the lower-class audience for whom she continued to produce anonymously authored thrilling 'penny bloods,' and the wider audience for M. E. Braddon's equally thrilling, but more literary and sophisticated, tales in a different social register" (Pykett, 2011, p. 125). This is an evidence showing us the fact that Braddon was so popular and "bestseller," and she had a number of readers from every walk of class in Britain. It is important to remark that Braddon's career is "in many ways both a model of the career pattern of the successful professional woman writer in the mid- to late nineteenth century and a guide to changing literary tastes and publication practices in the period" (Pykett, 2011, p. 128). It displays the expansion of the literary market for women writers in the 1860s. Braddon was also the editor of a literary magazine, *Belgravia*. She used the magazine as "a platform for defending popular fiction in general and the sensation novel in particular against its critics" (Pykett, 2011, p. 128). It is obvious that she was aware of the literary circle and publishing industry, and was a manipulator of literary taste at that period. It is stated that "[t]he magazine gave Braddon an ongoing forum in which to construct and reinforce her image as a sensationalist, and her own articles were an important part of this strategy" (Palmer, 2011, p. 59). It is by means of this publishing that she had power to "break down the male monopoly of publishing" (Showalter, 1999, p. 154). In doing so, Braddon brings to the spotlight the question of genders, being woman, and identity politics, challenging the Victorian gendered heteronormativity.

GENDERED IDENTITIES AND *LADY AUDLEY'S SECRET*

The problem of gendered identity is carefully and elaborately plotted in *Lady Audley's Secret*, and the analysis above indicates how Braddon and her life calls attention to the problematics of gendered identity politics. In this regard, *Lady Audley Secret* provides a perfect example for gender and class fluidity with regard to social, cultural, economic, and technological mobility and developments. First, *Lady Audley's Secret* began to be serialised as "a thriller for the penny magazines" (Showalter, 2012, p. 33). Later, it was published as a three-volume novel in 1862 and had gone through eight editions by December (Pykett, 2012, pp. viii-viv). Like *Lady Audley's Secret*, Braddon's fiction explores subjects as such

mid - nineteenth - century attitudes to women – as writers, readers, and subjects of fiction; gender and sexual relations ... ; the legal discourses on marriage and divorce and changing attitudes to marriage and the family; the power and constraints of the domestic ideology; class identities and class relations at a time of political reform and accelerated social mobility; nineteenth - century medico - legal discourses on insanity and its moral management (especially in relation to women); the literary representation of the body and the bodily effects of reading ... ; the politics of affect ... ; the mechanics, aesthetics, and meanings of melodrama; and the fluidity of identity. (Pykett, 2011, p. 132)

What is deduced from this quote is that her fiction's scope is so variegated and challenging in terms of identity, the body, class, sexuality, gender relations, family, and marriage that these traits make Braddon not just popular and artistic but nonconforming and taboo breaking. As Showalter concedes, "[n]one of Braddon's novels so captured readers as *Lady Audley's Secret*, which defeats other contenders not only because it's shocking but also because it's stylish, accomplished and original" (2012, p. 33). Considered as "the doyenne (or demon) of the sensation novel and a catalyst for debates about sensation fiction" (Pykett, 2011, p. 123), Braddon tells a scandalous story rife with false identities, bigamy, blackmail, arson, madness, murder, desertion, and detection in *Lady Audley's Secret*. In the novel, there are two interconnected narratives: The Lady Audley story and Robert Audley Story. There is the rise and fall of the transgressive female protagonist, Helen Maldon, who is first left behind by her husband, George Talboys, searching for his fortune in the Australian goldfields. Helen deserts her baby son and her father, and then, becomes a governess by changing her name to Lucy Graham. After in Mr. Dawson's house she meets the elderly Sir Michael Audley, the Baronet, she commits bigamy and becomes the mistress of the Audley Court. Lucy Audley tries to hide her past throughout the novel. At the beginning of the novel, Robert Audley, the nephew of Sir Michael Audley, is an unemployed barrister. He comes across his friend from Eton College, George Talboys, who returns from Australia with a fortune. Then, George mysteriously disappears at the Audley Court. As an "amateur detective," Robert tries to unravel the mysterious past of Lucy Audley and George Talboys. This short synopsis does not at all explain the plot's twists and Lady Audley's complex identities. Therefore, it is necessary to explicate the positions and roles of the main characters in the novel.

Lady Audley's Secret is posited as "a site in which the contradictions, anxieties, and opposing ideologies of Victorian culture converge and are put into play, and as a medium which registered and negotiated (or failed to negotiate) a wide range of profound cultural anxieties about gender stereotypes, sexuality, class, the family, and marriage" (Pykett, 1992, pp. 50-51). What is at stake in the novel is the contentious issues such as woman, genders, patriarchy, domination, oppression, identity, voice, subjectivity, embodiment, performativity, and heteronormativity. The Victorian gender roles and stereotypes were exploited as a means for the oppression and suppression of both women and men in the society, as the Victorian normative patriarchy consolidated the stereotypical roles through law, science, medicine, print culture, religion, and other socio-cultural discursive practices. Heteropatriarchal hegemony used male power relations so as to regulate and configure the socially sanctioned roles for women and men. It can be said that gender roles are discursively constructed, and the trenchant stereotypes are as follows: Femininity encapsulates the "Angel in the House," domestic wife, mother, fallen woman, whereas masculinity includes gentleman, white, heterosexual men of middle and upper classes. These became common labels for the Victorian ideal of middle-class women and men. For instance, John Ruskin's impactful lecture "Of Queens' Gardens" in 1865 was so significant to construe gendered identities: "She must be enduringly, incorruptibly good; instinctively, infallibly wise—wise, not for self-development, but for self-renunciation: wise, not that she may set herself above her husband, but that she may never fail from his side" (2002, p. 78). Although Ruskin challenges some assumptions of male superiority

to some extent, he contributes to the discursive construction of gendered identities. In short, for the Victorian ideal, women were considered as impeccable, beautiful, devoted, chaste, pure and selfless, while men regarded as patient, prudent, merciful, forbearing, hardworking, tender and respectable. In the Victorian era, women were also categorised as Eve and Mary. "The two most powerful images of woman that emerge from the Bible, or at least from the interpretation of it that has dominated Western thought for two thousand years," as King underlines it, "underpinned the division of Victorian womanhood into the polarised extremes of 'madonnas' and 'magdalenes'" (2005, p. 10). This binary opposition can restrain female roles to inferior in contrast to men's dominant powerful roles. It is important to highlight the fact that transformations in living conditions developed in connection with prescribed gender roles, which began to seem "natural" and "innate" because they supported the logic of industrial capitalism and bourgeois family life. Victorians tended to think about identity in terms of oppositions: male/female, rich/poor, black/white, homosexual/heterosexual. In the novel, these identities are problematised and transgressed through mobility and new apparatuses. The Victorian gender stereotypes began to change with the Matrimonial Causes Act of 1857 (Divorce Act), which "allowed abandoned or mistreated middle-class women to sue their philandering husbands for divorce," Married Women's Property Act, which gave "married women legal control over their own fortunes" and Repeal of the Contagious Diseases Acts, which enabled women to "control their own bodies" (Allen, 2011, p. 404); that is to say, women started to become more powerful within the society with these amendments. These laws secured women's positions, and made them stronger within the social and economic status. In the novel, one can observe the reversal of roles, and transgression of genders and class-based boundaries with regard to performative role-playing, particularly in the case of Lady Audley. Of utmost importance in understanding the role of Lady Audley is to look at her fluid identities and the performativity of genders. The identity politics in the novel is so complicated that the text tries to solve the subversion through the restoration of "so-called" happy marriage of Robert and Clara.

Judith Butler's argumentation of "gender performativity" might be best to begin the discussion so as to illustrate how the gendered identities of Lady Audley and Robert Audley are reconfigured through daily discursive and visceral performances in the text. Repudiating the idea that there is a prediscursive essence for gender and sex in *Gender Trouble* (1999), Butler characterizes identity as construed by performativity, rather than as a biological essence. In the context of gender performativity, the focal point for Butler is the way in which gender and sex are constructed and naturalized in terms of hegemonic heteropatriarchal structures, practices, and norms that regulate and control female subjectivities in the society. What Butler argues is that gender and identity are fabricated through the repetitive discursive practices that are socio-cultural, medical, political, religious, and technological. As she puts it, "gender is an identity tenuously constituted in time, instituted in an exterior space through a *stylized repetition of acts*. The effect of gender is produced through the stylization of the body and, hence, must be understood as the mundane way in which bodily gestures, movements, and styles of various kinds constitute the illusion of an abiding gendered self" (1999, p. 179). In relation to institutional discursive

formations, gender is an effect of repetitive stylized acts, performances, and imitations that are performative, which she terms “gender performativity.” Gendered identities thus are constituted through this performativity.

Crucial to Butler’s conceptualization of gender performativity is her deconstruction of the boundary between sex and gender to show the patriarchal productions of gender and sexuality. Gender and sex in Butler’s contention are discursive and sociocultural constructions. Gender, as she argues, must “designate the very apparatus of production whereby the sexes themselves are established” (1999, p.11). She suggests that sex is not at all an expression of biology or nature. Rather, sex is discursively constructed as much as gender. Butler points to the way in which gender and sex are naturalized by hegemonic structures and practices, stating that “[i]f the immutable character of sex is contested, perhaps this construct called ‘sex’ is as culturally constructed as gender; indeed, perhaps it was always already gender, with the consequence that the distinction between sex and gender turns out to be no distinction at all” (1999, pp. 10-11). The focal point for Butler is that both gender and sex are discursive inscriptions produced by heteronormativity. “Not only does she point out the radical consequences of cutting gender free from sex, the signifier from the body being signified,” as Sarah Gamble argues, “she also begins to interrogate the very means by which the concept of ‘sex’ itself is produced” (2002, p. 40). In this regard, gendered or sexed identities are merely constructed as “gendered” or “sexed” by historical, social, and cultural discourses.

Within this context, it might be argued that Lady Audley’s gendered identity is constructed through the role-playing of “Angel in the House,” imitations of being a virtuous wife. In the narrative, Lady Audley is described as follows: “The innocence and candour of an infant beamed in Lady Audley’s fair face, and shone out of her large and liquid blue eyes. The rosy lips, the delicate nose, the profusion of fair ringlets, all contributed to preserve to her beauty the character of extreme youth and freshness” (Braddon, 2012, pp. 58-59). Here Lady Audley embodies the very Victorian notion of Angel in the House by being impeccable, beautiful and innocent. The make-up and dress shape her role assigned to her by the society. As Butler points out, such “acts, gestures and enactments, generally construed, are *performative* in the sense that the essence of identity that they otherwise purport to express are *fabrications* manufactured and sustained through corporeal signs and other discursive means” (1999, p. 173). Lady Audley’s repetitive performances continue to become “natural” or “innate” in character. In a different way, her gendered body is only constructed as “gendered” through the stylized repetition of acts which are regulated by the Victorian historical, social, and cultural discourses. The effects of these regulatory norms attach new meanings to gender. Luciana Parisi explains the function of performativity by stating that “[p]erformativity therefore defines the production of discourses as they occur through a certain kind of repetition, which installs (sets into practice) the effects of certain ontologies. Performativity shows the conditions under which certain biological differences become norms of sex in certain historical periods” (2009, p. 77). The iterative performances of Lady Audley consolidate the Victorian female role. The regulatory norm of being domestic angel is used and exploited by Lady Audley in order to hide her “true” identity. What is significant for Butler is that “the action of

gender requires a performance that is *repeated*" (1999, p. 178). In a way, Lady Audley's gendered identity becomes performative through her repetitive acts of being a submissive wife of the middle-class ideal and her performances. Consequently, the gendered body is constituted through this performativity.

Lady Audley's gender performativity in this sense displays the malleability of female identity in the novel. Tara Macdonald, for instance, points out in "Sensation Fiction, Gender and Identity" that "[e]mbodiment of a false identity can reveal possibilities of empowerment for female characters. However, sensation fiction also shows how false female identities are often the result of a desperate need for concealment, a need that lays bare women's precarious social position" (2013, p. 128). The mobility of identity makes Lady Audley powerful, but patriarchal hegemony suppresses her again at the dénouement of the novel. The performative nature of Lady Audley's gendered identity shows us the fabrication of the self as a commodity. That is, Lady Audley "performs" or "parades" womanliness in such an authentic way that she becomes a commodified Lady, a fetishised image in the text: "He could no more resist the tender fascination of those soft and melting blue eyes; the graceful beauty of that slender throat and drooping head, with its wealth of showering flaxen curls; the low music of that gentle voice; the perfect harmony which pervaded every charm, and made all doubly charming in this woman" (Braddon, 2012, p. 9). Lady Audley as a luxurious object becomes a performer through her acts in the novel. This displays surface appearance of gender identities in the novel. "Womanliness," as John Rivière puts forward, "could be assumed and worn as a mask, both to hide the possession of masculinity and to avert the reprisals expected if she was found to possess it" (2005, p. 147). Through donning some masks, Lady Audley transgresses the patriarchal norms. Lady Audley's description is explained:

Her fragile figure, which she loved to dress in heavy velvets and stiff rustling silks, till she looked like a child tricked out for a masquerade, was as girlish as if she had but just left nursery. All her amusements were childish. She hated reading, or study of any kind, and loved society; rather than be alone she would admit Phoebe Marks her confidence, and loll on one of the sofas in her luxurious dressing-room, discussing a new costume for some coming dinner party, or sit chattering to the girl, with her jewel box beside her, upon the satin cushions, and Sir Michael's presents spread out in her lap, while she counted and admired her treasures. (Braddon, 2012, p. 59)

This passage presents how Lucy Audley not only fabricates her identity in relation to artificial commodities around her, but also wears the mask of innocence during her daily performances at the Audley Court. Given that gender is "always already lived, gestural, corporeal, culturally mediated and historically constituted" (Chanter, 2006, p. 3), Lucy Graham performs her gendered role according to the culturally-sanctioned discourses and dons variegated gendered masks so as to veil her fabricated self which is of no origin. As noted by Emily Alan, sensation fiction is "full of women who somehow refuse the angelic role: powerful women who take charge and sometimes multiple husbands; manly or androgynous women; sexually beguiling women; and ambitious and ruthless women who will stop at nothing to get what they want" (2011, p. 404). These women in this regard exemplify how gendered identity is malleable through iterative performances,

imitations, and role-playing of mother, governess, virgin, and wife. Commenting on these variables, Elizabeth Tilley contends,

Lady Audley's competing roles – angel, demon, Gothic villain, rational woman, Gothic victim – demand the creation of separate identities, and this remarkable profusion of “selves” all seems designed by Braddon to point up the possibility of multiple fictions lying in wait beneath the “true” realistic fiction of an outraged family and the steps it takes to rid itself of a socially undesirable member. (2012, p. 484)

What is so important is that Helen Maldon fabricates and performs her various selves in order to survive in the world dominated by men. This shows “her elastic ability to define and re-define herself” (Nemesvari, 2000, p. 517). In this respect, her gendered identity becomes Helen Talboys, becomes Lucy Graham, and then becomes Lady Audley. At the end, Lady Audley gains a new identity, Madame Taylor. As Judith Butler remarks, “[t]he view that gender is performative sought to show that what we take to be an internal essence of gender is manufactured through a sustained set of acts, posited through the gendered stylization of the body” (1999, p. xv). Lady Audley's identity process in this sense can illustrate the performative stages of Helen's becoming-womanliness.

In addition, Helen Maldon transgresses against the class code only through the fabrication of new names, new identities. Nevertheless, this fluidity of genders and class is direct challenge and threat to the very system of order of the English house. As Christopher Pittard remarks, the sensation novel “marked the shift of crime narratives from the public space of the streets and slums to the private realm of the family home, and accordingly the danger of the genre was characterized as a type of invasion, the threat of a working-class literature of crime usurping the settings of the middle-class romance and bringing a contagious criminality with it” (2010, p. 107). It is understood that the domestic sphere was invaded by “so-called” female murderer descending from the lower strata of class. In this sense, Lucy Audley is regarded as the embodiment of villain and rational woman; that is to say, she is a “no woman” according to the discursive norms of the Victorian age in that she is an active agent who decides her fate through false journal obituary, attempted murder of George Talboys, and setting fire to the Inn Castle. Lady Audley's doings were too dangerous for an ideal Victorian society and sensational for readers at that period. By destroying the sanctity of the Audley Court, which stands for the past, nation, and tradition, Lucy Graham shows us the disruption of phallogocentric order within the society. Pointing to the displeasures of the Victorian women, Elaine Showalter argues, the “sensationalists made crime and violence domestic, modern, and suburban; but their secrets were not simply solutions to mysteries and crimes; they were the secrets of women's dislike of their roles as daughters, wives, and mothers” (1999, p. 158). Obviously, the fact that Helen Talboys leaves behind her son and husband shows us that economic insecurity makes women to decide against their own destiny. As the narrator states in the novel, “how complete an actress my lady had been made by the awful necessity of her life” (Braddon, 2012, p. 323). However, Helen Talboys commits bigamy, and thereby this paradoxical and complex situation makes the plot more complicated. The notions of marriage, family, genders, and motherhood are problematised through the artificial constructions of these roles. It is throughout the novel that the imitation of male power becomes Lady Audley's

own power to alter the ongoing process of her destiny. For Helen Maldon, performative identities are a matter of cultural survival as Judith Butler would claim.

What the novel also underlines is that Lady Audley's gendered identity is both active and mobile, whereas other characters such as Alicia Audley, Clara Talboys, and Phoebe Marks have stable roles regarding the Victorian gender stereotypes. They stand for penetrated passive women in the society. However, Lucy Audley has a doubling in the novel although her servant Phoebe blackmails her. Lucy says that

"you are like me, and your features are very nice; it is only colour that you want. My hair is pale yellow shot with gold, and yours is drab; my eyebrows and eyelashes are dark brown, and yours are almost – I scarcely like to say it, but they're almost white, my dear Phoebe; your complexion is sallow, and mine is pink and rosy. Why, with a bottle of hair dye, such as we see advertised in the papers, and a pot of rouge, you'd be as good-looking as I any day, Phoebe." (Braddon, 2012, p. 64)

Lady Audley illustrates how one can change her physical appearance through the make-up and dress, but Phoebe as a doubling does not at all impersonate Lady Audley, for she is relegated to the socially sanctioned roles by the powerful presence of Luke Marks. At the beginning of the novel, Phoebe and Luke penetrate into Lady Audley's secret boudoir which also stands for the womb/tomb imagery as Robert Audley and George Talboys do. The room resembles "vagina dentata." In so doing, they unseal the symbol of the past. It seems that for them, the destruction of the past is a kind of renewal; in other words, this provides a new life for Luke at Inn. Nonetheless, at the end of the novel, Lady Audley as a penetrator sets fire to the Inn Castle in order to preserve her past. The symbol of phallus indicating Luke and Robert is symbolically destroyed in this way. But the fire, for Lady Audley, is again a resurrection. This shows us the pattern of the life-death struggle throughout the text.

As for gendered identities for men in the novel, the focal point is on both Robert Audley and George Talboys; however, George exists in the double triangle: Sir Michael-Lady Audley-George / Robert-George-Clara. Notably, as Ross Forman puts it, bigamy is "essentially a triangle of two men and one woman, a geometry that immediately casts shadows on heterosexual couplings, resulting in a productive tension between characters" (2011, p. 418). The issues of boundary, identity and fluidity across relationships in the text are challenged through the double triangle. Robert Audley is introduced like that:

Robert Audley was supposed to be a barrister. [...] He was a handsome, lazy, care-for-nothing fellow, of about seven-and-twenty; the only son of a younger brother of Sir Michael Audley. [...] ... he had exhausted himself with the the exertion of smoking his German pipe, and reading French novels ... [...] Robert Audley was a good fellow; a generous-hearted fellow; rather a curious fellow too, with a fund of sly wit and quiet humour, under his listless, dawdling, indifferent, irresolute manner. (Braddon, 2012, pp. 36-37)

He seems indifferent and lazy, which is not all congruent with the Victorian gender role. He may represent effeminate masculinity at the beginning. Yet, it is through his investigation of attempted murder of George Talboys that he gains heteropatriarchal maturity; however, his love object is

transferred to George's sister, Clara. The narrator, for instance, puts a lot of emphasis upon the resemblance between Clara and George in the novel. In a way, Robert tries "to construct a version of the male self that could command moral and cultural respect, sometimes in the face of the most appalling conditions" (Glover and Kaplan, 2009, p. 108). In order to succeed in regulating the new order, he must marry Clara although Robert and Clara live with George at the end of the novel. What comes to surface is that the male bonding is of great importance in understanding the homosocial relationship between Robert and George. As this homosocial bonding might create Robert's desire for George, symbolically, Robert mourns after George's disappearance in the text: "I had a friend . . . whom I loved very dearly, and since I have lost him I fear that my feelings toward other people are strangely embittered" (Braddon, 2012, p. 153). It is explicit that Robert craves for George: "Who would have thought that I could have grown so fond of the fellow . . . or feel so lonely without him? . . . I would freely give up all . . . if . . . George Talboys could stand by my side" (p. 171). It is important to explicate this situation, drawing on Eve Kosofsky Sedgwick's concept of triangulation. In short, two of the people rival each other for the third in the three-person relationship like Robert, George, and Clara. As Sedgwick contends, "the bond that links the two rivals is as intense and potent as the bond that links either of the rivals to the beloved . . . the bonds of 'rivalry' and 'love,' differently as they are experienced, are equally powerful and in many senses equivalent" (1985, p. 21). In this respect, rivalry creates passion between two rivals. In the novel, the love object is Clara. Therefore, homoeroticism between Robert and George increases as a result of this rivalry although Clara has no meaning for both of them. For instance, the emphasis on the resemblance of Clara to George is of great relevance here: "He saw that she was very handsome. She had brown eyes, like George's. . . . 'If poor George were sitting opposite to me, or — or even George's sister — she's very like him — existence might be a little more endurable'" (Braddon, 2012, p. 219). Nevertheless, Sedgwick states that "in any male-dominated society, there is a special relationship between male homosocial (including homosexual) desire and the structures for maintaining patriarchal power" (1985, p. 25). This is directly related to the restoration of the phallogocentric order supported by patriarchal hegemony. In this process, woman, that is, Clara, becomes a representative of phallus for Robert. In "Women on the Market," Luce Irigaray also underlines it: "[W]hy are men not objects of exchange among women? It is because women's bodies — through their use, consumption, and circulation — provide for the condition making social life and culture possible, although they remain an unknown 'infrastructure' of the elaboration of that social life and culture" (2004, p. 799). Clara becomes a commodity exchanged between Robert and George as a result. Robert and George perform their gendered identities according to the Victorian ideals for men even though they desire for each other. Commenting on such gender performativity, Claire Colebrook indicates that "the self is nothing more than a series of actions — a performance" (2004, p. 211). In this sense, through both female and male characters Braddon provides a critical insight into the construction of gendered subjectivities. In doing so, Braddon sets out to deconstruct the familiar representations of gendered identities by narrating different alternatives in the novel.

CONCLUSION

The contemporary theorists such as Judith Butler and Eve Kosofsky Sedgwick have drawn attention to the significance of genders and gendered identities in relation to the discursive construction of heteronormativity. Obviously, genders and sex are deemed as discursive fabrications shaped by hetero-patriarchal structures, practices, and norms. In particular, Butler attaches more importance to the discursive structure of genders through her concept “gender performativity,” considering gender as a sociocultural construct. The reason for this is that woman has been historically and socially relegated to an inferior status and has been explicitly linked with the feminine regarded as lacking, mindless, passive, and inert. In her groundbreaking book, *Gender Trouble*, Judith Butler propounds a radical consideration of sex/gender binary opposition which constructs, regulates and controls female subjectivities in the society. What Butler argues is that genders and sexes are constituted and naturalized by the iterative discursive norms. In so doing, she points out that genders become performative through the stylized repetition of acts and performances.

In this context, it is observed in *Lady Audley's Secret* that complex interactions of power, gender, and subjectivity are themselves agents in the installation of gendered identities. More often than not, gendered identities are formed through the effects of Victorian discourses in the novel; moreover, social performances, cultural codes, and discursive practices affect the ways in which gender is constituted. With foci on topics such as gender, sexuality, patriarchy, roles, objectification, sexualization, and commodification of the female body, Braddon destabilizes and overcomes the male authored definitions of femininity by creating Lady Audley's fluid identities.

Inviting to re-consider why genders are discursively made in the way they are, Braddon dexterously problematizes the constructedness of gendered identities via *Lady Audley*. In so doing, she illustrates how the sensation novel not only provides a transgressive and scandalous space for female and male novelists, but also gives a platform for discussing, subverting, and disrupting the Victorian ideals with regard to gender, class, family, and genre. Arguing that literary characters might transgress the boundaries of gendered identities with their new fabricated selves, Braddon offers a new gender critique for the performative constitution of genders in the novel. She suggests that the identity politics within the text paves the way for interrogating the reality and artificiality of the gendered identities. In this sense, Braddon's *Lady Audley's Secret* is an original, provoking, and shocking work of literature inducing visceral sensations.

BIBLIOGRAPHY

- Allen, Emily (2011). “Gender and Sensation”. *A Companion to Sensation Fiction*. Ed. Pamela Gilbert. Malden: Wiley-Blackwell. 401-413.
- Bennett, Mark (2016). “Sensation Fiction”. *The Encyclopedia of the Gothic*. Eds. William Hughes, David Punter and Andrew Smith. Malden: Wiley-Blackwell. 2.399-2.418.
- Braddon, Mary Elizabeth (2012). *Lady Audley's Secret*. London: Penguin.

- Brantlinger, Patrick (1982). "What is 'Sensational' About the 'Sensation Novel'?" *Nineteenth Century Fiction* Vol.37, No. 1, 1982, pp. 1-28.
- Butler, Judith (1999). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (2nd ed.). London and New York: Routledge.
- Chanter, Tina. (2006). *Gender: Key Concepts in Philosophy*. London and New York: Continuum.
- Colebrook, Claire. (2004). *Gender*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Edwards, P. D. (2008). "Introduction". *Aurora Floyd* by Mary Elizabeth Braddon. Oxford: Oxford University Press. vii-xxii.
- Forman, Ross (2011). "Queer Sensation". *A Companion to Sensation Fiction*. Ed. Pamela Gilbert. Malden: Wiley-Blackwell. 414-429.
- Gamble, Sarah. (2002). "Gender and Transgender Criticism". *Introducing Criticism at the 21st Century*. Ed. Julian Wolfreys. Edinburgh: Edinburgh University Press. 37-56.
- Garrison, Laurie (2011). *Science, Sexuality and Sensation Novels: Pleasures of the Senses*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Gilbert, Pamela (ed.) (2011). "Introduction". *A Companion to Sensation Fiction*. Malden: Wiley-Blackwell. 1-10.
- Glover, David and Kaplan, Cora (2009). *Genders* (2nd ed.). London and New York: Routledge.
- Irigaray, Luce (2004). "Women on the Market". *Literary Theory: An Anthology* (2nd ed.). Eds. Julie Rivkin and Michael Ryan. Malden: Blackwell. 799-811.
- Jay, Elizabeth (2008). "Introduction". *East Lynne* by Ellen Wood. Oxford: Oxford University Press. vii-xi.
- King, Jeanette (2005). *The Victorian Woman Question in Contemporary Feminist Fiction*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- MacDonald, Tara (2013). "Sensation Fiction, Gender and Identity". *The Cambridge Companion to Sensation Fiction*. Ed. Andrew Mangham. Cambridge: Cambridge University Press. 127-140.
- Mangham, Andrew (ed.) (2013). "Introduction". *The Cambridge Companion to Sensation Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press. 1-7.
- McWilliam, Rohan (2011). "Melodrama". *A Companion to Sensation Fiction*. Ed. Pamela Gilbert. Malden: Wiley-Blackwell. 54-66.
- Nemesvari, Richard (2000). "Robert Audley's Secret: Male Homosocial Desire and 'Going Straight' in Lady Audley's Secret". *Straight with a Queer Twist: Queer Theory and the Subject of Heterosexuality*. Ed. Calvin Thomas. Urbana: University of Illinois Press. 109-121.
- Palmer, Beth (2011). *Women's Authorship and Editorship in Victorian Culture: Sensational Strategies*. Oxford: Oxford University Press.
- Parisi, Luciana. (2009). "The Adventures of a Sex". *Deleuze and Queer Theory*. Eds. Chrysanthi Nigianni and Merl Storr. Edinburgh: Edinburgh University Press. 72-91.
- Pittard, Christopher (2010). "From Sensation to the Strand". *A Companion to Crime Fiction*. Eds. Charles Rzepka and Lee Horsley. Malden: Wiley-Blackwell. 105-116.
- Pykett, Lyn (1992). *The "Improper Feminine": The Women's Sensation Novel and the New Woman Writing*. London and New York: Routledge.

- (2006). "Collins and the Sensation Novel". *The Cambridge Companion to Wilkie Collins*. Ed. Jenny Bourne Taylor. Cambridge: Cambridge University Press. 50-64.
- (2011). "Mary Elizabeth Braddon". *A Companion to Sensation Fiction*. Ed. Pamela Gilbert. Malden: Wiley-Blackwell. 123-133.
- (2012). "Introduction". *Lady Audley's Secret* by Mary Elizabeth Braddon. Oxford: Oxford University Press. vii-xxx.
- Rivière, Joan (2005). "Womanliness as a Masquerade". *Feminist Theory: A Reader* (2nd ed.). Eds. Wendy K. Kolmar and Frances Bartkowski. New York: McGraw Hill. 146-149.
- Sedgwick, Eve Kosofsky (1985). *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia University Press.
- "Sensation" (1863). *The Literary Times*. 102-103.
- Showalter, Elaine (1999). *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Bronte to Lessing*. New Jersey: Princeton University Press.
- (2012). "A Perfect Eel." *London Review of Books*, Vol. 34, No.12, 21 June 2012, p. 33.
- Tilley, Elizabeth (2012). "Gender and Role-Playing in Lady Audley's Secret". *Lady Audley's Secret* by Mary Elizabeth Braddon. London: Penguin. 481-490.

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

Göstergebilimsel Açıdan Bir Uzamın Anlamyükü*

DR. KAAN TANYERİ** - DR. ÖĞR. ÜYESİ ALİ PULAT***

Öz

Türk edebiyatının önemli yazar ve şairlerinden Melih Cevdet Anday'ın *Aylaklar* romanına değinen pek çok çalışma olsa da bu çalışmaların uzamın anlamyükünü ayrıntılı olarak sunmadığı görülür. Ek olarak alanyazındaki çalışmaların daha çok betimsel düzeyde kaldığı, göstergebilim ya da anlambilim gibi yöntemlere dayanmadığı söylenebilir. Ancak yalnızca fiziki bir ortam ya da dekor olmanın ötesinde anlamlar yüklenen uzamın, göstergebilimsel çözümlemede ne tür sonuçlar sunacağını keşfetmek önemlidir. Bu çalışma, söz konusu önemden devinimle gerçekleştirilmiştir. *Aylaklar* romanındaki Şükrü Paşa Konağı'nın anlatıdaki işlevi, anlamı ve değerinin ne olduğu/olabileceği araştırılmıştır. Bu araştırma, temelde göstergebilim yöntemiyle sürdürülmüştür. Göstergebilimsel çözümleme gerçekleştirilirken anlambilimin tekniklerinden de yararlanılmıştır. Çalışmanın sonucunda uzamın Leman Hanım'la özdeşleştiği; bu uzamın Leman Hanım için öncelikle yaşamda kalmayı sağlayan barınma yönüyle belirdiği; öte yandan uzamın anlam alanını genişleterek varsılık, iktidar ve soyluluk anlamlarını da yüklediği önermelerine ulaşılmıştır. Böylece bir uzamın anlamlaması yapılarak anlatıdaki konumu belirginleştirilmiştir. Çalışmanın, anlatı yerlemlerinden olan uzama ilişkin yapılacak diğer çalışmalara esin kaynağı olmasını umuyoruz.

Anahtar sözcükler: Melih Cevdet Anday, *Aylaklar*, göstergebilim, anlambilim, uzam, anlamyükü

THE SEMANTICISM OF A SPACE IN TERMS OF SEMIOTICS

Abstract

Although there are many studies referring to the novel *Aylaklar* by Melih Cevdet Anday, one of the important writers and poets of Turkish literature, it is seen that these studies do not present the semanticism of space in detail. In addition, it can be said that the studies in the literature are mostly descriptive and not based on methods such as semiotics or semantics. However, it is important to discover what kind of results the space, which is loaded with meanings beyond just being a physical environment or decor, will offer in semiotic analysis. This study was carried out based on this importance. The function, meaning and value of Şükrü Paşa Konağı in the novel *Aylaklar* has been researched. This research was mainly carried out with the semiotic method. While performing semiotic analysis, the techniques of semantics were also benefited. As a result of the study, the following results have been achieved: Space is identified with Leman Hanım, that this space appears primarily with the aspect of shelter that allows her to survive, and on the other

* Bu çalışmamız, sürdürmekte olduğumuz *Melih Cevdet Anday'ın Romanlarının Göstergebilimsel Çözümlemesi* adlı doktora tezimizden üretilmiştir.

** Uşak Ün. Sos. Bil. Ens. TDE Böl. doktora programı, katanyeri91@gmail.com, ORCID: 0000-0002-3549-5424

*** Uşak Ün. Fen-Ed. Fak. TDE Böl. ali.pulat@usak.edu.tr, ORCID: 0000-0001-8923-0782

Gönderim tarihi: 02.01.2022

Kabul tarihi: 08.02.2022

hand, space expands its semantic field and assumes the meanings of wealth, power and nobility. Thus, with the signification of a space, its position in the narrative has been clarified. We hope that this study will be a source of inspiration for other studies on space, which is one of the narrative coordinates.

Keywords: Melih Cevdet Anday, *Aylaklar*, semiotics, semantics, space, semanticism

GİRİŞ

Türk edebiyatının önemli yazar ve şairlerinden Melih Cevdet Anday'ın yapıtları üzerine pek çok çalışma yapıldı. Söz konusu çalışmalar, genellikle Anday'ın şiirleri ya da oyunlarına ayrılmış çalışmalardır. Oysa Melih Cevdet Anday, aynı zamanda bir roman yazarıdır. Şiir ya da tiyatro oyunları kadar ayrıntılı çözümlenmeye tabi tutulmamıştır. Görece alanyazındaki boşluk ya da eksiklik olarak değerlendirilen bu gerekçeden devinimle Melih Cevdet Anday'ın *Aylaklar* (2018) adlı romanı çözümlene nesnesi olarak belirlenmiştir. Çalışmanın odağı, *Aylaklar* romanındaki uzamın anlamyüküyle ilgilidir. Ele alınacak uzama ilişkin bazı çalışmalar yapılmıştır.

Nüket Esen'in çalışması (1989, ss. 265-280) Türk romanında aile kurumunu incelerken *Aylaklar* romanına ilişkin değinileri vardır. Ancak bu değiniler, anlatının bir özeti niteliği taşıdığından uzam hakkında pek de çözümlene amacı taşımamaktadır. İbrahim Özen'in çalışması (2013), *Aylaklar* anlatısının uzamına yoğunlaşmamış; daha çok anlatıyı aylaklık, varoluşçuluk ve saçmalık kavramları etrafında yeniden sunmayı amaçlamıştır. Mustafa Dere'nin çalışmasında (2014, ss. 152-159) Türk romanındaki konak ve yalılar saptanmış, bu uzamlar betimsel bir biçimde anlatılmış; uzamlar hakkında herhangi bir çözümleneye girilmemiştir. Dere'nin bir diğer çalışmasında (2015) ise konak (birinci bölümün uzamı) ve apartman dairesi (ikinci bölümün uzamı) ele alınsa da bu çözümlene; daha çok romanı kronolojik olarak özetleyen bir çözümlene olmuştur. Melike Kılıç'ın çalışması (2017, s. 73), *Aylaklar* anlatısının uzamlarını ele alırken yaklaşımı, daha çok flanörlük bağlamında anlatı kişilerine odaklanmıştır. Mehmet Can Doğan'ın çalışması (2012, ss. 159-162), kuşkusuz bu çalışmada ortaya konacak bazı saptamaları paylaşmaktadır. Ancak bu çalışmayı farklılaştıran şey; uzamın göstergebilim ve anlambilim açısından incelenmiş, uzamın farklı işlevlerinin belirginleştirilmiş olmasıdır.

Uzam üzerine alanyazında çok önemli yabancı kaynaklar da vardır. Bunlardan birincisi Denis Bertrand'ın (1985) Émile Zola'nın *Germinal*'i üzerine yaptığı uzam-anlam bağlamındaki çözümlenesidir. Bu çalışma, uzamın göndergeyle olan ilişkisini ortaya koyarken uzama anlamsal yönden yaklaşmaktadır. Bir diğer önemli çalışma ise Gaston Bachelard'ın Türkçeye *Mekânın Poetikası* (1996) olarak çevrilen yapıtıdır. Bu çalışma, uzamı yani mekânı fenomenolojik bağlamda değerlendirir. Evi, insan ruhunun çözümlene aracı olarak ele alan (1996, ss. 31-32) Bachelard; şairlere, şiirlere ve imgelere başvurarak bir uzam çözümlenesi yapar.

Adı anılan çalışmalar, bu çalışmayla çok fazla benzerlik göstermemektedir. Çünkü bu çalışmanın temel amacı; anlatıyı özetleyerek yeniden sunmak değil, uzamın yüklendiği anlamı göstergebilim ve anlambilimin sunduğu tekniklerle ortaya koymaktır. Dolayısıyla her ne kadar adı geçen çalışmaların tümü, uzama bir biçimde değinse de çalışmamızın temel ayırıcı noktası

Türkiye'deki çalışmalara göre öncelikle yöntem ve ardından içerik, Fransa'daki çalışmalara göre (Bertrand, 1985; Bachelard 1996) ise öncelikle içerik ve ardından yöntemdir.

İnceleme nesnesi olan Melih Cevdet Anday'ın *Aylaklar* adlı romanı; iki bölüm ve dokuz alt bölümden oluşur ve tüm bölümlerde uzamlar öne çıkar: konak ve apartman dairesi. Anlatının birinci bölümü konakta (Şükrü Paşa Konağı) geçerken ikinci bölümü, apartman dairesinde geçer. Uzam ölçüt alındığında anlatıda iki temel okuma kesiti elde edilir.

Bir anlatıda uzam konusunda şu genel gözlemler yapılır: Uzam; yalnızca dekor ya da içinde bulunulan fiziki çevre olmanın ötesinde açık ve kapalı simgesel anlamlar taşıyabilir. Uzamsal alan; insanlar, insanlar arası ilişkiler, ideoloji, psikoloji, sosyoloji, kültür, tarih, zaman vb. pek çok etmene göre çeşitlenebilir; bunlar aracılığıyla uzama yeni yeni anlamlar yüklenebilir. Böyle bir yaklaşıma koşut olarak yüzeysel düzlemde Şükrü Paşa Konağı'nın uzamsal değerinin karmaşık bir görünüm sunduğu ve bu karmaşıklığın bir dizi yananlama bağlı olarak ortaya çıktığı ileri sürülebilir. Anlatıdaki söz konusu uzamların farklı anlamlar içerdiğini bildiren ilk ipuçlarını sözlüksel bir okumayla bulmak olasıdır. Gerçekten de "konak" sözlükbirimi bir sözlük aracılığıyla (Akalin, 2011, s. 1470) şu şekilde okunabilir: 1. Büyük ve gösterişli ev, 2. Vali, kaymakam gibi yüksek dereceli devlet görevlilerinin resmî konutu, 3. Konakçı, 4. Araba veya hayvanla bir günde alınan yol, 5. Yolculukta geceyi geçirmek için inilen, konaklanan yer. Bu ham anlamların (töze karşılık gelir) bir anlatıdaki kullanımı (biçime karşılık gelir) doğal olarak farklılık gösterir. Dolayısıyla yalın bir nesneyken söylemsel düzlemde betiselleşen her terim (burada konak), metin bağlamında yerleşik anlamlarından ayrı anlamsal değerler yüklenebilir. Konak; bağlam yoluyla yalın bir sözlükbirimsel öge olmanın ötesine geçerek metin içinde bir anlambirime dönüşür, ayrı bir işlev yüklenir. Yeni bir bağlamdaki anlamı, anlamsal yükü kavramanın en etkili yolu; uzamsal ögenin anlambirimsel çözümlemesinin (İng. *semic analysis*)¹ yapılmasıdır. Bu amaçla birinci bölümün uzamı olan konağın anlamyükü -anlambirimsel çözümlemesini de içerir- önce anlatsal yapıda, ardından söylemsel yapıda ve en sonunda temel yapıda göstergebilimsel çözümlemeyle ortaya konacaktır.

Uzam (İng. *space*), "neresi?" soruyla ilgilidir. "Nerede?" sorusunun yanıtı, anlatının uzamını verir. Öznenin, nesnenin, olayların vb. şeylerin bulunduğu/olduğu yer uzamdır. Konak, uzamsal bir nesnedir. Bu nesne, Greimas ve Courtés'in de belirttiği üzere (1982, s. 305) yapılanmış bir nesnedir. Uzamsal nesnenin yapılanması, anlatsal işlevler yanında ona anlatı bağlamında yüklenen anlamlarla gerçekleşir. Buna uzamın anlamyükü (İng. *semanticism*) denmektedir. Anlamyükü; bir biçimbirimin ya da bir sözcenin, çözümleme öncesindeki yüklendiği anlam (Greimas vd. 1982, s. 271) veya anlamlardır. Bu çalışmada *Aylaklar* anlatısında uzamın anlamyükü, göstergebilim ve anlambilimin sunduğu tekniklerde okunmuştur. Uzamın hangi anlamları taşıdığı, anlamyükünün ve değerinin ne olduğu, anlatsal düzeydeki işlevsel konumu göstergebilimsel bir çözümlemeyle ortaya konmuştur. Bu yolla göstergebilimsel çözümleme basamakları izlenmiştir. Uzamın öncelikle anlatsal düzeydeki eyleyensel konumu ve işlevi

¹ *Semic analysis* (İng.), *analyse sémique* (Fr.): Bu terimleri, "anlam çözümlemesi" ya da "anlambirimsel çözümleme" (Günay vd. 2020, s. 17) olarak çeviren kaynaklar da vardır. Ancak bu çalışmada Berke Vardar (2007, s. 20), Mehmet Rifat (Rifat vd. 2021, s. 84) gibi "anlambirimsel çözümlemesi" karşılığı kullanılacaktır.

belirlenmiştir. Ardından söylemsel yapıya geçilerek uzamın hangi betilerle somutlaştırıldığına saptaması yapılmış, bu betilerin ne gibi izlekler ürettiği belirlenmeye çalışılmıştır. Anlatı kişileri için uzamın değeri ve kazandığı anlamlar belirtilmiştir. Temel yapıda ise anlambirimcikler kullanılarak uzamın anlam eksenini ve anlamyükü ortaya konmuştur.

1. KURAMSAL ART ALAN

Kuramsal art alanı göstergebilim oluşturmaktadır. Göstergebilim; göstergeler üzerine dizgesel düşünceler ve yaklaşımlar ürettiği için bir kuram, inceleme nesnesine çözümleyici teknikler uyguladığı için bir yöntemdir. “Gösterge” ve “bilim” sözcüklerinin bileşkesinden daha fazla anlam taşıyan göstergebilim; yalnızca göstergelerin bilgisine çalışmaz, karmaşık bir biçimde göstergelerin gerek kendi aralarında gerek oluşturdukları yapıyla olan ilişkilerine de çalışır. Metinler karmaşık birer gösterge yapıları olduğuna göre göstergebilimle dizgesel olarak çözümlenebilir.

Bu çalışmada uygulaması yapılan göstergebilimsel çözümleme yörüngesine göre bir metin, biçimden içeriğe doğru inen üç yapıda incelenmektedir: anlatsal yapı → söylemsel yapı → temel yapı.

1.1. Anlatsal Yapı

Metinsel yapıda bir durumun dönüşerek yeni bir duruma geçmesine “anlatı” denmektedir. Her anlatı, anlatı sözcükleri arasındaki dönüşümlerle ilerlemektedir. İki tür anlatı sözcüğü vardır: durum sözcüğü, edim sözcüğü. Durum sözcükleri, öznenin nesneyle olan ilişkisini belirtir. Özne, nesneyle iki tür ilişki içinde olabilir: Özne ya nesnesine sahiptir ya da değildir. Öznenin nesnesine sahip olmasına “bağlaşım” (İng. *conjunction*) adı verilir. Bağlaşım ilişkisi, şu şekilde gösterilir: (Ö \wedge N). Öznenin nesnesine sahip olmamasına “ayrışım” (İng. *disjunction*) denir. Ayrışım ilişkisi ise şu şekilde gösterilir: (Ö \vee N).

Durum₁ → edim₁ → durum₂ → edim₂ → durum₃ ... dönüşümüyle ilerleyen anlatsal yapı, bir anlatı izlencesi (Aİ) oluşturur. İki tür anlatı izlencesi vardır: küçük anlatı izlencesi, temel anlatı izlencesi. Küçük anlatı izlencesi, bir durumun yeni bir duruma evrilmesidir. Temel anlatı izlencesi ise bir gösterge dizgesi içinde başlangıçtaki durumun sonuç durumuna dönüşmesiyle oluşur (Rifat, 2018, s. 40). Temel anlatı izlencesinin, anlatının asıl durum ve dönüşümünü sunduğu söylenebilir.

Anlatılar, anlatıları oluşturan anlatı izlenceleri doğal olarak kişi ve şeyleri barındırır. Kişi ve şeyler (insan dışı her şey), işlevsel olarak anlatıda görev üstlenir. Üstlendikleri görev gereği kişi ve şeyler, özne olabilecekleri gibi özneye herhangi bir biçimde ilişki kuran özne dışında bir konumda da olabilir. Adı ve üstlendiği görev, her ne olursa olsun, işlevsel olarak bir görevi olan kişi ve/veya şeye göstergebilimin terimiyle “eyleyen” (İng. *actant*) adı verilmektedir.

Eyleyenler, anlatı kişilerinin işlevsel yönden ele alınmasıdır. Rus Biçimbilimci Vladimir Propp’tan (2018) esinlenilerek oluşturulan ve Lucien Tesnière (1959) tarafından ilk defa adı anılan bu terim (Greimas vd. 1982, s. 5; Mel’çuk, 2004, s. 2), Greimas’ın anlatsal göstergebilime eklemesi ve modelleştirmesiyle (eyleyenler modeli) göstergebilimin yapı çözümlemelerinde vazgeçilmez bir konuma gelmiştir. Anlatsal yapı çözümlemelerinde eyleyen terimi fazlasıyla kullanışlı bir

konumdadır. Greimas, *Yapısal Anlambilim*'de (1983) eyleyenleri üç karşıtlıkla ele alır: birinci karşıtlık gönderen (İng. *sender*) kt.² gönderilen (İng. *receiver*), ikinci karşıtlık özne (İng. *subject*) kt. nesne (İng. *object*) ve üçüncü karşıtlık yardımcıdan (İng. *helper*) kt. karşıgelen (İng. *opponent*).

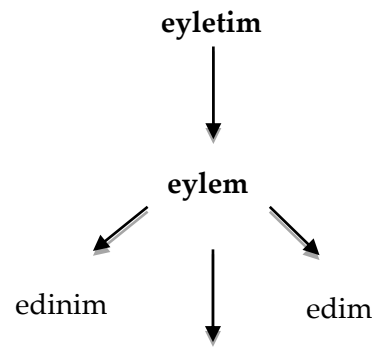
Her anlatıda en az dört eyleyen bulunmak zorundadır: öncelikle bir özne, eylemin (burada arayış, İng. *quest*) başlaması için bir gönderen, öznenin arayışına çıkacağı nesne ve son olarak öznenin nesneyle olan istendik ilişkisini sağlamasından yarar gören gönderilen. Yardımeden ve karşıgelen ise duruma bağlı olarak ortaya çıkabilir ya da çıkmayabilir. Yardımeden, öznenin nesnesiyle olan istendik ilişkisinin kurulmasında ona yardımcı eyleyen; karşıgelen ise öznenin nesnesiyle olan istendik ilişkisinin kurulmasında ona engel olan eyleyendir. Karşıgelen, eğer insan dışı bir varlık ya da etmense buna "engelleyci"; karşıgelen eğer insansa buna "karşıözne" denir.

Eyleyenlerin kendi aralarında kurdukları ilişki, bir yapı ortaya koyar. Bu yapı, Greimas'ın ortaya attığı "eyleyenler modeli" (İng. *actantial model*) ile biçimsel olarak çözümlenebilir:

Gönderen			Gönderilen
	Özne	Nesne	
Yardımeden			Karşıgelen

1. Tablo: Dörtgen Biçiminde Sunulan Eyleyenler Modeli (Hébert, 2020, s. 82)

Özne, nesnesiyle olan ilişkisini (ayrışım ya da bağlaşım) değiştirmek adına bir arayışa çıkar. Kuralsal anlatı şeması (İng. *canonical narrative schema*), öznenin geçtiği aşamaları betimler. Bu aşamalar, aşağıdaki çizge üzerinde gösterilebilir:



2. Tablo: yaptırım atı Şeması

Kuralsal anlatı şemasının temel olarak üç basamağı vardır. Bunlar sırasıyla eyletim, eylem ve yaptırımdır. Eyletim (İng. *manipulation*), öznenin nesnesiyle olan ilişkisinin değişmesi için gönderenin, özneyi arayışa çıkması için zorunda bırakması (İng. *having-to-do*) ve/veya ikna etmesiyle öznenin bu eylemi gerçekleştirmeyi istemesidir (İng. *wanting-to-do*). Gönderen, bir insan olabileceği gibi insan dışı bir varlık ya da etmen de olabilir. Öznenin, gönderenin istediği arayışa çıkması "eylem"e (İng. *action*) geçmek demektir. Eyleme geçmek üzere olan özne, eylemi

² kt. : karşıtlık

başarabilmesi için kipliklerini³ (İng. *modality*) sorgular. Bu kiplikler, yapmayı bilmek (İng. *knowing-how-to-do*) ve yapabilmektir (İng. *being-able-to-do*). Özne, eğer kiplikler açısından tam ise, bir başka deyişle arayışını nasıl yapabileceğini biliyor ve bu arayışı tamamlayabilecek niteliğe sahipse edimi (İng. *performance*) gerçekleştirir. Ancak özne, eğer kiplikler açısından tam değilse edimi gerçekleştirme başarısızlıkla sonuçlanabilir. Bu nedenle özne; genellikle kipliklerinde eksiklik varsa tamamlamaya çalışır, edimi gerçekleştirmeden önce gerekli olan kiplikleri edinir (edinim, İng. *competence*) ve ardından edimini gerçekleştirir. Öznenin kiplikleri tam olsa bile eylemi her zaman başarıyla sonuçlanacaktır, diye kesin bir kural yoktur. Bu noktada karşigelenin (engelleiyici ya da karşı özne) gücünü vurgulamak, bir eylemin sonuca giden basamaklarında onun etkisini dikkate almak gerekir. Özne, eğer varsa karşigelene rağmen eylemini başarıyla tamamlarsa kuralsal anlatı şemasının son basamağına geçer: yaptırım. Yaptırım, her ne kadar olumsuz bir anlam taşıyor gibi görünse de bu basamağı ikiye ayırabiliriz: ödül ve ceza. Özne, gönderenin istediği üzere nesnesiyle olan ilişkisini istendik bir biçimde değiştirmişse ödüllendirilir, eğer özne bunu istendik bir biçimde değiştirememişse cezalandırılır. Ödül bir diğer açıdan ceza almamaktır, ceza da ödül almamaktır.

1.2. Söylemsel Yapı

Söylemsel yapı, anlatsal düzeydeki biçimsel düzenlemenin içerikle tamamlandığı ve metnin somutlaştığı yapıdır. Anlatılar; söylemsel yapıyla soyut değerleri ifade eder, onları okura aktarır. Burada eyleyenler; isimlendirilir, betimlenir, önceki yapılarla oranla çok daha somut olarak karşımıza çıkar. Bu somutlaşma ise betilerle (İng. *figure*)⁴ gerçekleşir. Louis Hébert (2020, s. 119), Bronwen Martin & Felizitas Ringham (2000, s. 64) da katıldığı üzere betiler; izleğe karşıt olarak göndergede buldukları varlıkla ilişkisi bakımından dış dünyayla bağlantıda olan, beş duyu organından en az biriyle algılanabilen ve metnin söylemsel boyutta somutlaşmasını sağlayan bir göstergebilim terimidir. Betiler; metin yüzey yapısında işler ve yüzey yapıdaki uzam, zaman, anlatı kişisi ya da nesnelere somutlaşmasında görev üstlenir. Uzamlar her zaman bir betidir, asla izlek değildir. Çünkü uzamlar, dış dünyanın gerçekliğe göndergede bulunur ve her zaman duyumsanabilir.

İzlek (İng. *theme*) ise betiye karşıt olarak beş duyu organından hiçbirisiyle algılanamayan, soyut düzlemdeki kavramlar, duygular, ifadelerdir. İzlekler, ancak betilerle somutlaşabilir. Betilerle ifade edilmeyen izlekler, soyut düzlemde kalmaya devam eder.

Beti ve izlek, göstergebilimin iki karşıt terimidir, anlatıların söylem boyutunda yer alır. Bu iki terim, gösteren/gösterilen ya da anlatım/içerik terimleriyle benzeştirilebilir. Beti, izleği ifade ettiği için gösteren ya da anlatım; izlek ise beti tarafından ifade edilen olduğu için gösterilen ya da içerik olarak kabul edilebilir. Ancak her gösteren ve anlatım beti, her gösterilen ve içerik de değildir⁵.

³ Kiplikler konusunda daha fazla bilgi için bkz. (Uzdu Yıldız, 2011)

⁴ Bu çalışmada bir göstergebilim terimi olan "figure" (İng.), Türkçeye "beti" olarak aktarılmıştır. Ancak bu terimi, "figür" olarak aktaranların yanı sıra "figür" ve "beti"yi kapsam olarak farklı gören çalışmalar da vardır. Bkz. (Sözen & Tanyeli, 1992, s. 84)

⁵ Söylemsel yapıyla ilgili daha detaylı bir okuma için bkz. (Pulat & Tanyeri, 2021)

Betiler, sözlükbirimsel olarak düz ve yananlarla ortaya çıkabilir. Düzanlamıyla beti olan şey, kullanım sıklığına bakılarak kabul edilen ve sözlükbirimin akla gelen ilk anlamıdır. Ancak yananlam bakımından betilerin hangi anlamları yüklendiği bağlam tarafından belirlenir. Metnin sunduğu bağlam içinde anlamlamayı sağlamak adına sözlükler, sözlükbirimleri açıklamada yetersiz kalacağına göre bu noktada bağlamı da dikkate alan bir bileşen çözümlemesine ya da başka bir ifadeyle anlambirimcik çözümlemesine⁶ gereksinim vardır. Her anlambirim, kendisini oluşturan bileşenlerin/anlambirimciklerin bileşkesidir. Bu anlambirimcikler, çeşitli tipbilimlerle (İng. *typologie*) ortaya çıkabilir: çekirdek anlambirimcikler (İng. *nucleus seme*) ve bağlamsal anlambirimcikler (İng. *contextual seme*). Greimas ve Courtés'in ortaya attığı bu anlambirimcikler (1982, ss. 278-279), değişik adlandırmalarla da anılabilir. François Rastier (2012); çekirdek anlambirimcikler için ayrılmaz anlambirimcikler (İng. *inherent seme*), bağlamsal anlambirimcikler için ilgili anlambirimcikler (İng. *affherent seme*) karşılığını kullanır.

Çekirdek ya da ayrılmaz anlambirimcikler, bir anlambirimi oluşturan ve o anlambirimin düzanlamıyla kopmaz bağıntısal ilişkide olan bileşenlerdir. Söz gelimi, konak anlambiriminin çekirdek anlambirimcikleri, /barınmak/, /uzam/, /yaşanan yer/ vb. bileşenlerdir. Ancak konak, her zaman düzanlamıyla sınırlı kalmaz. Ona bağlamın yüklediği anlamlar da olabilir. Bu durumda bağlamsal anlambirimciklerini incelemek yerinde olacaktır. Örneğin konak; varsıllığın, yoksulluğun, yalnızlığın ya da bir mutsuzluğun simgesi olabilir. Bu durumda varsıllık, yoksulluk, yalnızlık ya da mutsuzluk; konağın bağlamsal ya da ilgili anlambirimciklerini oluşturacaktır. Şunu vurgulamak gerekir: Bir anlatının anlamlamasının daha doğru yapılabilmesi için yerdeşliklerinin izlenmesi gerekir. Nedret Tanyolaç Öztokat'ın da belirttiği üzere (2005, s. 81) bağlamsal anlambirimciklerin yinelenmesi, yerdeşliği (İng. *isotopy*) verir. Yerdeşlikler ise metnin üzerine yapılandığı anlamın temel dayanaklarıdır.

Her beti ve izlek, olumlu ya da olumsuz, daha teknik bir ifadeyle belirtilirse esenlikli ya da esenliksiz değerlerle kuşatılır. Bu değerlere duygulanımsal değer (İng. *thymic value*) ya da değerbilimsel değer (İng. *axiological value*); betilerin ve izleklerin duygulanımsal/değerbilimsel değerlendirmesine ise duygulanımsal/değerbilimsel çözümleme⁷ adı verilir. Değerbilimsel çözümleme, kendi içinde birer izlek olan ancak işteş ilişkileri bağlamında değerbilimsel çözümleme kategorisine giren esenlikli (İng. *euphoria*) ve esenliksiz (İng. *dysphoria*) izleklerinden oluşur. Esenlikli olma olumlu, hoşça giden, mutluluk veren, güzel vb. durumlara; esenliksiz olma ise olumsuz, üzüntü veren, öfkeliendiren, gerilim oluşturan, kötü vb. durumlara atıfta bulunur. Değerbilimsel değerlendirme için birtakım öğelere gereksinim duyulur. Louis Hébert, bu öğeleri şöyle sıralar: değerlendiren özne, değerlendirilen nesne, nesneye atfedilen duygulanımsal değer (esenlikli, esenliksiz vb.), değer yoğunluğu (düşük, orta, yüksek vb.), değerlendirme zamanı ve duygulanımsal öğeleri etkileyebilecek dönüşümler (2020, s. 127). Bu altı öğe temel alınarak

⁶ Daha fazla bilgi için bkz. (Filizok, 2001)

⁷ Greimas & Courtés (1982, s. 21) değerbilimsel çözümleme (İng. *axiological analysis*) terimini kullanır. Ancak bu terimin felsefede de kullanılması ve bu ortak kullanımın anlam belirsizliğine yol açma endişesinden dolayı Louis Hébert, duygulanımsal çözümleme (İng. *thymic analysis*) kullanımını tercih eder: "For our part, we will speak in terms of thymic analysis rather than axiological analysis, firstly, to avoid possible confusion with axiology as a branch of philosophy, and secondly, to indicate clearly that it is based on the thymic category." (2020, s. 127)

anlatıların söylemsel yapısındaki bileşenler, duygulanımsal/değerbilimsel değerlendirme kapsamına alınabilir.

Değerbilimsel öge, bağımlı bir terimdir ve tek başına var olamaz. İzleklerin betilerle somutlaşabilmesi gibi değerbilimsel ögelerin de var olabilmesi, izleklere ve betilere bağlıdır. Eğer bir beti ya da izlektan söz edilmiyorsa bu durumda değerbilimsel değerlerden de söz edilemez.

1.3. Temel Yapı

Anlatılar, özünde çok yalın yapılardan oluşur. Yüzeysel yapıya doğru ilerleyip sözdizimsel eklemelerle geliştikçe anlatıların bu yalın yapısı kaybolur. Böylece anlatılar, görünüşte karmaşık bir durum alır. Anlatıların oldukça yalın bir yapıda olduğu, oluşum aşamasının ilk evresi temel yapıdır. Anlamlandırmanın üretici yörüngesinin ilk basamağıdır. Temel yapı, bir “ab quo”dur yani anlamın devingen süreci olan anlamlandırmanın başladığı yerdir. Bu, Hjelmslev'i (1969) izleyerek içeriğin tözünün doğduğu, Greimas'ın deyişiyle (1987, s. 65) anlamsal tözün ilk eklemelerini aldığı ve kendisini gösteren bir biçim olarak oluşturduğu yapıdır. “Bir öyküyü bir romanı derin yapısında barındırdığı anlamlarla yeniden anlamlandırma çoğunlukla karşıtlıklar temeline kurulmuş anlam ilişkisine ulaşmakla mümkündür. Bu nedenle okuyucuların anlatıdaki her unsuru işlevsel bir birim olarak görmeleri gerekir. Göstergebilimin derin yapıda okuyuculara sunduğu bakış açısı da aslında bunu görebilmelerini sağlamaktır” (Uzdu Yıldız, 2021, s. 13).

Saussurecü gelenek, anlamın karşıtlıklardan oluştuğu (durağan); Hjelmslevci gelenek ise anlamın, karşıtlıklara ek olarak ilişkilerle oluştuğu (devingen) önermesinde bulunur. Durağanlık ve devingenlik içinde oluşan anlamın, iki bileşenin bileşkesinden ürediği söylenebilir: anlamsal bileşen ve sözdizimsel bileşen. Bu bileşenlerin çözümlemesi, temel yapının da çözümlemesidir. Greimas ve Rastier, anlatıların temel yapısını, başka bir deyişle mantıksal-anlamsal yapıları çözümlmek için “göstergebilimsel dörtgen” tekniğini ortaya atmıştır. Paris Göstergebilim Okulu'nun en çok bilinen tekniklerinden göstergebilimsel dörtgen üzerinde çeşitli anlamsal karşıtlıklar kurularak bu anlamsal karşıtlıkların dönüşümleri, ilişkileri vb. sözdizimsel işlemleri izlenebilir ve böylece “ab quo”nun yapısı ortaya çıkarılabilir.

Göstergebilimsel dörtgen; kavramların, göstergebilimin ifadesiyle terimlerin, bağıntılarını izler ve çözümlerken bir yandan da bunun görsel yenisunumunu yapan önemli bir tekniktir. Boş bir göstergebilimsel dörtgen, şu biçimde gösterilebilir:



3. Tablo: Göstergibilimsel Dörtgen⁸ [L. Hébert'ten (2020) uyarlanmıştır.]

Yapının üç kurucu ögesini (terimler, ilişkiler ve işlemler) dörtgen üzerinde görmek olasıdır. Dörtgenin asıl kurucu ögeleri ve asıl karşıtlığı A ve B terimleridir. Diğer terimler ve ilişkiler, bu başlangıç terimleri üzerine uygulanan işlemlerle ortaya çıkar.

Söylemsel yapıda ortaya konan anlambirimcikler ve tabii bu anlambirimciklerden yinelenenler yani yerdeşlikler, göstergibilimsel dörtgene yerleştirilerek anlatının temel anlamlaması yapılır ve sözdizimsel dönüşümleri izlenir. Yerdeşliklerin birbirine karşıt ya da birbirini tamamlamasıyla ortaya çıkan anlambirimin suduğu ortak özellik olan anlamsal eksene (Eziler Kıran vb. 2011, s. 385) göstergibilimsel dörtgen üzerindeki karşıtlık, çelişiklik ve içermeye ilişkisiyle ulaşılabilir. Böylece anlatının temel anlam eksenini de saptanabilir.

2. YÖNTEM

Çalışmamızda nitel yöntem ve göstergibilim kullanılmıştır. Göstergibilim, yazın başta olmak üzere her türlü anlamlama yapısı üzerine çalışan bir kuram ve yöntemdir. Bu çalışmada göstergibilim, üç aşamada uygulanmıştır: anlatsal yapı, söylemsel yapı ve temel yapı.

Sürdürmekte olduğumuz *Melih Cevdet Anday'ın Romanlarının Göstergibilimsel Çözümlemesi*⁹ adlı doktora tezimizden üretilmiş makale yazma gerekliliği ve buna ek olarak bu romandaki uzamın Melih Cevdet Anday'ın diğer anlatılarına göre daha çok ön plana çıkmasından dolayı çözümleme nesnesi olarak *Aylaklar* anlatısı seçilmiştir. Dolayısıyla amaçlı örneklem kullanılmıştır.

Anlatının yalnızca birinci bölümündeki uzamla sınırlandırılan ve anlatı kişilerinden Leman Hanım'a göre konağın anlamyükünün araştırıldığı bu çalışmada şu sorulara yanıt aranmaktadır: Uzamın (konak); anlatsal yapıda işlevsel konumu nedir, öznelerle ilişkisi nasıldır? Söylemsel yapıda uzamı betiselleştiren ifadeler nelerdir? Bu betiler, uzama hangi izlekleri yüklemiştir? Uzamın değerbilimsel görünüşü nedir? Son olarak uzamın göstergibilimsel dörtgen üzerindeki anlam ilişkileri ağı nedir? Uzam, hangi anlam eksenleri üzerine yapılanmıştır?

Çözümlemenin gerçekleştirilmesi ve yukarıda yer verilen soruların yanıtlanması için anlatı, uzam bağlamında okunmuş ve çözümleme öncesi anlatıda geçen uzamla bir biçimde ilgili olan tüm sözbirimler (İng. *lexia*) not edilmiştir. Ancak bu sözbirimlerin tamamının çalışmada verilmesi, makalenin sınırlarını aşacağından sözbirimlerin makalede yer almaması tercih edilmiştir. Ancak gerekli durumlarda anlatının ilgili sayfalarına parantez içinde yalnızca sayfa numarası verilerek atıflar yapılmıştır. Tekrardan kaçınmak için *Aylaklar* romanının yazarı ve tarihi metin içi atıflarda gösterilmemiştir.

3. BULGULAR

Soylu ve varlıklı bir aileden gelen Leman Hanım, babası Şükrü Paşa'dan kalan konağın tek sahibidir. Kocasını Davut Bey, kızları Pakize ve Mürşide ile konakta yaşamlarını sürdüren bu çekirdek aile; zaman içinde akrabaların ve aile dostlarının da katılmasıyla genişler. Daima bir

⁸ Bu konuda daha detaylı bilgi için bkz. Hébert, 2020, s. 40-51

⁹ Yazar: Kaan Tanyeri (Uşak Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Yeni Türk Edebiyatı Programı), Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Ali Pulat

otorite kurma ve güçlü olma kaygısında olan Leman Hanım; konağı geçmişine yakışır, varsıllık içinde yaşatmak için önü alınamaz hızda ve miktarda harcamalar yapar. Bu rahatlık ve bolluk içinde yaşayan konaktaki hiç kimse de çalışıp hayatını kazanmayı gerekli görmez. Tek yaptıkları konakta yaşayıp zevk içinde yaşamaktır. Bu yaşam, romanın da adında geçtiği üzere aylıklıdır. Ancak üretim yerine sürekli tüketimin baş gösterdiği Şükrü Paşa Konağı, gün geçtikçe maddi gücünü kaybeder (s. 25, 50). Borçlar ödenemez duruma gelir ve bir gün, icra yoluyla konağa el konularak konak halkı kapı dışarı ediliverir (ss. 157-160).

Aylıklar, iki bölümden oluşur. İki bölümde iki ayrı uzamdan söz edilebilir. Birinci bölümün uzamı, Şükrü Paşa Konağı olarak da anılan konak; ikinci bölümün uzamı ise apartman dairesidir. Birinci bölüm, konak yaşamıyla başlar ve Leman Hanım'la birlikte ev halkının konaktan ayrılmasıyla sonlanır. Bu başlangıç ve sonuç, durumlar arasındaki uzamsal dönüşüm yönüyle temel anlatı izlencesi kabul edilebilir:

	Durum ₁	Edim ₁	Durum ₂
Temel Anlatı İzlencesi	Konak	Konağın İcra Edilmesi	Konak değil

4. Tablo: *Temel Anlatı İzlencesi*

3.1. Anlatısal Yapı Çözümlemesi

Temel anlatı izlencesi çerçevesinde konak, çeşitli işlevler ve eyleyensel konumlarla ortaya çıkar. Bir yönüyle nesne ve bir yönüyle yardımcıden konumundaki konak, öznelere göre değişik anlamlar yüklense de herkes için, sözlükbirimsel anlamında da olduğu üzere, ilk olarak barınmayı sağlayan bir uzamsal nesnedir. Bu durum Leman Hanım (Ö₁)¹⁰ için de geçerlidir. Ö₁ konakta yaşamını sürdürebilmek için barınmak zorundadır:

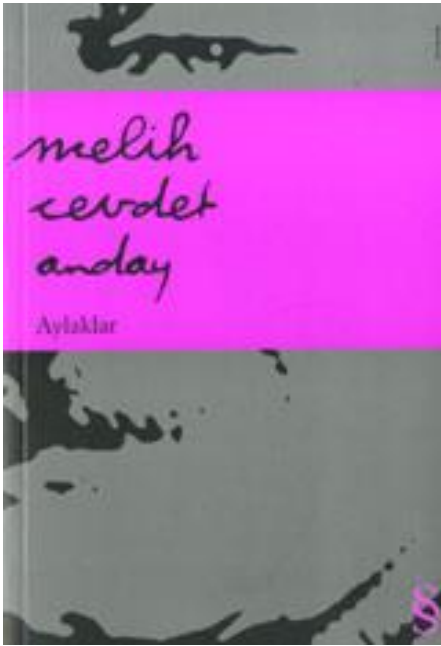
Gönderen duygular (yaşama dürtüsü)			Gönderilen Ö ₁
	Özne Ö ₁	Nesne konakta yaşamak	
Yardımeden kiplikler konak			Karşıgelen -

5. Tablo: *Eyleyenler Modeli*

Ö₁ anlatı izlencesinin başında barınmasını gerçekleştirebilir bir durumdadır çünkü konağın sahibidir. Özne, nesnesiyle "bağlaşım" ilişkisi içindedir (Ö₁ \wedge N). Bu başlangıç durumundan itibaren Ö₁'in yapması gereken, nesnesiyle olan bu bağlaşım ilişkisini hayatta kalmak için kesintisiz

¹⁰ Leman Hanım, çözümlemenin bu aşamasında "Ö₁" olarak anılacaktır.

bir biçimde sürdürmesidir. Başka bir deyişle Ö₁ uzamını korumakla görevlidir. Bu görev ise Ö₁'in arayışıdır.



İnsan beyni, her koşulda yaşamda kalma mücadelesi verir. Bu nedenle korkular, endişeler, refleksler geliştirir. Yaşamdaki eylemlerimizin pek çoğu böylesi bir içsel gerekçeden kaynaklanabilir. Yaşamda kalma mücadelelerinden biri barınma olduğundan tüm insanlar, yaşamlarını sağlıklı bir biçimde sürdürebilmek amacıyla bir evde yaşarlar. *Aylaklar* anlatısında da konakta yaşayan diğer insanlar (Ö₂)¹¹ da doğal olarak hayatta kalmak isterler. Ö₁, hayatta kalmak adına konakta yaşamasının yanı sıra diğer öznelerin de hayatta kalmaları adına konakta yaşamlarına olanak verir. Öyle ki *Aylaklar* anlatısında aileden olmayan kişiler de aileyle birlikte konaktadır. Burada ekonomik sorunlar temelinde “barınma sorunu” göze çarpar (s. 28). Söz gelimi Davut Bey’in eski dostlarından Dünder Bey, Galip Bey’in kuzeni Nesime,

Muammer’in yakın arkadaşı Şükrü vb. kişiler, parasızlık ve kalacak yer problemlerinden dolayı aileden olmamalarına karşın konakta yaşamaya başlarlar: “*Dünder Bey oldum bittim parasızdı. Nesime, sevgilisinden ayrıldıktan sonra gidecek bir yeri olmadığı için, konağın damadı olan dayısı Galip Bey’in yanına sığınmıştı.*” (s. 28).

Tüm anlatı kişileri birer öznedir. Bu öznelerin her birinin konakta yaşayarak yaşamda kalma çabası olduğu için bu özneler, işlevsellik yönüyle tek bir özneye indirgenebilir. Dolayısıyla anlatı uzamının öznelerini yaşamsal gereksinimleri doğrultusunda özünde tek bir özne (Ö₂) gibi düşünmek yanlış olmayacaktır. Ö₁, evin diğer sakinlerini yani Ö₂'yi yaşatmak ister. Bunu da konağı bu kişilere açarak yapar:

Gönderen duygular (yaşatma dürtüsü)			Gönderilen Ö ₁
	Özne Ö ₁	Nesne Ö ₂ 'nin barınması	
Yardımeden kiplikler konak			Karşıgelen -

6. Tablo: Eyleyenler Modeli

Ö₁'in bu anlatı izlencesi sonucunda Ö₂ de barınma gereksinimi karşılar. Ancak bu izlencede Ö₂, Ö₁'in nesnesidir. Bu nesne, Ö₁ istediği sürece konakta barınabilir. Çünkü konağın sahibi Ö₁'dir

¹¹ Konakta yaşayan diğer anlatı kişileri, çözümlemenin bu aşamasında “Ö₂” olarak anılacaktır.

ve güç ondadır (s. 10, 140). Sonuç olarak her iki özne türü de uzamsal nesnesine sahiptir. Ö₁ odağından gözlemlenen bu çözümlemede Ö₁'in amacına ulaşmasında geçtiği aşamalar vardır.

Kuralsal anlatı şemasına göre Ö₁ hem kendisinin hem de Ö₂'nin barınabilmesi için bir sözleşme yapmıştır (eyletim). Bu sözleşme, Ö₁'in kendisine ait duygu ve dürtüleriyle yapılmıştır. Buna göre Ö₁ barınmalı ve diğerlerinin barınmasını sağlamalıdır. Dolayısıyla gönderenden gelen böyle bir isteği kabul eden (/yapmak istemek/) hatta bir noktada vicdani boyutta böyle bir isteği yerine getirmek zorunda olan (/yapmak zorunda olmak/) Ö₁ bir arayışa çıkar. Bu arayış, yaşam kt. ölüm bağlamında gerçekleşen ve olumlu sonuçlanması gereken bir arayıştır. Çünkü yaşamı daha sağlıklı bir biçimde sürdürebilmek için barınmak, vazgeçilmez bir gereksinimdir. Bu bilinçte olan Ö₁ eylem sürecinde gerekli kipliklere sahiptir (edinim aşaması). Ö₁ nasıl hayatta kalacağını, nasıl hayatta kalacaklarını bilir (/yapmayı bilmek/) ve hayatta kalmayı becerebilecek yeterliliktedir (/yapabilmek/). Kiplik donanımı tam olan Ö₁ en büyük yardımcıyı ise sahibi bulunduğu konaktır. Kipliklerinden ve uzamından güç alan Ö₁ eyleme başlar (edim aşaması). Başlangıçtaki anlatı izlencesine göre bunda başarıya da ulaşır (yaptırım aşaması). Anlatı izlencesini olumlu olarak tamamlayan Ö₁'in ödülü ise yaşamını sürdürmesi, yaşamsal gereksinimlerini katbekat karşılaması ve belki de daha da ötesi uzam bağlamında iktidarını güçlendirmesidir.

Başlangıç durumuna göre öznelerin nesnesiyle olan ilişkisi, şöyle gösterilebilir:

Durum	(Ö ₁ ∧ N ∧ Ö ₂)	→	(Ö ₁ ∧ N ∧ Ö ₂)
	var olan durum		amaçlanan durum

7. Tablo: Durum Sözceleri

Ö₁ için uzamın yüklendiği bir başka işlev ise Şükrü Paşa'dan gelen varsılığın, soyluluğun ve iktidarın sürdürülmesini sağlamasıdır. Ö₁ uzamı bu bağlamda biçimlendirir ve sözü edilen göstergelerin sağlanabilmesi için uzamdan yararlanır:

Gönderen duygular	Özne Ö ₁	Nesne varsılığın, soyluluğun ve iktidarın sürdürülmesi	Gönderilen Ö ₁
Yardımeden kiplikler konak			Karşıgelen -

8. Tablo: Eyleyenler Modeli

Ö₁ babası Şükrü Paşa tarafından varsıllığı, soyluluğu ve iktidarı miras olarak almış bir eyleyendir. Varsıllığını ev halkıyla paylaşan Ö₁'in amacının önünde sonunda iktidarını korumak ve güçlendirmek olduğu söylenebilir:

“Melahat’ın “küçükhanım” demesine bile razı olmamış, bir an önce kodamanlaşmak için ‘hanımefendi’ demesini istemişti. Leman Hanım da buna kızılıyordu. Köşkte bir tek hanımefendi vardı, o da kendisi idi. Gelin ‘hanımefendiliği’ onunla paylaşmaya kalkarsa, Leman Hanım’ın bunca yıllık savaşı boşa gitmiş olacaktı. O ölünceye kadar Şükrü Paşa Konağı’nın direği başkası olamazdı.” (s. 140)

Ö₁'in değer açısından diğerlerine göre öncelendiği nesne muktedir olmaktır (değer nesne, N_d). Ö₁, N_d ile bağlaşım ilişkisi içindedir ve bu ilişkisini korumak ister:

Durum	(Ö ₁ ∧ N)	→	(Ö ₁ ∧ N)
	var olan durum		amaçlanan durum

9. Tablo: Durum Sözlere

Ö₁ amaçlanan duruma ulaşmak için birtakım aşamalardan geçer. Birinci aşama, Ö₁'in gönderen konumundaki duygularıyla yaptığı sözleşmedir (eyletim). Bu, içsel bir sözleşmedir. Ö₁'in kendi kendine verdiği bir sözdür. Ö₁ gönderenin isteğini yerine getirmek ister (/yapmak istemek/). Bu sözleşmeden devinimle eyleme geçen Ö₁ kipliklerini denetler. Varsıllığını, soyluluğunu ve iktidarını korumak isteyen Ö₁ bunu yapabilecek yetide (/yapabilmek/) ve bilgide (/yapmayı bilmek/) olduğunu inancındadır. Aslında günden güne eriyen ekonomik gücüne karşın eylemini başarabileceğine inanan Ö₁ bolluk içindeki yaşamın yanı sıra uzamı da araç olarak (yardımeden) kullanır. Konak, Ö₁ için amaçlarına ulaşmada bir yardımcıdır çünkü bu konak, Padişah II. Abdülhamit'in buyurmasıyla inşa edilmiştir (s. 26). İnşasından itibaren soyluluk kazanan bu uzam, Ö₁'in amaçlanan durumu için çok güçlü bir yardımcıdır. Bu desteklerle eylemi gerçekleştiren Ö₁ (edim aşaması) anlatının başlangıcında başarılı olur (yaptırım aşaması).

Dikkat edilirse uzamın Ö₁ için nesne olmasından daha çok yardımeden konumunda olduğu görülür. Yaşamak; yaşatmak; varsıllığın, soyluluğun ve iktidarın sürdürülmesi için uzam (konak) hep aracıdır, yardımedendir. Anlatının başında bu yardımeden (uzam) güçlüdür. Gücünü, önceleri ekonomik yönden iyi durumda olan Ö₁'den alır. Ö₁ de her zaman güçlü bir uzama gereksinim duyar. Dolayısıyla Ö₁ ve uzam arasında sıkı bir ilişki, hatta ilerleyen bölümlerde görüleceği üzere, bir özdeşleşme vardır. Ancak uzamın yardımeden olarak Ö₁'e sağladığı katkılara karşın karşılamanın de anlatıya etkisi üzerinde durulması gereken bir konudur.

Temel anlatı izlencesinde de görüleceği üzere anlatı /konak/ta başlarken /konak değil/le devam eder. Burada bir dönüşüm yaşanmıştır. Bu dönüşümde Ö₁ varsıllığını, soyluluğunu ve iktidarını koruyamamış; bu izlencede konak ve kiplik yardımedenleri güçsüz kalmış; aylıklık kapsamındaki tembellik, umursamazlık, hovardalık vb. durumlar Ö₁'in nesnesiyle olan istedik ilişkisini sürdürmesini engellemiştir. Aylıklık, bir karşılamanın güçlü gelmiştir ve bunun sonucunda da Ö₁ konağını (nesne), varsıllığını, görece soyluluğunu ve iktidarını (değer nesne) yitirmiştir. Denebilir ki uzam, Ö₁ için bir noktada yetersiz kalmış; yardımeden ve karşılamanın ekseninin oluşturduğu güç ekseninde aylıklığa yenilmiştir.

3.2. Söylemsel Yapı Çözümlemesi

Anlatının iskeletinin çıkarıldığı anlatısal yapı çözümlemesinin anlamlama boyutunca açıklanmasıyla söylemsel yapı çözümlemesine girilir. Anlatısal yapı çözümlemesinden özetle Ö'ün yani Leman Hanım'ın konağı her şeyden önce barınacak yer (çekirdek anlambirimcik) olarak gördüğü söylenebilir. Hem kendisi hem de Ö için yani konaktaki diğer yaşayanlar için bu uzam, öncelikle barınmayı sağlar. Bu da konağın düzenlamı ortaya koyar. Tabii, barınma ve barınmasını sağlama odağında uzamı ele almak, uzamın yaşam kt. ölüm bağlamında değerlendirilmesine zemin hazırlar.

Bir uzamı barınacak yer olarak kullanmak, insanların hayatta kalma güdülerinden kaynaklanır. Barınamayan insanlar için yaşamın sürdürülmesi zordur. Açlığı ve soğuğu sürekli yaşamak, yaşamsal gereksinimlerini karşılayamamak bir insanın yaşamını tehlikeye atan durumlardır. Bir evde, konakta, köşkte vb. yaşamak; bir yönüyle yaşam kt. ölüm ilişkisinde "yaşam"ı simgeler. Denebilir ki konak yaşamsa konaksız kalmak yaşam değildir ve bu, belki de ölüme kadar varabilecek durumları içeren bir olasılıktır. Leman Hanım, her insan gibi hayatını sağlıklı bir biçimde sürdürmek ister ve bu nedenle konağı kullanır. Konağın sahibi olması gerekçesiyle konakla ilgili kararları alma gücüne de sahiptir. Ö olarak nitelenen diğer anlatı kişileri (Davut Bey, Mürşide, Galip Bey, Muammer, Şükrü Paşa, Nesime, Ayla, Dünder Bey, Melahat) de bu konakta Leman Hanım'ın izniyle kalabilir. Leman Hanım, konakla bir özdeşleşme ilişkisine girdiğinden kendi gibi konağını da koruyan kollayan olarak görür. Ona göre Şükrü Paşa Konağı güçlüdür ve yaşam/ölüm karşıtlığında kendisinden güçsüz gördüklerini yaşatmaya çalışır (s. 79). Bunda da uzun süre başarılı olur. Bunun ödülü de konakta rahatça bir yaşam sürdürmek ve konak üzerindeki iktidarını güçlendirmek olur.

Buraya kadar konak, düzenlamıyla ve çekirdek anlambirimcikleriyle kısaca değerlendirilmiştir. Yaşam/ölüm karşıtlığıyla beraber yananamlar ve bağlamsal anlambirimciklerle anlamsal açıdan donanan konak; anlatının ilerlemesiyle birlikte çok daha farklı izlekler, yananamlar ve anlambirimcikleri de yüklenecektir.

Bu konak, diğer adıyla Şükrü Paşa Konağı, Padişah'ın eczacıbaşlarından olan Ferik Şükrü Paşa'ya bir düğün armağanı olarak yaptırılmıştır. Yapımı aşamasında beğenilmediği için üç kez yıktırılıp yeniden inşa edilen konağın iç süslemesi İtalyan bir sanatçı tarafından yaptırılmış, evin eşyaları da yine İtalya'dan getirilmiştir. Evin ikinci katı ise Padişah'ın bir gün geleceği varsayılarak onun konaklaması adına çok daha özenli bir biçimde hazırlanmıştır. Mirasçısı olarak böyle bir konağın tek sahibi olan Leman Hanım hem soylu aile geçmişi hem de konağın bu soylu hikâyesinden devinimle uzamı yalnızca barınacak bir uzam olarak görmenin ötesine geçmiştir. Ona göre burası; sıradan bir uzam değil, her defasında vurguladığı üzere Ferik Şükrü Paşa Konağı'dır ve bu konağın tek hanımefendisi kendisidir (s. 9, 10, 140). Buradan devinimle Leman Hanım'ın, konağı sözlükbirimsel anlamının ötesinde gördüğü söylenebilir. Leman Hanım, konağı Todorov ve Ducrot'nun en zayıf kodlama olarak değindiği "kişisel kodlama" (1972, s. 325) ile kodlayarak ona birtakım öznel değerler, anlamlar atfeder. Onun için konak varsıllığının, soyluluğunun ve iktidarının da göstergesi olur. Bu nedenle konağı; yalnızca barınmak ve hayatta

kalmak için değil, aynı zamanda sahip olduğu değerlerin de sürdürülmesi için koruyup kollar. Tam da bu nedenle uzamsal nesnesiyle olan bağlaşım ilişkisini her zaman devam ettirmek ister:

Beti	Konak	
	Çekirdek Anlambirimcikler	Bağlamsal Anlambirimcikler
İzlekler	Barınma	Güç
	Barındırma	İktidar
	Temel gereksinim	Varsıllık
	Yaşam	Soyluluk

10. Tablo: *Anlambirimciklerin Tipbilimi*

Çekirdek anlambirimcikler, herhangi bir uzamın özünde var olan ve doğal yolla o anlambirimimin sunduğu anlambirimciklerdir. Sözlükbirimin düzenlamıyla her türlü bağlamdan bağımsız olarak bu anlambirimcikleri elde etmek olasıdır. Ancak metinler, anlatılar kuşkusuz bir bağlam sunar. Görüleceği üzere Leman Hanım'ın uzama yüklediği anlamlar, bağlamsal anlambirimciklerle ortaya konulmaktadır. Uzamın yüklendiği anlamların daha fazla dökümü yapılabilir. Anlambilimin sınıflandırmayla olan ilişkisinden (Riccer, 1989, s. 6) devinimle uzamın boyut bağlamında karşıtlığı kurulabilir. Bu karşıtlığın Leman Hanım için de bir anlamının olduğu düşünülmektedir.

Bir uzam, Greimas'ın anlambirimcikleriyle sınıflandırdığı uzam dizgesine göre boyutsallık/boyutsuzluk (Guiraud, 1999, s. 122) karşıtlığıyla ele alınabilir. Boyutsallık, yataylık ve düşeylik anlambirimciklerine ayrılır. Yataylık ve düşeylik ekseninde incelendiğinde Leman Hanım'ın konağın birinci katında oturduğu görülür. Birinci kat ise tüm anlatı kişilerinin bir araya gelip yemek yediği yerdir yani ev halkının toplanma yeridir: "*Ailenin yemek yediği, bir araya geldiği yer, bu birinci kattaki salondur.*" (s. 25). Çünkü konak gibi Leman Hanım da ev halkını toplayan, bir araya getiren biridir. Robert Liddell'in de uzama ilişkin söylediği gibi zemindeki manzara nadiren tesadüfidir (1947, s. 111). Başka bir deyişle bu buluşmanın, yemek yemenin, oturup hep birlikte sohbet etmenin, eğlenmenin vb. durumların birinci katta olması ve bu katın Leman Hanım'ın katı olması rastlantısal değildir. Güçlü ve otoriter bir kişiliğe sahip (izleksel rol) Leman Hanım'ın bir başka kata çıkıp misafir olmasını beklemek, çok olası değildir. Hatta öyle ki anlatı boyunca Leman Hanım'ın kendi katından diğer katlara geçtiği dahi pek görülmez. Konak dikey ekseninde ele alınırsa birinci katın gücü ve otoriteyi simgelediği söylenebilir.

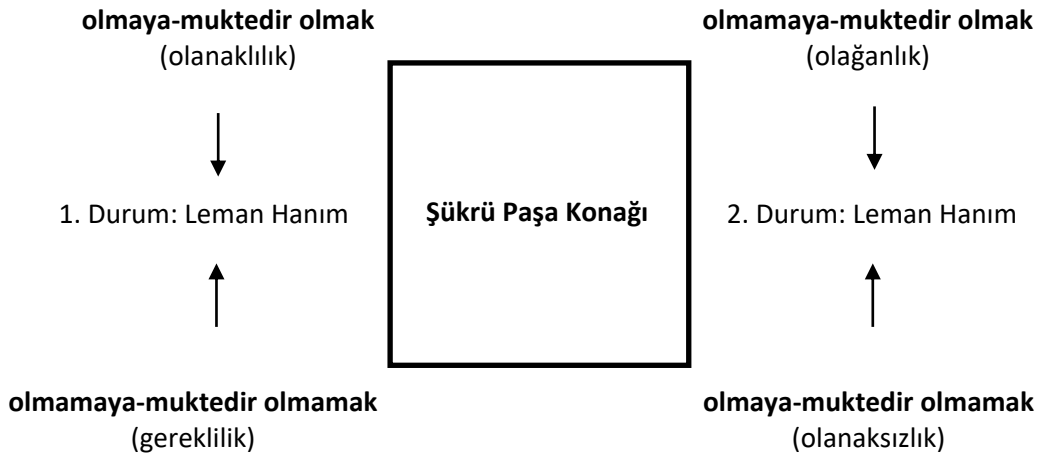
Dikkat edilirse Leman Hanım açısından uzamın sürekli olarak yinelediği anlambirimcikler vardır. Bu anlambirimcikler yukarıdaki anlambirimcikler tablosunda (bkz. 10. Tablo) gösterilmiştir. Yinelemenin, yerdeşliğin anahtar sözcüğü olması (Kıran, 2017, s. 318) ilişkisinden şu söylenebilir: Şükrü Paşa Konağı'nın Leman Hanım özelindeki bağlamsal anlambirimcikleri olan güç, iktidar, varsıllık, soyluluk vb. anlambirimcikler; çeşitli anlatımlar, göstergeler ve betillerle

yinelenildiği için uzamın yerdeşliklerini de oluştururlar. Bu anlambirimcikler, Leman Hanım'ın uzama atfettiği yerdeş öğelerdir.

Değerbilimsel çözümleme için anlatıya hangi görüş açısından odaklanıldığı önemlidir. Anlatıdaki her şey çeşitli kişiler tarafından görülüp değerbilimsel olarak değerlendirilebilir. Sözelimi konağa ilişkin Leman Hanım'ın, diğer anlatı kişilerinin, anlatıcının, dolaylı olarak yazarın ve çözümlemecinin değerbilimsel değerlendirmesi farklı olacaktır. Konak, Leman Hanım'a göre hep esenlikli bir yerdir. Ancak onun kaybedilmesiyle bu esenlikli ortam, esensizliğe evrilir. Anlatıcıya göre konağın eseniksiz bir yer olduğu düşünülür. Anlatıcının konağa ilişkin betimlemeleri, uzamda geçen birtakım ahlaki sorunların üzerinde sıklıkla durması ve bunu dinleyiciye aktarması; özünde uzamın eseniksizliğini göstermektedir. Çözümlemeciye göre ise anlatıcının vurguladığı durumlardan devinimle konak, hiçbir zaman esenlikli bir ortam olmamıştır. O, daima eseniksizliğiyle öne çıkmış; onun yıkılması eseniksizliği daha da şiddetlendirmiştir, denebilir. Özetle Şükrü Paşa Konağı, görüş açısına göre farklı değerbilimsel ifadelerle nitelenebilir.

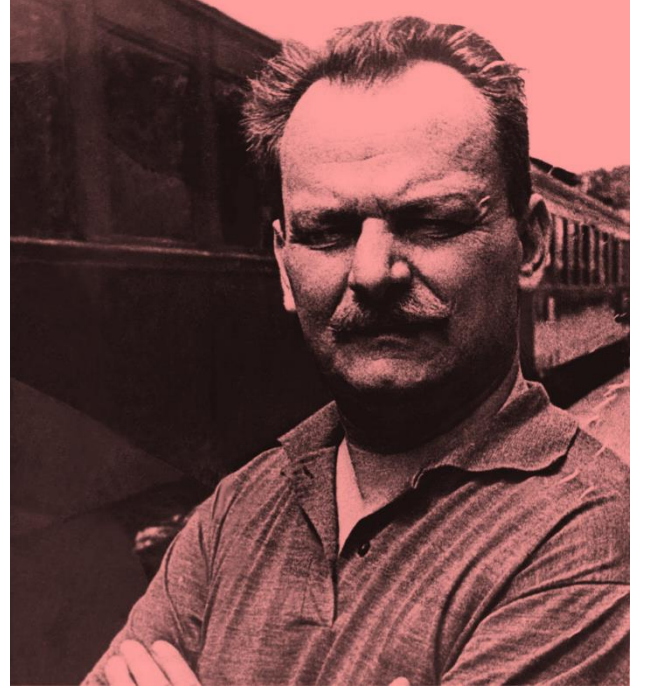
3.3. Temel Yapı Çözümlemesi

Derin yapı, metnin yerdeş öğelerinin anlamlama boyutunda daha derin çözümlenmelerinin yapıldığı bir düzeydir. Bu bölümde metnin en sık yinelenen, metnin anlamlamasını daha doğru sağlayacak öğeler göstergebilimsel dörtgen üzerinde çözümlemeye alınır. Bu çözümleme, görsel olarak yenedensunulurken aynı zamanda yerdeşliklerin kendi aralarındaki ilişki ağları da ortaya konur. Dolayısıyla söylemsel yapı çözümlemesinde saptanan yerdeşlikler yani bağlamsal anlambirimcikler ele alınabilir. Bu anlambirimciklerden varsıllık, iktidar ve soyluluk; /muktedir olmak/ kipliği ile ilişkili olduğundan bu izlekler, bu kiplik altında kabul edilebilir. /Muktedir olmak/ kipliği, dört anlambirimciğin bileşiminden oluşur: /olmaya-muktedir olmak/, /olmamaya-muktedir olmak/, /olmaya-muktedir olmamak/, /olmamaya-muktedir olmamak/ (Günay, 2002, s. 108). Bu anlambirimciklerin göstergebilimsel dörtgendeki görünümü şöyledir:



11. Tablo: Göstergebilimsel Dörtgen

Yukarıdaki göstergebilimsel dörtgen incelenirken anlatsal yapıda ortaya konan anlatı izlencesini ve söylemsel yapıda ortaya konan uzamın bağlamsal anlambirimciklerini yeniden anımsamak gerekir. Çünkü biçimden içeriğe doğru sürdürülen tüm bu çözümleme süreçleri, özünde uzamın çok yalın olan anlamsal bağtımlarını ortaya koymak içindir. Ancak zor olan; bu yalınlığını belli bir dizgesellik içinde betimleyebilmek, ortaya koyabilmektir. Dörtgen üzerindeki “olmak” kipliği, öznenin nesneye olan ilişkisine atf yapar. Bu ilişki, iki türlü olabilir: Özne, nesnesiyle ya bağlaşım ya da ayrışım ilişkisi içindedir. Anlatının başında Leman Hanım’ın öznesiyle bağlaşım ilişkisi içinde olduğunu yani öznenin nesnesine sahip



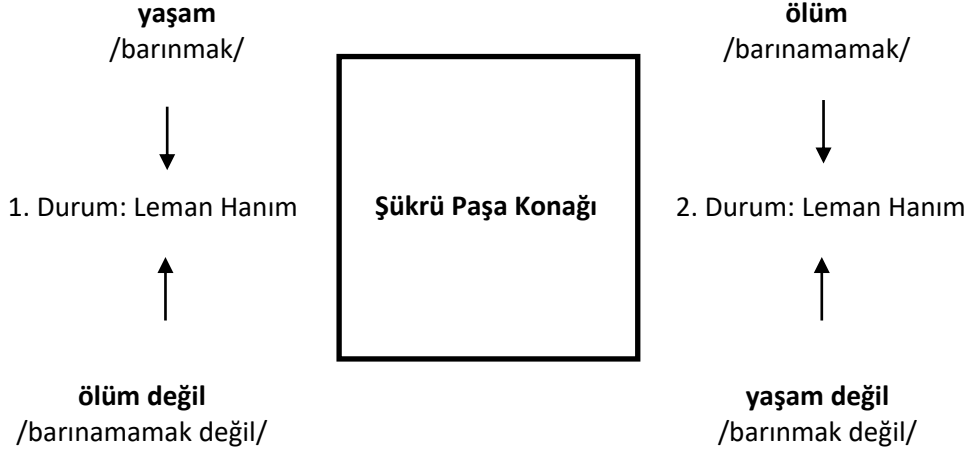
Melih Cevdet Anday

olduğunu anımsamak gerekir. Söz konusu yalın dizgeye göre Leman Hanım, uzam bağlamında çok yalın bir dönüşüm geçirir. Öncelikle varsılığının, soyluluğunun ve iktidarının simgesi gördüğü konağı korumaya muktedirdir. Başka bir deyişle uzamsal nesnesiyle olan bağlaşım (sahip olma) ilişkisini sürdürür ve bu bakımdan Leman Hanım, iki kiplikle nitelenebilir: /olanaklılık/ ve /gereklilik/. Leman Hanım’ın bu bağlaşım ilişkisinin korunması hem olanaklıdır hem de bir açıdan gereklidir. Ancak birinci bölümün sonunda şu görülmektedir: Konak; borçlar yüzünden elden çıkarılmak zorunda kalmış, haczedilmiştir. Bu nedenle bağlaşım ilişkisi, olanaklı ve gerekli olmasına karşın korunamamış; bu ilişki dönüşerek ikinci duruma evrilmiştir. Leman Hanım, artık konağıyla olan ilişkisini sürdürmez ve uzamsal nesnesiyle ayrışım ilişkisine girer. Bu bağlamda Leman Hanım, iki kiplikle nitelenebilir: /olağanlık/ ve /olanaksızlık/. Leman Hanım’ın nesnesiyle (konak) olan ilişkisi değişmiştir. Artık onun uzamı /konak değil/dir. Uzamının /konak/ olmasında başarısız olmuş yani olmaya (konakta) muktedir olamamıştır. Yeni uzamı ise apartman dairesidir yani /konak değil/dir. Yeni uzamının /konak değil/ olmasında Leman Hanım olmamaya (konak değil) muktedir olmuştur.

Varsıllık, soyluluk ve iktidar gibi anlambirimciklerin sunduğu anlam eksenini ise güçtür. Leman Hanım; /güç/lülük anlam ekseninde konağını kodlar, simgeleştirir, ona bu yönde değerler atfeder. Konakla Leman Hanım’ın özdeşleştiği de kabul edilirse konak bir /güç/ün uzamı, bu /güç/ün sahibi de Leman Hanım’ın kendisidir. Dolayısıyla Leman Hanım’ın dönüşümü; yalnızca anlatsal izlencedeki gibi biçimsel olmaz, aynı zamanda anlam eksenini boyutunda da içeriksel dönüşümler yaşadığı görülür.

Düzanlamıyla konağın insanları barındıran yer olduğundan ve konağın çekirdek anlambirimciklerinin barınmak, barındırmak, yaşam vb. kavramlarından oluştuğundan devinimle şu söylenebilir: Bu konak, gücü simgelemenin öncesinde çok temel bir gereksinim kaynağıdır: yaşamak. Evsiz kalmak, yaşam ve ölüm arasında olduğundan hatta ölüme ya da ölüme yakın bir

duruma işaret ettiğinden konağın bu anlam yükü ve anlamsal dönüşümleri yaşam kt. ölüm bağlamında bir kez daha ele alabilir, bu anlamsal bağıntılar göstergebilimsel dörtgen üzerinde gösterilebilir:



12. Tablo: Göstergebilimsel Dörtgen

Yaşam/ölüm karşıtlığında bir anlam da yüklenen Şükrü Paşa Konağı, anlatının başı ve ortasında Leman Hanım'a ve diğer anlatı kişilerine barınma olanağı verdiği için /yaşam/ı sunar. Ancak anlatının ilerleyen bölümlerinde konağın haczedilmesi ve Leman Hanım'ın, kendisini özdeşleştirdiği konaktan ayrılmak zorunda kalması, Leman Hanım'ın uzamla olan simgesel ilişkisi düşünüldüğünde artık bir yaşam değildir. Her ne kadar Muammer'in apartman dairesi, konak halkını sokakta kalmaktan kurtarsa da bu durum, Leman Hanım için bir /yaşam değil/dir. Öyle ki Leman Hanım'ın konaktan ayrıldıktan kısa bir süre sonra felç geçirdiği, sonrasında da konağın yıkıldığı haberini almasıyla beraber öldüğü görülür: "Sonra yaşlı gözlerle, 'Konak yıkıldı artık,' diye kekeledi, 'hiç kimse kurtaramaz onu yıkımdan. Zaten elimizden çıkmıştı. Otur sen, keyfine bak Davut Bey! İlk defa anlamıştı gerçeği anneannem, anlamış ve yıkılmıştı. (...) Ertesi sabah sessiz sedasız öldü. Bizim gerçek konağımız işte şimdi yıkılmıştı.'" (s. 209). Buradan şu çıkarılabilir: Konak ve Leman Hanım, çok sıkı bir anlamsal ve anlatsal ilişki içinde anlatıda var olur. Birinin yıkılması, diğerinin ölümüdür.

SONUÇ

Uzam, yalnızca bir dekor ya da fiziki ortam olmayıp anlatı kişilerinin yükledikleri anlamlarla öznelleşen bir nesneye dönüşebilir. Bu doğrultudaki çalışma, bir uzama yüklenebilecek anlamları göstergebilimin penceresinden saptayıp çözümlemiştir. Buna göre konak, Leman Hanım için öncelikle temel gereksinim nesnesi olarak barınmayı sağlar. Konağın bu yönden düzenlamıyla metnin içinde var olduğu görülür. Ancak uzam; giderek öznelleşir, kişisel değerler ve anlamlarla yüklenen bir nesne konumunu alır. Bu da bir sözlükbirim olarak konağın düzenlamasını aşması, çeşitli yananamlarla kuşatılmasıdır. Leman Hanım; konağı varsıllığının, soyluluğunun ve iktidarının simgesi olarak kabul eder hatta bu açılardan kendisiyle konağı özdeşleştirir. Özdeşleşme ilişkisi öyle sıkıdır ki konağın haczedilmesi ve elden çıkarılmasıyla Leman Hanım; önce felç geçirir, konağın yıkılmasıyla da ölür. Bu açılardan Leman Hanım'ı çözümlmek, aynı

zamanda uzamı da çözümlenmek olarak yorumlanabilir. Öte yandan konağın anlatı izlencesi boyunca Leman Hanım'ın yardımedeni olduğu görülür. Leman Hanım; iktidarını, varsılığını ve soyluluğunu yani gücünü ortaya koyarken konak hep bir yardımeden işlevini üstlenir. Tüm bu yönlerden konak; Leman Hanım'ın yüceleştirdiği, esenlikli bir uzamdır. Aynı uzam, anlatıcıya ve çözümleneciye göre esenliksiz olarak değerlendirilmektedir.

Bir uzama her anlatı kişinin ayrı ayrı anlamlar yükleyeceği tahmin edilebilir. Bu çalışma, uzamı yalnızca Leman Hanım odağında ele almıştır. Makalenin sınırlarının korunması için diğer anlatı kişilerinin uzama yükledikleri anlamlar, çalışmanın kapsamına alınmamıştır.

Bu çalışmada uzamın; anlatının temel yapısındaki önemi ve anlamın oluşumundaki katkısı gösterilmeye çalışılmıştır. Uzamın rastlantısal ya da işlevsiz olmadığı, aksine bir anlatı kişisiyle karşılaştırılabilecek kadar işlevler üstlendiği görülmüştür. Anlambilim ve göstergebilimin sunduğu tekniklerden yararlanmış; uzamın rastlantısal olmadığı, bir anlatı kişisiyle özdeşleşebildiği ve anlatı kişilerinin öznel değerlerinin simgesi durumuna gelebildiği kanıtlanmıştır.

Melih Cevdet Anday'ın *Aylaklar* anlatısının uzamsal nesne ve anlamyükü ilişkisi bağlamında yapılan bu çalışmanın uzam incelemelerine yeni bir bakış sağlaması beklenmektedir. Anlambilimsel tekniklerin (anlambirimcik çözümlenmesi vb.) göstergebilim çözümlenmelerine katılabileceği önerilmektedir.

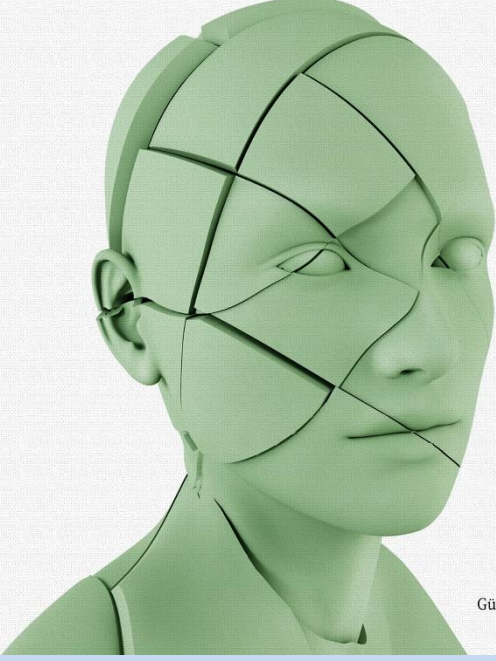
KAYNAKÇA

- Akalın, Şükrü Halûk, vd. (2011). *Türkçe Sözlük*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları
- Anday, Melih Cevdet (2018). *Aylaklar*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Bachelard, Gaston (1996). *Mekânın Poetikası*. A. Derman. (Çev.). İstanbul: Kesit Yayıncılık.
- Bertrand, Denis (1985). *L'espace et Le Sense, Germinal d'Émile Zola*. Paris-Amsterdam: Hadès-Benjamins .
- Dere, Mustafa (2014). *Türk Romanında Konak ve Yalı*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi.
- Dere, Mustafa (2015). "Aylaklar Romanında Aile ve Ev". *Türklük Bilimi Araştırmaları*, 45-61. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/tubar/issue/16979/177477> adresinden alındı. (erişim 05.12.2021)
- Doğan, Mehmet Can (2012). *Melih Cevdet Anday'ın Romancılığı*. Ankara: Kurgan Edebiyat Yayınları.
- Ducrot, Oswald, & Todorov, Tzevatan. (1972). *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris: Seuil.
- Esen, Nüket (1989). *Türk Romanında Aile Kurumu*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi.
- Eziler Kıran, Ayşe & Kıran, Zeynel (2011). *Yazımsal Okuma Süreçleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Greimas, Algirdas-Julien (1983). *Structural Semantics*. D. McDowell, R. Schleifer, & A. Velie (Çev.). Lincoln: University of Nebraska Press.
- Greimas, Agirdas-Julien (1987). *On Meaning: Selected Writings in Semiotic Theory*. P. J. Collins (Çev.). Minneapolis: University of Minnesota Press.

- Greimas, Algirdas-Julien, & Courtés, Joseph (1982). *Semiotics and Language: An Analytical Dictionary*. L. Crist, D. Patte, J. Lee, E. McMahon II, G. Phillips, & M. Rengstorf (Çev.). Bloomington: Indiana University Press.
- Guiraud, Pierre (1999). *Anlambilim*. B. Vardar (Çev.). İstanbul: Multilingual.
- Günay, V. Doğan (2002). *Göstergebilim Yazıları*. İstanbul: Multilingual Yayınları.
- Hébert, Louis. (2020). *An Introduction to Applied Semiotics, Tools for Text and Image Analysis*. J. Tabler (Çev.). New York: Routledge.
- Hjelmslev, Louis. (1969). *Prolegomena to a Theory of Language*. F. J. Whitfield (Çev.). Madison: The University of Wisconsin Press.
- Kılıç, Melike (2017). *Türk Romanında Flanör Düşüncesinin Eleştirel İki Yorumu: Aylak Adam ve Aylaklar*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi.
- Kıran, Ayşe (2017). "Tutkular ve Yerdeşlikler". *Cogito*(86), 317-329.
- Liddell, Robert (1947). *A Treatise on the Novel*. Londra: Lowe and Brydone.
- Martin, Bronwen, & Ringham, Felizitas (2000). *Dictionary of Semiotics*. London and Newyork: Cassell.
- Mel'čuk, Igor (2004). "Actants in Semantics and Syntax. I. Actants in Semantics." *Linguistics*(42), 1-66.
- Özen, İbrahim (2013, 12 1). "Konak Hayatının Mirasyedi Sakinleri ve Varoluşçu Bir Aylak: Melih Cevdet Anday'ın Aylaklar Romanı." academia.edu:
https://www.academia.edu/16334570/Konak_Hayat%C4%B1n%C4%B1n_Mirasyedi_Sakinleri_ve_Varolu%C5%9F%C3%A7u_Bir_Aylak_Melih_Cevdet_Anday_%C4%B1n_Aylaklar_Roman%C4%B1 adresinden alındı (erişim 13.12.2021)
- Pulat, Ali, & Tanyeri, Kaan (2021). "Göstergebilim ve Söylemsel Yapı". *Frankofoni* (38), 207-222.
- Rastier, François (2012). *Sémantique Interprétative*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Rifat, Mehmet (2018). *Açıklamalı Göstergebilim Sözlüğü*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Rifat, Mehmet vd. (2021). *Göstergebilim, Dilbilim ve Çeviribilim Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Sözen, Metin, & Tanyeli, Uğur (1992). *Sanat, Kavram ve Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tanyolaç Öztokat, Nedret (2005). *Yazınsal Metin Çözümlemesinde Kuramsal Yaklaşımlar*. İstanbul: Multilingual.
- Tesnière, Lucien (1959). *Éléments de Syntaxe Structurale*. Paris: Klincksieck.
- Uzdu Yıldız, Funda (2011). *Göstergebilim Kiplikleri Açısından Anlatı Kişilerinin İncelenmesi*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. İzmir: Ege Üniversitesi.
- Uzdu Yıldız, Funda (2021). Yazın, Göstergebilim, Yazınsal Göstergebilim. *Modern Türk Edebiyatı Yazınsal Göstergebilim Çözümlemeleri (Ed: Funda Uzdu Yıldız) içinde ss. 7-14*. Ankara: Günce Yayınları.
- Vardar, Berke, vd. (2007). *Açıklamalı Dilbilimleri Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Multilingual.

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

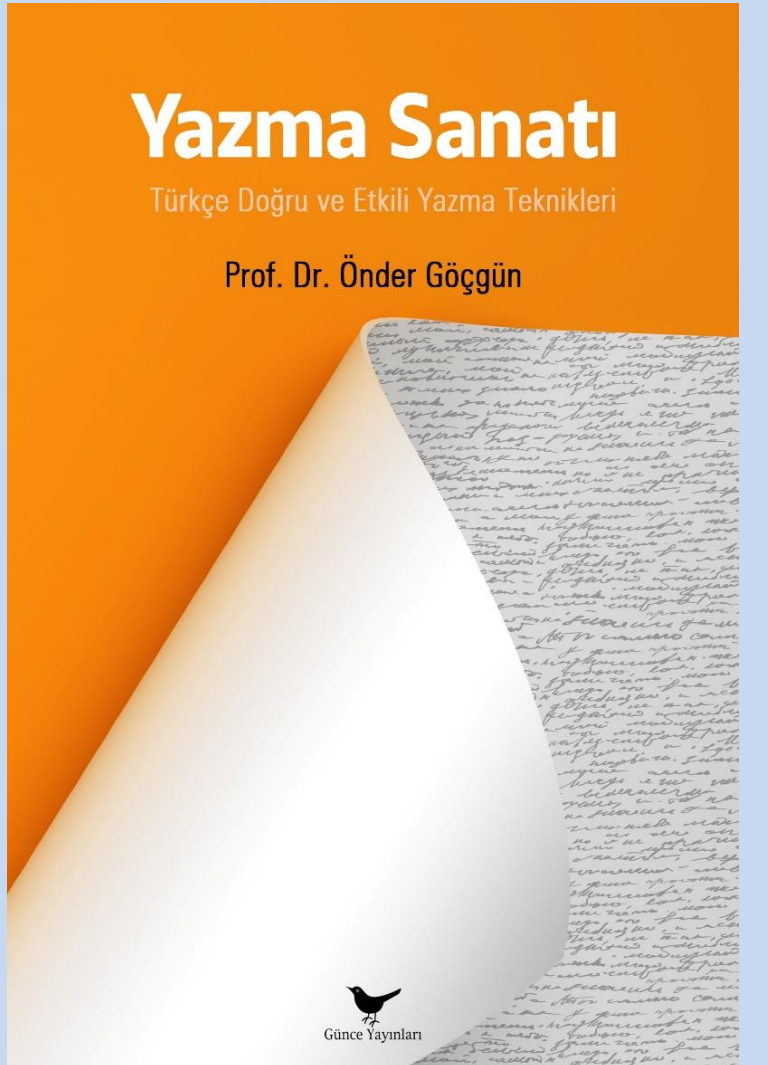


Günce Yayınları

Yazma Sanatı

Türkçe Doğru ve Etkili Yazma Teknikleri

Prof. Dr. Önder Göçgün



Günce Yayınları

Latife Tekin'in *Manves City* ve *Sürüklenme* Romanlarında Yoksulluk Hâlleri: İşçi Deneyimi, Sürüklenen Özneler, Direniş ve Umut

ARŞ. GÖR. FERİDE GÜNER*

Öz

Bu çalışmada Latife Tekin'in 2018 yılında kaleme aldığı *Manves City* ve *Sürüklenme* adlı romanlarındaki yoksulluk temsili ele alınmaktadır. Kurgusal açıdan da birbirine dokunan söz konusu romanların, 2000'li yılların güncel Türk edebiyatında, geç kapitalizmin toplumsal ve ekonomik sonuçlarının, neoliberalizmin farklı yüzlerinin ve küresel kültürün meydana getirdiği kimi çelişkilerin izlerini sürebilmeyi sağlayacak verimli edebî kaynaklar olduğu düşünülmektedir. Çalışmanın temel hedefi, ilgili toplumsal ve kültürel sürecin edebî metinlerdeki görünüşlerinden yola çıkarak, metinlerdeki yoksulluk temsiline tarihsel varoluşunu, yoksulların ve işçilerin özne olma hâllerini, hegemonik ve karşı hegemonik tutumlarını açığa çıkarmaktır. Bu çerçevede romanlar metinsel bir analize tabi tutulmaktadır. İki romanda da yoksulluk, mekânsal bir yersiz yurtsuzlaşma hâli ile düşünsel bir kök salamama, yönsüzlük ve tahayyülsüzlük durumuyla iç içedir. Bu yönsüzlük doğadan uzaklaşma hâliyle de dolayımlanır. Romanlardaki yoksulluk görünüşleri, kapitalist sömürü ilişkilerinin git gide gaddarlaştığı bir dönemde, bir sessizleşme, dilsizleşme, mekanikleşme süreciyle ilişkisel bir bütünlük olarak da kendisini açığa vurmaktadır. Yoksulluğa karşı çıkabilmenin, yabancılaşmayı azaltmanın yolu, hatırlamanın gücünden, dile, söze sahip çıkmaktan ve dayanışmadan geçecektir.

Anahtar sözcükler: edebiyat sosyolojisi, Latife Tekin, yoksulluk, neoliberalizm, direniş, söz

ASPECTS OF POVERTY IN LATİFE TEKİN'S NOVELS *MANVES CITY* AND *SÜRÜKLENME*: WORKER EXPERIENCE, DRIFTING SUBJECTS, RESISTANCE AND HOPE

Abstract

In this study, there representation of poverty in Latife Tekin's novels *Manves City* and *Sürüklenme* written in 2018 is discussed. It is thought that these novels, which also touch each other in terms of fiction, are productive literary resources that will enable us to trace the social and economic consequences of late capitalism, the different faces of neoliberalism and some contradictions created by global culture in contemporary Turkish literature of the 2000s. In this sense, the novels that are discussed in the context of the sociology of literature are subjected to a textual analysis. The main aim of the study is to reveal the historical existence of there representation of poverty in the texts, the state of being the subject of the poor and the workers,

* Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi, ferideguner59gmail.com, Orcid: 0000-0002-0787-243X

Gönderim Tarihi: 07.02.2022

Kabul Tarihi: 12.03.2022

their hegemonic and hegemonic attitudes, based on the appearances of the relevant social and cultural process in literary texts. In both novels, poverty is intertwined with a state of spatial deterritorialization and an intellectual rootlessness, directionlessness and lack of imagination. This directionlessness is also associated with the state of being away from nature. The appearances of poverty in the novels also reveal themselves as a relational integrity with a process of silence, muteness, and mechanization at a time when the capitalist exploitation relations are getting more and more brutal. The way to reduce alienation and to be able to oppose poverty will pass through the power of remembering, protecting the language and the word, and solidarity.

Keywords: literary sociology, Latife Tekin, poverty, neoliberalism, resistance, word

GİRİŞ

Edebiyatın toplum ile olan diyalektik bağı düşünülürken, yoksulluk temasının; yapı ve özne, evrensel ve yerel, tikel ve tümel bileşenler arasındaki ilişkileri değerlendirmeye olanak tanıyan, kavramsal ve analitik olarak kullanışlı bir yanı vardır. Yoksulluk kapitalizme içkin belirli tahakküm, sömürü ve eşitsizlik ilişkileri içerisinden ve özellikle dolaylı bir yapı olarak kavrandığında, bu kavramsal yön, sadece en sistemik ve evrensel ötekilik konularından biri olarak yoksulluktan bahsetmeyi değil; yoksulların -işçiler, işsizler, çalışan yoksullar, üretim sürecinden dışlananlar, kadınlar- özneleşme pratiklerindeki sembolik, kültürel ve psikik yönü görmeyi mümkün kılacak bir potansiyel de barındırmaktadır.

Çünkü “yoksul özneler, bizzat bu eşitsizleşme ilişkisini deneyimleyerek, sembolik evrende onu anlamlandırarak ve bu eşitsizleşme ilişkisinin temeli olan fazla/eksiğe ilişkin arzular üreterek özneleşirler” (Yılmaz, 2011, s. 145). Latife Tekin ve eserleri söz konusu olduğunda, yoksulluk sadece ekonomik-sosyolojik bir problem ya da özneleşme süreçlerine içkin fenomenolojik deneyim ekseninde değil, bir dil-iktidar ilişkisi bağlamında da ele alınmaktadır. Bu anlamda özne, yapı, eylem ve dil arasındaki bütünsel ve diyalektik ilişkileri edebiyat aracılığıyla anlamayı mümkün kılacak estetik, tarihsel ve politik bir imkân, Tekin’ in yapıtlarında çeşitli biçim ve içeriklerle yer edinir.

Yoksulluk teması, edebiyatta farklı biçim ve içeriklerle, farklı dünya görüşlerinin, bakışların süzgecinden geçerek çeşit çeşit renklere bürünmekte, kendisini kimi zaman bir kahramanlık, sebatkârlık hikâyesi; kimi zaman bir toplumsal sorun, vicdani, ahlaki ya da patetik bir değer ya da gündelik hayat içerisinde bir sıradanlık olarak gösterebilmektedir. Öte yandan edebiyatta yoksullar hakkında ya da “adına” konuşmak onu pedagojik bir nesneye dönüştürmek,¹ fazla

¹ Belirli özneleri pedagojik nesneye dönüştürmek ifadesi, P. Freire’den yola çıkarak kullanılmıştır. Freire, *Ezilenlerin Pedagojisi*’nde dünyayı dönüştürmek için kullanılan sözlerin diğerlerinin “sözünü gasp ederek” değil (1995, s. 67) “ ‘A’ tarafından ‘B’ için veya ‘A’ tarafından ‘B’ üzerinden değil, aksine ‘A’ tarafından ‘B’ ile” , yani her iki tarafı da etkileyen bir süreçte cereyan etmesi gerektiğini söyler (1995, s. 74). Buna göre dünyaya sözler aracılığıyla açılmak, ötekini -örneğin Tekin ve eserleri söz konusu olduğunda yoksulları- doktrine ederek nesneleştirmek değil, asıl değişim nesnesinin gerçeklik olduğunu kavramaktır (s. 1995: 73). Z. Bauman da benzer şekilde “öteki”ne yönelik bir sorumluluk ahlakının sadece “öteki” için değil “öteki” ile de hareket etmeyi mümkün kılacak bir eğilim, bir denge taşıması gerektiğini ifade etmektedir (2000). Böylesi bir çağrı, “öteki” için yapılacak söze, eyleme, sanata; onu nesnelere dünyasında, “kurtarılacak”, “aydınlatılacak” ya da yaşamı “yansıtılacak” bir varlık olarak ele almanın nesneleştirici yanına karşı uyanık olmaya da bir davettir.

dramatize ve romantize etmek ya da elitist bir tavra saplanmak anlamına gelebilmekte; bunun yanında tarihsiz, soyut ve statik bir yoksulluk kavrayışı ve popülist bir yönseme de varlığını sürdürebilmektedir. Bu tavırlara, edebiyatı belirli bir ideolojinin, politikanın (eleştirel de olabilir) yansıması olarak görebilen, estetik kaygılardan uzak, araçsal bir tutum da eklenilebilmektedir. Bu anlamda bir yandan edebiyata radikal-politik bir işlev yükleyip diğer yandan edebî bir duyarlılık, dil ve anlatı biçimi kurabilmek her zaman kolayca inşa edilebilecek bir denge olmamaktadır.

2009 yılından, dokuz yıl aradan sonra kaleme aldığı *Manves City* (2018) ve *Sürüklenme* (2018) adlı romanlarında Latife Tekin'in yukarıda sözü edilen edebi incelik ve toplumsallık arasındaki dengeyi incelikli bir biçimde kurabilmeye çalıştığı söylenebilir. Söz konusu romanlarda yazar, maddi ve nesnel koşulların tahribatını; sömürü, baskı ve yoksulluğun derinleşmesini;



Latife Tekin

umutla umutsuzluk arasındaki iç içe geçişler düzleminde, distopik ve ütöpik olanın birbirine eklenmesi çerçevesinde, öznelerin derin bir yabancılaşma, parçalanma ve sürüklenme hallerini de açığa vurarak işlemektedir. *Manves City*'de yoksulluk, neoliberal piyasa koşullarında git gide güvencesizleşen işçilerin emek süreçlerindeki artan yabancılaşma, sömürü ve rekabet ilişkileri üzerinden daha politik bir bakışla işlenirken, *Sürüklenme*'de bu bakış felsefi ve varoluşsal bir yöne çevrilmekte, yoksulluk küreselleşmenin yarattığı toplumsal, kişisel ve varoluşsal çelişkiler içerisinde sürüklenen gençler üzerinden derinleştirilmektedir.

Latife Tekin'in 2018 yılında eş zamanlı yayımladığı iki romanı yazarın deyişiyle birbirine "ayna" olan romanlardır.² Tekin'in yoksulluk ve "sürüklenme" arasındaki ilişkiyi, iki romanı birbirine ayna ederek de kurmaya çalıştığı iddia edilebilir. N. Gürbilek, *BerciKristin* (1988) romanında anlatıyı "yabancı bir kültürün atıklarından, naylondan, plastikten oluşmuş, kendisi de plastikleşmiş bir dilin hikâyesi" olarak ele almaktaydı (2014, s. 44). Anlatı ve dil yapısı ile gerçeklik arasında kurulan bu ifadeden yola çıkarak *Sürüklenme*'de sürüklenen ve yersiz yurtsuzlaşmış, kesintili ve tedirgin bir dilin, *Manves City*'de ise yaşam dünyalarının parçalanışı, şeyleşmesini ve toplumsal-iktisadi değişimin soğukluğunu yansıtacak, daha yalın ama soğuk bir dilin hâkim olduğu söylenebilir. Bu anlamda anlatım yapısı ile yoksulluk deneyiminin iç içe geçtiği iddia edilebilir.

İki roman hem kurgusal (*Sürüklenme*'nin sonuna doğru) hem de felsefi ve kültürel olarak birbirine temas eden metinlerdir. Romanlar eş zamanlı okunduğunda paradoksların şiddetlendiği mevcut sosyo-ekonomik süreçte, tarihsel rekabetin ve güç eşitsizliklerinin parçalanmışlığını ve "çevre" ile "merkezin" birbiriyle karşılaşma zemininin sadece ikili karşıtlıklar üzerinden kurulamayacağını dolayısıyla söz konusu ilişkinin yeni bir karmaşa düzeyi edindiğini de

² Bkz. <https://www.gazeteduvar.com.tr/kitap/2018/11/15/latife-tekin-kotulugun-gorunur-hale-gelmesi-bertaraf-etmek-icin-bir-firsat/>

göstermektedir. Ele alınan romanlar, küresel kapitalizmde “çevre” ve “merkez” in arasındaki asimetrik güç ilişkilerinin devam ettiğini ancak karşılıklı hareketlerle birbirinin yerini değiştirebilen ya da istikrarını bozan akış halindeki ilişkilerin de (Braidotti 2017, s. 15-19) devamlılığını göstermekte; öte yandan karşı hegemonik tutumların izlerini takip etmek açısından da anlamlı tarihsel nüveler sunmaktadır. Batı dışı coğrafyaları, kırsal kültürü de “bir hareket ve karşılaşma yerlerine” (Canclini’denakt. Tomlinson, 2004, s. 189-9), sürükleniş mekânlarına dönüştürebilen tarihsel moment, ele alınan romanların diyalektik imgelerinde kendisini açığa vurmaktadır.

Bu çalışmanın temel hedefi romanlardaki yoksulluk deneyimini, yoksulların hegemonik ve karşı hegemonik tutumlarını açığa çıkarmak, yoksulluğun yapısal ve öznel yüzlerinin izini sürmek, bunu yapmaya çalışırken sosyo-kültürel ve ekonomik bir bağlam etrafında söz konusu temsilleri incelemektir. Bu noktada çalışmada yoksulluğun hangi kavramsal hat içerisinde sorunsallaştırıldığını ortaya koymak yerinde olacaktır. Genel geçer, bütünlüklü bir yoksulluk tanımına ulaşmak epey zordur. Yoksulluk yerel, küresel, kentsel, kırsal etnik, cinsel boyutlarıyla kendisini ortaya koyan, bu kategoriler etrafında tartışılan, devasa literatüre sahip bir alandır. Bu çalışmada söz konusu literatürün kavram, tanım ve araçlarını tüm yönleri ile ortaya koymak, çalışmanın sınırlılıkları ve odağı açısından pek mümkün değildir.

Yoksulluk çalışmaları ile ilgili literatürde, mutlak yoksulluk, görelî yoksulluk gibi tüketim ve maddi olanaklara erişim açısından yoksulluğu tanımlayan ana akım yaklaşımların yanında, yoksulluğu “yoksulların kendi sesleri” aracılığıyla, “öznel yoksulluk” kavramı etrafında ele alan çalışmalar (Şenses, 2013, s. 61-113); yoksulluğu kişisel bir sorumluluk, tembellik, ahlaki zayıflık bağlamında değerlendiren bireysel; yoksulluğun sebebini madun öznelde arayan neoliberal; yoksulluğu toplumsal yaşam için “zorunlu” ve “doğal” olarak gören muhafazakâr ya da modernleşme kuramları bağlamında kent yaşamına uyum sağlayamamanın yarattığı patolojik bir olgu olarak ele alan görüşler (Gül ve Gül, 2008); kapitalizm ve yoksulluk arasındaki ilişkiyi tarihsel bir süreçte ele alan çalışmalar (Buğra, 2009, s. 23-82; Özuğurlu, 2002) şeklinde geniş bir spektrumda, farklı kavramsal ve metodolojik ön kabuller etrafında seyretmektedir.

Bu çalışmada kapitalist sömürü ilişkileri ve sınıflı toplum yapılarından bağımsız bir yoksulluk kavrayışının, günümüz yoksulluğunun kapitalizme içkin yapısını anlamakta yetersiz kalacağı ön kabulüyle hareket edilmektedir. Yoksulluğu kapitalizmin hem gereği hem de sonucu olarak gören böyle bir yaklaşım, onu mülksüzleşme, emeğin metalaşması, yabancılaşma gibi yapısal süreçler aracılığı ile ele alır. Bu kavrayış, yoksulluğu marjda olmanın, dışlanmanın ekonomi politik temeline yaslar ve onu “biçare toplumsallık” olarak gören popülist anlayışı alt eder (Özuğurlu, 2002, s. 178-9). Böylece söz konusu kavrayış, salt bir biçimde “yoksulluğu kültürelleştirme”ten uzaklaşır ve onu “kapitalist aksiyomatığın ‘kurucu bir dışarı’ olarak”, yoksul öznelere içerisinde yaşadığı, onunla mücadele ettiği ve anlamlandırdığı “toplumsal bir durum” olarak görür (Erdoğan, 2002a, s. 10).

Böyle bir yoksulluk kavrayışı, yoksulluğu bir “durum” değil, bir “süreç” olarak da ele aldığı için kendi içinde kapalı, durağan ve evrensel bir yoksulluk tanımı yerine kapitalizmin özgül tarihselliği içerisinde ortaya çıkan, her kapitalist momentin yarattığı dinamik, somut ve bağlamsal

yoksulluk durumlarına odaklanır (Özüğürlü, 2002, s. 184-5). Bu yaklaşım D. Harvey'in ifadesi ile yoksulluğu estetize etmemeyi, toplumsal ve politik ufkumuzun dışarısına atmamayı da sağlayacaktır. Aksi durumda "geriye yalnızca insanlık durumunun ötekiliği, yabancılaşmanın, olumsuzluğun pasif bir tasviri kalır. Yoksulluk ve evsiz barksızlık estetik haz duygusunu tatmin için sunulduklarında, etik gerçekten de estetik tarafından boğulur" (1997, s. 371). Bu çerçevede yoksulluğun estetize edilecek bir mesele değil politize edilecek toplumsal bir sorun olduğu söylenebilir. Yoksulluk bağımlılık ve tahakküm ilişkileri olmadan anlaşılacak bir süreç olmadığı gibi, bu süreç maddi olanın yanında bireyin tinsel dünyasını da kuşatır.

Bu çerçevede edebiyat ve yoksulluk üzerine odaklanan bir çalışma açısından edebiyat sosyolojisinin kavramsal perspektifi yol gösterici olabilir. Buna göre edebiyat sadece tekil deneyimleri değil, o deneyimi şekillendiren toplumsal, kültürel ve ekonomik izdüşümleri, tikel ve tümel arasındaki diyalektik bağı görebilmeyi de mümkün kılar. Öznel ve nesnel olanın iç içe geçtiği edebî metinler toplumbilimsel bir kavrayış için anlamlı olabilecek bir dizi ayrıntı ile doludur (Löwenthal, 2017, s. 9-10). Sanatsal imgeler aracılığıyla bireyin düşünce ve duygularını, bunların toplumsal anlamlarını da kuşanan edebiyat, bu anlamda sadece toplumun neye benzediğini değil, bireyin arzu, umut ya da hayal kırıklıklarını, toplum içindeki konumunu da aydınlatır. Dolayısıyla edebiyat eserleri toplumsal anlam, imge ve kimlik biçimlerini anlamada önemli kaynaklar hâline gelirken bireysel yaşamın en mahrem alanlarına sızmış toplumsallığın da izlerini sunar (2017, s. 12-14 ve 212).

Edebiyatın sosyolojik analizi, edebiyat metnini güncelin görünür kılındığı bir kaynak olarak ele almayı kolaylaştırır ancak metnin sanatsal, estetik yönünü değerlendirmeyi sağlayacak edebi eleştirinin derinliğini içereyebilir (Moran, 2003, s. 85). Bu çalışmada ele alınan söz konusu romanlar, salt toplumbilimsel bir nesne olarak görülmemektedir. Löwenthal'ın ifade ettiği gibi edebiyatı toplumsal olanı edilgen bir biçimde yansıtan, kaydeden bir alan olarak düşünmemek gerekir. İmgeler bakışın, yorumun dolayımından geçerek "nesnelliğin" ötesine uzanır (2017, s. 13). Bu anlamda edebiyat ile toplum arasındaki o etkileşimli ilişki, tıpkı dil ile toplumsal gerçeklik arasındaki ilişkide olduğu gibi (Noble, 2012, s. 33) edebiyatın sanatsal doğasını daraltan ve onu araçsallaştıran bir bakışın ötesinde ele alınmalıdır. Böylece edebiyatın toplumsal yanı iletişimsel bir zemine de oturmuş olmaktadır (Alver, 2012, s. 13-14).

Bu bağlamda çalışmada edebî metinleri gerçekliğin salt yansıması olarak ele almadan, gerçekliğin dil ve metin içerisinde kurulduğunu ancak tarihsel, toplumsal ve ekonomik olanı okumayı mümkün kılacak dolayımlanmış içerikler olduğunu kabulünden yola çıkılmakta, söz konusu romanlar metinsel bir analize tabi tutulmaktadır. Bu çerçevede John Storey'in *Popüler Kültür Çalışmaları: Kuram ve Metotlar* (2000) adlı çalışmasında popüler kitapları çözümlenmek amacıyla geliştirdiği "İdeoloji ve Semptomatik Okuma" yönteminden yararlanılmıştır.

Storey, çalışmasında İngiliz Kültürel Çalışmalar ekolünden hareket etmekte; dilin, kültürün ve ideolojinin popüler metinler bağlamında incelenmesinde yapısalci dilbilim ve göstergebilimin sağladığı açılımlardan faydalanmaktadır. Buna göre metin analizinin sorunsalı metni materyal olarak meydana getiren, çarpışan ve rekabet halindeki söylemlerin içeriğini düzenleyen ideolojik yapıları açığa çıkarmak olmalıdır. Bir metnin sorunsalı neyi içerip dışladığı kadar konjonktürel

zeminle de ilgilidir. Eleştirel yaklaşımın görevi, bu sorunsalı açığa çıkarabilmek için metnin yapısını çözümlmek, öte yandan metnin tarihsel koşullarla ilişkisini ortaya koyabilmektir (2000, s. 41-42). Ancak metnin sadece “özbilgisini” açıklamak metni çözümlmeye yetmemekte “metnin yeni bilgisini üretmek” de gerekmektedir (2000, s. 43). Bir metni çözümlayebilmek için metnin ne söylemeye mecbur bırakıldığına da yönelmek gerekir. Storey’e göre Althusserci yaklaşım ile “metnin bilinçaltı” olarak tanımlanabilecek bu nokta, metnin varoluşunun ideolojik ve tarihsel şartlarını da ortaya çıkarmış olur (2000, s. 44).

Ömer Türkeş’in ifade ettiği gibi maddi kültürün, yoksulluk ve zenginliğin roman sanatında yer alışı sadece bir yansıtma meselesinin ötesine geçmektedir. Öte yandan yoksulluk ve zenginlik sınıf savaşımının bir taşıyıcısı olarak ya da ahlaki ve düşünsel bir metafor olarak diğer bütün edebi türlerden daha çok romanda ifadesini bulmaktadır. Nitekim roman türünün ilk ürünlerinde -örneğin modern romanın başlangıcı sayılan Robinson Crusoe- sınıfsal farklılıkların, burjuva bireyi ve onun pragmatik ahlakının erken bir sunumu görülür (2001, s. 132-3).³

Günümüz romanında ise yoksulluk imgelerinin azalışı, alt sınıfların edebiyattaki göreceli yokluğu, yoksulların toplumsal rolleri ve toplumsal ilişkiler içerisindeki dışlanmış konumları da (Löwenthal, 2017, s. 11) göz önünde bulundurulduğunda, Tekin’in, son iki romanı sadece edebî açıdan değil, politik ve kültürel açıdan da önemli bir müdahale olarak görülebilir. Üstelik iki

³ Türk Edebiyatındaki yoksulluk temsillerinin hangi tür ve yıllar arasında karşımıza çıktığına dair kısa bir tarihsel değerlendirme, Latife Tekin’in yoksulluğu sorunsallaştırma biçimini daha iyi anlamayı kolaylaştırabilir. Ömer Türkeş’e göre yoksulların romana “yoksullukları ile” dâhil oluşları 19. yüzyıl romanları ile başlar. Bu dönemin romanlarında -örneğin Balzac, Stendhal, Flaubert’in romanları- kapitalistleşme sürecinin ürettiği yaşam tarzları, modern sınıfsallıklar, anlatı içerisindeki mekânlarda, eşyalarda ve toplumsal ilişkilerde iz düşümler kurar (2001, s. 133). Yerel düzlemde ele alındığında ise Osmanlı dönemi romanlarının ilk örneklerinde genellikle “zenginlik” ve “yoksulluk” sıfat olmanın ötesinde pek bir anlam taşımamaktadır, bu yönleriyle toplumsal ve ekonomik bir kavrayışın dışındadır. Doğu ve Batı karşıtlığını simgeleştirecek iyilik ve kötülük dikotomisi, kendisini zenginlik ve yoksulluk karşıtlığıyla ifade edebilmektedir dönemin romanlarında. Türkeş’in aktardığına göre ilk kez yoksulluğun maddi ölçütleri Ahmet Mithat’ın *Felâh-ı Bey ve Rakım Efendi* romanında görülmekte, Osmanlı dönemi romanında sefalet ve yoksulluğun yapısal bir sorun olarak ele alınması ise II. Meşrutiyet dönemi ile başlamaktadır. Ancak bu dönemin romanlarında zenginliğin kökeni devlet olanaklarına sahip olma durumu ile ele alınmakta, söz konusu iktidar olanaklarının toplumu “yozaştırıcı” etkileri de işlenmektedir. Yoksulluk görünüşleri, dönemin romanlarına savaşlar ve vergilerle beli bükülmüş sefil bir halk temsili içinde ya da gündelik işler (temizlik, bohçacılık) üzerinden sergilenmektedir. Bu anlamda yoksulluk ve zenginlik karşıtlığı henüz kent içerisindeki bir yarılmanın ifadesi olarak yer almamaktadır (2001, s. 136-7).

Cumhuriyet döneminin ilk dönemlerinde de -örneğin Peyami Safa romanları- yoksulluk ve zenginlik teması, Osmanlı’dan kalma miras ile dikotomik çerçeveler eşliğinde işlenebilmektedir. Yoksulluk-geleneksellik-Doğululuk, zenginlik-asrılık-Batılılık gibi karşıtlıklar ile romanda işlenen yoksulluk, toplumsal ya da sınıfsal farklılıklardan çok bir Doğu-Batı karşıtlığı çerçevesinde ele alınabilmektedir (2001, s. 141-2). Cumhuriyet’in ilk yıllarında popüler romanların dışında zenginlik ve yoksulluk karşıtlığını toplumculuk içerisinde, edebi ve politik bir eğilimle ele alan yazarlar da -örneğin Hüseyin Rahmi- vardır. Cumhuriyet ideallerine bağlı yazarlar tarafından da yoksulluk mücadele edilmesi gereken bir olgu olarak ele alınır ve bu eğilim “fedakâr aydın” mitinin yansımaları ile iç içe geçer (2001, s. 141-3).

Türkeş’e göre Türk edebiyatında yoksulluk teması, tüm “çıplaklığı” ile 1930’lu yıllardan sonra “toplumcu” yazarlar tarafından dile getirilmiştir (2001, s. 141-143). 1960’lı yıllara kadarki “toplumcu” romanlarda yoksulluk ve zenginlik karşıtlığı genellikle “köy romanı” akımı içerisinde ele alınmış, önceki dönemin “kötülük-iyilik” dikotomisi yerini ezen ezilen karşıtlığına bırakmıştır. (2001, s. 143-144). Türk romanında toplumsal gerçeklik ve yoksulluk ilişkisinden söz edildiğinde Orhan Kemal’in epey önemli bir yeri vardır. Yoksul insanların, alt sınıfların ezilme, hayatta kalma biçimlerine, umut ve öfkelerine emeğin sömürülmesi üzerinden ve bir “fakir edebiyatı”na saplanmadan eğilir Orhan Kemal (Türkeş, 2001, s. 144). Türkiye’de 1960’tan 1980’lere kadar geçen sürede ise “yoksulluğun ve solculuğun simgesi” olarak özellikle geçekondular farklı anlatı yapıları ve içeriklerle romandaki yerini almıştır (2001, s. 147).

roman eş zamanlı okunduğunda, kapitalizmin tüm o yerinden edici aksiyomunun sadece mekân ya da doğa üzerinden değil, özne üzerinde de nasıl yıkıcı sonuçlara yol açtığı daha açık gözükmektedir.

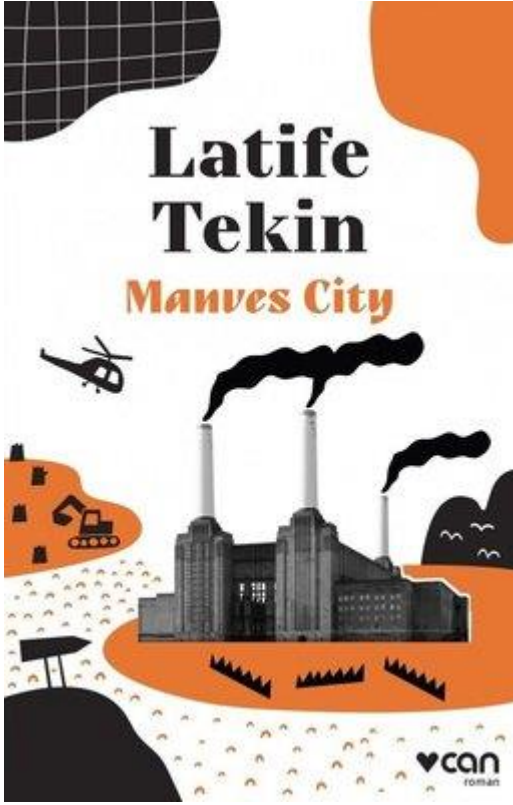
LATİFE TEKİN ROMANLARINDA İLİŞKİSEL BİR BÜTÜNLÜK OLARAK YOKSULLUK İŞARETLERİ

T. Ural'a göre 80'lerden sonra edebiyatta yoksulluk teması git gide silikleşmeye başlar. Bu dönemde yoksulluktan söz etmek, "fakirlik edebiyatı" yapmak, "sanat toplum içindir" anlayışıyla edebi hassasiyet ve derinliklerden uzaklaşmak anlamına gelebilmektedir. Yoksulların sesini duyabileceğimiz roman sayısının epey azalışı politik ve ekonomik değişim süreçleriyle de anlaşılabilir bir durumdur. Bu süreçte yoksulluk ancak bir gölge, bir dekor olarak edebiyata dâhil edilebilmektedir (2018). Ö. Türkeş de 1980 sonrası söz konusu durumu bir kültürel bölünme süreci olarak ele alır. 12 Eylül darbesi ile yaşanan kültürel, toplumsal, siyasal bölünme sürecinde, kendisini taşradan, yoksulluktan ayıran, bu anlamda kendi toplumsal ve kültürel çelişki ve çatışmalarına da uzaklaşan bir Türkiye meydana gelmeye başlar. Eşitsizlik, sömürü ve ekonomik tahakküm hızla artarken rastlantısal olmayan bir şekilde zihinsel haritalardan ve popüler imgelemden yoksulluk görünümüleri de uzaklaşmaya başlamış, bu bağlamda yoksulluk imgelerinin romanlardan sürüldüğü, metalar dünyasının zenginlik imgelerinin ise salına salına dolaştığı bir kültürel durum da meydana gelmiştir (2001, s. 150-2).

Yoksulluğun tarihsel olarak derinleştikçe edebî olarak görünmezleşebildiği böyle bir kültürel ortamda, Latife Tekin'in romanları eleştirel bir müdahale olarak da değerlendirilebilir. Nitekim Tekin yoksulluk imgelerinin edebiyatta azalmaya başladığı bir dönemde Türk romanında yoksulluğu, özellikle gecekondulu yaşamını pek de alışılmadık bir tarzda hikâyenin merkezi yapmıştır. İlk romanı *Sevgili Arsız Ölüm* (1983) ve ardından *Berci Kristin Çöp Masalları* (1984) ile yazar yoksul mahalleleri, gecekondulu yaşamını fantastik, masalsi bir biçimde ve toplumsal bir trajedinin nesnesi hâline getirmeden anlatısının merkezine koyar (Türkeş, 2001, s. 150). Tekin'in ilk dönem romanları yoksulluk temasının merkezde olduğu, yoksulluğun göç ve gecekondulu temasıyla ilişkilendiği eserlerdir ve yazarın öz yaşamsal öyküsünden güçlü nüveler barındırır (Özer, 2005, s. 23). İlk romanı *Sevgili Arsız Ölüm* ile birlikte Tekin, köyden kente göç olgusunu farklı bir anlatı politikası ve edebiyat anlayışı çerçevesinde ele almış, büyülü gerçekçi anlatım özelliklerinden faydalanmış, bu anlamda söz konusu olguyu toplumcu gerçekçi roman anlayışının kalıplarını aşarak anlatısına dâhil etmiştir (Balık, 2011, s. 26).

Söz konusu romanlarda Türkiye'nin modernleşme ve kentleşme serüveninin, bu serüvenin meydana getirdiği çelişki, açmaz ve sancıların, modernleşmenin vaatlerini tüketememenin, kentin çeperlerine itilmenin, sınıfsal yaraların izleri takip edilebilir. Öte yandan bu sömürülme, yoksun bırakılma ve içerilme sarmalarında, yoksulların kendi ezilmişlik koşullarını nasıl değerlendirdiği, gerçeklik ve dille nasıl ilişkilendiği; yoksulların anlam dünyalarındaki fantastik ve mitik unsurların büyülü gerçekçi anlatım olanaklarından faydalanarak içerik ve biçim açısından nasıl özgün bir yorumla ortaya koyulduğu da görülebilir. Daha sonraki romanlarında da yoksulların

özne olma hâllerinde, kente uyum süreçlerinde, var olma pratiklerinde bu masalsi üslubun izleri görülmektedir.



Tekin'in büyümlü gerçekçi üslubunun arkasında, bütün dilsel, sembolik, yapısal ve öznel incelikleriyle toplumsal gerçekliğin çeşitli görünümüleri yer alır. Yoksulluk teması ise gerçeklik ve fantezinin, somut ve soyutun, nesnel ve öznel olanın alaşımında bu kategorileri bir arada tutan diyalektik bir bütün olarak yer almaktadır. Bir yandan toplumcu gerçekçi denilebilecek bir bakış açısı ile yoksulluğu ele alan, öte yandan meseleyi toplumsal olandan bireylerin kişisel serüvenlerine, özne olma ve madunluk hallerine genişletebilen bir tavrın, Tekin'i bir eşikte olma durumuna yakınlaştırmış olabileceği iddia edilebilir. Ancak bu eşikte olma hali, edebi bir yaratıcılığın ve özgünlüğün yolunu açabileceği gibi, yoksulluk ve yoksunluğun sınırlarını da birbirine yakınlaştırmaktadır. Başka bir ifade ile Tekin'de yoksunluğun, dışlanmanın, özneleşmenin yaslandığı somut bir tarihsel gerçeklik olarak yoksulluk kavrayışının güçlü olduğu söylenebilir.

Bu anlamda Tekin, yoksulluğu sadece toplumsal mücadeleler ve sınıflar arasındaki ilişkilerin yansıması olarak değil, özneliğin sembolik ve psişik evreninde de güçlü bir karşılığı olan dolayısıyla makro ve mikro olanın iç içe geçtiği bir bütünlük olarak işlenmesi açısından da özgün bir edebi yorum ortaya koymaktadır.⁴

⁴ Türk Edebiyatındaki toplumsal gerçeklik ve yoksulluk ilişkisi mevzu bahis olduğunda Orhan Kemal'in önemli bir yeri vardır. Üstelik Latife Tekin'in de metin içerisinde yoksulluk ile kurduğu ilişkinin, biçim, içerik ve üslup olarak farklılıklar olsa da Orhan Kemal'inki ne benzer özellikler sergilediği söylenebilir. Bu çerçevede Nurdan Gürbilek'in Kemalettin Tuğcu ve Orhan Kemal romanlarındaki yoksulluk temsilini karşılaştırdığı, edebiyat ve toplumsal gerçeklik arasındaki ilişkiyi derinlikli bir biçimde ortaya koyduğu "Yoksulluk Lekesi" adlı çalışması yol gösterici olacaktır. Gürbilek, Tuğcu romanlarında yoksulluğun bir toplumsal sorun olarak değil kişisel bir başarısızlık, üstesinden gelinecek bir erdem hikâyesi olarak kurulduğunu ifade etmektedir. Tuğcu'da yoksulluk, patetik çocuk kahramanın maruz kaldığı bir talihsizlik, aynı zamanda bir haysiyet hikâyesi olarak yer almakta, bu anlamda toplumsal iktidar ve eşitsizlik ilişkileri içerisinde görünür kılınmamaktadır. Tuğcu, yoksullaşma korkusu ile hemhal bir orta sınıfa seslenirken yoksulluğu romantize eden bir üslup da kurmaktadır. Erdem ve onur ile yoksulluk arasında kurulan söz konusu ilişki içerisinde yoksulluk, toplumsal adaletten ve eşitsizlik mekanizmalarından da uzaklaştırılmaktadır (2015). Orhan Kemal'in romanlarında ise yoksulluk melodramik bir tını taşısa da kapitalist dönüşümün bireyin iç dünyası üzerindeki etkisine odaklanılarak kişisel ve toplumsal olanın etkileşiminde gerçekçi bir şekilde işlenir. Orhan Kemal, yoksulluğu romantize etmeyen, nesneleştirmeyen ve yoksulluk tesellisine soyunmayan; imrendirmenin ve utandırmanın sınıfsallığını ortaya koyan bir yaklaşıma sahiptir. Onun romanlarında yoksulluk bir aksesuar olarak değil bizatihi anlatının merkezinde, kurucu bir toplumsal öge olarak yer almaktadır. O, Tuğcu'dan farklı olarak ekmeği haysiyete tercih eder. Kemal'in romanlarında "yoksul çocuklar" patetik bir kahraman olarak değil, öfke, arzu ve kıskançlıkla dolu varlıklar olarak yer alırlar. Bu anlamda Orhan Kemal'in yoksul çocukları ve onun yoksullukla kurduğu ilişki daha "gerçekçidir" (2015).

Bu anlamda Tekin'in, romanlarında toplumsal eşitsizlikleri ve bunun sebep olduğu acıları karakterlerin kişisel serüvenleri üzerinden işlemeyi, politik bakış ile gerçekliği iç içe anlatmayı ve buna edebî bir derinlik de katmayı başardığı söylenebilir. Toplumsal ve bireysel olan, Latife Tekin'in romancılığında yoksulluk üzerinden birbirine sürekli temas ederken; Altuğ'un da ifade ettiği gibi Latife Tekin romancılığında yoksullar bir korku, acıma ya da fobi nesnesi olmaktan da uzaktır. Özellikle ilk romanında yoksulluk bu fantazmalardan uzakta bir "arafta kalmışlık olarak", madunluk ve özne olma arasındaki o kaygan eşikte deneyimlenmektedir. İkinci romanı *Berci Kristin*'de de yoksulluk toplumun ne içinde ne de dışında, o müphemlik alanında konumlandırılır ve madunların zihinsel ve mekânsal göçü üzerinden işlenir (2010, s. 79-82).

1983 ve 2006 yılları arasında yayımladığı sekiz romanı ile Latife Tekin hem büyülü gerçekçi anlatım olanaklarını hem de sözlü kültürü bir arada kullanarak Türk romancılığında özgün bir ses olarak yer almaktadır. Balık'a göre Tekin'in sekiz romanını "iki ayrı roman" olarak okumak mümkündür: *Sevgili Arsız Ölüm*'den *Aşk İşaretleri*'ne kadar yazdığı beş romanı ilk dönem olarak, *Ormanda Ölüm Yokmuş*'la başlayıp *Muniar*'la biten üç romanı ise ikinci dönem olarak ayrılabilir. İlk dönem romanlarında yoksulluk, gecekondulu yaşamı, göç, dil gibi temalar ağırlıkta iken ikinci dönemde daha çok psikolojik temalara, insan-doğa ilişkisine, unutmama-hatırlama diyalektiğine, çevreci bir duyarlılığa yönelmektedir yazar (2011). Söz konusu dönemselleştirme çabasını birbirine temas etmeyen ilişkisiz bir dönemselleştirme girişimi olarak görmemek gerekir. Bir yazarın romancılık serüvenini kategorik ve tarihsel bir şekilde ortaya koymak, o yazarı dönemselliğe indirgemek anlamına gelmemektedir. Üstelik Latife Tekin'in bütün romanları dil veya anlatım açısından birbirine bağlanabilir. Bu çerçevede Tekin'in bu çalışmaya konu olan romanları sözü edilen "iki dönem"e ait temaların iç içe geçtiği eserler olarak görülebilir. İncelenen romanlarda yoksulluk, dil, doğa-insan ilişkisi, bireysel trajediler, unutmama, hatırlama ve söz-dil temaları iki romanda da hem benzer hem de farklı biçim ve içeriklerle birbirine temas etmekte, söz konusu temaların bir alaşımı meydana gelmektedir.

MANVES CITY VE SÜRÜKLENME ROMANLARINDA YOKSULLUK HÂLLERİ: İŞÇİ DENEYİMİ, SÜRÜKLENEN ÖZNELER, DİRENİŞ VE UMUT

Manves City ve *Sürüklenme* romanlarındaki yoksulluk temsillerini analiz etmeye geçmeden önce, romanların içeriğine ve kurgusuna dair genel bir çerçeve çizmek yerinde olacaktır. *Manves City*'nin ana kahramanı Ersel yıllar önce fabrikada çıkan bir yangın sonucu iftiraya uğramış, işçi eylemleri sırasında fabrikayı kundaklamak ile suçlanmış ve 5 yıl hapis yatmıştır. Hapisten çıktıktan sonra kasabası Erice'ye döner. Erice eskiden de sanayi bölgesi, işçi kasabasıdır ancak büyük bir değişim geçirmiştir. Erice bir taşra kasabasından "Manves" adlı çok uluslu bir şirketin etkisiyle "City" e dönüşmektedir. Roman, Ersel'in daha önce kendisini amcası ile kaçıp terk eden sevgilisi Zeynur'un kızını, üvey kızını araması üzerinden kurgulanmaktadır. Ersel'in üvey kızını arama sürecinde kendisine çocukluk arkadaşı Nergis eşlik edecektir. Nergis yerel bir gazetede yazılar yazan, Erice'nin değişim sürecini yazılarıyla dile getiren, çevre ve kadınlık bilinci yüksek işçi bir kadındır. Ersel bir yandan iş aramakta, yeni çalışma koşullarında ayakta kalma mücadelesi vermekte, sisteme pek de dâhil olamamakta ya dâhil edilmemektedir. Ersel, Bir hayvan çiftliğinde

iş bulup çalışmaya başlar bir yandan da üvey kızı Eda'yı bulabilmek için kasabadaki birçok kişi ile temasa geçer. Bu süreçte değişen insan ilişkilerini, talan edilen doğayı, işçilerin, yoksulların çalışma ve gündelik hayat pratiklerini hayal kırıklığı içerisinde izlemektedir.

Sürüklenme romanı ise isimsiz ve cinsiyetsiz bir kahramanın “sürüklenme” hikâyesidir. “Takviye” isimli sivil toplum örgütü gibi işleyen bir kuruluşun destekçisidir kahraman. Söz konusu örgüte maddi destek sağlamak için yurt yurt gezer. Türkiye, Yunanistan, İngiltere, Rusya'ya seyahat eder. Bir yolculuk dönüşü havaalanında karizmatik, bilge” ve “kâhin” bir taksiciyle gizemli bir yolculuk yapar. Bir yandan gittiği yerlerde yoksul, kimsesiz, yersiz yurtsuz gençlerle karşılaşır. Bugünün gençlerinin sürüklenme ve tutunamama hallerine şahit olur, diğer yandan örgütün işleyiş mekanizmaları ile örgütte çalışan yöneticiler ile de hesaplaşma içerisindedir. Kahraman, karşılaştığı yoksul, yalnızlaşmış gençlere sahip çıkarak kendi köksüzlük, sürüklenme ve yersiz yurtsuzluk hissini gidermeye çalışmakta, yaşamı yeniden yeşertme mücadelesi vermektedir. Yolculuğunun sonunda anlatıcı Manves City'e yakın bir başka köyde kurulmuş, örgüt yöneticisi Raşit'in eski sevgilisi olan Nerves'in kurduğu biyolojik çiftliğe yerleşmek ister. Burası da Erice'nin maruz kaldığı değişim gibi yeni düzenin tahakkümüne maruz kalmıştır. Yanına yolculukları sırasında tanıştığı üç genci de almıştır. Ancak hem çiftlik çalışanları hem de çiftliğin olduğu yerde yaşayanlar çeşitli yollarla burada yapılan faaliyeti sabote etmektedirler. Anlatıcı bunların hepsine tanık olmakta ve izlemekte, ancak bir şey yapamamaktadır. Bu arada yakındaki Erice'de olanları da öğrenir. Erice'deki talan edilmiş doğayı maden şirketlerinin ve mafyanın yerel halka ve doğaya uyguladığı ekonomi politik şiddeti görür. Manves City'deki Ersel'in üvey kızı Eda, isimsiz anlatıcının sahip çıktığı Karaca isimindeki yoksul gencin kız kardeşidir.

HER YER “KÜRESELLEŞİRKEN”: MEKÂN, DOĞA, ÖZNE VE YOKSULLUK

Latife Tekin, iki romanında da bugünün gençlerinin, yoksullarının, işçilerinin evrensel bir yolda, sürüklenmede olma hâlini anlatırken mekânı, mekânsal düşünüm ve deneyimi metnin merkeze taşımaktadır. *Manves City*'de taşrayı, kasabadaki işçi ve yoksulların var olma dinamiklerini mekânın -kasabanın- geçirdiği değişim sürecini anlatının arka planında sürekli işler kılarak kurgularken *Sürüklenme*'de mekân yine önemli bir bileşen olarak karakterlerin hem küresel hem yerel düzlemde sürüklenmelerinin önemli bir ögesi ve sermayenin mekânsal akışkanlığını sorunsallaştırmayı mümkün kılacak bir kategori olarak karşımıza çıkar.

Romanlarda mekân; öznenin tarihsellik, toplumsallık ve yoksulluk deneyiminde cereyan eden ilişkisinin merkezinde yer alan kurucu bir öğedir. Küresel düzlemde mekânın yerelliğinden sıyrılışı ve sermayenin küresel ölçekte yayılışı arasındaki iç içe geçmiş ilişkiler ağı, özellikle *Manves City*'de daha belirgindir. *Sürüklenme*'de ise mekânın küresel iktidar ilişkilerinin bir metaforu⁵

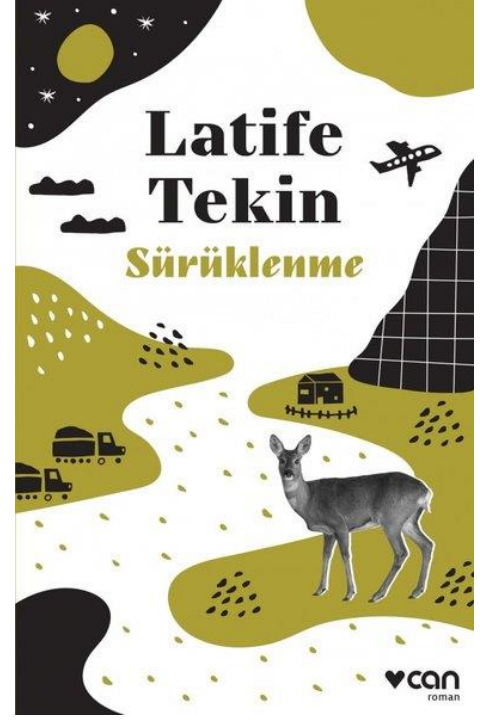
⁵ Küresel iktidar ilişkileri mekân metaforuna başvurmadan pek anlaşılır gözükmemektedir. Çünkü küreselleşme toplumsal mekânın ya da coğrafyanın ulusal sınırlarla kısıtlı olduğu durumu aşındırmakta, böylece mekânın doğasında da önemli değişiklikler meydana getirmektedir (Scholte, 2008, s. 108). *Sürüklenme*'de bu metafor küreselleşme sürecinin yoksulluğu yerel, ulusal mekanların dışına taşıyıp evrensel bir düzleme taşınması, bu anlamda derinleştirilmesi olarak da okunabilir.

olarak yer aldığı söylenebilir. Hem isimsiz kahraman hem yoksul gençlerin oradan oraya sürüklenişinin aslında bugünün yoksullarının (işçilerin, göçmenlerin, mültecilerin örneğin) dünyanın farklı mekânlarında oradan oraya savruluşunu, o günümüze özgü “küreselleşmiş” sistemdeki “yoksul insan dolaşımını” simgelediği iddia edilebilir.

Mekân, yoksulluk ve küreselleşme arasında ilişki, *Manves City*'de yerel mekânın değişimi, küresel tahakküme açık hale gelişi ve yoksulluk deneyimi ile; *Sürüklenme*'de ise küresel düzeydeki mekânsal hareketliliğin, sürüklenmelerin ardındaki toplumsal ve kişisel trajedilerle kendisini ortaya koymaktadır. Mekân üzerinde kurulan tahakküm, yoksulluk ve onların anlam dünyaları üzerinde kurulan tahakkümün de derinleşmesi anlamına gelmektedir. Öte yandan yoksulluk deneyimi iki romanda da kahramanların hem yaşama tutunma çabaları hem de anlamsızlık duygusunu alt etme ve bir aidiyet kurma isteği ile de iç içe geçmekte, yoksulluk farklı mekânlarda benzer görünümsergileyebilmektedir.

Manves City'de büyük kente uzak bir işçi kasabasının, hem kente uzak olmanın hem de kendisi kentleşirken geçirdiği sürecin hüznü görüntüsünü Ersel'in hapisten çıkıp Erice'ye Yağderesi'ne dönüşüyle izlemeye başlarız: “Şu Ersel'in Yağderesi'ni dolaşp da, o işçi deryası sanayi dünyasında, beş yıl önce çalıştığı fabrikanın kapısını bulamayışını kim anlatabilir” (MC, s. 11). Ersel Erice'nin kendisini kaybedişine tanıklık etmektedir. Beş yıl gibi pek de uzun olmayan bir süre içerisinde Erice bambaşka bir yere, Ersel'in bilmediği, yabancılaştığı bir mekâna dönüşmüştür. Değişim belki çok daha önceden başlamış olsa da iyice derinleşmektedir: “Oyun çağından beri o fabrika senin, bu atölye benim çalışıp mücadele vermişler, tarla ekiminden toplamacılığa birlikte gezmedikleri iş kolu kalmamıştı” Nergis ile Ersel'in (s. 13). İkisi de “mevsimlik çadırlarda hasatçı kadınların elinde eteğinde büyümüşü” (18), “Ersel'i okula göndermeyip tarlaya sürerdi üvey babası çocukluğunda” (s. 49). “Erice'de yaşamının eskiden güzel olduğu, hoş kokulu, yumuşak toprağına yağmur gibi insan yağmadan önce geceleri evlerde toplanıp çay sefalarının yapıldığı, sabahları güle söyleşe tarlaya, fabrikaya yüründüğü” günleri Nergis nostaljik bir özlemle dile getirir (s. 32). Erice'ye sığmamaktadır. Sürekli insan akışının olduğu bir yere, toplumsal ve ekolojik felakete davetiye çıkaran bir mekâna dönüşmektedir. Yaşamın her geçen gün güçlenen bir saldırı altında kaldığı kolektif, dayanışmacı bağların aşındığı, sömürü ve yabancılaşmanın derinleştiği geç kapitalist toplumsal ilişkilerin daha da kristalize olduğu bir mekândır artık.

Her yana yayılan çok uluslu fabrikalar mekânın bilindik doğasını değiştirdiği gibi tabiat üzerindeki tahribatını da artırmaktadır: “Erice'nin sizi bugüne getiren tabiat harikası doğasını bulamazsınız” der Nergis ve sorar “bohçasını kiraz ağacının altında açanla, betona serip yayan bir olur mu?” (s. 33). Olmamaktadır. Ersel ise durumu ne kadar hızlı kavransa o kadar az üzüntü çekecektir. Geride bıraktığı insanların çoğunu hayat başka bir tarafa savurmakta, sürüklemektedir:



“Nergis de kendini daha yeni yeni bulur, Erice’ye döndükten sonra -Ersel hapse girdikten sonra Erice’yi terk etmişti ama tutunamayıp geri dönmüştü Nergis- aylarca işsiz dolaşır” (s. 34). Ersel Erice yamaçlarında yürüdüğü bir sabah Manves şirketinin açtığı üretim tesislerini, okulları, liseleri görür. Manves Erice’yi sadece üretim noktasında değil pek çok yoldan yutmaktadır: Ersel hayatların git gide zorlaştığını hissetmekte “Pırasa Ovası’nı yutan Manves Üretim Tesisleri’ni gördüğünde”, kiraz ağaçlarının arasından ağlayarak geçmektedir (s. 50).

“Büyüklerimizin yeşil deniz dediği Pırasa Ovasında iki pulluğun döneceği kadar yer kalmadıysa, nereye gidiyoruz diye sorma vakti gelmiştir” der Nergis. Onun politik ve ekolojik bilinci Ersel’e göre daha yüksektir (s. 45). “Erice’nin adı yaşasa kendi silinmektedir ortadan”, “değişimin önüne geçmek imkânsızlaşmakta”, Manves tüm ovayı yutmaktadır (s. 59): “Dağlar bile satılmıştı, arka vadiler, dereler... Taksi plakası alır gibi maden arama ruhsatı alan aileler vardı.” Gizlice açılan kuyulara asitler atılıyor, elektrik üretimi için mekân, insan ve doğa talan ediliyordu (s. 87). Nergis “yaşadığımız yerin gelişmişlik çıpası hangi seviyede?” diye ironik bir biçimde sorarken tüm o “ilerleme”nin ardında nasıl bir “gerileme” ve yıkım süreci olduğunu da sezdirmektedir. Ersel ovayı kaplayan hangar fabrikalarını gördüğünde, Yağ Deresi’nde bir “İşçi Depoları” dönemine girildiğine tanıklık ettiğinde, Nergis’in ona mektuplarında yazdığı değişimin nasıl bir felaket sürecini doğurduğunu kendi gözleri ile de görür, Nergis’e göre belki daha az politik ama belki ondan daha fazla duygusaldır (s. 80).

Doğa üzerinde kurulan tahakkümün izleri *Sürüklenme*’nin sonlarına doğru kurgu *Manves City*’e bağlanırken belirginleşmektedir. Kahraman Erice’ye yakın bir kasabaya, Cehil’e yerleşmek amacıyla gittiğinde yerel halkın tanıklıklarını dinler. Kapitalist tahakkümün çelişkilerini, doğa üzerindeki talanın sancılarını Erice gibi Cehil halkı da yaşamaktadır. Ancak Cehil Erice gibi bir “kentleşme süreci” içerisinde değildir. O hâlâ bir köydür ama maden şirketlerinin, termal enerji tesislerinin delik deşik ettiği bir mekâna dönüşmüştür. Doğa-insan çatışması, insan ile insan arasındaki çatışmayı da (Löwenthal, 2017, s. 216) körüklemektedir Cehil’de: “Tarlasını, bahçesini satanla satmayan birbirine düşman kesilmekte” (s. 149), toprak davası için insanlar öldürülmekte (s. 161), gerginlik üretim tesislerinde çalışanlara da yansımakta, sürekli kavga çıkmaktadır çalışanlar arasında (s. 139).

“Cehil’in berrak havası mazi oldu artık, madenlerin tozunu soluyoruz, zeytincilik sebzeçilik bitti bu yörede, tarım öldü.”

“Tarlalarda açık madencilik yapılıyor, ormanları delik deşik oydular, dinamit sesinden uyumuyor köylerde, evlerin duvarları çatlak patlak içinde.”;

“Köyün çatında göğüs göğse boğuşuyoruz madencilerle, vicdan yok, güç var ellerinde, devleti arkalarına almışlar.” (s. 138).

Bu görüntüler büyük şehirlerde güçlü bir işçi örgütlenmesinden kaçabilmek için kapitalist aklın kurduğu alt kentleşme örneklerinin (Harvey, 1999, s. 265), kapitalizmin coğrafi olarak ademi-merkezleşme eğilimlerinin de bir yansıması gibi durmaktadır. Başka bir ifade ile bu eğilim yoksul kesimleri mekânsal olarak tecrit etme istediğinin de bir yansımasıdır (Buğra, 2009, s. 11). Toplumsal ayırım ve hiyerarşilerin mekânda somutlaşmış bir halini, bu uzaklık, mekân ve

yoksulluk arasındaki o dolayım da görürüz *Manves City*'de.⁶ Yerel endüstriyel süreçlerin küresel kapitalist sistemlere eklenmesini, fabrikaların başka yerlere taşınmasını (Harvey, 1999, s. 217) ve bu sürecin çevre üzerinde yarattığı etkilerin hızla küresel sorunlar haline gelişini (Tomlinson, 2004, s. 23) ve küreselin -sermaye akışkanlığı ile- yereli dönüştürürken bireylerin kaderlerini de küresel etkilere daha açık hale getirmesini okuruz (s. 26).

Bu küresel etkilere açık hale gelme durumu ekonomik ve ticari sömürünün, Erice'yi dönüştürürken onu kendisine özgü bir sıkışmışlık, daralma ya da gerilim halini (merkez-taşra gerilimi) deneyimlemekten yoksun bırakma noktasında da açıklık kazanmaktadır. Başka bir ifade ile Erice'nin "kentleşme" süreci, taşraya özgü bir "arada varoluş" (Çiğdem, 2018, s. 105) halini aşındırabilen küreselleşme sürecinin toplumsal, kültürel, mekânsal sonuçlarını da bünyesinde barındırmaktadır. Merkez-taşra, kent-kasaba gibi dikotomik şemalar neoliberal, kapitalist yayılım ile birlikte aşınmakta ve yoksulluk deneyimi hem taşra ve kent, hem yerel ve küresel düzlemde gittikçe benzer nüanslar barındırabilmektedir. Bu anlamda *Manves City*'deki yabancılaşma duygusu, kente ve kentin toplumsal ilişkilerinin hareketliliğine, yarattığı imkânlarla ya da anonimliğine duyulan arzuyla pek ilişkili değildir. Kapitalist aksiyom "taşraya", kasabaya özgü bir mekânsal yabancılaşma, daralma, sıkılma, dışarıda olma duygusunu da değiştirmiştir. Erice'deki yabancılaşma tıpkı *Sürüklenme*'de olduğu gibi "yeni kapitalizmin" karakter üzerinde etkileri bağlamında (Sennett, 2002) ve kapitalizmin mekânın ve doğanın belleği üzerinde kurduğu tahakkümün sonuçları bağlamında deneyimlenmektedir; mekân o eski bilindik mekân olma halinden sıyrılmakta, bu sonuçların etkilerine en çok açık olanlar tarafından, yoksullar tarafından deneyimlenmektedir.

NEOLİBERAL HEGEMONYA BAĞLAMINDA İŞÇİ DENEYİMİ VE YÖNSÜZLÜK-TAHAYYÜLSÜZLÜK MOMENTİ OLARAK YOKSULLUK

Manves City'de günümüz işçilerinin çalışma koşullarını ve direnme pratiklerini anlatı içerisinde takip ederken, yazar bizi yaşamın paradoksal yanları ile de yüzleştirir: Romanda güvencesizleştirilmiş, performans ve verimlilik baskısı altındaki endüstriyel çalışma koşullarının yanında, binasız fabrika, insansız üretim gibi bilim kurgu havası yaratan teknolojik manzaralar da yer almaktadır. Farklı üretim biçimlerinin eş zamanlı yer alışı zaman zaman distopik bir atmosfer de yaratmaktadır: "Karanlık fabrika kuracaklarmış, insansız fabrika, enerji tüketimi sıfır, robotlar yapacak üretimi..." (s. 60) diyordu bir Erice sakini, "mühendisten aşağısını kolayca atıyorlardı işten" (s. 111). Ersel bir fabrikanın çevresinde dolanıp dururken anlar bunu, tek bir insana rastlamaz, "her şey soğuk, mekanik, terk edilmiş ve hareketsiz" gibidir (s. 74). Ersel, pozisyonları robotlar ile doldurulabilir olan dolayısıyla yoğun bir işsizlik tehdidi altında yaşayanların geç kapitalizmin ileri teknolojiyle maruz kaldığı baskıyı, tükenmişliği gözlemlemektedir.

⁶Erice'nin "kentleşme" süreci mekânsal bir aynılaştırma, standartlaşma sürecini de kuşatmaktadır. Bu standartlaşma süreci ile indirgemeci bir "kültürel homojenleşme" tezinin varsayımları ima edilmemektedir. Daha çok küreselleşme sürecinin sermayenin akışını kolaylaştıracak mekânlar ve birbiriyle bağlantılı koridorlar yaratması (Tomlinson, 2004, s. 19) ve yerel deneyimi "yerinden ederek" dönüştürmesi (2004, s. 22) bağlamında sorunsallaştırılmıştır. Böylelikle bu süreç mekân üzerinde kurulan bir hâkimiyetin hem toplumsal alanda hem de gündelik hayat pratiklerinde de iktidar kurmanın (Lefebvre'denakt. Harvey, 1999, s. 255) önemli bir bileşeni olarak konumlandırılmıştır.

İşçiler, “Her İşe Koşan İşçi” uygulamasıyla uykudan yıkılana kadar çalışmaya zorlanmaktadır. Bu yüzden “hak arayıp sormak da hayal olmuş”-, “iş yükü ile borç derdi arasında sıkışıp un ufak” olmuşlardır. Nergis değişimin şiddetini ve “sürekli gelişim” adı altında kurulan tahakkümü “Sincap Karton” adlı bir fabrikada çalıştığı günlerde derinden hissetmiş, Ersel’e yazmıştır: “Bildikleri esaret şekli bile geçmişte kalmıştı” artık (s. 14). “Verimliliği artırmak için geliştirilen yöntemler hakkında saatlerce konuşabilirdi Nergis. Yaratılan yeni yollar, işçinin işçi ile yarıştırdığı çadır atölyelerden, işçinin makinelerle yarıştırlıp dövüştürüldüğü üretim arenasına varıp uzanmıştı. Şimdi artık makinelerin önüne yem olarak atılıyorlardı (s. 18).” İşçiyi işçiye düşman kılan “Kaizen” diye anılan yeni bir üretim biçimidir bu (s. 68). Mülksüzleşme sürecinin derinleştiği, iş gücü içerisindeki parçalanmaların ve bölünmelerin arttığı, neoliberal momentin bir simgesi gibiydi “Kaizen” sistemi. Fordizmden esnek birikime, posfordist rejime geçişle -kopuş olarak değil- birlikte örgütlü işçi hareketinin aşınmasının görünümleri olarak da okunabilir bu ifadeler. Artan işsizlik, vasıfsızlaşma, emek süreçlerinin esnekleşmesi gibi faktörler sendikal hareketlerin de güçten düşmesine neden olmaktadır. Çünkü söz konusu rejimde çalışanlar arasındaki farklılaşmaların artması örgütlü işçi hareketi alanlarını sınırlamakta, süreç işçi sınıfının sendikal mücadele gücünde bir gerilmeye neden olmaktadır (Harvey, 1999, s. 171; Mütevellioğlu ve Işık, 2009, s. 187-189).

“İncitilmenin kırılmanın ötesinde kelimelerin yetersiz kaldığı bir durum yaşıyordu.” “Ericce’nin yoksulu sahipsizi bol nasıl olsa, işçi bulmaktan yana sıkıntı çekmiyordu” fabrikalar. Ama işsizlik her an kapıdadır, işçilere performans düşüklüğü nedeniyle anında kapının gösterildiğini yazar Nergis Ersel’e, “kaç git uzaklara, dönme” der (s. 17). Nergis “insanın güvencesi kırık olunca her şeye boyun eğiyor”, demektedir. Yoksulluğun aynı zamanda yaşama dair derin bir güvensizlik duygusunu derinleştirmekle kalmadığı, aynı zamanda insanın kendi kendini ötekileştirici varoluşsal bir yarılmanın da ifadesi olabileceği gerçeği Nergis’in sözlerinde çarpıcı bir nitelik kazanmaktadır: İşçilerin “işten atıldıkları anda kendi gözlerinde bile kıymeti” kalmamaktadır (s. 19).

Emeği sadece daha ucuz hale getirmeye çalışmayan aynı zamanda itaatkâr da kılmak isteyen (Mütevellioğlu ve Işık, 2009, s. 198) bir değişimdir bu: “Mesai saatleri içinde ihtiyaç molası süresini iki kez aşacak biçimde tuvalette bekleme yaptıkları için” iki hafta çay molası yasağı koyuyordu işçilere “Botşef” patronları (s. 130). “İşçinin kanı tutuşmuş ama bir ot toplamalık izin kullanma hakları yok. Cumartesi tam gün çalışmaktan, gece mesaisinden yılıp usanmışlardı artık (40)”. Neoliberal küreselleşmenin özellikle vasıfsız emeğin dolaşımını (Şenses, 2009, s. 683) kısıtlayan yanı da görünürdür romanda: Nergis ve Ersel gibi “okumamış işçileri fabrikaların kapısından içeri sokmayacaklardı, toplu işten atılmalar başlamıştı zaten (s. 87).” Yaşamın belirsizliğini, öngörülemezliğini iliklerine kadar hissediyordu yoksul işçiler: “İğneden geçen ipin ucunun nereye uzandığını, bıçağın kestiği kâğıttan ötesini bilmelerinin mümkün olmadığı” bir hayat yaşıyorlardı (s. 131). Burawoy’un ifade ettiği gibi üretim sürecinin kendisi ekonomik, ideolojik ve politik süreçlerin birbirine dolayımlandığı bir bütün olarak (2015, s. 40) deneyimlenir.

Tüm bu anlatılarda küreselleşme süreçlerinin nitelikli iş gücüne talebi artırdığı, çalışanların iş tanımlarının, emek sürecinin esnekleştiği, böylece yabancılaşmayı ve sömürüyü de derinleştiren

uygulamaların yaygınlaştığı, sendikaların ve devletin düzenleyici rolünün daha da gerilediği, yoksulluğun derinleştiği bir sürecin (Mütevellioglu ve Işık, 2009, s. 161) neoliberal, “yeni kapitalist”⁷ düzenin izdüşümlerini okumak mümkündür. Bu izdüşümler eşitsizliğin, güvencesizliğin, belirsizliğin, bireyselliğin arttığı; birey ile siyasal kurumlar arasındaki bağın ve toplumsal ortaklıkların gevşemeye başladığı bir sürecin tarihsel örüntülerini barındırmaktadır (Özkazanç, 2009, s. 262- 263; Ettliger ve Hartman, 2015, s. 37-38)

Yazarın yoksulluğa bakışı bütüncül bir resme bakar gibi değildir. Yoksul işçiler birbirlerine karşı zalimleşebilen, bir dayanışma ve kolektivite hali kuramayan özneler de olabilmektedir. Bu anlamda kapitalist şeyleşme ve yabancılaşma içerisinde bir yoksulluk temsili görülebilmektedir *Manves City*'de. Belirli arzu ve fantezileri ile de sisteme eklenmiş durumda olan, belirli zaafllara ve korkulara sahip olan bir proletarya temsili çizer Tekin. Bu anlamda ahlaki ya da özcü bir değerlendirmeden kaçınır, böylece işçi sınıfının bu diyalektik temsilinde tarihsel ve toplumsal imgelemi güçlü bir bakış da kendisini ortaya koymaktadır.

Emek gücünün sermaye tarafında disipline edilmesi karmaşık bir süreçtir. Bu denetim süreci çeşitli düzeylerde baskı, hegemonya, iş birliği ve massetme gerektirir. Ve tüm bu süreç sadece iş yerinde değil diğer toplumsal yaşam alanlarında da örgütlenir, işçinin zihinsel ve fiziksel kapasitesinin toplumsal alandaki denetimini de kuşatır (Harvey, 1999, s. 144). Erice'de emek süreçlerinde yaşanan değişimler işçiler arasındaki dayanışma ağlarını aşındırıp, rekabet duygularını körükleyen bir özellik de barındırmaktadır içerisinde: Performans notuna göre ücret alacak işçilerin “not yükselterek ek gelir sağlama hevesi, ekipler arasında üretim yarışına yol açıyor, laf atmayla, sataşmayla kızışan rekabet aydan aya şiddetlenip düşmanlığa dönüşüyordu. Üretim hızlandıkça artıyor, arttıkça hızlanıyordu o arada (s. 16).” Marx *Kapital*'de kapitalist üretim tarzının sadece metaların üretimini değil, aynı zamanda toplumsal ilişkilerin ve bu ilişkilerle şekillenen ideolojinin üretimini de kuşattığını söyler (akt. Akt. Burawoy, 2015, s. 59). Tekin bu çerçevede de Erice'de fabrikalarda yaşanan işçi deneyimini, proleter ve yoksul olmanın anlamını, sadece ekonomik değil bütünsel bir perspektifle ve gündelik hayattaki sınıfsal yaraları, karşılaşmaları, hissetme, düşünme ve eyleme biçimlerini hesaba katarak da işlemektedir.

İşçiler kolektif bir bilinçle hareket eder pozisyonda değiller *Manves City*'de. Geleceğe yönelik umut veren bir sestem yoksun gibi gözükmekte, iktidarın diliyle de konuşabilmektedirler: “Mesai öncesinde işçinin o kadar dolaştırılması üretim hızını artırmaya uygun mudur? Ek servis konması maliyeti yükseltir deniyorsa dolaşan işçiler, seri çalışan gruplardan alınıp alt işlere yönlendirilsin. Üretim hızımız yavaşladığı için performans notumuz düşüyor!” (s. 77). Kapitalist ideolojinin işçilerin bilincine nasıl nüfus ettiğini çarpıcı bir şekilde ortaya koymaktadır bu sözler. İşçiler hem muhafazakâr hem de neoliberal bir özneliliğin etkisi altındadır: “Çalışma hayatının en önemli altın

⁷ Yirminci yüzyıl sonunda kapitalizmin ekonomi politik dönüşümü, yoğun bir coğrafi akışkanlıkla, daha esnek emek süreçleriyle, yeni muhafazakârlığın ve girişimcilik kültürünün canlanması gibi durumlarda da ilişki içerisinde (Harvey, 1999: 146). Bu süreçte sermayenin coğrafi akışkanlığı, emek süreçlerindeki esneklik gibi dinamikler aracılığıyla kapitalizm daha da örgütlenmiş bir hale gelmektedir (1999: 183). *Manves City*'de Tekin, kapitalizmin bu daha “örgütlenmiş halini” liberal bazı düşünürlerin iddialarının aksine “sanayi-sonrası”, “post endüstriyel” bir dönemde ekonomik sömürünün hiç de ortadan kalkmadığını, hatta derinleşerek ve yayılarak devam ettiğini çarpıcı bir şekilde ortaya koyar.

kuralı bu: Aza kanaat et ki çoğu bulasın.” “Pısrık insan başarılı olamaz, kendini zamana göre geliştiremeyen insan başarılı olamaz. Başarının püf noktası ‘bakış açısıdır.’ İyi bir ustanın kaptislerini çekmektir (s. 81).”

Ersel Yağderesi’nde işçilerin servislerden inişlerini gördüğünde çarpıcı bir manzara ile karşılaşır ve şunları hisseder: “İşçiler rüyada gibi sessizdiler, suyun altındaki balıklar gibi yavaş hareket ediyorlardı (s. 131).” Umudu kalmamış, tahayyülsüz ve beklentisiz olanların da bir metaforu gibidir bu sözler. Sessizleşme, ölüleşme ve umutsuzluk arasındaki ilişkinin de bir yansımasıdır. Nergis daha önce söylemiştir bunu Ersel’e: “Bunlar işte yaşar gibi görünürler (...). Fakat dönüp baktığında aslında çoktan intihar etmiştir o insan. Gününü yaşar, borçlarını öder ama geleceğe dair hiçbir düşünce barındırmaz (...) Gelecekle ilgili umut taşımaz. Yoğun bir hayal yumağı içine sokmaz kendini (s. 92).”

Güvencesizliğin, işsizliğin, yoksulluğun derinleştiği bir süreçte emekçi sınıfların adalet ve eşitlik taleplerinin güçlenmediğinin, emeğin sadece daha ucuz değil aynı zamanda daha sessiz ve örgütsüz hale geldiğinin (Mütevellioglu ve Işık, 2009, s. 199) belirtisidir bunlar. Bu belirtiler fordizmden esnek üretim biçimine geçişin modern hayatın kök salmışlık ve yerleşiklik duygusunda yarattığı o aşınma ile kolektif eylem gücünü kaybetme süreci ile de ilişkilendirilebilir (Harvey, 1999, s. 196). Eskiye göre dayanışma, isyan, adalet duyguları ve kolektif hareket etme kabiliyeti azalmıştır Erice’de ve değişmekte olan bir anlam dünyasıdır. Eskiden “fabrikalarda zincirleme direnişe geçilmesinden korkulurdu (s. 43)”, Nergis, işçileri direnişe katmak için gece gündüz kapı kapı dolaşırdı. Yürüyüş, protesto, oturma eylemi, bunların sonucunda işten atılmalar hepsi vardı Erice’de (s. 42-44). Ersel bir direniş sırasında depo kapısını kilitleyip bir işçinin ölümüne sebep olmakla suçlanarak hapse atılmıştı üstelik. Şimdi ise Harvey’in ifade ettiği gibi kapitalizm yeni biçimlerle kendisini sürekli yeniden üretse de üretim tarzı içerisinde değişmez temel ilişki ve pratikler “yeni kapitalist”, “posfordist” süreçlerde daha güçlü bir şekilde “parıldamakta”, derinleşmekte, bu süreç sınıf bilincini aşındırmaktadır (1999, s. 213).

YERSİZ YURTSUZLUK VE SÜRÜKLENEN ÖZNELER

Yoksulluk ekonomik bir gösterge olmanın yanında belirli hissetme biçimleri ile yuvasızlık, umutsuzluk, dışlanmışlık gibi duygulanımsal hallerle de iç içe geçer (Erdoğan, 2002b, s. 26), öte yandan yoksulluk kendilik üzerinde sembolik ve duygusal bir şiddet yaratabilir (2002c, s. 45). Ersel’in serüveni, “hayatını nasıl sürdüreceğini bilemeyişi” (MC, 77), yaşamını iyileştirecek bir “yapabilirlik” yetisinin (Işık ve Pınarcıoğlu, 2002, s. 72) azalışı bağlamında da değerlendirilebilir. Ersel, bir “dışlanma süreci olarak yoksulluğu” (İnsel, 2001, s. 71)⁸ sadece üretim sistemine dâhil olamama şeklinde deneyimlememektedir. Bir anlamsızlık ve arayış içerisinde sürüklenen yaşamında bir ev, yuva bulma çabasında da açığa çıkmaktadır onun yoksulluk deneyimi. Üvey kızı Eda’yı arayış sürüklenmeden kurtulma, bir yuva bulma çabası olarak da değerlendirilebilir.

Ersel, Nergis’in tutunabilmek, ayakta kalabilmek için verdiği mücadeleyi hissederken, “yaşamadıkları baharların hasretini duyarak”, (s. 81), “fakirim, dünyam sonbahar” (s. 91) der daha

⁸ Bu “dışlanma sürecini” düşük gelire sahip olmanın yanında politik, toplumsal, kültürel dışlanmalar olarak da okuyabiliriz (Ergül vd., 2014, s. 17-8).

sonra. Nergis, Ersel hapiste iken tükeneneceğini hissederek ayrılmak zorunda kaldığı Erice'ye gittiği yerlerde umduğunu bulamayıp geri döndüğünde, "hayatının karardığı yerde gelecek arayanların kaybolacağını" bildiğini düşünür (s. 13). İkisi de döndükleri mekânda tutunamamaktadır. Nergis sürekli iş değiştirmiştir. Ersel fabrikalarda iş bulamayacağını bilir, bir çiftlikte iş bulur ancak "ailesi olmamış biri için aile çiftliğinde çalışmak" hiç kolay değildir (s. 99). Çiftlikten ayrıldıktan sonra bir döşemecinin dükkânında idare eder bir süre, olmazsa çadırları gezip toplamacılık yapacaktır.

Ahmet Çiğdem'in ifade ettiği gibi yoksulluğu sadece maddi sefalet olarak değil, toplumsal ve kültürel sermayeden yoksunluk olarak da ele aldığımızda "kimlik" ve "aidiyet" sorunlarının derinleştiğini ve bu durumun yoksulluk şartlarını daha da ağırlaştırdığını görürüz (2002, s. 135). Romanlarda yoksulluğun aynı zamanda bir yersiz yurtsuzlaşma süreci olarak deneyimlenmesi tam olarak yerel kimliklerin ve aidiyetlerin küreselleşmesi (Öncü ve Weyland, 2007, s. 25) süreci olarak yaşanmamaktadır. Daha çok "yerellikten çıkmış bir yerellik" (Tomlinson, 2004, s. 192) süreci olarak deneyimlenmektedir. Tamlinson yersiz yurtsuzlaşma kavramını gündelik hayatta küresel etkilere açık olmak bağlamında ve "yerlerin artık kimliklerimizin açık destekleyicisi" olmadığı bir süreç olarak ele alır (2004, s. 148).⁹ Bireylerin "yerel yerlerini fenomenolojik olarak, bir çeşit geçicilik duygusu ile sahiplendiği" bir durumdur bu (s. 149). Bu deneyim sadece Batı'nın zengin kesimlerine özgü değildir. Hatta "sınırlarda" olan mekânlarda, ülkelerde çok daha keskin bir şekilde deneyimlenebilmektedir (Tomlinson, 2004, s. 193).

Bir önceki bölümde ele alınan mekânsal yabancılaşma duygusu yersiz yurtsuzlaşma deneyiminin bir yansıması olarak da okunabilir. Ersel'in Erice'ye döndükten sonra mekânın dönüşümü onda sadece "kimsesizliğin sebep olduğu kıymetsiz ruh hali" yaratmaz, kendisini sadece çaresiz değil yalnız da hisseder (s. 88). Ancak Nergis "hangi ev hangi yuva" diye sık sık sorarken, mekân bağlamında yaşanan bir yersiz yurtsuzluk kadar ontolojik bir yersiz yurtsuzluktan da bahseder: "Karanlık çökünce hepimizin gözü yolda kalmaz mı? Sığınacak bir dam altı bulamayanlar girecek delik aramaz mı?" (s. 58).¹⁰

Rushdie'nin melezlik "köklerinden kopma, ayrılma ve metamorfoz deneyiminin kendisinden başlar... Bu deneyim 'göçmenlik durumudur' ve içinden tüm insanlık için bir deneyim çıkarılabilir" ifadesinden yola çıkan Tomlinson, bu melezlik deneyiminin git gide küresel bir deneyim hâline geldiğini söyler (akt. 2004, s. 195). Bu deneyim hem metaforik hem de gerçek anlamda "güvenli ev"imizin tehdit altına girmesiyle birlikte meydana gelen varoluşsal zayıflıkları da içerisine almaktadır (s. 203) ki bu süreç yoksulluğun aynı zamanda bir "güvende hissedememe", ontolojik bir güvensizlik hâli olduğu (Erdoğan, 2002b, s. 30) gerçeğiyle örtüşür. Nergis'in "fakirlerin evi olmaz, yuvası olur" (s. 62) sözleri bu bağlamda da anlam kazanmaktadır.

⁹ Ancak yersiz yurtsuzlaşma kavramı kültürel yer ile olan bağın tamamen koptuğu, yerelliğin üzerimizdeki etkilerinin tamamen ortadan kalktığı, yerelliğin sonlandığı bir sürece gönderme yapmamaktadır. Yerellik karmaşık bir kültürel mekâna dönüşmektedir (Tomlinson, 2004, s. 203).

¹⁰ Bu yersiz yurtsuzluk duygusuyla postmodern kültürel süreçler arasında da bir ilişki kurulabilir. Bauman'a göre postmodern moment modern yapıların görece sahip olduğu süreklilik ve sağlamlık duygusundan yoksundur, bu durum bireysel kimliğin süregelenliği ve istikrarı açısından da bir parçalanma yaratmaktadır (2013, s. 35-36). "Demir atacak istikrarlı bir zemin" bulamayan kimlik arayışları, "yüzergezer" bir benliğin kurulumuna sebep olmakta, çağdaş kültürde "çözülmemiş bir kimlik" sorunu da meydana gelmektedir (Bauman, 2013, s. 36 ve 42).

Manves City'de "herkes birbirinin üveyi"dir. Bu üveyleşme hâlinin olay örgüsüne eklenmesi, yaşama yönelik bir üveyleşme ve yabancılaşmayla da ilintilidir. Gürbilek, *İkinci Hayat* adlı çalışmasında, Ersel'in *Manves City*'e, Erice'ye dönüşünün kaldığı yerden devam etme ya da "kaybettiği yere bir kurtarıcı olarak" geri dönme hikâyesi olmadığını söyler. Ona göre bu dönüş bir kayıptır. Tekin'in *Buzdan Kılıçlar*'da kıyısında dolaştığı kayıp, *Manves City*'de güçlü bir şekilde duyumsanır. Sadece Erice kaybolmamaktadır, *Buzdan Kılıçlar*'daki "pılı pırtık adamlar" yerini bir üveyler ordusuna bırakmaktadır (2020, s. 41-42).

Söz konusu "kayıp" ve "üveyleşme" insan ilişkilerinin kırılma ve dayanışma duygularının aşınmasıyla olduğu kadar; bir süreklilik duygusunu korumayı güçleştiren gelip geçici, parçalanmış güncel kültürel ve toplumsal pratiklerin -postmodern- (Harvey, 1999, s. 325) "insanın karakterini süre giden bir anlatıya dönüştürmesini" engelleyen ekonomik süreçlerin (Sennett, 2002, s. 30) dinamikleri ile de ilgilidir. Erice'nin geçirdiği dönüşüm, bir yandan insan ilişkilerinin şeyleşmesini (örneğin hem mafya hem porno çetelerinin yaygınlığı, parçalanmış aileler), kolektif bağların zayıflamasını da içerir. Bu zayıflık yoksulluğun yarattığı tahribatı hafifletecek bir ilişkiler ağının yokluğunu da imlemektedir. Ersel ve Nergis'in ilişkisi bile eskisi gibi değildir. Gündelik hayatta belirli dayanışma ilişkileri devam etse de Erice'de "kasabaya" atfedilen o "geleneksel" anlamlar, ilişki ağları aşınmakta, hâkim duygu yine "evsizlik" olmaktadır. Bu belirli bir yere ait olamama duygusunda eskinin kolektif mücadele hareketlerinin aşınmasının da izleri görülebilir.

İki romanda da gördüğümüz arayış teması (Ersel'in Eda'yı; *Sürüklenme*'de asistan anlatıcının kendisini ve yoksul gençleri arayışı) o yersiz yurtsuzluk ve sürüklenme hâlini azaltma çabasıyla ilintili bir şekilde de okunabilir. Asistanın yoksul gençlere sahip çıkma, sürüklenirken yoksul gençleri de kurtarma çabası bu bağlamda değerlendirilebilir. *Sürüklenme*'de yurtsuzluk deneyiminin daha varoluşsal ve düşünsel bir yanı da vardır. Arka fonda ana kahramanın mesleki ve mekânsal hareketliliği üzerinden kurulan anlatı aslında hem "ağırlığını kaybeden insanın nerede boşluk açılırsa oraya savrulup gitme" (s. 17) hem de yoksul gençlerin sürüklenmelerine tanıklık etme hikâyesidir: Asistan, Takviye yöneticilerine sorar: "Takviye'ye para bulmak için ne zaman sizin zengin adamlardan biriyle görüşmeye gitsem hayatıma tek başına direnmeye çalışan parasız bir genç dâhil oluyor. Bundan bir şey anlamamız gerekmez mi? (s. 112)." Bu sözlerden yoksulluğun hem yerel hem evrensel düzlemde nasıl derinleştiği, gitgide "küreselleştiği" de anlaşılabilir.

Tekin *Sürüklenme*'de yoksulluk deneyimine ait gündelik hayat fragmanlarını *Manves City*'de olduğu kadar anlatının merkezine yerleştirmemekte, hemen göze çarpmayan bir takım yoksulluk hâllerini (sefalet, evsizlik, dışlanma; aynı zamanda yaratıcılık, yetenek gibi) satır aralarına serpmektedir. Ancak yoksulluğun ontolojik bir yanı olarak sürüklenme duygusunu daha baştan - romana adını vererek de- temel mesele hâline getirmektedir.

Romanın başında Asistan, mistik arabacıyla ilk karşılaştığı andan itibaren "ayakta durmamızı sağlayan her şeyle bağımız kopmuştu", "titrek adımlarla yönümüzü bulmaya çalışarak yaşayacaktık bundan sonra, ayaklarımız bastığımız yere oturmayacaktı" derken ilk olarak yersiz yurtsuz olma hâlini ima eder. Ontolojik bir kendini güvende hissedememe durumu olarak

(Erdoğan, 2002b, s. 30) yoksulluğa tanıklık edeceğini de romanın başında okuyucuya sezdiriliyor gözükmektedir. Arabacı ona “toprakla arayı soğutanların sonu hazin oluyor” derken yönsüzlük deneyiminin doğadan uzaklaşma durumuyla da epey iç içe geçtiğini söylemek istemektedir (s. 20).

Arabacı sürüklenen gençlerden Misal’e şöyle sorar: “Bir evin yok değil mi? Kapın, eşğin yok, ayağını koyacak yeri olmayan kendini tartıp mesafesini ayarlayamaz” (s. 49). “Evim de vardı, her şeyim de ama dağıttılar yuvamı” der Misal (s. 50). Asistan “kapıldığım sürüklenme coşkusu hiç öyle durulacağına benzemiyordu” derken (s. 71), bu coşkuya Karaca, Sezer ve Tamsi isimli üç yoksul gence sahip çıkarak kavuşmaktadır aslında. Takviye’den arkadaşı Raşit’e yazarken eskiden kendisinin de göğe bakarak konuştuğunu, o zamanlar düşüncelerinin o kadar yersiz yurtsuz olmadığını söyler (s. 76). “Gitmek istemediğimiz bir yerin arzusu neden uyanıyor içimizde?” diye arabacıya sorarken ise bir yönsüzlük ve arayış duygusunu ifade etmektedir. Bu yüzden roman kişisi yer edinmeye çalışırken Erice’ye yakın bir kasabayı, Cehil’i seçer. Üç yoksul ve kimsesiz genci de yanına almak istemekte ancak orada da tutunamamaktadır. Cehil de Erice gibi yurt edinmeye uygun bir mekân olmaktan çıkmıştır

DİRENİŞ VE UMUT: ARA MEKÂNLAR, SÖZÜN GÜCÜ VE HATIRLAMA

Latife Tekin, *Manves City*’deki yoksulluk temsilini yekpare bir proleter-yoksul deneyim üzerinden kurmamaktadır. Örneğin *Manves City*’deki işçi dilekçeleri endüstriyel kapitalizmin yok olmamış aksine derinleşmiş çalışma koşullarında, yabancılaşmayı aşındıracak öznel tonlar barındırmaktadır:

“Kart basarak lavaboya girip çıkan bant işçisi daha ne kadar haksızlığa uğrayacak (...) Ücretlerden tuvalet kesintisi yapılması insanlığa sığmaz”; “İhtiyaç gidereceğimiz zaman yerimizi kime devredeceğiz, joker olacak bir kişi bile kalmadı (s. 35).”

İşçiler yeri “terk etmeden kaçma” tarzında (Erdoğan, 2002c, s. 55) isyankârlık üzerine kurulu olmasa da belirli kaçış stratejilerini sahiplenerek sistemle mücadele eder. Neoliberal yönetimselliğin yekpare bir biçimde içselleştirilmediği, normalleştirilmediği görülebilmektedir. Belki kolektif bir direniş pratiğinden yoksundurlar ancak hemen göze çarpmayan, sessiz tikel pratiklerden oluşan belirli bir “idare etme sanatına” (Erdoğan, 2002, s. 28) sahiptir işçiler.

“Dans kursu açılmasını istiyoruz”; “Patron geldiğinde kıyafetimiz kötü olduğu için saklanmak istemiyoruz.”; “Robot şefimizin ses cihazının sürekli arıza yapmasından şikayetçiyiz”; “Vardiyadan çıkıp yorgun halde bir saat servis beklememiz vicdana sığacak bir durum mu?”; “Fabrikamız süper modernken çorbamızdan çıyan çıkıyor hala”; “Kameralar altmıştan yetmişe çıkarıldı. Saniyemiz izleniyor, nefes almakta zorlanıyoruz”; “Psikolog istiyoruz. (s. 74-5).”

İşçiler “kızgın seyircilik” ile “sorumlu faillik arasında” (Erdoğan, 2002, s. 25) gidip gelmektedir. Bu anlamda pasif-aktif, itaatkâr-isyankâr gibi dikotomik konumların dışında ara mekânlarda, çelişkili ve karmaşık hegemonik süreçlerde yer almaktadırlar. Yoksulluk bir özne olma ve olamama hâli, bilinç ve bilinçsizlik hâli olarak işçilerin söz konusu diyalektik deneyiminde cisimleşmektedir. Bu aynı zamanda Boratav’ın “Türkiye’de emekçi kitlelerin dünyaya sınıfsal bir perspektifle bakmaları aşınmış olabilir, ama sınıfsal refleksler ortadan kalkamaz” (2007) sözünü hatırlatan da bir deneyimdir.

Romanda yoksulluk süreci, aynı zamanda bir sessizleşme, dilsizleşme, mekanikleşme süreci olarak da kendini açığa vurur. Kendi sözünü ifade etmenin; iletişimin, dayanışmanın ve kolektivitinin iyileştirici ve özgürleştirici gücünü hatırlamanın önemi satır aralarında dile getirilir. Nergis, “Büyüdükleri yokluk deryasında söz yaraya merhem olur, ağrıya ilaç, hastaya tabip” der (MC, s. 12). Nergis mücadelesini söz, dil aracılığıyla, sessiz olanların sesi olmaya çalışarak sürdürür. İşçiler sözün, söz üretmenin yaşamı ve mücadeleyi yeniden üretecek yanının farkındadır. Ancak söz aynı zamanda işçinin yeniden işe koyulmasını sağlayacak bir hegemonya aracı da olabilir:

“İşçi kısmı soluğunu tazeleyecek söze kıymet verirdi” (MC, s. 12).

Belki yoksulluğu değil ama “yoksunluğu aşmanın” yolu olarak dil, özneleşmenin de bir işareti olarak değerlendirilebilir.¹¹ Sözün gücünü ve dilin önemini hatırlamak yersiz yurtsuzluk duygusuna bir çare olacak gibi de gözükmemektedir. Bunun için Tekin *Sürüklenme*'de sık sık hatırlamanın Benjaminsci anlamda kurtarıcı gücünü anımsatır bize. “Hayatı kurtarma gücü, yaratma neşesi, kaçma cesareti”nin (s. 89) mümkünlüğünü taşıyan bir umut vardır *Sürüklenme*'de. Roman “hayat bize her türlü ölümcül karşılaşmadan sıyrılma şansı tanıyor” ifadesiyle başlar. Ancak iki romanı birbirine “ayna ederek” okuduğumuzda asıl mesele hatırlamanın gücü, zamanı kurtarma gücü (doğayı, direnişi, örgütlü direnişi); sağaltım olarak söz, dil ve iletişimin gücü; bir araya gelebilmeye dair bir umut ve direnişin gücü aracılığıyla yaşamı çoğaltmaktır. Bu anlamda tüm o kötümser ve umutsuz havasına rağmen metinler-özellikle *Manves City*- bize T. Eegleton'ın umudun sadece bir iyimserlik meselesi olmadığı görüşünü de hatırlatmaktadır (2016).

Manves City'de “yoksunluğu sözcüklerle aşma” (Gürbilek, 2014, s. 36), kendini ifade edebilme imkânlarına sahip olma, politik ve kültürel söylemsel araçlara sahip olabilme çağrısı tüm umutsuz atmosferine rağmen güçlüdür. Bu anlamda umut sadece bir “iyimserlik” meselesine indirgenmemektedir. Yazar, yoksul öznenin konuşmaya, söylem üretmeye muktedir olmadığını söyleyen o hegemonik “çağırma”, yoksul öznenin dilsizliğini kuran o hiyerarşik ilişkiler ağını (Erdoğan, 2002c, s. 41) aşma çağrısı yapar. Gürbilek'e göre yoksulluğu bir dilsizlik olarak da ele almıştır Latife Tekin (2014, s. 39). “Hayata hükmetmenin değilse de onu silkelemenin, sefaleti aşmanın değilse de ağırlığından sıyrılmanın yolu sözcüklerden geçecektir (s. 52).”

Sürüklenme'de Asistan, “içerideki her şey insan eliyle yapılmış, dünya dışarıdadır”, “içeride gidilecek yer yok, tüm yollar dışarıdadır” (s. 45) derken, dış dünyaya sözcükler aracılığıyla açılma isteğini de ifade etmektedir. Öte yandan yoksulluğun “ağırlığından sıyrılmanın yolu” hatırlamaktan geçecektir: “[S]esini suyla buluşturacak ne olsa ayıltır seni, belleğin canlanır, unuttuğun şeyler aklına gelir” (38)” derken kâhin taksici, “kayıp zamanları kazanmanın” öneminden bahseder asistana. Asistan arabacının söylediklerinde gelecekle ilgili bir imkânın pırıltılarını yakalayacaktır: “[T]üm insanlar bir araya gelip toplaşmak istiyor, bütün şehirler, kasabalar, köyler. Yolları daha da kısaltıp yaklaşmak, birleşmek istiyor...” (s. 99).

¹¹ Tekin'in *Aşk İşaretleri* romanında da dil ile özneleşme arasında, dile sahip olma ile bir yer edinme arasında güçlü bir bağ vardır. Bkz. (Sönmez, 2004).

Walter Benjamin de hem birey hem toplum için hatırlamanın, özellikle acı deneyim ve ezilmişlikleri bellekte tutmanın öneminden bahseder. Hatırlama yoluyla, unutmanın şeyleştirici ve yabancılaştırıcı etkileri aşılacaktır ona göre (Özbek, 2000, s. 73). Özgürleşme, şeyleşme ve yabancılaşmayı belleği canlı tutarak da aşma sürecidir aynı zamanda. Tekin, çok güçlü bir sesle olmasa da anlatının bazı göze çarpan imgelerinde hatırlamayı yersiz yurtsuzluktan kurtulma ve bir özgürleşme aracı olarak da ifade etmektedir.

SONUÇ

Manves City ve *Sürüklenme* romanlarında yoksulluk romantize edilip tarihsellik duygusundan koparılan bir durum olarak temsil edilmemektedir. Tekin, evrenselin tekil olanla, bireysel deneyimlerin daha geniş sistemsel formlarla ilişkisini bütünsel bir perspektifle, sınıfsal yaraların izini sürerek, çelişkileri kavrayarak ve diyalektik bir şekilde direniş ihtimallerine de yer açarak yakalar. Bu anlamda küresel ekonomik sistemdeki yapısal dönüşümlerin, yoksulların, işçilerin gerçek deneyimlerindeki o muazzam etkilerini de görünür kılmaktadır. Bu bağlamda Latife Tekin söz konusu romanlarında günümüze özgü bir gerçekliğin altında yatan tarihsel, toplumsal ve ekonomik anlamı keşfetmiş, bunu anlatı içerisinde yoksul öznelerin zihinsel ve pratik yaşamına etkileri ışığında inşa etmiştir.

Bu anlamda yoksulluğu hem politik hem de insani ve toplumsal bir sorun olarak ele almış ve yoksulluğu ve yoksulları homojen bir bütün olarak görmemiştir.

Manves City'de de yoksulluk arka planda kapitalist sömürü ilişkilerinin meydana getirdiği çelişkiler içerisinde görünür. Tekin, romanda bir kasabanın kentleşme ve yeni kapitalizme eklenme sürecini böylece "merkez" karşısında çözülme serüvenini hem ekonomik, hem gündelik hayat ve kişisel anlam dünyasının diyalektik olarak etkileşime girdiği bir çerçeve içerisinde yakalamıştır. İşçilerin sistem içerisindeki tutunma çabalarını, sömürü düzeninin acımasız işleyişini, insan ilişkilerindeki yozlaşmayı ve iletişimsizliği epey "gerçekçi" bir dil ile ifade etmiştir.

Sürüklenme'de ise yoksul özneler büyük oranda gençlerden oluşmaktadır. Bu romanda yoksulluk sınıfsal bağlantıların ve sömürü ilişkilerinin merkezde olduğu bir temsil olarak belirmemektedir. "Sürüklenen" yoksul gençlerin sınıfsal konumuna açık bir şekilde değinmez Tekin, yoksulluğu daha felsefi ve varoluşsal düzlemde, daha metaforik bir biçimde fakat onu bireysel bir meseleye indirgemenin işler. İki roman eş zamanlı okunduğunda, kapitalizmin tüm o yerinden edici aksiyomu sadece mekân ya da doğa üzerinden değil, özne üzerinde de nasıl yıkıcı sonuçlara yol açtığı daha açık gözükmektedir.

Romanlar, yoksulların maruz kaldığı baskı ve tahakkümü, şeyleşen insan ilişkilerini, derinleşen yabancılaşma, yalnızlaşma ve tutunamama hâllerini ve artan doğa sömürsünü yeni biçim ve içerikleri ile görünür kılmaktadır. İki romanda da yoksulluk mekânsal bir yersiz yurtsuzlaşma hâli ile düşünsel bir kök salamama, yönsüzlük duygusuyla dolaymlanır. Günümüze özgü "büyük anlatıların" çöküşünün, bireyselleşmiş bir toplumun aynı zamanda anlamsızlık ve tahayyülsüzlük momenti olarak yoksulluk deneyimini nasıl şekillendirdiğinin izleri sunulur. Bu yönsüzlük doğadan uzaklaşma hâliyle de epey iç içe geçer. Yoksulluk süreci, aynı

zamanda bir sessizleşme, dilsizleşme, hafıza kaybı süreci olarak da kendini açığa vurur. Yabancılaşmayı azaltmanın yolu, hatırlamanın gücünden, dile ve söze sahip çıkmaktan, başka bir ifade ile bir tarih duygusu kazanmaktan ve dayanışmadan geçecektir.

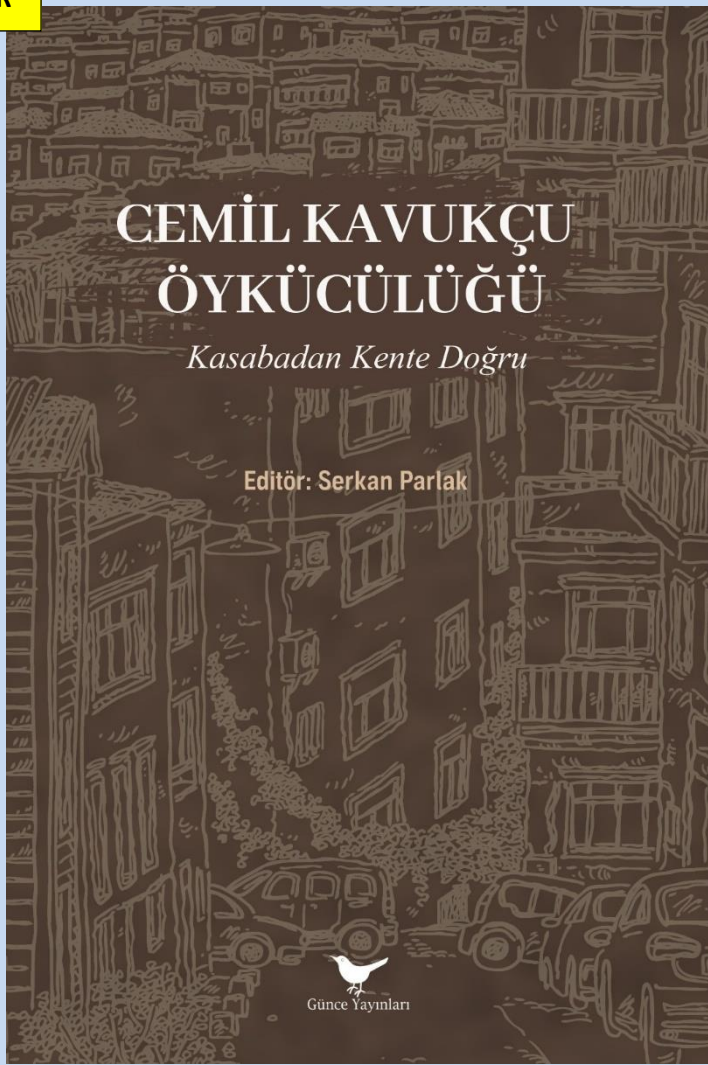
Sadece az gelişmiş ülkelerde değil gelişmiş ülkelerde de artan ve derinleşen küresel yoksulluğun, azımsanmayacak ortak özelliklerle ve evrensel bir tehdit olarak gittikçe derinleştiği bir momentte, ele alınan romanlar neoliberal kapitalist sömürü ve tahakküm ilişkilerinin izlerini sürebilmek, yoksul öznelerin bu hiyerarşi ve sistem içerisinde hem var olma ve dışlanma hem de sistemi anlamlandırma pratiklerini okuyabilmek açısından önemli kültürel ve politik metinler olarak karşımıza çıkmaktadır. Üstelik ilgili sürecin, güncel edebiyattaki yansımalarının epey az olduğu bir aralıkta, söz konusu romanlar, edebî bir panzehir işlevi de görmektedir.

KAYNAKÇA

- Altuğ, F (2010). "Arafta Kalmışlık Olarak Yoksulluk: Latife Tekin'in Minör Edebiyatı", *Lacivert Öykü ve Şiir Dergisi*, 33, İstanbul: Ekin Ajans, s. 79-82.
- Alver, K (2012), "Edebiyatın Sosyolojik İmkânı", *Edebiyat Sosyolojisi* içinde, Ed. K. Alver, Ankara: Hece.
- Balık, M (2011). *Latife Tekin Romancılığı*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: Ankara.
- Bauman, Z (2000). *Ölümlülük, Ölümsüzlük ve Diğer Hayat Stratejileri*, İstanbul: Ayrıntı.
- Bauman Z (2013). *Postmodernizm ve Hoşnutsuzlukları*, 2.baskı, Çev. İ. Türkmen, İstanbul: Ayrıntı.
- Bora, T (2018). "Taşralaşan ve Taşrasını Kaybeden Türkiye", *Taşraya Bakmak* içinde, Der. T. Bora, İstanbul: İletişim.
- Boratav, K (2007), *Kökten Dincilik ve Emekçiler*, Erişim: www.sol.org.tr/index.php?yazino=14461.
- Braidotti R (2017). *Göçebe Özneler*. Ö Karakaş (çev.). İstanbul: Kolektif.
- Buğra, A (2008). *Kapitalizm, Yoksulluk ve Türkiye'de Sosyal Politika*, İstanbul: İletişim.
- Burawoy, M (2015). *Üretim Siyaseti*, Çev. Ç. Gümüşoluk, Ankara: NotaBene.
- Cangöz, İ., Ergül, H. ve Gökalp, E. (2014). *Medya Ne Ki... Her Şey Yalan*, 2. Baskı, İstanbul: İletişim.
- Çiğdem, A (2018). "Taşra Karalaması", *Taşraya Bakmak* içinde, Der. T. Bora, İstanbul: İletişim.
- Eagleton, T. (2017). *İyimser Olmayan Umut*, (Çev.) E. Aydın, Ayrıntı Yayınları: İstanbul.
- Erdoğan, N (2002a). "Yoksulları Dinlemek", *Yoksulluk Halleri* içinde, Ed. N. Erdoğan, İstanbul: Demokrasi Kitaplığı.
- Erdoğan, N (2002b). "Garibanların Dünyası: Türkiye'de Yoksulların Kültürel Temsilleri Üzerine İlk Notlar", *Yoksulluk Halleri* içinde, Ed. N. Erdoğan, İstanbul: Demokrasi.
- Erdoğan, N (2002c). "Yok-sanma: Yoksulluk-Maduniyet ve Fark Yaraları", *Yoksulluk Halleri* içinde, Ed. N. Erdoğan, İstanbul: Demokrasi.
- Ettlinger N. & Hartmann C (2015). "Post/Neo/Liberalism in Relational Perspective, Political Geography", (48), 37-48.
- Freire, P (1995). *Ezilenlerin Pedagojisi*, Çev. D. Hattatoğlu, İstanbul: Ayrıntı.

- Gül H. ve Gül S. S (2008). "Yoksulluk ve Yoksulluk Kültürü Tartışmaları", *Türkiye'de Yoksulluk Çalışmaları* (der. Nurgün Oktik), s. 57-97, İzmir: Yakın.
- Gürbilek, N (2014). *Ev Ödevi*, 5. Basım, İstanbul: Metis.
- Gürbilek, N (2015). "Yoksulluk Lekesi", *Sessizin Payı* içinde, İstanbul: Metis, s. 63-81.
- Gürbilek, N. (2020). *İkinci Hayat*, İstanbul: Metis.
- Işık, O, ve Pınarcıoğlu, M. M (2002). *Nöbetleşe Yoksulluk Gecekondulaşma ve Kent Yoksulları: Sultanbeyli Örneği*, İstanbul: İletişim.
- İnsel, A (2001). "İki Yoksulluk Tanımı ve Bir Öneri", *Toplum ve Bilim*, 89, İstanbul: İletişim, s. 62-72.
- Laçiner, Ö (2002). "Sonsöz Yerine: Bir Süreç ve Durum Olarak Yoksullaşmayı Sorgulamak", *Yoksulluk Halleri* içinde, Ed. N. Erdoğan, İstanbul: Demokrasi.
- Laçiner, Ö (2018). "Merkez(ler) ve taşra(lar) dönüşürken", *Taşraya Bakmak* içinde, Der. T. Bora, İstanbul: İletişim.
- Löwenthal, L (2017). *Edebiyat, Popüler Kültür ve Toplum*, Çev. B. Kejanlıoğlu, İstanbul: Metis.
- Moran, B (2003). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, 11. Baskı, İstanbul: İletişim.
- Mütevellioğlu, N (2009). "Türkiye Emek Piyasasında Neoliberal Dönüşüm", *Küreselleşme, Kriz ve Türkiye'de Neoliberal Dönüşümü* içinde, Der. N. Mütevellioğlu ve S. Sönmez, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi.
- Noble, T (2012). "Sosyoloji ve Edebiyat", *Edebiyat Sosyolojisi* içinde, Ed. K. Alver, Ankara: Hece.
- Öncü, A. ve Weyland, P (2007). "Küreselleşen Kentlerde Yaşam Alanı ve Toplumsal Kimlik Mücadeleleri", *Mekan, Kültür, İktidar: Küreselleşen Kentlerde Yeni Kimlikleri* içinde, Der. A. Öncü ve P. Weyland, İstanbul: İletişim.
- Özbek, M (2000a). "Walter Benjamin'i Okumak", - I. *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, 5(2), 70-96.
- Özer, Pelin (2005). *Latife Tekin Kitabı*, İstanbul: Everest Yayınları.
- Özkazanç, A (2009). "Toplumsal Vatandaşlık ve Neo-Liberalizm Sorunu", *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, 64(1), 247-274.
- Özsoy A. M, (2018), "Latife Tekin: Kötülüğün Görünür Hâle Gelmesi Bertaraf Etmek İçin Bir Fırsat" <https://www.gazeteduvar.com.tr/kitap/2018/11/15/latife-tekin-kotulugun-gorunur-hale-gelmesi-bertaraf-etmek-icin-bir-firsat/> Erişim: 15.09.2021.
- Özügürlü, A (2002). "Yoksulluk Kavramına Çöplükten Bakmak", *Yoksulluk, Şiddet ve İnsan Hakları* içinde Ed. Yasemin Özdek, Ankara: TODAİE, s. 175-192.
- Pekdemir, M (2018). "Taşranın 'Taşı Toprağı Altın' Da Ne Vardır?", *Taşraya Bakmak* içinde, Der. T. Bora, İstanbul: İletişim.
- Scholte, J. A (2008). "Küreselleşmede 'Küresel' Olan Ne?", *Küresel Dönüşümler* içinde, (der.) David Held ve Anthony McGrew, Çev. Mehmet Ali Çelebi, Ankara: Phonix Yayınları, s. 107-115.
- Sennet, R (2002). *Karakter Aşınması: Yeni Kapitalizmde İşin Kişilik Üzerine Etkileri*, İstanbul: Ayrıntı.
- Sönmez, A (2004). *Latife Tekin Romanlarında Öznellik ve Anlatı*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi.

- Şenses, F (2009).“Neoliberal Küreselleşme Çağında Yoksulluk Araştırmalarındaki Kayıp Bağlantılar: Türkiye Deneyiminden Çıkarılacak Dersler”, *Neoliberal Küreselleşme ve Kalkınma* içinde, Der. F. Şenses, İstanbul: İletişim.
- Şenses, F (2013). *Küreselleşmenin Öteki Yüzü Yoksulluk*. İstanbul: İletişim.
- Tekin, L (1998). *Sevgili Arsız Ölüm*. İstanbul: Metis.
- Tekin, L (1998). *BerciKristin Çöp Masalları*. İstanbul: Metis.
- Tekin, L (2018). *Manves City*. İstanbul: Can.
- Tekin, L (2018). *Sürüklenme*. İstanbul: Can.
- Tomlinson, J (2004). *Küreselleşme ve Kültür*, Çev. A. Eker, İstanbul: Ayrıntı.
- Türkeş, Ö (2001), “Romanın ‘Zenginleşen’ Dünyası”, *Toplum ve Bilim*, 89, İstanbul: İletişim, s. 132-160.
- Ural, T (2018). “Onca Yoksulluk Varken: Türk Edebiyatında Yoksulluğun Temsili”, Erişim: <https://t24.com.tr/k24/yazi/onca-yoksulluk-varken,1838>. Erişim Tarihi 30.12.2021
- Yılmaz, Z (2011)“Yoksulluğun Ontolojik Kavranışı: Maddi-Sembolik Süreçler Bütünü Olarak Yoksulluk ve Yoksulluk Çalışmalarında Tekniğin Perdesini Aralamak”, *Toplum ve Bilim*, sayı: 122, s. 123-161.



Pintilik mi Fakirlik mi: Mihaliçli Bedrî'nin Cimrilik Gazeli ve Gazeldeki Cimrilik Kavramı

DR. FAHRİ KAPLAN*

Öz

Hakkındaki bilgileri Latîfî Tezkiresi'nden edindiğimiz Bedrî, tahminen XV.-XVI. yüzyıllarda yaşamıştır. Latîfî, Mihaliç taraflarından garip bir şahıs olduğunu ve fakir bir hayat sürdüğünü belirttiği Bedrî'den bir şiir örneği de verir. Bu şiir şairin hâlinde haber veren "cimrilik" redifli bir gazeldir. Şiirin redifinde geçen "cimrilik", bugünkü Türkçedeki gibi "eli sıkılık, pintilik" anlamında değil, "fakirlik" manasında kullanılmıştır. Bedrî, bu şiirinde kendi fakirliği üzerinden fakirlik anlamında kullandığı "cimrilik" kavramını mizahi hatta ironik bir dille işler. Fakirliğin doğuştan beri yakasını bırakmadığını söyleyen şair, fakirlik yüzünden güzel sevgilinin kendisinden kaçtığından yakınır. Annesinden babasından kendisine miras olarak sadece fakirlik kaldığını belirten şair, fakirlikten karpuz bile yiyemediğini, hıyarı (salatalığı) gözüne sürme diye çektiğini mizahi bir tarzda anlatır. Fakirlik evde de dışarıda da şairde itibar bırakmamıştır. Son beyitte ise Bedrî, "fakirlik" kavramının kendisi ile (Bedrî gibi bir şairin fakir olmasıyla) övündüğünü, böyle bir şairin bile fakir olması sayesinde iftihar edebildiğini belirterek fakirliğine hoşça bir anlam yükler. Bedrî'nin bu gazeli, devrinin fakir bir şairinin penceresinden fakirlik kavramına mizahi tarzda yazılmış dikkate değer bir haşiyedir.

Anahtar sözcükler: Bedrî, cimrilik, fakirlik, gazel, Latîfî Tezkiresi

STINGINESS OR POVERTY: MİHALİÇLİ BEDRÎ'S STINGINESS GHAZEL AND THE CONCEPT OF STINGINESS IN THE GHAZEL

Abstract

Bedrî, whose information we obtained from the Tezkire of Latîfî, lived in the 15th-16th centuries. Latîfî also gives an example of a poem from Bedrî, who was a strange person from the Mihalic side and lived a poor life according to him. This poem is a ghazel with a redif (repeated voice) "cimrilik" (stinginess/poverty) that informs the poet's condition. "Cimrilik", which is mentioned in the repeated voice of poem, was used not in the sense of "parsimony" as in today's Turkish, but in the meaning of "poverty". In this poem, Bedrî humorously or even ironically deals with the concept of "cimrilik" that he uses in terms of poverty through his own poverty. The poet, who says that poverty has haunted him since birth, complains that his beautiful lover has run away from him because of poverty. Stating that only poverty remains as a heritage from his mother and father, the poet humorously describes how he could not even eat watermelons because of poverty, and that he tinged with kohl by using a cucumber so that he could not put it in his

* Muğla S.K. Ün. Edebiyat Fak. TDE Böl. kaplanfahri@gmail.com, orcid: 0000-0002-6462-6104
Gönderim Tarihi: 21.02.2022

Kabul Tarihi: 27.03.2022

eyes. Poverty has not left a reputation in the poet, both at home and outside. In the last couplet, Bedrî attributes a pleasant meaning to his poverty by stating that poverty is proud of himself. Bedri's this ghazel is a remarkable note written on the concept of poverty in a humorous manner from the window of a poor poet of his time.

Keywords: Bedrî, stinginess, poverty, ghazel, Tezkire of Latîfî

GİRİŞ

Klasik Türk Edebiyatında mizahi unsurlar XIII. yüzyıldan XIX. yüzyıla kadar siyasi, sosyal ve edebî gelişmelere bağlı olarak çeşitli şekillerde karşımıza çıkmıştır¹. Mevlânâ'nın *Mesnevî'si*, Gülşehrî'nin *Mantiku't-Tayr'ı*, Âşık Paşa'nın *Garîb-nâme'si* gibi eserlerdeki bazı hikâyelerde, bazı şathiye tarzı şiirlerde divan edebiyatındaki mizahın erken dönem örneklerini bulabiliriz. XV. yüzyılın ilk yarısında kaleme alınmış Şeyhî'nin *Harnâme'si* de mizahi bir sosyal eleştiri kitabı olarak okunabilir. Bu yüzyılda Molla Lutffî'nin mensur *Harnâme'si*, Mercimek Ahmed'in *Kâbus-nâme Tercümesi* gibi eserlerin yanında Necâtî Dîvânı'nda da yer yer mizahi unsurlara rastlanır. XVI. yüzyıla gelindiğinde ise mizahi içerikli eserlerde ve şiirlerde daha önceki yüzyıllarda görülmediği kadar artış yaşanır. Zâtî'nin *Letâif'i* ve Lâmi'î-zâde Abdullah Çelebi'nin *Letâif-nâme'si*, Meâlî'nin *Kedi Mersiyesi*, Fuzûlî'nin *Şikâyet-nâme'si* ve Derviş Şemsî'nin *Deh Murg* gibi eserleri bu devrin mizahi literatüründe önemli bir yer edinirler. Elbette bu sırada bunların dışında da pek çok mizahi içerik taşıyan metin/eser kaleme alınmıştır. Divanların da mizaha açık mısra ve beyitleri önceki asırlara göre çok daha fazladır: "Bu yüzyılın [XVI. yy] divanları bir önceki yüzyıla kıyasla çok daha fazla mizah içeren beyitlere sahiptir. Hemen her nazım şeklinde yazılmış mizahi şiirler divanlarda sık sık boy gösterir." (Kortantamer, 2007, s. 24). XVI. yüzyılda Anadolu'da kaleme alınmaya başlanan Türkçe şair tezkireleri de içerdikleri anekdotlar açısından zengin bir malzemeye sahiptir. Bunların başında Âşık Çelebi'nin *Meşâirü's-Şuarâ* adlı tezkiresi gelir. Eser, biyografik bilgi açısından olduğu kadar devrin sosyal hayatını yansıtmaya, ele aldığı kişilerin mizacına dair bilgiler sunması, edebî eleştiri, içerdikleri anekdot ve latifelerle çok yönlü bir tezkiredir. Bunun yanında Latîfî'nin *Tezkiretü's-Şuarâ vü Tabsıratu'n-Nuzamâ'sı* (Latîfî Tezkiresi) da -asrın diğer tezkireleri gibi- dikkat çekici bir eserdir. Latîfî Tezkiresi, edebî eleştiri açısından özgünlüğünün yanında içerdikleri biyografik bilgiler ve şairlere dair anekdotlar yönünden de zengin bir kitaptır. Hakkındaki bilgileri bu tezkireden edindiğimiz Mihaliçli Bedrî de Latîfî'nin renkli ve mizahi anlatımıyla bizlere tanıttığı şairlerden biridir. XV. yüzyılın ikinci yarısı ile XVI. yüzyılın ilk çeyreği (veya ilk yarısı) arasında yaşamış olması muhtemel Bedrî, tam da mizahi anlatımın yaygınlık kazandığı bir dönemde mizahi bir şiirle kendisine bir tezkirede yer bulabilmiş ve adını bugüne taşıyabilmiştir. Bedrî'nin en belirgin özelliğinin yoksulluğu olduğu ve bunu da "cimrilik" redifli gazeliyle şiirine mizahi bir tarzda yansıttığı Latîfî Tezkire'sinde verilen bilgiler ve şiir örneğinden anlaşılmaktadır. Bedrî'nin

¹ Bu yazının girişinde verilen Klasik Türk edebiyatında XVI. yüzyıla kadar mizahın seyrine dair özet bilgi için Tunca Kortantamer'in "Kuruluştan Tanzimat'a Kadar Osmanlı Dönemi Türk Mizahının Kısa Bir Tarihi" başlıklı yazısından (Kortantamer, 2007, s. 3-49) yararlanılmıştır.

fakirliğinden şikâyet ettiği gazelinin mana dünyasına yakından bakabilmek için şiirin redifindeki “cimrilik” kavramının devrindeki manasının ortaya konulması gerekmektedir.

1. LÜGAT ANLAMıyla “CİMRİ”

“Cimrilik” kavramı Türkçede bugün “pintilik, hasislik, eli sıkılık” anlamlarında kullanılıyor olsa da “cimri” kelimesinin gerek Farsçadaki gerekse XV.-XVI. yüzyıl Osmanlı Türkçesi’ndeki kullanımı bu anlamdan farklıdır. Kelimenin günümüzdeki anlamını zaman içinde kazandığı söylenebilir.

“Cimri” (جمري), kelimenin alındığı dil olan Farsçada “sefih, nâ-halef, sifle; dilenci, yüzüstü, edepsiz kimse” (Mütercim Âsım Efendi, 2009, s. 121) gibi anlamlardadır. Ziyâ Şükûn, *Ferheng-i Ziyâ* adlı Farsça-Türkçe sözlüğünde “cimri” için: “Soysuz, alçak, dilenci. Dilimizde pek pinti yerinde kullanılır.” (1984, s. 659) diyerek kelimenin “pinti” anlamını Türkçede kazandığını vurgular. Steingass ise Farsça “cimri” için: “poor, mean; turbulent” (2005, s. 371) tanımlamasıyla kelimenin “fakir” manasında olduğunu, bunun yanında “kavgacı, gürültücü: *turbulent*” -ki bunu Âsım Efendi’nin verdiği sefih, yüzüstü, edepsiz anlamlarına yakın bir ifade olarak görebiliriz-anlamına da geldiğini söyler. Mehmet Kanar, *Farsça-Türkçe Sözlük*’te “pinti”yi “cimri”nin üçüncü anlamı olarak zikreder: “جمري cimrî: 1.soysuz, aşağılık. 2. dilenci. 3. pinti.” (2015, s. 575).

“Cimri” kelimesinin köken dili olan Farsçadaki anlamında “fakirlik”, “dilencilik”, “sefihlik”, “edepsizlik” anlamlarının “pintilik” anlamının çok daha önüne geçtiği açıkça görülmektedir. Yazıya konu olan şiiri esas alacağımız için bu noktada “cimri” kelimesinin Osmanlı Türkçesindeki manasına eğilmemiz gerekir. Kamus-ı Türkî’de “cimri” için: “pek hasis, pinti, miskin” (Şemseddin Sâmî, 1989, s. 481) anlamı verilir. Görülüyor ki Şemseddin Sâmî “cimri”nin “hasis/pinti” anlamını “miskin/fakir” anlamından önce zikretmiştir ki bu, Türkiye Türkçesinde bugün kullandığımız anlamına uygundur. Ancak Kamus-ı Türkî’nin Osmanlı’nın son dönemlerine ait, dolayısıyla bugüne yakın bir lügat olduğu gözden uzak tutulmamalıdır. Daha eski bir dönemi inceleyen Mertol Tulum’un *XVII. Yüzyıl Türkçesi ve Söz Varlığı* adlı sözlüğünde *cimri*, “yoğsul, fakîr, gedâ, hızan, fakîrâne, miskîn, dervîş, -- *pauper*; zibidî, zevâllü, hızan, -- *miserabilis*” (2011, s. 501) anlamlarıyla karşılaşılır. Dolayısıyla XVII. yüzyılda *cimri* kelimesinin “pinti” anlamıyla değil de; “fakir”, “yoksul”, “dilenci” gibi manalarıyla öne çıktığını belirtmek hatalı olmasa gerektir. Nitekim birazdan inceleyeceğimiz, Latîfî Tezkiresi’nde (yazılışı 1546) yer alan şiirde “cimrilik” kelimesinin “pintilik”ten tamamen farklı olarak “fakirlik, yoksulluk” manasında kullanılıyor oluşu da Türkçenin söz konusu devirlerinde kelimenin böyle bir anlamı taşıdığını gösterir. Farsça’dan alınan “cimri”, Türkçe’de “fakir” anlamında kullanılmış olsa da kaynak lügatlerin ışığında Farsçada “cimri”nin “soysuz, edepsiz, dilenci” anlamlarının daha belirgin olduğunu da görmek mümkündür. Öyle anlaşılıyor ki Farsçadan alınan “cimri” kelimesi, Türkçede Farsçadaki anlamından kısmen farklılaşarak öncelikle “fakir, yoksul” anlamı kazanmış; zaman içinde de “pinti, eli sıkı, hasis” anlamını karşılar hâle gelmiştir. Bu durum, çalışmaya mevzu olan şiiri incelerken daha belirgin şekilde görülecektir. Tarama Sözlüğü’nde ise “cimri” için birinci anlam olarak “soysuz, hasis, adi, değersiz, sefil, ayak takımı, baldırı çıplak.” verilirken, ikinci anlam olarak ise “züğürt, fakir” (Türk Dil Kurumu, 2009, s. 774-775) zikredilir. Kubbealtı Misalli Büyük

Türkçe Sözlük'te de "cimri" kelimesi ile ilgili verilen ön açıklamada kelimenin Farsçada "soysuz, dilenci" anlamlarına gelip bugünkü anlamını Türkçede kazandığına dikkat çekilir: "(Fars. cimri "soysuz; dilenci"den) [Kelime aşağıdaki anlamı Türkçede kazanmıştır] Paraya ve mala aşırı düşkünlüğü yüzünden elindekini gerektiği gibi harcamayan (kimse), pinti, hasis, bahil, nekes" (Ayverdi, 2011, s. 505). Ferit Devellioğlu da lügatinde cimrinin bu farklılaşan anlamına dikkat çeker: "cimrî جمرى (f.s.): soysuz, alçak, dilenci [Türkçede *pinti*, *tamahkâr* manasına kullanılır]" (2007, s. 143). Elbette bu "pinti" anlamının Osmanlı Türkçesinin son dönemleri ve Türkiye Türkçesinde çok belirgin olduğunu, klasik dönem Osmanlı Türkçesinde -bir sonraki bölümdeki örneklerde de görüleceği üzere- "fakir, yoksul, dilenci" vb. anlamlarının öne çıktığını tekrar etmek gerekir.

2. ÖRNEK BEYİTLERDEN HAREKETLE XV.-XVI. YÜZYIL DİVAN ŞİİRİNDE "CİMRİ" KELİMESİ

Latîfî, tezkiresinde Bedrî'nin yaşadığı dönem hakkında bilgi vermez ancak buradaki anlatımından onun Latîfî'ye çok uzak bir çağda yaşamadığını tahmin edebiliriz. Latîfî Tezkiresi, 1546 yılında yazıldığına göre Bedrî'nin de XV.-XVI. yüzyıllarda yaşamış olabileceğini tahmin edebiliriz. Bu dönem metinlerinde "cimri" kelimesinin kullanımına dair birkaç örneğe bakmak yerinde olacaktır².

Ahmed-i Dâî (ö. 1421 sonrası), bir gazelinde:

Câm-ı Cimşîd içene genc-i Ferîdûn yitmez

Yâ anı bir pulu yok cimrî yalınca mı içer (G. 201/4)

diyerek şarabın mucidi Cem'in kadehinden içene Feridun'un hazinesinin yetmeyeceğini, yani o kadehin, o aşk şarabının güzelliği ve etkisi karşısında Feridun'un hazinesinin bile gönlü kesmez olacağını söyledikten sonra "Pekala onu bir pulu yok cimri yalın bir şekilde mi içer?" diye sormaktadır. Burada Feridun hazinesi ile "bir pulu yok cimri" tezat oluşturur. Cimri kelimesini vasfeden ifade ise "bir pulu yok"tur. Dolayısıyla beyitte "cimri"nin "parası pulu olmayan, fakir, yoksul" vb. anlamlarda kullanıldığı görülür.

XV. yüzyılın sonları ve XVI. yüzyıl başlarının öne çıkan şairlerinden Mesîhî (ö.1512) "cimri" kelimesini kullandığı bir beytinde şöyle der:

Hayâl-i genc-i vaslun kılmağ ile

Kemerde bay olur cimrî kalender

(2014, s. 165, G. 80/4)

"Bay" kelimesi için Şemseddin Sâmî: "zengin, gani, mütemevvil, tûvânger" (1989, s. 277) anlamlarını verir. Mesîhî'nin beytinde "bay" ile "cimri" kelimeleri tezat oluşturur. Şair, sevgiliye seslenerek, onun vuslatının hazinesini hayal etmekle "cimri kalender" in bay (zengin) hâle geleceğinden bahseder. Yani sevgilinin hayali cimri kalenteri dahi zengin edecek bir hazinedir. "Kalender" in bay (zengin) hâle gelecek olması onun "cimri"liğinin fakirlik anlamında olduğunu göstermektedir. Kalender şu an *cimri* (fakir) iken sevgiliye kavuşma hayalinin hazinesi ile *bay* (zengin) olacaktır. Kalenderî dervişleri, "çâr-darp (sakal, kaş ve bıyıklar ustura ile kazınmış) bir

² Beyitlerin tespitinde çevrimiçi bir kaynak olan TEBDİZ Tanıklı Türkçe Sözlük'ten (Tebdiz, t.y.) yararlanılmıştır.

hâlde gezerler. Kulaklarına halka takarlar. (...)” (Pala, 2020, s. 254), bu yönleriyle dünya umurunda olmayan, gönlünce yaşayan kimselere “kalender-meşrep” de denir. Tasavvufi ıstilahta kalender “dünya ile alakasını kesip Allah’a yönelen kimse”yi (Cebecioğlu, 2014, s. 265) ifade edebilmekte olup “halk arasında kalender; yoksul, kimsesiz kişiye dendiği gibi, her şeyi hoşgörüsüyle karşılayan geniş meşrepli, herkesle anlaşabilen ve geçinebilen kimselere de kalender adam denir” (Cebecioğlu, 2014, s. 265-266). Görüldüğü üzere kalenderî dervişlerinden hareketle anlam genişlemesi yaşayan “kalender” tabirinin dünya umurunda olmayan, maddi zenginliğe değil gönül zenginliğine önem veren kimseyi belirttiği söylenebilir. Bunun da halk arasında zaman zaman yoksul kimselere de “kalender” denilmesine sebep olduğu yukarıda verilen bilgilerden de anlaşılmaktadır. Dolayısıyla “cimrî kalender” tabiri ile kalenderin “pinti”liğinin değil, dünya malına sahip olmamasının, elinde avucunda bir şey olmamasının, maddi olarak yoksulluğunun vurgulandığı görülmektedir. Zira “pintilik”; gönül ehli birinin, dünyaya değer vermeyen birinin davranışı değildir, hatta tam aksi dünya sevgisinin ve gönül darlığının neticesidir. Kalender için ise dünyayı terk etmiş, dünya malı açısından fakir, tasavvufi “fakr” hâlini yaşayan biri olmak münasiptir. Dolayısıyla burada da *cimri* kelimesinin “fakir, yoksul” gibi anlamlarının öne çıktığı söylenebilir.

Derviş Muhammed Yemînî, 925/1519 tarihinde kaleme aldığı (2002, s. 3³), Fazîlet-nâme adlı mesnevisinin bir beytinde:

Kamu tâcirlerin malını yağma

Kıluban eyledi cimri vü rüsvâ (s. 551, beyit 6636)

der. Burada Yemînî, bahsettiği kişinin bütün tacirlerin malını yağma kılarak onları cimri ve rüsva ettiğini söylemektedir. Malı yağmalanmış kimsenin içine düştüğü durumun ise pintilik değil yoksulluk olduğu açıktır. Dolayısıyla cimri burada da “pinti, eli sıkı” anlamında olmayıp “fakir, yoksul, elinde avucunda bir şey kalmayan” vb. bir anlam taşır.

Güvâhî, 923/1526 tarihinde (İsen, 2014) yazmış olduğu Pend-nâme adlı eserinin bir beytinde:

Hasis ü cimri vü dûn-himmet ola

Kapusu hâli vü bî-şöhret ola (1990, s. 107)

derken cimrilik kelimesini bugünkü manasında olduğu gibi “pinti, eli sıkı” vb. bir anlamda kullanmış olmalıdır. Bu da daha önce gördüğümüz üç örnekten farklı olarak XVI. yüzyılda cimri kelimesinin bugünkü manasıyla da kullanılabildiğini gösterir.

Hayretî (ö.1534) ise tıpkı Bedrî gibi -kafiyesi farklı olmakla birlikte- “cimrilik” redifli bir gazel söylemiş olup şiir şöyledir:

“Atuma ne arpa kodı ne bana nân cimrilik
Hâsılı kendümden usandurdu yârân cimrilik
Sîm ü zer yâd eyledükçe rûy-ı zerdüm üstine
Gözlerüm yaşın revân eyler firâvân cimrilik
Ben ayakda kalmışa olmazsan ey şeh dest-gîr
Eyledi pâmâl idüp hâk ile yeksân cimrilik
Gevher-i maksûda dahi irmedi gavvâs-ı dil

³ Burada söz konusu miladi tarihi Yemînî'nin zikrettiği hicrî 925 tarihinden (2002, s. 602) hareketle, eseri yayına hazırlayan Yusuf Tepeli vermiştir.

Eyledi gerçi gözüm yaşını ‘ummân cimrilik
 Vaz gelsem tan mîdur mahbûb u meyden Hayretî
 Nev-cuvân iken beni pîr etti oğlan cimrilik”
 (Hayretî, 1981, G. 239, s.280)

Hayretî'nin bu gazeli dikkatlice incelendiğinde cimrilik kelimesinin “fakirlik” anlamının öne çıktığı görülecektir. Atına arpa ve kendisine ekmek bile bulamadığını, padişah/sevgili ayakta kalmış olan kendisine el uzatmazsa yerde sürünüp hâk ile yeksan olacağını söyleyen şairin “cimrilik” kelimesini gazelin tamamında “fakirlik” manasında kullandığı söylenebilir.

Geniş kapsamlı bir tarama ve inceleme ile cimri kelimesinin yüzyıllara göre değişen ve farklılaşan anlamlarını tespit edebilmek ve kelimenin hangi dönemlerde hangi anlamlarda kullanıldığını daha iyi görebilmek mümkündür. Ancak bu tür geniş kapsamlı inceleme, ayrı bir çalışma konusu olup bu çalışmada Bedrî'nin gazeline yoğunlaşılacağı için burada “cimri” kelimesinin o dönemde bu gazele de yansıyan anlamına işaret etmekle yetinilmiştir.

3. BEDRÎ'NİN CİMRİLİK GAZELİ

Doğum ve vefat tarihleri bilinmeyen (Aksoyak, 2015), XV. yüzyılda ve/veya XVI. yüzyılın ilk çeyreğinde yaşamış olması muhtemel, hakkındaki bilgileri Latîfî Tezkiresi'nden (2018, s.145) edindiğimiz Bedrî, bu eserde anlatıldığına göre; Mihaliç (bugünkü Karacabey) taraflarından garip bir şahıs olup, iflasın ileri derecesinde müflis ve muhtaç bir kişidir. Ömrü boyunca iki akçe biriktiremeyen Bedrî'ye fakir anne ve babasından da herhangi bir miras kalmamıştır. Ömrü boyunca “cimrilik”ten (fakirlikten) yakınan şair, dünyadan ve canından bıkacak hâle gelmiştir. Bu bilgileri veren Latîfî, yazımıza da mevzu olacak şiiri örnek vererek Bedrî'nin bu şiiriyle hâlini hikâye etmek ve “ekâbir”e haber vermek için fakirlikten şikâyet ettiğini belirtir (2018, s. 145). Söz konusu olan şiir şudur:

“Tâ toğaldan ben fakîrûn oldu yâri cimrilik
 Mûnis-i evkâtı yâr-ı gam-küsârı cimrilik

‘Âşık-ı seksekdür adum akçe yok çek çek şıyâm⁴
 Gör nice benden kaçurdu ol nigârı cimrilik

Ataşından anasından cümle il mîrâs yir
 Ben fakîrüm aţam anam yâdigârı cimrilik

Yüregüm kavun gibi yarıldı âh karpuz diyü
 Gözlerüme tûtîyâ itdi hıyârı cimrilik

Evde karum hürmet itmez taşra çıksam bakmaz il
 Evde yabanda komadı i'tibârı cimrilik

⁴ Çek çek sıyam (چك چك صيام) ifadesi, beytin anlamına uygun olarak “çîñ çîñ sayam”, “çik çik sayam”, “çek çek sayam” vb. şekillerde de okunabilir. “Sek sek” ile olan ses uyumundan dolayı “çek çek” okuyuşunu ön planda tutmak da mümkündür. Bu husus ve beytin muhtemel anlam dünyası bu bölümde şairin yorumlandığı kısımda ele alınacaktır. Bk. beytin yorumlandığı ilgili kısım.

Bedriyâ bir müdd de altun vireyidi baña Hakk
 Dağı itmezdi benümle iftiğârı cimrilik”
 (Latîfî, 2018, s. 145)

Şiirin ana çerçevesine bakıldığında “cimrilik”in “fakirlik” anlamını taşıdığına rahatça görülebileceğine yukarıda değinilmişti. Gazeli beyit beyit ele alarak bu anlama ve o devirde cimrilik (fakirlik) yaşayan bir kişinin hikâyesine yakından tanık olmak mümkündür.

Bedrî, şiirine cimriliğin/fakirliğin kendisine doğuştan gelen bir sıfat, hatta bir dost olduğunu söyleyerek başlar:

Tâ toğaldan ben fakîrûñ oldu yâri cimrilik

Mûnis-i evkâtı yâr-ı gam-küsârı cimrilik

“Cimrilik (fakirlik), doğduğumdan beri ben fakirin yari, zamanını geçirdiği cana yakın dert ortağı bir dostu oldu.”

Bu sözleriyle şair; beyitte “cimrilik” kelimesiyle ifade edilen fakirliğin sonradan kazandığı bir haslet olmadığına, ta doğuştan beri, kendini bildiğinden beri bu hâlde olduğuna dikkat çekerek şiire alaka uyandırıcı bir tarzda giriş yapar. Devam eden beyitlerde de hasbihalini beyan için ilk adımı böylece atmış olur. Şairin vaktini geçirdiği, cana yakın arkadaşı, dert ortağı dostu da bu fakirliktir. Bir başka deyişle şair (anlatıcı), vaktini fakirlikle geçirmektedir; etrafında fakirliğinden başka dostu, hâlimden anlayan kimsesi yoktur. Bedrî'nin talihi, bu fakirlikten (“cimrilik”ten) ötürü sevgiliye karşı da gülmeyecektir:

‘Âşık-ı seksekdür adum akçe yok çek çek sıyâm

Gör nice benden kaçurdı ol nigârı cimrilik

“Adım seksek âşıktır, akçem (param) yok, oruç tut(maktan başka da çarem)... O güzel yüzlü (resim gibi) sevgiliyi fakirlik (cimrilik) benden nasıl kaçırır, gör!”

Şairin adının seksek âşığa çıktığını söylemesi, fakirlikten yolda düzgün yürüyecek dermanı olmadığına işaret etmek için olsa gerektir. Bedrî'nin sıyâm (oruç) çektiğini belirtmesiyle de, aslında bir ibadet olan oruçtan ziyade mecburi bir açlık orucuna maruz kaldığına dikkat çektiği düşünülebilir. Zira oruç “tut”ulur, burada “çek çek” denilmesi, şiir öznesi için bu durumun çile “çek”ilen bir hâl aldığını ima ederken buradaki orucun da -az önce belirtildiği gibi- ihtiyari olmaktan ziyade mecburi, fakir u zaruretten kaynaklanan yönüne işaret eder. Bu hâliyle kendisine bakmakta, kendisini çekip çevirmekte zorlanan şair/âşık için de sevgiliyi yanında tutmak epey zor olmalı ki Bedrî, bu fakirliğin güzel (resim gibi) sevgiliyi kendisinden kaçırıldığını belirtir.

Beyitteki “çek çek sıyâm (چك چك صيام)” ifadesinin başka türlü okunabilmesi de mümkündür. Şair, akçe yok dedikten sonra “çik çik sayam”, “çîñ çîñ sayam”, “çek çek sayam” gibi bir ifade kullanmış da olabilir. Buradaki akçeyi madeni bir para veya gümüş vb. olarak düşünürsek böyle bir okuyuşta şair: “Bende akçe yok ki, onu sevgiliye çin çin (veya çek çek, çik çik) sayayım; adeta sayarken çınlatayım!” demiş olur. Sonrasında bu yoksulluktan dolayı akçe sayamamasının o resim gibi güzel sevgiliyi kendisinden kaçırıldığını söyleyerek fakirliğin yüzünü aşta da güldürmediğini belirtir. Şairin maddi yoksulluğu onun gönül dünyasını da etkilemiş, sevgiliden mahrum kalmasına sebep olmuştur.

Bedrî, üçüncü beyitte cimriliğinin (yoksulluğunun) doğuştan gelen yönüne dönüş yapar ve bu fakirliğin ona anne ve babasından miras kaldığını belirtir:

Ataşından anasından cümle il mîrâs yir

Ben fakîrüm aţam anam yâdigârı cimrilik

“Herkes babasından, annesinden miras yer (mirasa konar). Ben fakirim, babamın ve annemin (bana) yadigârı (sadece) fakirlik.”

Bedrî'nin kendi durumuyla başkalarını latifeli bir anlatımla kıyasladığı bu beytinde “cimrilik” kelimesinin “fakirlik, yoksulluk” anlamının belirgin olduğu rahatlıkla söylenebilir. Zira anne babasından miras kalanın bugünkü anlamıyla “cimrilik, pintilik, eli sıkılık” değil, “fakirlik, yoksulluk” olduğu beyitten açıkça anlaşılmaktadır. Özellikle “ben fakîrüm” ifadesinden sonra “aţam anam yâdigârı cimrilik” denilmiş olması, anne ve babasından kendisine sadece fakirliğin kaldığını vurgulamak içindir. Şair, beyitte, miras hususunda kendisini başkalarıyla kıyaslar ve hâlinin bu konuda ne kadar garip olduğuna, miras kalan şeyin dahi fakirlikten başka bir şey olmadığına mizahi tarzda bir şikâyet ile dikkat çeker. Ancak Bedrî'nin fakirlik üzerine şikâyetleri bir sonraki beyitte çok daha muzip bir hâl alacaktır:

Yüregüm kavun gibi yarıldı âh karpuz diyü

Gözlerüme tûtiyâ itdi hıyârı cimrilik

“Yüreğim ‘ah karpuz!’ diyerek kavun gibi yarıldı. Fakirlik (“cimrilik”), hıyarı gözlerime sürme eyledi.”

“Kavun gibi yarılmak” deyimini ile şair; bir şeye karşı duyulan hasreti, derin özlemi ifade etmektedir. O şeyin “karpuz” olduğunu da hemen devamında söyleyerek kavun dendikten sonra akla gelen ilk sebze ile tenasüplü bir söyleyiş oluşturur. Böylece şair anlatıcı, hazin vaziyetini ironik bir ifadeyle süsleyerek kendini acındırmaktan ziyade okuru tebessüm ettiren bir dili tercih etmiş ve metnin hâkim duygu ve atmosferini gülünçlük ve mizaha çekmiştir. Karpuzla ulaşamamış şiir öznesi, beytin ikinci mısraında hıyarı (salatalığı) gözüne sürme diye çektiğini söyleyerek bu mizahı daha belirgin ve etkili kılmıştır. Şair anlatıcı, aslında karpuz bile alamayacak kadar fakir durumda olduğunu ve hatta hıyar bulduğunda dahi âdeta bayram edip onu gözüne sürme diye çektiğini belirterek fakirliğin (şiirdeki tabiriyle “cimrilik”in) yaşattığı sıkıntılara kendisiyle alay eden mizahi bir söyleyişle çarpıcı şekilde dikkat çeker. “Gözüne sürme diye çekmek” deyiminiyle şair, hıyarın (salatalığın) onun için az bulunan, değerli bir şey, -deyim yerindeyse- başının gözünün üzerinde yeri olan bir şey olduğunu, yani karpuzu bırakın hıyarın bile onun için çok kıymetli olduğunu vurgulamaktadır.

Beyitte şairin pintilikten dolayı kavun karpuz almadığını düşünmek mümkünse de esasen karpuz isteğiyle ah edip hasret çekmesi, yüreği yarılmasına rağmen ona kavuşamaması -şiirin genelindeki yoksulluk anlatımı da dikkate alındığında- cimrilik tabirinin “fakirlik” anlamını öncelikle düşündürmektedir. Zaten şiir, genel yapısıyla da şairin fakirliğini vurguladığı bir gazelidir. Cimrilik edebilmek ancak kişinin elinde bir birikim olması ile mümkündür. Bedrî ise böyle bir maddi zenginlikten uzak olduğunu, yoksul olduğunu şiirin bütününde vurgulamaktadır.

Şiirin beşinci beyti fakirliğin (“cimrilik”in) gerek evde gerekse sokakta kişide itibar bırakmadığına dair bir yakınmadır:

Evde karum hürmet itmez taşra çıksam bakmaz il

Evde yabanda kıomadı i'tibârı cimrilik

Buradaki son derece içten söyleyiş, evde karısının kendisine hürmet etmediğine dair samimi ve latifevari itiraf, bu hâlden nefes almak için çıktığı dışarıda da hürmet görmemesini belirten ifadeler, sözdeki edayı yine mizahi ve ironik bir boyuta taşır. Şairin dışarı çıktığında kendisine fakirliğinden dolayı kimsenin itibar etmediğini söylemesi aslında bir nevi sosyal eleştiri olarak da düşünülebilir. Bedrî, maddi zorluk içindeki kişilerin zaman zaman maruz kaldığı ve kendilerini daha garip, yalnız hissedebildikleri bu tür hazin bir hâli kendisi üzerinden yarı alaylı bir dille anlatarak hem bu meseleye dikkat çekmekte hem de acıklı bir hâle mizahi anlatımıyla estetik bir pencere açmaktadır. İnsanların gerek evde gerek toplum hayatında maddi zenginliğe bu kadar önem vermesi, itibarı bununla sağlıyor olması da aslında onların maddiyata düşkünlüğünü ve bir bakıma zaafiyetini gösterir. Aslında Bedrî, kendi şahsî durumunu anlatırken, insanların -içeride ve dışarıda- bu hazin tavrına ve hâline de dikkat çekmiş olmaktadır.

Makta beytinde Bedrî, fakirliğin kendisiyle iftihar ettiğini söyler:

Bedriyâ bir müdd de altun vireyidi baña Hakk

Dağı itmezdi benümle iftihârı cimrilik”

“Ey Bedrî, Hakk (Allah) bana bir miktar altın verseydi, fakirlik artık benimle iftihar etmezdi.”

Beyitte miktar/ölçü ifade eden *müdd* (المد) kelimesi için İslam Ansiklopedisi'nde Cengiz Kallek şu bilgiyi verir: “Sözlükte elleri öne doğru uzatmak anlamındaki medd (müdd) kelimesi *öne uzatılarak birleştirilmiş iki avucun aldığı tahıl miktarı* manasına gelir. Çoğunlukla hububat ve bakliyat gibi kuru besinlerin ölçümünde kullanılan ölçeğe de müd adlı verilir.” (2006, s. 457). Dolayısıyla Bedrî'nin burada “bir müdd altın” ile ifade ettiğini “iki avuç yan yana tutulduğunda alacağı kadar altın; iki avuç altın” olarak düşünmek mümkündür.

Beyitte “fakirlik” anlamındaki “cimrilik” kelimesiyle “iftihar”ın bir arada kullanılması “*El-fakru fahrî*” (“Fakr, övüncümdür”) hadisine de (Keleş, 2016, s. 347-348) bir telmihtir. Şair burada fakirlikle övünmeyi çağırırsa da esasen fakirliğin kendisiyle övündüğünden bahisle şaşırtıcı anlatımına devam ederek şiirini tamamlar. Fakirlik (“cimrilik”) övünmektedir çünkü Bedrî gibi bir şair bile fakirdir (o devirdeki anlamı ve şiirdeki kullanımıyla “cimri”dir). Allah, eğer şaire iki avuçluk bir miktar altın nasip etmiş olsaydı o zaman fakirliğin böyle bir övüncü olamayacaktı. Bedrî, âdeta fakirliğindeki hikmeti, bu fakirliğin “cimrilik (fakirlik)” kavramının Bedrî'nin yoksulluğuyla övünebilmesini sağlamış olmasıyla açıklayarak biraz sıra dışı diyebileceğimiz bir hüsn-i talilde bulunur. Böylece renkli ve mizahi anlatımlarına yeni bir renkle nokta koyar.

NETİCE

“Cimri” kelimesinin Farsça kökeni ve bu yazının konusu olan Bedrî'nin “cimrilik” gazeli ışığında XV.-XVI. yüzyılda Anadolu - Osmanlı Türkçesinde “cimrilik”in öne çıkan bir anlamının “fakirlik, yoksulluk” olduğu rahatlıkla söylenebilir. Bedrî, incelediğimiz gazelinde “cimrilik”in yani fakirliğin getirdiği zorlukları mizahi bir üslupla ifade etmiştir. Fakirlik, her çağda insan için belli zorlukları beraberinde getiren bir hâldir. Tabii bu, toplumun ve kişinin olgunluğu ve bakış

açısına göre farklılıklar arz etse de temelde fakirliğin yol açtığı düşkünlük ve zaruretler bu durumdaki kişi(ler) için hayatı zorlaştırmaktadır. Bedrî, bununla başa çıkabilmenin ve buna dikkat çekebilmenin yolunu fakirliğini şiire alaycı-mizahi bir dille dökerek bulabilmiştir. Bu şiir, şairi için hâlini arz etmek, insanları yaşadığı sıkıntıdan haberdar edebilmek için bir vesile olduğu gibi aynı zamanda bir rahatlama vasıtasıdır. Yaşadığı dönemde “cimriliği” yani “fakirliği” ile dikkat çekmiş, Latîfî Tezkiresi’nde bu yönü öne çıkarılmış bir şair olan Bedrî, belki de ismini bugüne taşımasını sağlayan şiirinde, cimriliği (fakirliği) ve getirdiği zorlukları şiirin estetiği içinde hem ferdî ızdırabı hem de sosyal dikkatleri içine alarak dile getirir. Şair, bunu yaparken asıl anlamıyla hazin bir hâli renkli ve mizahi bir üslupla şiirleştirmiştir. Bedrî’nin “cimrilik” redifli gazeli, “cimrilik”in yani “fakirlik”in tarihi açısından dikkate değer bir haşiyedir.

KAYNAKÇA

- Ahmed-i Dâ’î (2001). *Ahmed-i Dâ’î Divanı (metin-gramer-ıtkıbasım)* (I. cilt). Hazırlayan: Mehmet Özmen. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Aksoyak, İsmail Hakkı (2015, 13 Mayıs). “Bedrî”, *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*. Güncelleme tar.: 05.11.2020. <http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/bedri-mddort> (erişim: 20.02.2022).
- Ayverdi, İlhan (2011). *Misalli Büyük Türkçe Sözlük – Kubbealti Lugatı*. Kubbealti iktisadi İşletmesi.
- Cebecioğlu, Ethem (2014). *Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü*. Ankara: Otto Yayınları.
- Dervîş Muhammed Yemînî (2002). *Fazîlet-nâme (Giriş – İnceleme – Metin)* (I. cilt). Hazırlayan: Yusuf Tepeli. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Devellioğlu, Ferit (2007). *Osmanlıca Türkçe Ansiklopedik Lûgat*. Ankara: Aydın Kitabevi.
- Güvâhî (1990), *Pend-nâme*, Hazırlayan: Mehmet Hengirmen. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Hayretî (1981). *Dîvân -Tenkidli Basım-*. Hazırlayan: Mehmed Çavuşoğlu – M. Ali Tanyeri. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- İsen, Mustafa (2014, 13 Nisan). “Güvâhî”, *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*. Güncelleme tar.: 04.12.2020. <http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/guvahi-mehmed> (erişim: 28.05.2021)
- Kallek, Cengiz (2006). “Müd”, *TDV İslam Ansiklopedisi* (31. cilt, ss. 457-459), C. 31, s. 457-459. İSAM.
- Kanar, Mehmet (2015). *Farsça Türkçe Sözlük*. İstanbul: Say Yayınları.
- Kortantamer, Tunca (2007). *Temmuzda Kar Satmak -Örnekleleriyle Geçmişten Günümüze Türk Mizahı*. Hazırlayan: Fatih Ülken-Şerife Yalçinkaya. Ankara: Phoenix Yayınları.
- Keleş, Reyhan (2016). *Divan Şiirinde Âyet ve Hadis İktibasları*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Latîfî. (2018). *Tezkiretü’ş-Şu’arâ vü Tabsıratu’n-Nuzamâ*. Hazırlayan: Rıdvan Canım. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı E-Kitap.
- Mesîhî (2014). *Mesîhî Divânı*. Hazırlayan: Mine Mengi. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Mütercim Âsım Efendi. (2009). *Burhân-ı Katı*. Hazırlayanlar: Mürsel Öztürk-Derya Örs. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Pala, İskender (2020). *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Steingass, F. (2005). *Persian-English Dictionary*. İstanbul: Çağrı Yayınları.
- Şemseddin Sâmî. (1989). *Kâmûs-ı Türkî*. İstanbul: Enderûn Kitabevi.

Şükûn, Ziya (1984). *Farsça-Türkçe Lûgat - Gencîne-i güftâr / Ferheng-i Ziyâ*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Tebdiz (t.y.). Yayın. *Tarih ve Edebiyat Metinleri Bağlamı Dizin ve İşlevsel Sözlüğü*. <http://tebdiz.com>

Tulum, Mertol (2011). *XVII. Yüzyıl Türkçesi ve Söz Varlığı*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Türk Dil Kurumu (2009). Yayın. *Tarama Sözlüğü II (3. baskı, s. 774-775)*.

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



Gaston Bachelard'ın *Uzamın Poetikası* Bağlamında Necip Fazıl Kısakürek'in *Bir Adam Yaratmak* Oyunu

ÖMER SAĞLAM*

Öz

Necip Fazıl Kısakürek'in *Bir Adam Yaratmak* oyununda; yalı, Maçka'daki apartman, yalının bahçesindeki incir ağacı, çekmece, paravan, perde gibi mekânsal unsurlar birer imgeye dönüşür ve anlatının katmanlarını zenginleştirir. Kahramanın kimliğini ve sırlarını ortaya çıkarır. Oyunda perdeler kalkar, çekmeceler açılır; gizlenmiş olan ve mahremiyeti temsil eden hususlar, cemiyetin fertleri tarafından sergilenir. Yalı ve apartman; kahramanın trajedisini, yazarlık krizini ve yaşadığı buhranı yansıtır. Gaston Bachelard *Uzamın Poetikası* adlı yapıtında mekânı fenomenolojik olarak incelerken imgeler üzerinde durur. Gizli odaların, geçmişin barınağı olduğunu söyler. Çekmeceleri, sandıkları ve dolapları nesnelere evi olarak değerlendirir. Uzam; yuva, kabuk, köşe, minyatür başlıkları altında ele alır. Uzamın sonsuzluğunu, yuvarlaklığını ve içerişi ile dışarısının diyalektiğini inceler. Ev, tavan arası, dolap, köşe, çekmece gibi mekânı oluşturan unsurlarla kişinin kimliği arasında bağ kurar. Bu ilişki sebebiyle makalede Necip Fazıl Kısakürek'in *Bir Adam Yaratmak* oyunu Gaston Bachelard'ın *Uzamın Poetikası* çerçevesinde analiz edilecektir. Makalede ilk olarak Bachelard'ın *Uzamın Poetikası* üzerinde durulacak, ardından Kısakürek'in *Bir Adam Yaratmak* oyunu Bachelard'ın *Uzamın Poetikası* odağında incelenecektir.

Anahtar sözcükler: Gaston Bachelard, uzam, oyun, kimlik, ev

NECİP FAZIL KISAKÜREK'S PLAY *BİR ADAM YARATMAK* IN THE CONTEXT OF
GASTON BACHELARD'S *THE POETICS OF SPACE*

Abstract

In Necip Fazıl Kısakürek's play *Bir Adam Yaratmak*; spatial elements such as the mansion, the apartment in Maçka, the fig tree in the garden of the mansion, the drawer, the folding screen, and the curtain turn into images and enrich the layers of the narrative. In the play, the curtains and the drawers open; subjects that are hidden and represent privacy are exhibited by the members of the society. The mansion and the apartment reflects the protagonist's tragedy, authorship crisis and depression. Gaston Bachelard focuses on images while examining space phenomenologically in his work called *The Poetics of Space*. He says that the secret rooms are the shelter of the past. He treats drawers, chests, and cabinets as the home of objects. He establishes a connection between the elements that form the space, such as the house, attic, closet, corner, drawer, and the identity of the person. Because of this relationship, Necip Fazıl Kısakürek's play *Bir Adam Yaratmak* will be analyzed within the framework of Gaston Bachelard's *The Poetics of Space*. In the article, firstly

Bachelard's *The Poetics of Space* will be focused on, then Kısakürek's play *Bir Adam Yaratmak* will be examined in the focus of Bachelard's *The Poetics of Space*.

Keywords: Gaston Bachelard, space, play, identity, home

GİRİŞ

Necip Fazıl Kısakürek'in *Bir Adam Yaratmak* oyununda; Boğaziçi'ndeki yalı, Maçka'daki apartman, yalının bahçesindeki incir ağacı, çekmece, paravan, perde gibi mekânsal unsurlar; geçmiş, korkuları, arzuları, sırları imgeler. Oyunda perdeler kalkar, çekmeceler açılır; sırlar, arzular, korkular cemiyetin fertleri tarafından ortaya çıkarılır. Boğaziçi'ndeki yalı ve Maçka'daki apartman; kahramanın trajedisini, yazarlık krizini ve içinde bulunduğu buhranı yansıtır. Ölüm korkusu, intihar, kaza ve geçmişin izleri mekânı değiştirir. Yalı, apartman, ev; gizli köşeleri, üzeri örtülmüş nesnelere, barındırdığı anıları ve saklanmış eşyaları ile kahramanın arzularını, korkularını ve sırlarını gösterir.

Gaston Bachelard *Uzamin Poetikası* adlı yapıtında mekânı fenomenolojik olarak inceler, uzamın imgelerini araştırır. Evin poetikası sorununu tartışırken mahremiyet imgeleri üzerinde durur. Düşlerimizde, doğduğumuz eve geri döndüğümüzü ve anıların bu evde barındığını; çekmecelerin, sandıkların, dolapların gizli olanın estetiğini taşıdığını söyler. Bachelard (2008, s. 134)'a göre kilit psikolojik bir eşiktir ve hırsıza çıkarılmış davetiyedir. Mahfazalar iç içe konularak gizli eşyalar muhafaza edilir. Sandık, dolap, çekmece; açılma ve kapanma imgelerini de içerir. Nesnelere evi açıldığında ortaya bilinçaltının derinlikleri, anılar yığını ve sığındığımız kuytular, arzular, korkular, sırlar çıkar.

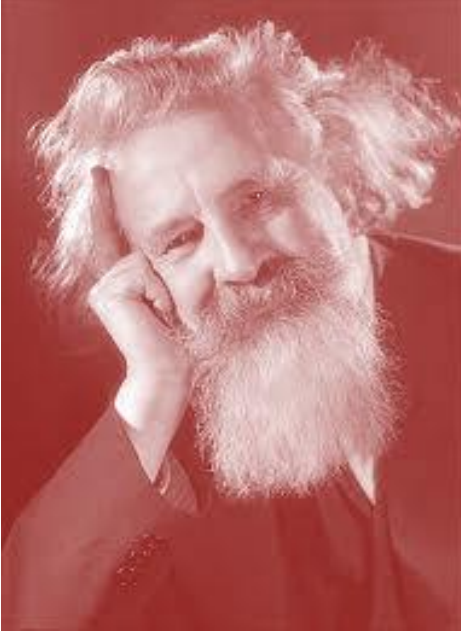
Bu ilişki sebebiyle makalede Necip Fazıl Kısakürek'in *Bir Adam Yaratmak* oyunu Gaston Bachelard'ın *Uzamin Poetikası* çerçevesinde analiz edilecektir. Makalede ilk olarak Bachelard'ın *Uzamin Poetikası* üzerinde durulacak ardından Kısakürek'in *Bir Adam Yaratmak* oyunu Bachelard'ın *Uzamin Poetikası* merkezinde incelenecektir.

GASTON BACHELARD VE UZAMIN POETİKASI

Gaston Bachelard (2008, s. 8), *Uzamin Poetikası* adlı yapıtında uzamı fenomenolojik olarak inceler. İmgelemi insan doğasının önemli güçlerinden biri kabul eder: "İmgelerin öznelliğini yeniden kurmada ve imgenin genliğini, gücünü, öznel-geçişliliğinin anlamını belirlemede ancak fenomenoloji, yani bireyin bilincinde imgenin yola çıkışını incelemek yardım edebilir bize." Bachelard, fenomenolojik yöntemle imgeleri yeniden üretir, çocukluğumuza geri döner, doğduğumuz evin ve düşlerimizin belleğimizde yarattığı uzamı inceler: "Bachelard'ın fenomenolojisinin gayesi, transandantal bir bilinci ya da şeylerin özlerini keşfetmekten ziyade bize sadece ışığın değil karanlığın da, sadece ruhun değil bedeninin de, sadece yetişkinliğin değil çocukluğun da cogito'sunu (geri) verecek imgeleri yeniden inşa etmektir." (Başaran, 2021, s. 45)

Bachelard'a göre doğduğumuz ev, anılarımızı muhafaza eder. Mahzen, tavan arası, koridorlar, köşeler; geçmişin sığındığı uzamdır. Bilinçaltımızın derinlikleri; arzular, korkular, sırlar düşlerimizde açığa çıkar ve yaşadığımız eve taşınır. Unutulmayan hatıralar; mobilyalarda, odalarda, kuytularında barınır. Dolaplar, çekmeceler, sandıklar geçmişin izlerini saklar. Çekmeceler

açıldığında gerçekler, şüpheler, vehimler ve yitirilmiş zamanın uzamı ortaya çıkar: “Düş sayesinde, bütün bir geçmiş yeni evde yaşamaya koyulur. ‘İnsan, her yeni eve ocak tanrılarını da götürür’ diyen eski deyişin binlerce çeşitlemesi var. Düşlem derinleştikçe derinleşir, öyle ki, ocakla ilgili düş kuranın önünde, en gerilerde kalmış belleğin ötesinde, anımsanamayacak kadar eskiye uzanan bir alan açılır.” (Bachelard, 2008, s. 40)



Gaston Bachelard

Çocukluğumuzun düşleri, geleceğin evlerini de doldurur. Anılar; çekmecelerin, dolapların, sandıkların içinde kimliğimizi, kişiliğimizi, varoluşumuzu belirler. Düşler, mutlu ve güvenli bir uzam yaratır: “Düşleyen insan, bir hacmin mekânında yer alır hep. Mekânının tüm hacminde gerçekten bulunan düşleyen insan, her yanıyla dünyasının içindedir, dışarıyı olmayan bir içeridedir.” (Bachelard, 2012, s. 181)

Bachelard *Uzamın Poetikası*'nda içerisi ile dışarısının diyalektiği, küçük ile büyüğün karşıtlığı, minyatür mekânlar ve yuvarlağın fenomenolojisi üzerinde durur. Bachelard (2008, s. 306)'a göre “dışarıdan kendini sağlam bir merkezmiş gibi gösteren sarmal varlık, kendi merkezine asla ulaşamayacaktır.” Bachelard (2008, s. 308), insanın, merkeze doğru mu dışarıya doğru mu ilerlediğini kavramanın

zorluğundan söz eder ve minyatürün içine büyüklüğün sığdırılabileceğini söyler, karşıtlıkları ele alır.

Bachelard (2008, s. 29-30), mahremiyet imgeleri üzerinde dururken evin poetikasını inceler. Doğduğumuz evin, gizli odaların, kilit vurulmuş sandıkların, çekmecelerin geçmişin barınağı olduğunu söyler. Ona göre ev, insan ruhuna ilişkin bir çözümleme aracıdır. Kişi, kendi evini inşa ederken kimliğini, düşüncelerini ve belleğini mekâna yansıtır: “‘İnşa etmek’ ve düşünmek, ikisi de kendi açılarından oturma yeri için kaçınılmaz ve sınırları belirlenemez öğelerdir.” (Heidegger, 1996, s. 70)

Bachelard (2008, s. 171), *Uzamın Poetikası*'nda ağaçlarda kurulan yuvalara, bir hayvanın mağarası olan kabuklara mercek tutar. Bir kabuktan çıkan varlıkta her şeyin diyalektik olduğunu söyler. Kabuktaki varlık dışarıya bütünüyle çıkmadığı için dışarıda kalan ile içeride kalan karşıtlık oluşturur. Uzam; açık, kapalı, sonsuz, yuvarlak, uçsuz bucaksız olabilir: “Anlatı, bize farklı uzamlar arasındaki bakışım ya da karşıtlık ilişkileri, kapalılık, açıklık, yalnızlık ya da bir arada olma gibi, anlam açısından oldukça zengin olan uzamın yapısını vermeye çalışır.” (Kıran ve Kıran, 2007, s. 249)

Mekân; geçmiş, şimdiki ve geleceği içine alır. Kültürü, toplumu ve tarihi birleştirir: “Mekân kavramı zihinsel olanla kültürel olanı, toplumsalla tarihseli birbirine bağlar. Karmaşık bir süreç oluşturur[.]” (Lefebvre, 2014, s. 25) Toplumsal hareketler, cemiyetle kurulan ilişkiler sınırları belirlenmiş bir mekânda gerçekleşir. Mekân, sosyal ilişkileri açığa çıkarır: “İnsanlar, her ilişkiyi bir mekânda oluşturur, geliştirir ve tekrar eder. Mekân, ilişkilerden yalıtık, bağımsız ve nötr değildir.”

(Öztürk, 2012, s. 19) Güven-güvensizlik, dost-düşman, sadakat-ihanet mekân aracılığıyla belirginleşir.

Bachelard (2008, s. 37)'a göre dolaplar, çekmeceler, sandıklar ve ev; mahremiyeti dile getirir. Bachelard, evi hem birliği hem de karmaşıklığı içinde ele alır: "iç uzamın mahremiyet değerlerinin fenomenolojisini inceleyebilmek açısından evin ayrıcalıklı bir varlık olduğu apaçıktır." Alberto Eiguer (2018, s. 76), *Evin Bilinçdışı* adlı eserinde evdeki nesnelere, mobilyaların kendi aralarında anlamlı ilişkiler kurduklarını belirtir. Mobilyalar bazen üst üste yığılır, odayı tıkar. Mobilyaların dili, evin içindeki çatışmayı, karışıklığı yansıtır. Oturma alanındaki tutarsızlıklar ve uyumsuzluklar, ailenin fertleri arasındaki uyumsuzluğa, sorunlara işaret eder.

Bachelard (2008, s. 91)'a göre ev ve evin içindeki dolaplar, sandıklar kendi içine doğru derinleşir, görünürdeki sınırlarını geçer: "İçinde yaşanmış bir ev, hareketsiz bir kutu değildir. İçinde oturlan uzam, geometrik uzamı aşar." Dolabın içinde ailenin tarihi, anılar yığını yaşar. Dolap rafları, çalışma masası, çekmeceler evin fertlerinin psikolojisini yansıtır. Bachelard rahatça uyumak için örtme istencini takip etmemiz gerektiğini söyler. (Bachelard, 2021, s. 21) Mahfazalar, gizlenme ihtiyacını imgeler. Necip Fazıl Kısakürek'in *Bir Adam Yaratmak* oyununda da Boğaziçi'ndeki yalı, yalının bahçesindeki incir ağacı, Maçka'daki apartman, çekmeceler, perdeler, paravanlar kahramanın psikolojisini, gizlenme ihtiyacını, geçmişin anılarını imgeler.

YALI, MAÇKA'DAKİ APARTMAN VE YENİDEN YALI

Necip Fazıl Kısakürek'in *Bir Adam Yaratmak* oyunu, ayrıntılı ve gerçekçi bir mekân tasviri ile başlar. Kısakürek, oyunun merkezindeki yalıyı tüm detaylarıyla okurun gözünde canlandırır. Boğaziçi'ndeki yalı, alafranga eşyalarla döşenmiştir. Çağın içinde bulunduğu Batılılaşma sürecini yansıtır:

"Boğaziçinin Anadolu yakasında, büyük bir yalının taşıdığı. Karşıda ve orta yerde rihtıma açılan camlı kapı. Kapının sağ ve solunda, baklava biçiminde, demir parmaklıklı iki pencere; sağda ve ortada çifte koldan yukarı kata çıkan merdiven. Merdivenin iki kolu içinde bahçeye bağlı antre. Solda, birbirinden uzak iki kapı. İki kapı arasında, üstünde çay takımları duran Rönesans bir dresuar. Her tarafta hasır koltuklar, tabureler. Orta yerde İngiliz stilinde, büyük, yuvarlak, maun masa. Tavanda masanın merkezine doğru sarkan billur avize. Duvarlarda tek tük yağlı boya resimler. İki kanadı açık kapıdan çarpıntılı deniz ve Rumeli kıyıları görünür." (Kısakürek, 2012b, s. 13)

Piyes yazarı Husrev ve annesi Ulviye ile Husrev'in evladı gibi yetiştirdiği, halasının kızı Selma bu yalıda yaşar. Yalı, Türk kültürünün ve İstanbul evlerinin sosyal yapısını ortaya koyan önemli bir göstergedir. Boğaziçi yalıları zamanın ruhunu ve yaşam tarzını ortaya koyar. Konak, köşk, yalı hem Osmanlı geleneğini, ekonomik yapıyı hem de modernleşmenin cereyanlarını sergiler: "Şimdi geçmiş zaman diyebileceğimiz o zamanlarda İstanbul evleri üçe ayrılırdı. Bunların Boğaziçi'nde su kıyılarında ve ahşap olanlarına yalı; İstanbul'un sayfiye semtlerinde, bahçe içlerinde ve yine ahşap olanlarına köşk; şehirde, ayrı harem ve selâmlık daireli ve çokları kârgir olanlarına konak denilirdi." (Hisar, 1956, s. 5)

Yalının bahçesinde ihtiyar, heybetli ve esrarlı bir incir ağacı vardır. İncir ağacı, oyunda bir kahramana dönüşür. Husrev'in yazdığı son piyes *-Ölüm Korkusu-* yalının bahçesindeki incir

ağacının hikâyesinden doğar. Husrev'in çocukluğunda, babası kendisini bu incir ağacına asar. Piyesele ilgili Husrev ile röportaj yapmaya gelen gazeteciler ve Husrev'in içinde bulunduğu cemiyetin fertleri Doktor Nevzat ve gazete sahibi Şeref, piyesin konusu ile Husrev'in geçmişi arasındaki bağa odaklanır. İncir ağacı hadisesini araştırır ve Husrev'in yazdığı piyesi yaşadığını ve yaşamakta olduğunu iddia eder. Husrev, bu tenkitlerin arasında yazdığı piyesin kahramanı ile kendi geçmişi arasında sıkışıp kalır: "bir piyes yazıyorum orada ölüm korkusunu yaşatmak istiyorum. Bahçemde bir incir ağacı görüyorlar ve soruyorlar piyesinizdeki kahramanın babası, kendisini bir incir dalına asmıştı. Bu fikri size ağaç mı verdi?" (Kısakürek, 2012b, s. 23)

Husrev'in yazdığı piyesin kahramanı trajik bir kaderi yaşar, kazayla annesini öldürür ve kendisini tıpkı babası gibi evlerinin bahçesindeki incir ağacına asar. Husrev'in kahramanı ile kendi geçmişi arasındaki benzerlik, Husrev'in yazdığı piyesi yaşayacağına dair kehaneti doğrular ve bu kehanet yavaş yavaş gerçekleşmeye başlar. Birinci perdenin sonunda Husrev, piyesindeki kazayla vurulma sahnesini canlandırırken kazayla Selma'yı vurur. Böylece muharrir Husrev, yarattığı kahramanın yaşadığı trajediye ortak olur.

Husrev, Selma'nın ölümünün vicdan azabını çekerken bir taraftan da bir adam yaratmaya kalkışmanın cezasını çektiğini düşünür ve bir yazarlık krizinin, buhranının içinde bocalar. Kahraman yaratırken kendi benzerini yarattığını; ona göz, kulak, yüz çizdiğin böylece kahramanın kaderini, acısını yaşamaya mahkûm olduğunu hisseder. Sürekli ölüm hakkında konuşur, babasının kendisini neden incir ağacına astığını sorgular. Bu sorgulama onu geçmişin izini sürmeye, evdeki eşyaların örtüsünü kaldırmaya, babasının notlarını araştırmaya ve çıldırma noktasına ulaşmaya doğru götürür. Oyunda yalı, içinde yaşanan trajedinin sonucunda terk edilir ve Husrev ile annesi Ulviye, Maçka'daki bir apartmana taşınır. Türk kültüründe apartmana geçiş, II. Meşrutiyet'ten sonra başlar. Beyoğlu, Maçka, Teşvikiye, Nişantaşı ve Cihangir semtleri apartmanlaşmanın hızla yayıldığı yerler olur. (Ünal, 1979, s. 73) Oyunda yalıdan apartmana geçiş, ailenin yaşadığı değişimi ve ruhsal çöküntüyü yansıtır:

"Konak-köşk-yalı-ev-apartman-pansiyon çizgisinde müşahede edilen bu değişme veya küçülme, söz konusu mekânlarda yaşayan ailenin nitelik ve niceliğindeki değişimin de güzel bir ifadesidir. Türk toplumunun sosyo-kültürel, sosyo-ekonomik ve sosyo-politik hayatı ve kıymet hükümlerinde yaşanan bozulma ve çözülme vetiresinin boyutları, mekândaki değişmelerle açıkça vurgulanmıştır." (Çetişli, 1999, s. 243)

Yalıdan apartmana geçiş, içinde bulunulan toplumsal süreci, hem ekonomik durumu hem de Batılılaşma temayüllerini yansıtır. İstanbul'da ilk apartman örnekleri 19. yüzyıldan itibaren Batılılaşma etkisi ile görülmeye başlar. Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkılışı bu süreci hızlandırır. Kenter kesim, hem ekonomik koşullar hem de modernleşme sebebiyle apartmana taşınır. İkinci perdenin başında Kısakürek, apartmandaki dairenin salonunu ayrıntılı ve gerçekçi bir gözle tasvir eder:

"Maçka taraflarında bir apartmanın büyük salonu. Karşıda ve orta yerde, bir buçuk metre genişliğinde, kapısız bir geçit. Bu geçit, salonun yarısı büyüklüğünde, son nıfsa isabet eden bir iç odaya açılır. Salonun ortasından, iç odanın yalnız sağ köşesi görünür. Bu köşede, kenarları yastıklarla çevrili bir divan, divanın önünde, duvara bitişik bir tabure. Taburede bir abajur. Salonun sağ duvarının ortasında bir kapı. Kapının bir adım

ilerisinde, sağ duvara muvâzi bir kanepenin sağ yanı bir paravanaya dayalı. Salonun cephesinde ve sağ köşeye yakın bir yerde antreye açılan ve paravananın arkasında kaldığı için görünmeyen bir kapı vardır. Her tarafa serpilmiş koltuklar, iskemleler, sigara masaları vesaire. Salonun sol duvarı ortasında, kocaman bir endam aynası." (Kısakürek, 2012b, s. 53)

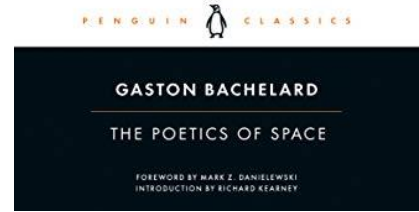
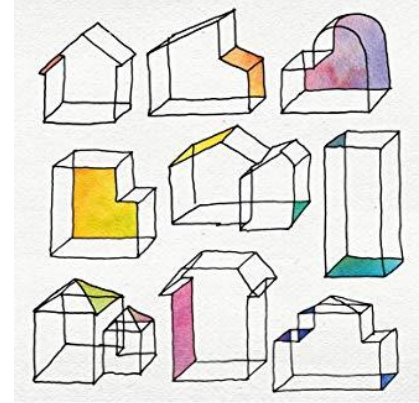
Maçka'daki apartmanın salonunun görünümü; paravan, görünmeyen kapı, yalnız bir köşesi görülen iç oda gibi ayrıntılarla oyunda yaşanan gizli, mahrem olayları ve saklanmaya çalışılan birtakım sırları simgeler. Oyunda bu sırlar, gizli ve mahrem olan olaylar tek tek görünürleşir. Cemiyetin fertleri, Husrev'in üzerini örttüğü geçmişin örtüsünü açar. Ayrıca ikinci perdenin başında görülen mekân, evin fertlerinin psikolojisindeki değişimi, yaşanan trajedinin izlerini yansıtır: "Husrev orta yerde, sağ dizini bir iskemleye dayamış, garip bir vaziyette. Keskin bir ıstırapla mühürlü yüzü, artık eski Husrev'inki değil. Saçları karmakarışık, gözleri sabit, kemikleri çıkık. Hatları, mecnun kıvrımlarla akıyor. Ulviye kanepede ezgin bir halde yüzünü elleriyle örtmüştü." (Kısakürek, 2012b, s. 53-54)

Gaston Bachelard (2008, s. 38)'a göre ev sadece içinde konakladığımız yer değildir. Ev, kişinin şeklini alır ve ona sığınak olur. Bachelard "ev, bizim dünyadaki köşemizdir" der. Evlerimizde derttop olmayı sevdiğimiz kuytular bulduğumuzu ve bu kuytularda kendi içimize döndüğümüzü söyler. Husrev de Maçka'daki apartmanda oturduğu köşede, babasının kendisini neden incir ağacına astığını deliliğin sınırları arasında gidip gelerek sorgular. Bu sorgulama, Husrev'in kendisini babası gibi incir ağacına asacağı yolundaki görüşleri kuvvetlendirir. Hususi bir klinik sahibi olan Nevzat, piyes yazarı Husrev'i kendi kliniği için iyi bir reklam malzemesi olarak görür ve Husrev'in annesi Ulviye'yi, Husrev'i kendi kliniğine yatırması için ikna etmeye çalışır. Kadını, Husrev'in haberi olmaksızın hastanesine götürür fakat Husrev, kendisinden gizlenmeye çalışılan durumları fark eder.

Husrev, içinde bulunduğu cemiyet tarafından tımarhaneye hapsedilmek istendiğini gördüğünde ve yine içinde bulunduğu cemiyetin üyeleri tarafından kendisiyle ilgili sırların gazetelerde ifşa edildiğini anladığında bu cemiyeti oluşturan çemberin dışına çıkma arzusu duyar. Çemberin dışı ise onun için bir hükümet hastanesidir. Üçüncü perdede oyun, Husrev'in hükümet hastanesine gidişi ile son bulur.

Husrev, üçüncü perdede geçmişin izini sürerken faciaların yaşandığı yalya bir gece yarısı geri döner. Bachelard (2008, s. 43), "Ev sayesinde anılarımızın büyük bölümü barındırılmış olur kuşkusuz; hele ev biraz karmaşıkta, mahzeni ve tavan arası, köşe bucağı ve koridorları varsa, anılarımız da karakteri gittikçe daha belli sığınaklar edinir." der. Husrev de babasından kalan anıları barındıran yalya dönerek köşeyi bucağı araştırır, babasından kalan eşyaları inceler. Kısakürek, son perdede de mekânı ayrıntılı ve gerçekçi bir dille anlatır:

"Yalıda Husrev'in kitap odası. Cephede, yerden bir karış yüksekliğinde üç pencere. Solda, oturulacak yüzü ve iskemlesi sol duvar tarafında ve cephesi karşı duvara doğru,



dört ayaklı, büyük bir yazı masası. Yazı masasının üstünde, solda bir abajur, ortada hokka takımı, sağda birkaç kitap. Yazı masasının önünde, sol köşesine yapışık ve cephesi meydana doğru, geniş bir koltuk. Yazı masasının ta karşısında ve sağ duvarda, içi odun dolu bir şömine. Şöminenin sağ ve sol yanında, duvarın içi oyulmak suretiyle yapılmış iki açık kütüphane. Şöminenin üstünde, duvara müselles bir kordonla asılı büyük bir yağlı boya portre. Husrev'in babası." (Kısakürek, 2012b, s. 101)

Bu bölümde Husrev'in çalışma odası, yazı masası ve kütüphane geçmişin izlerini araştıracağı alandır. Hükümet doktoru, Husrev'in ailesi ve içinde bulunduğu cemiyetin fertleri onu ararken Husrev, yalıya gelir. Hatıralarıyla bir kez daha yüzleşir ve yalının bahçesindeki incir ağacına doğru gider ancak incir ağacı kökünden kesilmiştir. Husrev, onu cemiyetin içinde yaşamaya bağlayan tek unsur olan incir ağacını kaybeder ve kendisini cemiyetin dışına atar. Hükümet doktoruyla bir hükümet hastanesine gider. İnsanlarla iç içe yaşamayı değil, kapalı bir alanda yalnız yaşamayı tercih eder, kendisini toplumdan soyutlar. Sahnedeki karanlık, kış gecesi, rüzgâr uğultusu Husrev'in yalıdan gidişine ve yalıdaki hayatın sona erişine işaret eder: "Perde açılır açılmaz kitap odası olduğu gibi görünür. Bomboştur. Pencerelerden gelen tek tük ışık kırıntılarında başka meydanda hiçbir ışık yok. Mevsim kış, vakit gece ve oda karanlık. Uzaktan rüzgâr uğultusu gelmekte. Birdenbire telefon çalar ve durur. Gelen yoktur. Peşinden bir daha, bir daha çalar." (Kısakürek, 2012b, s. 102)

Yalının tarihi, Husrev'in trajik geçmişini yansıtır. Yalıdaki intihar ve kaza, büyük bir krizin vesilesi olur. Piyesteki öykü ve Husrev'in yazarlık/yaratma arzusu onu kendisiyle çatışacağı bir buhrana sürükler. Yalının bahçesindeki incir ağacının hikâyesi ise bu krizin başlangıç noktasıdır. Yalı, Husrev'in içinde bulunduğu cemiyeti de kapsayan geniş bir çemberi içine alır. Yalıda dost-düşman, iyi-kötü, gizli-açık birbirine karışır. Çekmeceler, dolaplar, portreler, kitaplıklar ve odalar sırların hem örtüldüğü hem de ortaya döküldüğü yerler olur.

YALI, EV, ODA: ÇEKMECELER, DOLAPLAR VE SIRLAR

Bachelard (2008, s. 130)'a göre; çekmeceler, dolaplar, sandıklar bilinçaltının gizli köşelerini yansıtır; mahrem olanı saklar, geçmişin üzerini örter, anıları korur, insanın psikolojisini açığa çıkarır: "Dolap ve dolap rafları, çalışma masası ve çekmeceleri, sandık ve sandığın çifte zemini, gizli psikolojik yaşamın gerçek organlarıdır. Bu 'nesnelere' ve bunlar kadar değerlendirilmiş bazı başka nesnelere olmasaydı, mahrem yaşamımız mahremiyet örneğinden yoksun kalırdı."

Kısakürek'in *Bir Adam Yaratmak* oyununda da çekmeceler, perdeler, örtüler, paravanlar, odalar; evin sırlarını saklar, hatıraların izlerini örter, eşyaları gizler. Birinci perdede, Selma, Husrev'in odasındaki bir çekmecede muharririn "Ölüm Korkusu" adlı piyesine almadığı notları saklar. Selma, Husrev'in, eserinden ayırarak kendisine sakladığı notları muhafaza eder:

MANSUR: (...) Hani senin piyesine almadığını söylediğin birtakım tahliller vardı, onları bana verecektin. Neredeyse misafirler gelecek, yine unutulacak.

HUSREV: Kimbilir nerede? Şimdi arayamam.

MANSUR: Rica ederim bul onları. Bugün alamazsam ne vakit alabileceğim?.. Sıkı sık geçemiyorum bu yakaya.

SELMA: (Husrev'e) Ben biliyorum kâğıtların nerede olduğunu, isterseniz vereyim.

HUSREV: (Kaşlar çatık) Nereden biliyorsun?

SELMA: Geçen gün kitaplarınızı ben düzeltmemiş miydim? Onları bir köşede buldum.

Çekmecenize yerleştirdim. (Kısakürek, 2012b, s. 26)

Husrev'in notlarını okuyan Selma, muharririn, cemiyete sunmadığı eserinin parçalarına ortak olur. Husrev, notlarını dostu Mansur ile paylaşır. Bu notlar; Husrev, Selma ve Mansur arasındaki bağı, dostluğu ve güveni yansıtır. Husrev'in notları; onun bilinçdışını, korku ve kaygılarını, marazi duygularını ve yazma arzusunu açığa çıkarır. Çekmecenin içindeki notlar, gizli olanın estetiğini ve Husrev'in kurmaca dünyasını içerir. Cemiyetle paylaşılmadığı için mahrem bir değer taşır:

HUSREV: (Selma'ya) Demek okudun da Selma!

SELMA: Evet, itiraf ederim. Eserinize ait bir parça olduğunu görünce okumak arzumu yenemedim. Darıldınız mı?

HUSREV: Darılmadım.

MANSUR: (Husrev'e) Niçin almadın bu parçaları piyesine?

HUSREV: Bir piyes kadrosuna sığmayacak kadar uzun tahliller. Onları kendim için sakladım. (Kısakürek, 2012b, s. 28)

Bu notlarda Husrev, ölümden bahsettiğini söyler. Husrev'in zihnindeki ölüm düşüncesi, yalının bahçesindeki incir ağacı ve geçmişin sırlarıyla ilişkilidir. Bu açıdan Husrev'in notları; onun fikirlerini yansıttığı, hatıralarını açtığı ve kendisiyle yüzleştiği bir nitelik taşır. Zihninin içi bir arı kovunu gibi ölümlü dolu olan Husrev'in yaşayacağı krizin önemli bir aşaması, piyes ve piyesle ilgili notlardır.

Oyunun ikinci perdesinde Husrev'in evindeki mahrem hayat, içinde bulunduğu cemiyetin fertleri tarafından ortaya serilir. Husrev, dost olarak evine giren insanların aslında bir hırsız gibi elinde maymuncuk taşıdığını ve evindeki kilitleri açtıklarını; kendisine ait anıları, eşyaları çaldıklarını fark eder. Cemiyet, Husrev'in geçmişindeki sırları bulur ve topluma sunar:

NEVZAT: Fakat işin ruhunu bilmiyorsunuz. Gazeteler yalnız olanı biteni haber vermekle kalmadılar. Her şeyi büsbütün esrarlı gösterdiler. Onlarca en meçhul taraf kazanın kurbanıydı. Herkes Selma'yı, sadece Husrev'in akrabası biliyordu. Sadece halasının kızı.

ULVİYE: (Heyecanla ayağa kalkar) Bilinecek başka ne var?

NEVZAT: (O da ayakta) Bugünkü gazete, Selma'nın Husrev'i için için sevdiğini yazıyor. (...)

NEVZAT: Dahası var. Güya gazete, Selma'nın tuttuğu birtakım notları ele geçirmiş. Selma'nın Husrev'i sevdiği ondan anlaşılmiş. Bu notları yakında neşreceklermiş. (Kısakürek, 2012b, s. 59)

Gazetenin ilk sayfasında Husrev ve Selma'nın fotoğrafları vardır. Husrev'in hayatı, gazetenin satışı için bir malzemeye dönüştürülmüş ve mahfazasının içinde korunan sır, ifşa edilmiştir. Zeynep, Selma'nın sıkı sıkıya sakladığı bu notları, kaza sırasında Selma'nın cebinden çalar ve açık eder. Mahremiyet taşıyan notları umuma açmakta bir sakınca görmez:

ZEYNEP: Husrev, kaldıralım peçelerimizi, ister misin? Mademki samimisin, o halde bana en halis yüzünle görün, korkma!

HUSREV: (Öfke, nefret ve şiddetle) Ne demek istiyorsun, diyorum.

ZEYNEP: (Birdenbire Husrev'e sokulur, bükülür ve bir yılan gibi ısıklık çalarcasına)
Çünkü Selma'yı seviyordun. Öldürdüğün kızı. Halanın kızını, evlâdın yerindeki kızı.

(...)

ZEYNEP: (Asabi parmaklarla çantasını açıp küçük bir cep defteri çıkarır.) Beni gözüm de aldatamaz ya!

HUSREV: (Vurgun, şaşkın) Nedir o?

ZEYNEP: Selma'nın not defteri.

HUSREV: Nerede buldun onu?

ZEYNEP: Vurulduğu zaman elbisesinin cebinde... Eliyle sınıksıkı tutuyordu.

HUSREV: (Ağlar gibi) Demek ki ölünün parmaklarını açtın. İçine sırlarını gömdüğü en kıymetli mahfazasını çaldın. Bir ölüyü soydun. (Perişan, etrafına bakınır. Yerdeki gazeteyi görür. Kaplan gibi atılıp yerden gazeteyi alır.) Sonra da onu kocana sen verdin. (Gazeteyi Zeynep'e uzatarak) Beni bütün cemiyet karşısında teşhir fikrini sen buldun. (Kısakürek, 2012b, s. 78)

Oyunda Selma'nın sınıksıkı tuttuğu elbisesinin cebi, bir mahfazayı simgeler. Bachelard (2008, s. 135)'a göre mahfaza, gizlenme arzusunun göstergesidir. Meraklı kişiden korunmak için mahfazalar iç içe koyulur ve sırlar ilk kutuya yerleştirilir. Zeynep, Selma'nın gizli çekmecesini, mahfazasını, kilitli sandığını açar. Selma'nın notlarını cebinden alarak gazetede yayımlar, mahremiyetin sınırlarını ihlâl eder. Diğer yandan sadece Selma'nın notlarını değil, daha büyük bir sırrı - Husrev'in, evlâdı yerindeki kızı sevdiğini- da ortaya çıkarır. Bunun üzerine Husrev de Zeynep'in sırrını, Zeynep'in eşi Şeref'in önünde açık eder. Oyunda örtüler, peçeler, paravanlar, perdeler birer birer açılır ve sırlar tek tek ortaya dökülür. Uzam, kapama ve açma imgeleriyle örülür. Husrev ve Zeynep'in konuştukları odanın dışından Şeref'in sesi gelir ve Zeynep iç odadaki bir perdenin arkasına gizlenir: "Zeynep birdenbire harekete geçer. Derhal yerinden fırlayarak iç odaya atılır. Çantasıyla not defterini divanın üstüne fırlatır, döner, iç odayı salondan ayıran kadife perdenin kordonuna yapışır ve çeker. Kadife perdeler hızla Zeynep'in üstüne kapanır. Geçit baştan başa örtülür ve iç odadaki her şey Zeynep'le beraber görünmez olur." (Kısakürek, 2012b, s. 80)

Zeynep, Husrev ile aralarındaki ilişkiyi saklamaya çabalar, heyecana kapılır. Bu amaçla iç odada bir perdenin arkasına gizlenir ancak Husrev bu sırrı açığa çıkarır. Zeynep'in saklandığı perdeyi açar. Perde oyunda karşıtlık yaratır, hem sırları örter hem de açık eder. Diğer yandan perde ahlak-ahlaksızlık, sadakat-ihanet, aile-yabancı gibi zıtlıkları da toplumun bir resmi olarak seyirciye sunar: "Husrev yerinden fırlayıverir. İç odayı salondan ayıran perdenin önüne zıplar. Geçidin sağında iki taraftan da görünen kordonu yakalayıp bir hamlede çeker. Âni olarak iç oda, bütün eşyasıyla görünür. Perdenin tam açıldığı yerde ve ortada, elinde çantası, bir heykel gibi dimdik Zeynep." (Kısakürek, 2012b, s. 85)

Perdenin açılmasıyla Zeynep ifşa olur. Husrev, gerçeği açıkça dile getirir, sırrı bozar ve Selma'nın intikamını alır: "Karınız metresimdir, bunu da yazın." (Kısakürek, 2012b, s. 86) Husrev'in ifşa ettiği duruma karşılık olarak Şeref de Husrev'den gizlenen bir başka sırrı ortaya döker. Doktor Nevzat'ın, Husrev'in annesine tımarhanesini gezdirdiğini söyler. Husrev, yalısında ağırladığı cemiyetin fertleri tarafından tımarhaneye kapatılmaya, reklam malzemesi yapılmaya ve tıpkı bir vitrinde gibi seyredilmeye çalışılır: "Söyleyin Allah aşkına! Ben nasılsa karaya vurmuş garip bir deniz hayvanı mıyım? Beni kalabalık bir sokakta, bir dükkânın çengeline mi asmalılar?"

Gelen geçen beni beş kuruşa seyir mi etmeli? Yosunlar, kayalar ve sessizlikler içinde yalnız kalmaya muhtaç değil miyim?" (Kısakürek, 2012b, s. 22-23) Husrev, cemiyetin üzerinde yarattığı baskının sonucunda deliliğin sınırları arasında dolaşır.

Oyunun üçüncü perdesinde de perde, örtü, çekmece imgesi yinelenir. Husrev, Maçka'daki apartmanda yaşarken bir gece yarısı yalığa dönerek babasının ölümünün izini sürer. Yalıda, çalışma odasındaki kütüphanede bir kitabın içinde babasının el yazısıyla yazdığı notu bulur: "Husrev şömineye döner. Yürür. Kütüphanenin önünde durur. (...) Husrev kütüphaneden siyah ciltli bir kitap çıkarır. Kitabı karıştırır. Birden kitapta bir yer bulur. Bulduğu yerin içine parmaklarını geçirip kitabı sağ eline alır." (Kısakürek, 2012b, s. 128-129) Husrev'in babasının notları, Husrev'in çocukluğundan kalan izdir. Husrev bu izleri toplayarak kendi kimliğini tamamlamaya çalışır: "İçmekân, bireyin yalnızca evreni değil, aynı zamanda mahfazasıdır. Bir mekânda yaşamak, orada izler bırakmak demektir. Bu izler, içmekânda vurgulanır. En sıradan kullanım eşyalarının izlerini yansıtan bir sürü kılıf, örtü, mahfaza ve kutu düşünülür." (Benjamin, 2014, s. 98) Husrev, çalışma odasında babasının eşyalarının izini takip eder. Bir dedektif gibi, babasının ölüm sebebini araştırırken kendi buhranının sebebini de arar:

HUSREV: Görmüş müydün bu notu bu kitapta?

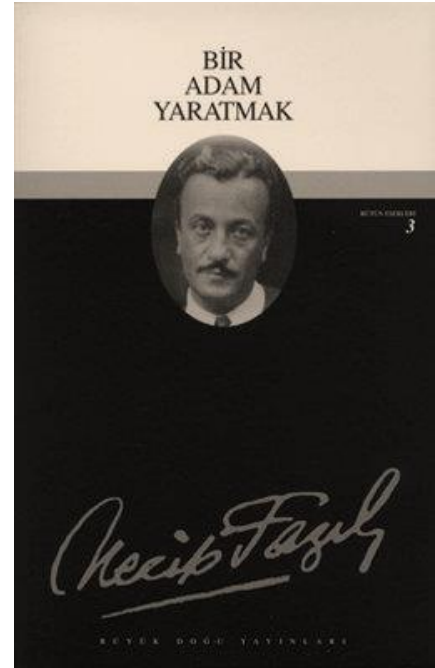
ULVIYE: Hayır.

HUSREV: Bak ne diyor: Aptal muharrir! Ölümüne ilaç ölümdür. (Kısakürek, 2012b, s. 129)

Kütüphanedeki siyah ciltli kitap ve kitabın içindeki not da bir mahfazaya saklanmış eşyayı simgeler. Kütüphane, bir çekmece gibi anıları korur, muhafaza eder. Husrev, çalışma masasının çekmesinden kendi yazdığı piyesi çıkarır, kendi buhranını ortaya koyar. Kendi geçmişi, kimliği ve yaratma arzusu ile yüzleşir. Yazarlığın sınırını aştığını düşünür:

HUSREV: (...) Dur. Sana ikimizin de eserini göstereceğim! (Şimşek gibi döner. Masanın çekmesini açar. Kalın ciltli bir kitap çıkarır. Mansur'a uzatır.) Bak, bu benim eserim! Ölüm korkusu. Nedir bu? Birtakım kelimeler, vücutsuz hayaller, asılsız rivayetler... (Orta yerde ve dimdik durur. Kitap elinde) İyi bak! Bu da onun eseri. Ben! Elimdeki kitapla, bir yangına benzeyen manzaramla, bu çırpıplak hakikatimle ben! (Kısakürek, 2012b, s. 134)

Husrev, yaratmak eylemine kalkıştığı için kendisini suçlar ve elindeki kitabı, pencereye fırlatır, pencere kırılır. Husrev'in bu kriz anında, mekânsal unsurlar da hareketlenir. Âni bir rüzgâr çığılığı duyulur, perdeler uçuşur. Husrev, haykırır ve "Gelin yazdığım piyesi oynuyorum." (Kısakürek, 2012b, s. 136) der. Yalıdaki oda, bir temsil sahnesini simgeler. Ulviye, oğlunun halinden korkar, sarsılır. Bu esnada üzeri örtülmüş bir başka eşya ortaya çıkar: "Sağa uzattığı sağ eliyle duvardaki örtülü levhaya tutunur. Levhanın siyah peçesi düşer. Meydana Selma'nın büyük, agrandize resmi çıkar. Husrev, resmi görür görmez gözleri faltaşı gibi açılmış, resme mihlanır. Artık kimseyi görmez." (Kısakürek, 2012b, s. 136)



Levhanın üzerindeki örtü kalktığında Husrev'in anıları, sebep olduğu ölüm, bilinçdışıdaki arzular ve yaslar su yüzüne çıkar. Portre, felaket ânını yeniden canlandırır. Trajik kaza ve aşk hikâyesi ortaya dökülür: "Selma, öldürdüğüm kız! Ben seni unutmuştum. (Annesine bakar) Ben bu resmin burada olduğunu unutmuştum. Ne de biliyorsunuz bana ait şeyleri gömmeyi!" (Kısakürek, 2012b, s. 137) Oyunda perdeler gibi, portreler de anıları, geçmişi, sırları yansıtan ve gizlenen, bilinçdışına atılan objeler olarak sunulur. Bachelard (2008, s. 30), *Uzamanın Poetikası*'da "ev imgesi mahrem varlığımızın topografyası olup çıkar[.]" der. Kısakürek'in *Bir Adam Yaratmak* oyununda da ev, kahramanın mahrem varlığının topografyasını sergiler.

Anılar ortaya çıktıkça Mansur, Husrev'e geçmişi unutmamasını söyler: "Husrev, kapa, ört, göm, artık maziyi!" der. (Kısakürek, 2012b, s. 137) Husrev ise tam tersine anıları yeniden inşa eder. Resmin görünmesiyle, Selma'ya olan aşkını itiraf eder; sırrını, arzusunu dile döker: "Müsaade edin de bundan sonra onu ben seveyim! Kırkına basan yaşımla, bu tımarhanelik halimle, bir baba gibi değil bir erkek gibi seveyim Selma'yı. Müsaade etmez misiniz? Bir ölüyü sevemez miyim?" (Kısakürek, 2012b, s. 137) Portrenin üzerindeki örtünün açılması ile çekmecenin, sandığın açılışı gibi bilinçdışına gömülen arzular, hisler, acılar ve düşünceler ortaya çıkar. Evin mobilyaları, eşyaları, nesnelere evin sırlarını dile döker. Anılar, sırlar ve düşler; kişiyi doğduğu eve geri götürür. Geçmişin evleri, düşlerde su yüzüne çıkar.

DOĞDUĞU EV: YUVA, DÜŞ, MEKÂN

Bachelard (2008, s. 158)'a göre insanın doğduğu ev, geçmişin barınağıdır, bu evde anılar varlığını korur: "dingin yuva ve eski ev imgesi, düşler tezgâhında, mahremiyetin sıkı kumaşını dokur." Kısakürek'in *Bir Adam Yaratmak* oyununda da Boğaziçi'ndeki yalı, Husrev'in doğduğu evdir. Husrev, anılarında, zihninde, düşüncelerinde yalığa, çocukluğuna geri döner. Birinci perdede yuva imgesi; Husrev'in düşlerinin, geçmiş zamanının, güzel günlerinin kumaşını dokur. Husrev, incir ağacına baktığında çocukluğunu, mutlu anılarını anımsar:

HUSREV: (...) Bu incir ağacı, bilseniz bana neler neler hatırlatmaz. Bütün bir çocukluk, bütün bir geçmiş zaman. Eski İstanbul kadınlarını bilmem hatırlar mısınız? Hayâl dediğimiz kudret işte onlardaydı. Benim bir büyük annem vardı ki, bu incir ağacının dibinde oynamaya bırakmazlardı. Bir gün, orada oynarken ayağım kayıp yere düştüm. Sabahtan akşama kadar mutfakta, cinlerin öfkesini dindirecek şerbetler kaynadı. Sihirbaz değneklerine benzer kepçelerle uzun uzadıya bir kazanı karıştırdılar. İncirin dibine döktüler. Cinler tatlıyı severmiş. (Kısakürek, 2012b, s. 18-19)

Yalının bahçesindeki incir ağacı, Husrev'in babasının intiharından sonra hem bu felaketin hem de Husrev'in babasının imgesi olur. İkinci perdede Husrev, sebep olduğu trajik kazanın ardından taşındıkları Maçka'daki apartmanda geçmişin izini sürer: "Babam, kendisini niçin bahçedeki incir ağacına astı?" (Kısakürek, 2012b, s. 54) Aynı soruyu saplantılı bir şekilde tekrarlar, büyük bir kriz yaşar, babasının intiharından annesini sorumlu tutar. Maçka'daki evde, korku ve tedirginlik hâkimdir. Ulviye, oğlunun intihar etmesinden, deli olmasından korkar. Husrev'in babasının intiharını şöyle anlatır:

ULVİYE: "Ah oğlum, o vakit yine böyle Maçka taraflarında oturuyorduk. Babanın halinde hiçbir şey yoktu. Sevimli, soğukkanlı ve tabii. Bir kış gecesi idi. Eve gelmedi.

Ertesi sabah haberini aldık. İçinde in cin olmayan yalıya gitmiş. Geceyi orada geçirmiş. Sabaha karşı o işi yapmış. Günlerce şaşkın gezdim. Günlerce ağladım. Daha ne söyleyeyim?" (Kısakürek, 2012b, s. 54)

Bu tasvirle intiharın gerçekleştiği ve içinde in, cin olmayan yalı, tekinsiz bir uzama dönüşür. Mutlu anıların olduğu yalı imgesi değişir. Bachelard (2008, s. 51)'a göre "doğduğumuz ev, anıların ötesinde, fiziksel olarak içimize kaydedilmiştir." Yalının bahçesindeki incir ağacı da babasının anısı ile Husrev'in belleğine kaydedilir. Husrev, yaşam boyu bu uzamın etrafında dolaşır. Bachelard (2008, s. 157)'a göre insan, düşlerinde doğduğu eve geri döner: "Hep geri döneriz oraya, kuşun yuvaya, kuzunun ağıla dönmesi gibi, oraya dönmeyi düşleriz. Bu geri dönüş burcu, sonsuz düşlemlerin belirtisidir[.]"

Üçüncü perdede Husrev de çılgınlığının son noktasında, tımarhaneye gitme kararı almadan önce doğduğu eve, yalıya geri döner ve geçmişin, anıların, düşlerin arasında gezinir. Babasının kitaplarını, notlarını karıştırır; babasının intiharının sebebini araştırır. Husrev, babasının yaşadığı buhranın sonucunda ölümden başka bir çıkış yolu bulamadığını düşünür. Benzer bir çıkışsızlığı ve bunalımı Husrev de yaşar. Kendisini, kaderini ve eserini babasına benzetir. Eserini yazarak babasının anılarını diriltir. Jale Parla, Türk romanındaki baba-oğul ilişkisini incelediği *Babalar ve Oğullar* adlı eserinde şöyle der: "Tanzimat düşününde belirleyici olan babayı öldürmek değil, ölmekte olan babayı diriltmek çabalarıdır." (Parla, 2014, s. 20) Husrev de babasını, babasının yaşadığı buhranı ve ölüm korkusunu diriltir, yeniden inşa eder. Oyunda, baba ve oğulun buhranı, çağın içinde bulunduğu buhranı yansıtır. Kısakürek, eserini 1937 senesinde tamamlar. 20. yüzyılın ilk yarısında II. Dünya Savaşı'nın arifesinde yazar. I. Dünya Savaşı'nın yarattığı buhran ve ölüm korkusunun yaraları sarılmadan dünya, ikinci bir savaşa gebedir. Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkılışının toplumda yarattığı ikilik ve kimlik krizi de bu buhrana eklenmiştir. Necip Fazıl, *Batı Tefekkürü ve İslâm Tasavvufu* adlı yapıtında savaşların toplumda yarattığı bunalımı şöyle anlatır:

"20. Asır, 19. Asır içinde pişen buhranın Birinci Dünya Harbi sonlarında patlak vermesiyle karakter kazanır. Zira İkinci Dünya Harbi, yeni alet keşiflerinden başka bir şey getirmemiştir. Birinci Dünya Harbi ise yıktığı şeyler bakımından en büyük merhale başıdır. Beşer hayatı üzerinde, yıktığı ruhî kıymetler... Evet, 20. Asır o buhranın Birinci Dünya Harbinde patlak verdiği, bütün muvazenelerin yıkıldığı devre..." (Kısakürek, 2012a, s. 81)

Husrev, babasının buhranını araştırırken toplumsal bir buhranı da alttan alta işler. Husrev'in, "Ölüm Korkusu" adlı piyesi; babasının hikâyesini, kendi trajedisini yazan bir muharririn ötesinde savaşların insan zihninde yarattığı tahribatı yansıtır. Husrev, babasının intiharını sorgularken kendi korkularını, anılarını, geçmişini de sorgular. Diğer yandan toplumun kanayan yaralarını, savaşların meydana getirdiği krizi, ölüm korkusunu, varlık ve hiçlik konularını tartışır. Necip Fazıl, sanatın temelde "Allah'ı arama işi" olduğuna inanır. (Sağlık, 2015, s. 2) Piyes yazarı Husrev de kendi kimliğini ararken aynı zamanda yaratıcının yaratma gücüne hayranlığını ortaya koyar. Kendi doğum ânına giderek, köklerine ulaşmaya çalışarak kendi varoluşu üzerinde düşünür:

HUSREV: Benim doğduğum zamanı hatırlıyor musun?

OSMAN: Nasıl hatırlamam efendim? Sizi sekiz dokuz yaşına kadar ben gezdirdim.

HUSREV: Nerede gezerdik?

OSMAN: Yalının bahçesinde, dağda, kırlarda.

HUSREV: Nasıl bir çocuktum? (Kısakürek, 2012b, s. 108)



Necip Fazıl Kısakürek

Husrev, anıları yeniden gün ışığına çıkarır. Babasının intihar ettiği yıla kadar olan zamanı, Osman'dan dinler. Yaşadığı buhranı dindirmek için düşlerine, hatıralarına sığınır. Yalının bahçesindeki incir ağacına doğru gider. İncir ağacı onun geçmişinin korunduğu, çocukluk düşlerinin saklandığı barınaktır. Husrev, incir ağacına baktığında babasını görür; geçmişini, çocukluğunu anımsar. Fakat bu defa Husrev, incir ağacının olduğu yere gittiğinde ağacı dibinden kesilmiş olarak görür. Onu çocukluk anılarına, köklerine bağlayan ağacın kesilmesiyle Husrev'in dünyaya tutunduğu bağ kopar.

Barbara Cassin, *Nostalji* adlı yapıtında nostaljinin iki kavram üzerine kurulu olduğunu söyler: kök salma ve kökünden sökülme. Cassin (2020, s. 51)'e göre "Kökünden sökülme eğer geri dönme umudu olmadan gerçekleşirse, buna maruz kalan kişi sürgüne dönüşür." Kısakürek'in *Bir*

Adam Yaratmak oyununda da Husrev'in dünyaya tutunduğu ağaç kökünden söküldüğünde Husrev, kimliğini kaybeder. Bir sürgün gibi kendisini yaşadığı toplumdan tecrit eder ve bir tımarhaneye gider:

HUSREV: Niçin inciri kestirdin?

ULVIYE: İstemiyordum. O ağacı görmeni istemiyordum. Kabahat mi ettim?

HUSREV: Anne ben o ağaca baktığım zaman babamı görmüş gibi oluyordum. Babamı göreyim diye rıhtıma çıktım. Aradım, aradım. Nihayet onu ta dibinden ve toprak hizasından kesilmiş buldum.

ULVIYE: Yavrum! Bu kadar fena bir hatırası olan ağacı niçin müdafaa ediyorsun?

HUSREV: Çünkü o babamdı. O bendim. O çocukluğumdu. O her şeyimdi. Küçükken onun dibinde oynardım. Ona yaslanırdım, bulutları seyrederdim. Gölgesine sığındım. O benim dadımdı. O senden sonra en sevdiğim şeydi. En sevdiğim şeyden en büyük fenalığı gördüm. Babam kendisini ona astı. O benim yine en bağlı olduğum şey kaldı. Şimdi onu kestiniz. Ta dibinden, toprak hizasından kestiniz. Böylece dünyamı kesmiş oldunuz. Artık anlıyorum ki, dünyam, ta dibinden ve toprak hizasından kayboldu.

(Kısakürek, 2012b, s. 125)

İncir ağacı, Husrev'in çocukluğu, geçmişi, babası, anılarıdır: "Mekân kendisini üreten zamanı dondurarak yansıtır." (Elçi, 2003, s. 19) İncir ağacı kesildiğinde Husrev, anılarını yitirir. Husrev'i, eve bağlayan kök kopar. Böylece Husrev, cemiyetten ayrılır. Üçüncü perdenin sonunda gazete sahibi Şeref ve Doktor Nevzat'ın ihbarıyla hükümet doktoru, bir gardiyan ve iki sivil memur yalya gelir. Husrev, cemiyetin çizdiği çemberin dışında olmayı tercih eder ve hükümet doktoruyla bir hükümet hastanesine gitmeyi kabul eder. Onun için başka çıkış yolu kalmamıştır:

HUSREV: (En hazin tonuyla) Anne! Bırak beni bu cemiyet içinde yaşamayım. Bir kolumda sen, birinde Selma, tımarhanede ölmek istiyorum. (...) (annesini gitme der)

HUSREV: Ne yapayım anne! Kestiniz incir ağacını! (Kısakürek, 2012b, s. 148)

Husrev, yarı mecnun bir halde, tımarhaneye doğru giderken oyun biter.

Boğaziçi'ndeki yalı; Husrev'in çocukluk anılarını korurken incir ağacının kesilmesiyle bu işlevini yitirir. Husrev'in babasıyla eşleştirdiği ağaç figürü yıkılınca yalı da sembolik olarak yıkılır. Babanın, Selma'nın ölümüyle darbe alan yalıdaki hayat, Husrev'in/oğlun gidişiyle tamamen parçalanır. Kısakürek *Bir Adam Yaratmak* oyununda bir muharririn/oğlun buhranını, bir babanın krizini anlatırken aslında toplumsal bir krizi anlatır. Ölüm korkusunu, savaşların toplumda yarattığı tahribatı, varlık ve hiçlik kaygısını, geçmiş zamanın yitik anılarının yarattığı hüznü sergiler. Diğer yandan toplumdaki yozlaşmayı, cemiyet hayatındaki değişimi, dostluk ve düşmanlık, sadakat ve ihanet bağlamında ele alır.

SONUÇ

Gaston Bachelard *Uzamanın Poetikası* adlı yapıtında mekânı fenomenolojik olarak inceler, uzamanın imgeleri, evin poetikası, içerisinin ve dışarısının diyalektiği üzerinde durur. Mahzenden tavan arasına; çekmeceleri, dolapları ve sandıkları, kuytu, köşeleriyle evi inceler. Bachelard'a göre mahfaza; nesne zindanıdır, gizlenme ihtiyacını karşılar; çekmeceler ve sandıklar kilit altına alma imgelerini çağırır. Dolap, her gün açılan gündelik bir mobilya değildir. Dolaplar, çekmeceler, sandıklar anılar yığınıyla, gizli nesnelere ve mahremiyet taşıyan unsurlarla doludur. Necip Fazıl Kısakürek'in *Bir Adam Yaratmak* oyununda da Boğaziçi'ndeki yalı, Maçka'daki apartman; çekmeceleri, çalışma masası, kütüphanesi, perdeleri, üzeri örtülmüş nesnelere, paravanlarıyla, anılar yığınıyla, gizli nesnelere ve mahremiyet taşıyan unsurlarla doludur. Oyunda örtüler, perdeler kalkar; çekmeceler açılır; kitap rafları karıştırılır ve sırlar, anılar ortaya dökülür.

Bachelard *Uzamanın Poetikası*'nda kuşun yuvaya, kuzunun ağıla dönmesi gibi geçmişin evlerine geri döndüğümüzü söyler. Anılarımız, unuttuklarımız, bilinçdışımız ve ruhumuz doğduğumuz evde barınır. Kısakürek'in *Bir Adam Yaratmak* oyununda Husrev; anılarında, düşlerinde, düşüncelerinde doğduğu eve geri döner. Boğaziçi'ndeki yalı, Husrev'in doğduğu evdir. Yalının bahçesindeki incir ağacı, Husrev'in çocukluk hatıralarının barındığı ocaktır. İncir ağacı, heybetli gövdesiyle, Husrev'in hem babasını hem de babasının intiharını imgeler. Husrev, yalıya geri dönerek geçmişin izlerini araştırır. Babasının neden intihar ettiğini sorgular. Kütüphaneyi, kitapları, çalışma masasını, çekmeceleri, dolapları inceler. Babasının sürekli ölümü sorguladığını ve içine düştüğü krizin sonucunda çıkış yolu bulamadığı için intihar ettiğini düşünür.

Bachelard'a göre ev; kişinin psikolojisini, bilinçdışının derinliklerini ve kimliğini yansıtır. Boğaziçi'ndeki yalı da Husrev'in kimliğini, kişiliğini yansıtır. Husrev, Boğaziçi'ndeki yalıda babasının intiharını, geçmişin izlerini araştırırken kendi köklerini, geçmişini, kimliğini de arar. Varlık ve hiçlik, ölüm ve ölüm korkusu arasında dolaşır. Babası ile kendisini ikizleştirir. Babasının yaşadığı buhranın bir benzerini yaşar, sürekli ölümü düşünür. "Ölüm Korkusu" adlı bir piyes yazar ve piyeste babasının hikâyesini, babasını diriltir. Piyenin kahramanı kazayla annesini vurur

ve tıpkı babası gibi kendisini bahçedeki incir ağacına asar. Husrev'in içinde bulunduğu cemiyet, Husrev'in yazdığı piyesi yaşayacağını iddia ederken Husrev kendisini bir vitrinin arkasından seyreden cemiyetten uzaklaşmayı arzular.

Kısakürek *Bir Adam Yaratmak* oyununda bir muharririn/oğlun ve babanın yaşadığı buhranı, ölüm korkusunu anlatırken aynı zamanda toplumun içinde bulunduğu krizi de anlatır. Kısakürek, eserini 1937 senesinde, II. Dünya Savaşı'nın arifesinde yazar. Toplum henüz I. Dünya Savaşı'nın yarattığı buhranın ve ölüm korkusunun yaralarını sarmadan dünya, ikinci bir savaşa gebedir. Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkılışı da toplumsal bir bunalım, ikilik ve kimlik krizi yaratmıştır. Kısakürek, oyununu ölüm korkusu ve yazarlık krizi etrafında yazarken diğer taraftan savaşların yarattığı ruhsal ve fiziksel tahribata dikkat çeker. Kısakürek ayrıca oyununda savaş, ölüm korkusu, modernleşme, aydın buhranı gibi konuların yanı sıra cemiyetin içindeki dejenerasyonu, etik değerlerin yitirilişini, aile kurumunu çürüten ahlak dışı ilişkileri ele alır. Cemiyet; mahremiyeti temsil eden notları, anıları, sırları bir gazetede ifşa etmekten çekinmez. Oyunda karşıtlıklar açığa çıkarılır: sadakat-ihanet, dost-düşman, iyi-kötü, ahlaklı-ahlaksız.

Oyunun sonunda Husrev'in annesi, oğlunun, babası gibi intihar etmesinden korkarak yalının bahçesindeki incir ağacını kestirir. İncir ağacı, Husrev'in çocukluğu, geçmişi, babası, anılarıdır. İncir ağacı kesildiğinde Husrev, anılarını yitirir. Husrev'i, yalıya bağlayan kök kopar. Yaşadığı buhranın sonucunda Husrev, kendisini cemiyetin çizdiği çemberin dışına atar ve tımarhaneye gider.

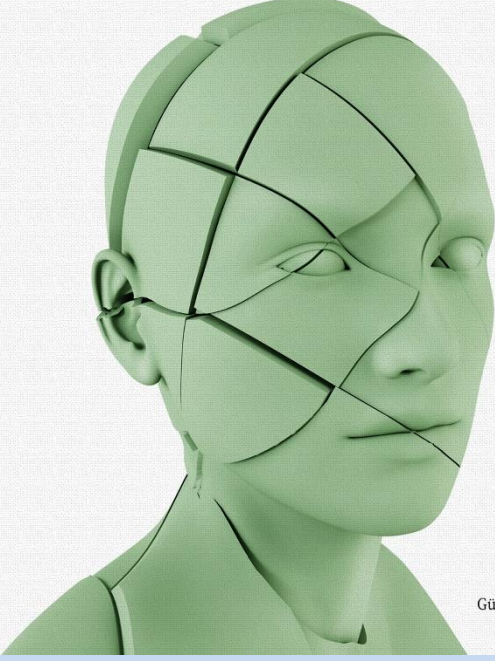
KAYNAKÇA

- Bachelard, Gaston (2008). *Uzamanın Poetikası*. (Çev. Alp Tümertekin). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Bachelard, Gaston (2012). *Düşlemenin Poetikası*. (Çev. Alp Tümertekin). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Bachelard, Gaston (2021). "Düşsel Mekân". (Çev. M. Taha Tunç). *Mimarlar Neden Bachelard Okur?* (Der. M. Taha Tunç, Sümeyye Yıldız). İstanbul: Ketebe Yayınları. s. 19-23.
- Başaran, Abdullah (2021). "Neden Bachelard Okuruz? - Yeni Bir Mekân ve Mekunluk Anlayışına Doğru". *Mimarlar Neden Bachelard Okur?* (Der. M. Taha Tunç, Sümeyye Yıldız). İstanbul: Ketebe Yayınları. s. 37-56.
- Benjamin, Walter (2014). *Pasajlar*. (Çev. Ahmet Cemal). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Cassin, Barbara (2020). *Nostalji: İnsan Ne Zaman Evindedir? Odysseus, Aeneas, Arendt*. (Çev. Seçil Kıvrak). İstanbul: Kolektif Kitap.
- Çetişli, İsmail (1999). *Memduh Şevket Esendal -İnsan ve Eser-*. Isparta: Kardelen Kitabevi.
- Eiguer, Alberto (2018). *Evin Bilinçdışı*. (Çev. Perge Akgün). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Elçi, Handan İnci (2003). *Roman ve Mekân: Türk Romanında Ev*. İstanbul: Arma Yayınları.
- Heidegger, Martin (1996). "İnşa Etmek, Oturmak, Düşünmek". (Çev. Olcay Kunal). *Cogito*. S8. s. 63-71.
- Hisar, Abdülhak Şinasi (1956). "Geçmiş Zaman Köşklere". *Geçmiş Zaman Köşklere*. İstanbul: Varlık Yayınları. s. 63-71.
- Kıran, Zeynel ve Ayşe (Eziler) Kıran (2007). *Yazımsal Okuma Süreçleri: Dilbilim, Göstergibilim ve Yazımbilim Yöntemleriyle Çözümlemeler*. Ankara: Seçkin Yayınları.

- Kısakürek, Necip Fazıl (2012a). *Batı Tefekkürü ve İslâm Tasavvufu*. İstanbul: Büyük Doğu Yayınları.
- Kısakürek, Necip Fazıl (2012b). *Bir Adam Yaratmak*. İstanbul: Büyük Doğu Yayınları.
- Lefebvre, Henri (2014). *Mekânın Üretimi*. (Çev. Işık Ergüden). İstanbul: Sel Yayınları.
- Öztürk, Serdar (2012). *Mekân ve İktidar: Filmlerle İletişim Mekânlarının Altpolitikası*. Ankara: Phoenix Yayınları.
- Parla, Jale (2014). *Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sağlık, Şaban (2015). "Edebiyat Mahkemeleri'nin 'Reis Bey'i: Edebiyat Eleştirmeni Olarak Necip Fazıl". *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. S4. s.1-31.
- Ünal, Mete (1979). "Türkiye'de Apartman Olgusunun Gelişimi: İstanbul Örneği". *Çevre*. S4. s. 72-84.

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

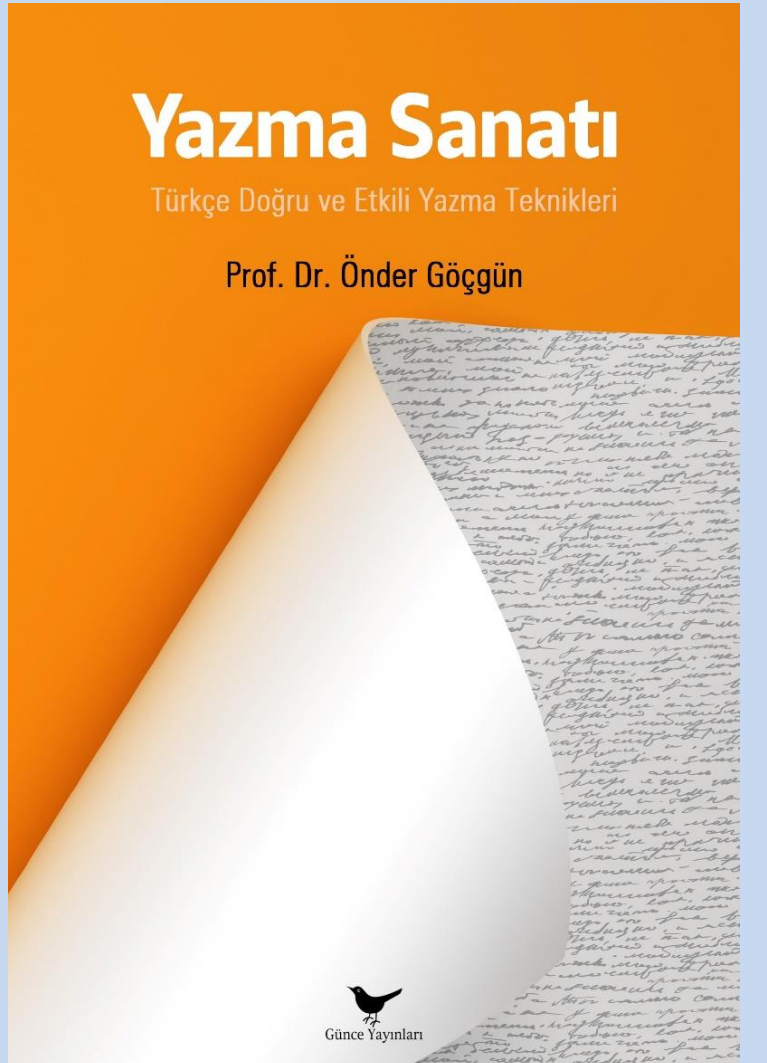


Günce Yayınları

Yazma Sanatı

Türkçe Doğru ve Etkili Yazma Teknikleri

Prof. Dr. Önder Göçgün



Günce Yayınları

Mustafa Seyit Sutüven'in "Sutüven" Şiirinde Suyun Metaforik Kullanımları

MERT SEZEN*

Öz

Su, anlamsal katman zenginliğiyle Klasik Türk şiirinden günümüze kadar Türk edebiyatının önemli ilham kaynakların biri olmuştur. Cumhuriyet Dönemi şairlerinin de büyük ilgisini çekmiş olan su, Yahya Kemal'den Oktay Rıfat'a, Nâzım Hikmet'ten Necip Fazıl'a kadar poetikası ve ideolojisi birbirinden farklı olan birçok şair tarafından ele alınmış ve yeni kullanımlarla zenginleşerek anlamsal çeşitlilik kazanmış bir kavram olarak Türk edebiyatında yerini almıştır. Edebiyatımızda suyun metaforik zenginliğinden faydalanan şairlerden biri de Cumhuriyet Dönemi şairlerinden olan Mustafa Seyit Sutüven'dir. Özellikle şairin 1934 yılında kaleme aldığı "Sutüven" şiiri, bu bağlamda oldukça zengin bir eserdir. Şair, söz konusu şiirde suyu bellek, zaman ve mitoloji gibi unsurlarla ilişkilendirerek onu kendi anlamsal sahasından çıkarır, farklı kullanımlarla suya yeni anlam katmanları kazandırır. Bu makalede öncelikle olarak metafor kavramının ne olduğu üzerinde durulacak, makalenin ilerleyen kısımlarında ise "Sutüven" şiiri; şairin su unsuruyla ilişkilendirdiği bellek, zaman, mitoloji kavramları üzerinden ele alınacak ve sonrasında ise şairin suyu ele alış şeklinin gelenek içindeki yeri saptanmaya çalışılacaktır.

Anahtar sözcükler: Mustafa Seyit Sutüven, "Sutüven", su, metafor, mitoloji, bellek

METAPHORICAL USES OF WATER IN MUSTAFA SEYİT SUTÜVEN'S POEM "SUTÜVEN"

Abstract

With its richness of semantic layers, water has been one of the important sources of inspiration for Turkish literature from Classical Turkish poetry to the present. Water, which has attracted the attention of the poets of the Republican Period, has been handled by many poets whose poetics and ideologies are different from each other, from Yahya Kemal to Oktay Rıfat, from Nâzım Hikmet to Necip Fazıl, and this concept has taken its place in Turkish literature by enriching with new uses and gaining semantic diversity. One of the poets who benefited from the metaphorical richness of water in our literature is Mustafa Seyit Sutüven, one of the poets of the Republican Period. In particular, the poem "Sutüven", written by the poet in 1934, is a very fertile work in this context. In the mentioned poem, the poet associates water with elements such as memory, time and mythology, removing it from its own semantic field, adding new layers of meaning to water with different uses. In this article, first of all, we will focus on what the concept of metaphor is, and in the following parts of the article, the poem "Sutüven" will be discussed through the concepts of

* Anadolu Üniversitesi Sos. Bil. Ens. TDE yüksek lisans programı, sezenmert1@gmail.com, orcid: 0000-0001-7697-5961
Gönderim Tarihi: 23.02.2022 Kabul Tarihi: 15.03.2022

memory, time and mythology that the poet associates with the water element, and then the place of the poet's way of handling water in the tradition will be tried to be determined.

Keywords: Mustafa Seyit Sutüven, "Sutüven", water, metaphor, mythology, memory

GİRİŞ

Mustafa Seyit Sutüven, Türk edebiyatındaki yerini daha çok 1934¹ yılında yazmış olduğu "Sutüven" isimli şiirine borçludur. Şair; bu şiir sayesinde tanınmış, şiir antolojilerinde ve ders kitaplarında kendisine yer bulmuştur. Mustafa Seyit Sutüven'in hakkında yapılan kapsamlı çalışmaların sayısının oldukça az olduğu görülmektedir. Hem sağlığında basılı bir şiir kitabının olmaması hem de şiirlerinin dağınık bir şekilde farklı dergilerde yayımlanması onun hakkında yapılacak çalışmaları zorlaştırmaktadır. Sayısı az da olsa Sutüven sanat anlayışı hakkında yapılan kapsamlı çalışmaların başında Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları'ndan çıkan *Mustafa Seyit Sutüven, Bütün Şiirleri* (1976)² adıyla Zahir Güvemli'nin ön sözü ve Behçet Necatigil'in ek ön sözüyle şairin ölümünden sonra yayımlanan eser gelir. Yine Saadettin Yıldız'ın *Mustafa Seyit Sutüven'in Şiirinde Ahenk Unsurları* adlı makalesi ve Mesut Tekşan'ın *Mustafa Seyit Sutüven'in Şiirleri Üzerine Bir İnceleme* adlı eseri Sutüven'in şiirleri üzerine yapılan önemli çalışmalardır.

Sutüven'in ilk şiiri³ 1935'te *Yücel Dergisi'*nde yayımlanır. Sonraki yıllarda şiirleri çeşitli dergilerde yayımlanmaya devam eder. Yazılarının yayımlandığı dergiler şöyle sıralanabilir: " *Yücel* (1935-1939), *Servetifünun-Uyanış* (1940), *Yeni Ses* (1940-1941), *Varlık* (1942- 1943), *İnsan* (1943), *Yurt ve Dünya* (1943), *Türk Dili* (1952-1953), *Yeditepe* (1956-1957), *Yeni İnsan* (1963-1966)." (Sutüven, 1976: 14)

Sutüven'in ölümünden sonra yayınlanan eserin ek ön sözünde Behçet Necatigil, Mehmet Behçet Yazar'dan alıntılararak Sutüven'in kendi ağzıyla ifade ettiği sanat görüşlerini şöyle verir:

"Bence sanat hakkında iddiasız, münakaşasız telakkilere sahip olmak en iyisidir. O, seyyal bir mevzudur. Su gibi bulunduğu kabın şeklini alır. Herkesin kendine mahsus sanat görüşü ne ise, sanat odur... Sanat sanat için, sanat cemiyet için... hepsi doğru." (Sutüven, 1976: 12,13)

Bu düşüncelerine uygun olarak Mustafa Seyit Sutüven; aruzdan hece veznine, hece vezninden serbest şiire kadar farklı tarzda şiirler yazmış, asla bir akıma bağlı olma gereğini kendinde görmez ve kendi sanat görüşünü Faruk Nafiz gibi "Sanat" isimli bir şiir yayımlayarak ortaya koyar (Tekşan, 2011: 19). Sutüven'in uzun yıllara yayılan şiirleri incelediğinde işlediği konuları genel-

¹ Mustafa Seyit Sutüven 1939 yılında yayımlamayı düşündüğü ancak yayımlamadığı şiir kitabının hazırlık çalışmasında "Sutüven" şiiri için 1933 yılına tarih düşer (Sutüven, 1976, s. 5). Fakat makalede şiirin yazılış tarihi 1934 senesi olarak ele alınmıştır. Bunun sebebi Mustafa Seyit Sutüven'le sonraki dönemlerde kendisiyle yapılan bir söyleşide şiirin yazılış tarihini 1934 olarak vermesi ve şiirin ilk defa bu tarihte bir dergide yayımlanmış olmasıdır.

² Bu eserin ön sözünde Zahir Güvemli, kitaptaki şiirlerin Mustafa Seyit Sutüven'in kendi el yazısıyla bıraktığı şiirlerden meydana getirildiğini söyler. Bu şiirlerin Sutüven'in ailesinden alınan bir dosya içinde olduğunu belirtir (Sutüven, 1976: 5). Ön söze ek kısmında da Behçet Necatigil, ailenin verdiği dosyada 74 şiirin bulunduğu, çeşitli dergilerde bulunan şiirlerle şiirlerin sayısının 77'ye çıkarıldığını söyler (Sutüven, 1976: 16).

³ Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları'ndan *Mustafa Seyit Sutüven, Bütün Şiirleri* (1976) adıyla Zahir Güvemli'nin ön sözü ve Behçet Necatigil'in ek ön sözüyle çıkan eserde ilk şiirinin yayımlandığı tarih olarak hem 1934 hem de 1935 seneleri verilmiştir.

likle mitoloji, savaş, halk kültürü, Divan şiiri, tarih, güncel olaylar, aşk, ayrılık, yaşanan coğrafyanın güzellikleri ve Anadolu'dan aldığı görülür (Tekşan, 2011: 46).

Şairin şiirlerinde farklı ölçü ve biçimleri kullandığı görülür. Saadettin Yıldız bu farklı kullarımları, Sutüven'in 94 şiirini ele aldığı çalışmasında şiirlerinin 38 adedinde serbest nazım, 31'inde hece ölçüsü, 25 adedinde de aruz ölçüsü kullanıldığını saptar (Yıldız, 2006: 2). Ayrıca şairin aruz ölçüsünü kullanarak yazdığı şiirleri incelendiğinde, aruz vezninin kalıplarını değiştirmek suretiyle yeni kalıplar denediği görülmektedir (Sutüven, 1976: 17).

Sutüven, çekingen bir kişilik yapısına sahip olmasından mı yoksa yazdıklarını beğenmeyip sonrasında inkâr edeceği⁴ düşüncesinden midir bilinmez, şiirlerini birkaç defa kitaplaştırmak girişiminde bulunmak istemişse de çeşitli gerekçelerle bu düşüncesinden vazgeçmiştir. Sağlığında yayımlanmış şiir kitabı bulunmayan Sutüven; özellikle 1934 yılında *Kaynak* dergisinde yayımlanan "Sutüven" şiiriyle edebiyat dünyasında tanınırlığını artırır ve bu şiiriyle kendisine antolojilerde, okul ders kitaplarında yer bulur.

Şairin eserlerinde canlı tasvirlerin göze çarptığı görülür. Sutüven üstüne en kapsamlı incelemeyi yapan Mesut Tekşan, Sutüven'in "Sanat" şiirinde kendini ressama, yazdıklarını tabloya benzetmesinin tesadüfi olmadığını söyler ve onun düşüncüyü ön plana alan bir şair değil, bunun yerine tablolar çizen bir şair olduğunu ifade eder (Tekşan, 2013: 19).

Şair, halk söyleyişleriyle sıkı bir ilişki içerisinde. Şiirlerinde işlediği coğrafyaların mahalli adlarını sıklıkla kullandığı görülür: Şıpşıp, Erizgân, Sutüven gibi... (Sutüven, 1976: 7) Yazdığı şiirlerinde, mitolojik öğeleri yaşadığı coğrafyanın potasında eriterek bir kültür bütünlüğü içerisinde ele alır. Şiirlerinde yalnız Yunan mitolojisine özgü mitolojik unsurlardan faydalanmaz; Nev-Yunânîlik, Mavi Anadoluculuk fikri hareketlerine benzer bir şekilde medeniyet bütünlüğünü, kültür bütünlüğü olarak görerek Türk, Fars gibi bu topraklara hâkim olmuş medeniyetlerin de mitolojilerini ortak bir kültür dairesi içinde okuyucuya sunar. Behçet Necatigil, Sutüven'in Türk şiirindeki yerini *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü* kitabında "Lirizminin ve söyleyişinin kuvveti, yerine göre halk şiirimizdeki kalıcı imkânlardan ve Yunan mitologyasından iyi faydalanışı ile hiç kitap çıkarmadığı, dergilerde çok az görüldüğü hâlde, unutulmayan şairlerimiz arasına girdi." (Necatigil, 2016: 353) şeklinde belirtir.

METAFOR KAVRAMINA GENEL BİR BAKIŞ

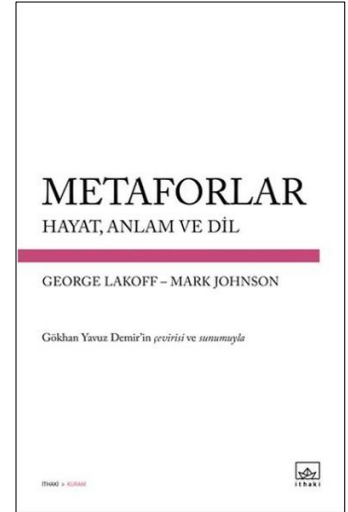
Metafor kavramı, Aristoteles'in *Poetika*'daki düşünceleri etrafında şekillenmiş ve günümüze kadar birçok araştırmacı tarafından farklı açıklamalarla izah edilmeye çalışılan bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Köken itibarıyla Yunanca olan ve dilimize Fransızcadan geçen metafor kelimesi, "Meta" ve "Pherein" kelimelerinin bir araya gelmesiyle oluşur ve sözlük anlamı olarak "öteye taşımak, aktarmak" anlamlarına gelir (Tunç, 2018: 15). Bir üst dil oluşturan ve özellikle soyut ya da anlatılması güç duygu ve durumları ifade etme aracı olarak kullanılan metaforun tarihsel kökeni antik Yunan'a kadar uzanır (Eke, 2017:20). Aristoteles *Poetika* isimli eserinde bu kavramı

⁴ 1939 yılında Mustafa Seyit Sutüven şiirlerini *Günün Çanağı* ismiyle yayımlamak ister ve "Bir gün inkâr edebilmek hevesiyle basıyorum." diye hazırlık sürecinde oluşturduğu dosyaya not düşer. Bilinmeyen bir sebeple şiir kitabını yayımlama isteğinden vazgeçer (Sutüven, 1976: 5).

“bir sözcüğün anlam aktarması yoluyla kendi anlamının dışında başka bir anlama gelebilecek şekilde kullanılması” olarak açıklar (Aristoteles, 2020: 61). Aristoteles’in üzerinde durduğu “iki unsur arasındaki ilişkinin sonucu gerçekleşen anlam aktarımı” metafor kavramı üzerine yapılan edebiyat çalışmalarının ortak kabul noktasıdır. Henry L. Roediger *Memory Metaphors in Cognitive Psychology* adlı çalışmasında, metaforun esasını insanların anlamlandıramadığı olgular, durumlar karşısında onları daha tanıdık gelen unsurla ilişkilendirmesi olarak açıklar (Aktaran Tunç, 2018: 15). Richards 1936 yılında yayınladığı *Philosophy of Rhetoric (Retorik Felsefesi)* adlı kitabında “iki unsur arasındaki ilişkiyi” terminolojik terimler oluşturarak açıklamaya çalışır. Richards, bir metaforu iki terim arasındaki ilişkinin ortaya konması olarak yorumlar ve bu terimleri konu terim ve araç terim olmak üzere isimlendirir (Draaisma, 2018: 30). Burada konu terim daha az bilinen veya anlamlandırılmakta zorluk çekilen unsurken, araç terim ise konu terimin anlamlandırılmasında kullanılan ve anlamı başka bir bağlama taşıyan somut unsurdur. Örneğin, “Aşk dipsiz bir kuyudur.” metaforunu ele alalım. Buradaki söz konusu metaforda soyut bir kavram olan aşk “konu terim” onu anlamlandırmak için kullandığımız somut bir kavram olan dipsiz bir kuyu ise “araç terim”dir. Her iki sözcüğün arasındaki anlamsal paralellik ikisinin de sonunda ne olacağının bilinmemesi üzerine kuruludur. Bu metafor aracılığıyla aşkın bilinmezlikler üzerine kurulu olduğunun ve yaşanacakların önceden kestirilmesinin mümkün olmadığı hususunda bir somutlamaya gidilmiş olur. Bir başka örnek olarak da gündelik dilde sıklıkla kullanılan “Zaman her şeyin ilacıdır.” metaforu ele alınabilir. Söz konusu metaforda, zaman ile ilaç arasında iyileştiricilik açısından anlamsal bir bağ kurularak zaman, kendi anlam bağlamından koparılmış yeni bir anlam düzlemine oturtulmuştur. Örnekte soyut bir kavram olan zaman (Konu terim), somut bir kavram olan ilaç (Araç terim) ile açıklanmaya çalışılmış; geçen zamanın yaşanan acılar üzerindeki etkisi ile ilaç arasında anlamsal paralellik kurulmuştur.

Yapılan son dönemdeki çalışmalarda özellikle de G. Lakoff ve M. Johnson’un *Metaforlar: Hayat, Anlam ve Dil* isimli çalışmasında metafor kavramının yalnızca edebî alana özgü bir kavram olmadığı, gündelik dilde ve hayatın farklı alanlarında sıklıkla kullanıldığı görüşü ortaya atılmış ve bu görüş genel bir kabul görmüştür. Bunun sonucu olarak da metaforun edebî olanla, şairanelikle ilintili olduğu sınırlayıcı anlayış yıkılarak metaforun gündelik insani iletişimin, düşünme biçiminin bir parçası hâline gelmiştir (Tunç, 2020: 32). Draaisma, metaforların bilişsel olgunlaşmanın bir sonucu olarak ortaya çıktığı üzerinde durur (2020: 34). Bu düşünceden yola çıkılarak da gündelik metafor kullanımına bilişsel olgunlaşma ve yaşantısal tecrübelerin kaynaklık ettiği söylenebilir. Şairler ise bu gündelik dildeki metaforları zenginleştirerek yeni yaratıcı metaforlar elde ederler.

Özet olarak metafor, bilinmeyen ya da anlamlandırılmakta güçlük çekilen bir sözcüğün her zaman kullanıldığı anlamsal bağlamından koparılıp başka bir anlamsal bağlam zeminine taşınması sonucu sözcüğün başka bir sözcük aracılığıyla daha iyi anlamlandırılması ya da açıklanmasının sağlanması olarak tanımlanabilir.



1-Sutüven

Bir şairin şiir poetikasını çözümleyebilmek için bilinmesi gereken önemli hususlardan biri de onun şiirinin kaynaklarıdır. Mustafa Seyit Sutüven'in beslendiği kaynaklar ve kullandığı temalar düşünüldüğünde şiir yelpazesinin genişliği göze çarpar. Özellikle şairin şiirinin önemli kaynaklarından olan yaşadığı coğrafyayı ve bu coğrafyaya özgü mekânları, şiirlerinde sık sık kullandığı görülmektedir. Bu mekânlardan biri olan Sutüven Şelalesi, şairin inceleyeceğimiz şiirinin ana ilham noktası olarak karşımıza çıkar. Şairin şiirinin ilhamını aldığı Sutüven Şelalesi; Balıkesir ilinin Edremit ilçesinde bulunan Kaz Dağlarının eteklerinde, Zeytinli beldesi sınırları içerisinde bulunur. Halk adlandırmasıyla Sutüven; biçimsel özellikleri düşünülerek kaçan, atlayan, akan su anlamlarıyla ilişkilendirilebilir (Sutüven, 1976: 7).

Şiirin yazılış hikâyesi, Ali Teoman'ın *Çağrı Dergisi*'nde yayımlanan "Mustafa Sutüven'le Konuşma" adlı yazısında şöyle anlatılır:

"Edremit kaymakamı Mithat Kemal Bey, Atatürk'ün Edremit'e teşriflerini bu subaşında değerlendirmek için, vaktiyle Roma'nın, Lidya'nın ozanlarının ilham kaynağını aldıkları bu yerde, medeniyet tarihini Türk tarihi sinesinde toplayacak sesi çağırıyor. Yıl 1934. Şair kişiliğini bulmuş, şelalenin ismi Sutüven. Mustafa Seyit, ocak ve şubatın soğuk günlerinde bu suyun başında oturuyor. Ismarlanan bu şiir, belki de bir taşa yazılıp dikelecek... Ozanımız Sutüven'i yazıyor, ama rahmetli kaymakam, bir hamâsi şiir beklerken, şairin deyimlerinde gizlenmiş vatan sevgisini o gün için belirli bulmuyor. "(Sutüven, 1976: 15)

Sutüven, güzelliğiyle yalnızca Mustafa Seyit Sutüven'e ilham kaynağı olmakla kalmaz, aynı zamanda bu bölgede yaşamış başka sanatçılar da bu doğa güzelliğine kayıtsız kalamazlar. Bu isimlerden biri olan Sabahattin Ali, "Hasan Boğuldu" hikâyesine de kaynaklık eden bu coğrafyada bulunan Sutüven'den "Hasan Boğuldu" hikâyesinde şöyle bahseder:

"İki buçuk metre çapında bir borudan fırlıyormuş gibi bol ve akan coşkun sular, bembeyaz bir kayaya varınca birdenbire boşlukla karşılaşıyorlar, bir an, bir küçük an duruyorlar, sonra geldiklerinden daha müthiş bir hızla derin bir çukura, sade köpük halinde dökülüyorlardı. Orada bir müddet kaynaşıyorlar ve çalkalana çalkalana sağa kıvrılıp, beyaz taşlar üzerinde sekerek, yollarına devam ediyorlardı... Bu çağlayandan bahseden bir şiirin ilk satırları hep dudaklarımda idi:

bir kayadan duman duman,
on yedi metre atlayan
dağ kokusuyla yüklü su...
akması tel tel ince saç,
düştüğü yerde üç kulaç,
mavi su, ak köpüklü su!.." (2018: 112,113)

"Sutüven" şiiri, ilk defa 1934 yılında *Kaynak* dergisinde yayımlar. Bu şiiri bir kitap içinde ise ilk defa altında 1934 tarihiyle, Mehmet Behçet Yazar'ın *Genç Şairlerimiz ve Eserleri* isimli antoloji kitabında görürüz (Sutüven, 1976: 10). Yazıldığı dönemde büyük yankı uyandıran "Sutüven" şiirini İnci Enginün, Yunan mitolojisinden yararlanılarak yazılan en güzel şiir olarak değerlendirir (Enginün, 2009: 69).

İncelenecek ilgili metin şöyledir:

Sütüven⁵

“Bir kayadan duman duman
On yedi metre atlayan
Dağ kokusuyla yüklü su.

Boşluğa fırlayınca, saç
Düştüğü yerde üç kulaç
Mavi su, ak köpüklü su.

Şi'rin elindesin bugün
Eski masalların bütün
Canlanacak birer birer.

Akhalılar da bir zaman
Şair, ilâhe, kahraman,
Şi'rini burda içtiler.

Hepsi tapardı rengine,
Rastlamamıştı dengine,
Hiçbiri, mor Tesalya'da.

Öyle füsunludur bu yer
Şi'rine borçludur Homer
Çünkü senindir İlyada.

Eski, uzun zamanların,
Tığ gibi kahramanların
Türküsdür sesin henüz.

Dağda hayat uyandıran
Taşları duygulandıran
Bir son ilâhesin henüz.

Afrodit olmadan ilâh
Dağdan inerdi her sabah
Elde gümüş hamam taşı.

⁵“Sütüven” şiiri, farklı kaynaklarda çeşitli değişikliklerle karşımıza çıkmaktadır. İncelenecek şiir olan *Mustafa Seyit Sütüven'in Bütün Şiirleri*'ndeki “Sütüven” metni ile Mehmet Kaplan'ın *Şiir Tahlilleri 2* isimli eserindeki tahlil ettiği metin arasında on yerde farklılıklar görülmektedir. Bu farklılıklar bazen bir kelime, bazen bir dize şeklinde görülmektedir. Hatta bazı değişiklikler şiirin anlamını değiştirecek boyuttadır. Yine bu iki şiir metni arasında üçlük sayısındaki farklılıklar göze çarpar. *Bütün Şiirleri*'nde yirmi iki üçlükten oluşurken *Şiir Tahlilleri 2* isimli eserde yirmi üçlük mevcuttur. Yine farklı kaynaklarda da benzer değişiklikler bulunduğu görülmektedir. Behçet Necatigil, bu durumun sebebinin Sütüven'in bir yerde yayımladığı şiirini, yıllar sonra değişiklik yaparak yeni bir şiir gibi yayımlamak âdetinde olmasıyla açıklar (Sütüven, 1976: 17).

Burda çıkardı örtüden
Kimseye gösterilmeyen
Gerdanı, göğsü, kalçası.

Altına mavi mermerin,
Üstüne ak köpüklerin
Kurt gibi saldırırdı hep.

Kimseye belli etmeden,
Hırsla kucakladıkça sen,
Göğsünü kaldırırdı hep.

Burda Moğol, Yunan, Mısır,
Med, Roma, Türk, asır asır
Taptı döküldüğün yere.

Tanrıların konakları,
Orduların otakları
Burda ererdi göklere.

Söylediğim masal değil;
Atları, kahraman Aşil
Burda sulardı bir zaman.

Burda gezerdi Keykubad,
Burda keserdi Mihridat,
Burda içerdi Antuvan!

Göğse nasıl batarsa dış
Öyle derinden işlemiş
Taşlara Hektor'un izi.

Söyle, bugün niçin, neden
Bunca ilâhlığınla sen
Kulluğa almadın bizi?

Hâlbuki bir Yunan kadar,
Hüsnüne her tapan kadar
Tapmayı biz de anlarız.

Bizleri başka görme sen;
Hüsnü, Hudâ kadar seven
Gönlü temiz adamlarız.

Hepsini at da bir yana,
Bari o günlerin bana
Şi'rini söyle tatlı su.

Şi'rini, geldiğin yerin
Şi'rini, eski günlerin
Söyle, köpük kanatlı su!"
(1976: 23,24,25,26)

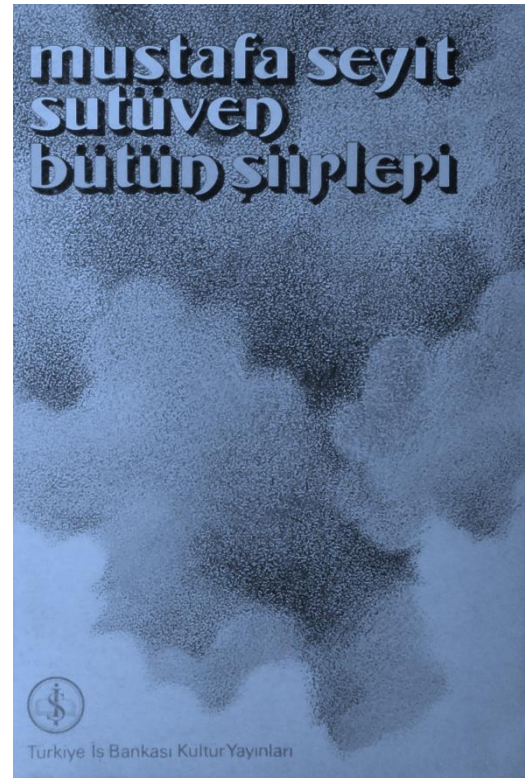
Çalışmanın bundan sonraki kısmında şairin "Sütüven" şiiri, suyun metaforik kullanımları açısından incelenecek ve şair tarafından suya addedilen metaforik anlamlar ışığında şiir çözümlenmeye çalışılacaktır.

2- "Sütüven" Şiirinde Su Unsurunun Metaforik Kullanımları

Su, çağrışımsal zenginliği ve sembolik özellikleriyle her kültürde kendine yer edinmiş, hem günlük dilde hem de edebî alanda sıklıkla kullanılan bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. İmgesel zenginliğiyle halkın tahayyülünde "su gibi akıp geçti, su gibi azil ol, su gibi ezberlemek, o köprü'nün altından çok sular geçti" gibi birçok metaforik kullanımı olan su, hem geleneksel⁶ hem de modern Türk şiirinde poetik ve siyasi görüşü birbirinden farklı birçok şair tarafından her dönemde sıklıkla tercih edilen bir metafor olmuştur (Tunç, 2020: 75). Bu şairlerden biri olan Mustafa Seyit Sütüven;"Sütüven" şiirinde suyun imgesel zenginliğinden yararlanarak suyla "Bellek", "Zaman", "Mitoloji" arasında anlamsal paralellikler kurarak bu sözcükleri kendi anlamsal bağlamından koparmış onlara yeni anlam katmanları kazandırmıştır.

A-Bellek-Su İlişkisi⁷

"Bellek Sudur." geleneksel metaforu hem geleneksel hem de modern şiirimizde birçok şair tarafından sıklıkla tercih edilen bir metafordur. Gökhan Tunç, *Şiir ve Bellek: Modern Türk Şiirinde Bellek Metaforları* adlı çalışmasında Yahya Kemal Beyatlı, Ahmet Hâşim, Ahmet Hamdi Tanpınar gibi modern Türk şairlerinin suyu bellekle nasıl ilişkilendirdiklerini örneklerle beraber ortaya koyar ve aynı eserde şairlerin belleğin farklı özelliklerini ortaya çıkaran metaforları oluştururken çevrelerindeki unsurlardan ilham aldıkları savını ortaya atar (2020: 16). "Sütüven" şiiri düşünüldüğünde bu savın Mustafa Seyit Sütüven içinde geçerli olduğu söylenebilir. O da ilhamını Kaz Dağı'nın eteklerinde gürül gürül akan bir şelaleden alarak onu bellekle ilişkilendirir.



⁶ Nagehan Uçan Eke (2017) Klâsik Türk Edebiyatında Metaforik Üslûp, Ankara: Akçağ Yayınları, s.164-165. Su metaforunun Divan şairleri tarafından kullanıldığı görülmektedir. Bkz. Nagehan Uçan Eke, Sinan Paşa'nın "İşk bir bahirdür ki ka'rı ezeldür, sâhili ebed; ışk bir deryâdur ki lüccesi vü kenârı sermed" beytini "Aşk Denizdir." metaforu üzerinden inceler.

⁷ Çalışmanın ana fikri ve özellikle belleğin suyla olan ilişkisinin ele alındığı çalışmanın bu bölümü, Gökhan Tunç'un *Şiir ve Bellek, Modern Türk Şiirinde Bellek Metaforları* adlı eserinden esinlenilerek oluşturulmuştur.

Draaisma, *Bellek Metaforları: Zihinle İlgili Fikirlerin Tarihi* isimli eserinde metaforu kullanan kişilerle çevrelerinde belleğin gizli süreçlerini muhafaza eden metaforlar kullandığını ve edebî-bilimsel inşalar olarak metaforları bir çağın, bir kültürün yansımaları olarak görür (Draaisma, 2017: 21). Sutüven şiirinde de şelaleden akan suyun biriktiği gölet, bu işlevi görmektedir. Şair, burada mekânın belleği olarak Sutüven Şelalesi'ni seçerek suyun döküldüğü durgun göleti, suyun bellekle anlamsal ilişkisi olan yansıtma işlevi üzerinden çağın ve kültürün yansımalarının gün yüzüne çıkarıldığı bir bellek olarak ele alır ve Sutüven'i hafıza mekânı olarak seçer.

"Bir kayadan duman duman
On yedi metre atlayan
Dağ kokusuyla yüklü su.

Boşluğa fırlayınca, saç
Düştüğü yerde üç kulaç
Mavi su, ak köpüklü su.

Şi'rin elindesin bugün
Eski masalların bütün
Canlanacak birer birer." (s.23)

Sutüven'in fiziksel özelliklerinin anlatıldığı ve pitoresk bir tabiat manzarasının sergilendiği şiirin giriş kısmında köpükler çıkararak dökülen akan su bir nevi yaşantıların taşıyıcısı işlevinde kullanılmıştır. Akan su, taşıdığı bu yaşantıları gölete doldurur ve gölet anıların depolandığı bir bellek olarak sembolize edilir. Su, bu topraklarda yaşanan her şeyin tanığı ve o bölgede yaşamış olan tüm medeniyetlerin ortak geçmişlerinin depolandığı kolektif bir belleği temsil eder. Böylelikle bu medeniyetlerin sembolik anlamları Sutüven'de toplanmış olur. Şair; bu bölümde kullandığı eski masal kelimesiyle bu toprakların mitlerini, efsanelerini, destanlarını, inançlarını ifade eder ve bunların hepsini muhafaza edenin de su olduğuna dair bir gönderimde bulunur. Yine bu bölümde kullanılan canlanacak kelimesinin hatırlama işleviyle kullanıldığı görülmektedir. Şair, bu dizelerde şiir aracılığıyla geçmişe yapılacak bir serüvenin başlayacağını ifade eder.

"Akhahılar da bir zaman
Şair, ilâhe, kahraman,
Şi'rini burda içtiler.

...
Öyle füsunludur bu yer
Şi'rine borçludur Homer
Çünkü senindir İlyada.

...
Burda Moğol, Yunan, Mısır,
Med, Roma, Türk, asır asır
Taptı döküldüğün yere." (s.23,24)

Şair, şiirin bundan sonraki kısmında bu tarihsel yolculuğu Homer'in *İlyada*'sından başlatır. Sonrasında buraya hâkim olan medeniyetleri ve onların inançlarını, kültürlerini bize Sutüven aracılığıyla aktarır. Homer'in *İlyada*'sında bahsettiği Troya Savaşı'nı başlangıç olarak düşündüğü-

müzde ki bu da geç Tunç Çağı'nın sonlarına gelmektedir, şiirin yazıldığı döneme kadar yaklaşık üç bin yılı kapsayan bir zaman diliminden bahsedildiği düşünülebilir. Bu üç bin yıllık geçmiş (*İlyada*'da geçen mitolojik anlatılarla daha eskilere de götürülebilir) şair tarafından hafıza mekân olarak seçilen Sutüven'de saklıdır. Bu coğrafyaya hâkim olan Yunan, Med, Roma, Mısır, Türk gibi medeniyetlerinin bu coğrafyada bıraktığı izler bir potada eritilerek Sutüven'de somutlaştırılır. Böylelikle insanın tabiatla bütünleştiği mitolojik zamanlardan tarihselliğe geçiş serüveni adı geçen kavimler aracılığıyla okuyucuya sunulur.

"Hepsini at da bir yana,
Bari o günlerin bana
Şi'rini söyle tatlı su.

Şi'rini, geldiğin yerin
Şi'rini, eski günlerin
Söyle, köpük kanatlı su!" (s.26)

Şiirin son kısmında "Bellek Sudur." geleneksel metaforunun tekrar ele alındığı görülür. Burada sorduğu soruyla şair sudan, yaratılışın başlangıcının cevabını ister. Şair, yaratılış mitolojilerini de göz önünde bulundurarak yaşamın sudan, suyun üstündeki köpükten başladığını düşünerek bu cevabın Sutüven'de saklı olduğu düşünür. Böylelikle suyun çok daha eski zamanların, yaratılışın kodlarını taşıyan bir bellek olduğu düşüncesini okuyucuya imler. Son dönemde suyun hafızası üstüne yapılan araştırmalarda suyun gerçekten belleği olduğuna dair olan bulgular⁸(aktaran Tunç, 2020: 77) düşünüldüğünde şairin suyla bellek arasında bir ilişki kurmasını daha da dikkat çekici kılmaktadır.

B-Zaman-Su İlişkisi⁹

Zaman mefhumu "akıp gitmesi" yönüyle hem gündelik dilde hem de edebiyatta sıklıkla suyla ilişkilendirilmektedir. Gündelik dilde kullanılan "su gibi geçti, bu köprünün altından çok sular aktı, akan su şişeye dönmez" deyimlerinin zamanın akışkanlık ilişkisiyle ortaya çıkan metaforik kullanımlar olduğu görülmektedir. Zaman akıp gider, su da akıp gider öyleyse zaman ile su arasında "akıp gitme" işlevi açısından bir benzerlik ilişkisi vardır ve bu da bizi "Zaman Sudur." ya da "Zaman Bir Nehirdir." metaforlarına götürmektedir. Bu metaforların zaman kavramını somutlaştırmak için Türk edebiyatında sıklıkla tercih edildiği görülmektedir. Cumhuriyet dönemi mistik şairlerinden olan Necip Fazıl Kısakürek bu metaforu "Heykel" şiirinde şöyle kullanır:

"Yıllar bir gözyaşı olup da kaymış
Bu eski heykelin yanaklarında
Yapraktan saçını yerlere yaymış
Sonbahar ağlıyor ayaklarında"(Kısakürek, 1998: 324)

⁸ Banes, Neva Çiftçioğlu (04.01.2016), "Suyun Hafızası" [<https://www.haberturk.com/saglik/haber/1175966-suyun-hafizasi>] [Erişim tarihi: 15.11.2021]

⁹ Bu bölümde seçilen örnek şiirler, Hümeýra Yuva'nun *Türk Şiirinde Zaman Teminin Değişimi* adlı çalışmasından faydalanılarak kullanılmıştır.

Şair, bu dizelerde akıp hızla geçen yılları gözyaşıyla somutlaştırarak bu yılların insan üzerinde bıraktığı etkiyi sonbahar aracılığıyla sembolize ederek okuyucuya sunar. Yine Necip Fazıl'ın "Yağmur" isimli şiirinde yağmuru zamanla ilişkilendirdiği görülmektedir:

"Bu yağmur, bu yağmur bu kıldan ince,
Nefesten yumuşak yağın bu yağmur.
Bu yağmur, bu yağmur bir gün dinince,
Aynalar yüzümü tanımaz olur." (Kısakürek, 1998: 300)

Bu dizelerde hızla geçen zamanı karşılamak için yağmur metaforu kullanılmıştır. Bu metafor aracılığıyla geçen zamanın kişi üzerindeki tahrip edici etkisi ayna aracılığıyla ifade edilir. İkinci Yeni şairlerinden Edip Cansever de suyu zamanla ilişkilendirerek kullanan şairlerdendir. Hızla geçen yılı ve ruh hâlini anlattığı "Bir Su Yılı Denebilirdi" şiiri şöyledir:

"Bir su yılı denebilirdi geldi geçti
Üstünde durmuyorum
Terledim bulanık baktım
Ne varsa kendiliğindendi
Hemen hemen evden çıkmadım" (Cansever, 2011: 142,143)

Verilen örneklerde görüldüğü gibi modern Türk şiirinde suyun zamanla ilişkilendirilmesi akıp gitmesi üzerine kuruludur ve su hareketli bir unsur olarak ele alınır. Bu da üzerinde durulması gereken önemli bir hususun da suyun mahiyeti olduğunu ortaya koyar. Gaston Bachelard, *Su ve Düşler* isimli kitabında suları karakteristik mahiyetlerine göre berrak sular, ilkbahar suları, akan sular, derin sular, durgun sular ve ölü sular olarak sınıflandırmaktadır. Bachelard, durgun suyu daha çok yansıtma işleviyle ele alırken akan suyu, Heraklitos'un "Aynı ırmakta iki defa yıkanılmaz." sözü üzerinden zamanla ilişkilendirir (Bachelard, 2016: 13). Akan suyun hareket hâlinde olması, üzerinde bir iz bırakmamasına neden olmakta ve görüntüleri yansıtma gücünü yitirmesine sebep olması onun daha çok unutmaya ilişkilendirilmesine sebep olur. Durgun sular ise yansıtma özelliği taşımaları dolayısıyla daha çok bellekle ilişkilendirilirler (Tunç, 2020: 80). Akan su, depolama işlevine sahip olmaması sebebiyle yalnızca taşıyıcıdır ve akıp gitme, bir daha geri döndürülemez özellikleri açısından zamanla ilişkilendirilir. Sutüven'in fiziksel özelliklerinin anlatıldığı ilk iki üçlüğe bakıldığında coşkun bir şekilde köpükler çıkararak akan bir suyla karşılaşılır. Sutüven şiirinde suyun belleği somutlaştırmada kullanıldığı gibi zaman mefhumunu da somutlaştırmak için kullanıldığı görülmektedir. Şelalenin gölet kısmının "Bellek Sudur." kavramsal metaforuyla ele alındığı düşünüldüğünde bu hızla gölete anıları dolduran coşkun akan suyun zamanı sembolize ettiği söylenebilir. Zaman hızla akıp gitmekte, içinde biriktirdiği anıları da belleğe aktarmaktadır.

Yukarıda verilen Türk edebiyatının farklı ekollerine ait şairlerin şiir örnekleri ışığında şairin Sutüven şiirinde suyla zaman arasında kurduğu metaforik ilişki açısından geleneğe eklemlediği görülmektedir.

C-Mitoloji-Su İlişkisi

Mustafa Seyit Sutüven, suyu mitolojiyle ilişkilendirme hususunda Türk edebiyatında Cumhuriyet dönemi şairleri içinde özgün bir yere sahiptir. Kendisinden önce de Türk şiirinde mitoloji-

nin su ile ilişkilendirildiği örneklere rastlanılmaktadır. Gülşen Sezen, *Klasik Türk Şiirinde Su* isimli kapsamlı doktora tezinde birçok divan şairinin suyu mitolojiyle ilişkilendirdiğini örneklerle açıklar. Bu örneklere bakıldığında suyun daha çok klasik Türk şiirinde Fars ve İslami mitolojilerle ilişkilendirilerek kullanıldığı görülmektedir. Mustafa Seyit Sutüven'i bu hususta özgün kılan ise beslendiği kaynağın daha çok Antik Yunan mitolojisi olmasıdır. Sutüven'in şiirinde suyu Antik Yunan mitolojisiyle nasıl özgün bir şekilde ilişkilendirdiğine geçilmeden önce Yunan mitolojisinin "Sutüven" (1934) şiirinin yazıldığı döneme kadar Türk edebiyatındaki serüvenine kısa bir göz atmak yerinde olacaktır:



Mustafa Seyit Sutüven

Türk edebiyatında Yunan mitolojisine olan ilginin kökleri Tanzimat'a kadar gider. Birkaç telif ve çeviri eserle sınırlı olan bu ilgi özellikle Yahya Kemal ve Yakup Kadri'nin 1912 yılında ortaya attıkları Nev-Yunânîlik düşüncesiyle beraber giderek artar. Nev-Yunânîlik hareketi, mütareke dönemiyle aynı yıllarda etkin olması sebebiyle çok uzun soluklu olmasa da özellikle Cumhuriyet dönemi şairlerinin Antik Yunan mitolojisine ilgi duymalarında önemli bir etkisi olmuştur. Özellikle "Persefon şairi" olarak da bilinen Cumhuriyet dönemi şairlerinden olan Salih Zeki Aktaybu düşüncenin de etkisiyle eserlerinde Yunan mitolojisini yoğun bir şekilde kullanır. Türk edebiyatında hiçbir sanatçının edebî ürünlerinin biçimlenmesinde mitolojik unsurların etkisi

Aktay'ın eserlerinde olduğu kadar yoğun değildir (Şahbaz, 1999: 16). Özellikle 1930'da yazmış olduğu *Persefon* isimli şiir kitabının sadece Yunan mitolojisinin üzerine kurulu olduğu görülmektedir. Yunan mitolojisini yoğun bir şekilde kullanan dönemin diğer bir şairi de Mustafa Seyit Sutüven'dir. Özellikle makalenin de konusu olan 1934 yılında yazılan "Sutüven" şiiri bu açıdan dikkate değer bir eserdir. Makalenin bundan sonraki kısmında Sutüven'in suyu, Antik Yunan mitolojisiyle nasıl ilişkilendirerek kullandığı üzerinde durulacaktır.

Yaşamın temel kaynağı olan suyun, toprakla¹⁰ beraber birçok antik kültürde dişil bir nitelikte ele alındığı görülmektedir. Su; bu niteliği aracılığıyla yaratmayla, doğurganlıkla ilişkilendirilerek çeşitli kültürlerin kozmogoni mitlerinde kendisine önemli bir yer edinmiştir. Örneğin Altay Yaratılış miti "Evvelce yalnız su vardı." diyerek başlar (Seyidoğlu, 2014: 37). Yine Hint kültürünün değerli kaynaklarından olan Veda metinlerinde suya verilen ad "mâtritâmâh", yani "annelerin en yücesi" anlamında kullanılır (Saydam, 1997: 117). Antik Yunan filozoflarından olan Miletos'lu Tha-

¹⁰ Hesiodos, Yunan mitolojisinde evrenin oluşumunu ve tanrıların doğuşunu anlattığı *Theogonia* isimli eserinde evrenin oluşumundaki temel maddenin toprak olduğunu söyler. Toprak Ana olan Gaia yaratma yetisine sahiptir ve yeryüzünde var olan her şeyin temelinde o vardır (Hesiodos, 2021: 7).

les yaşamın kaynağındaki temel madde olarak düşünülen “Arkhe” kavramının su olduğunu söyler¹¹. İslam felsefesinde Anâsır-ı Erbaa düşüncesine göre kâinatın oluşumunda dört unsurun rolü vardır ve bu dört unsurdan biri sudur. Görüldüğü üzere birçok kültürde suyun yaratma ve doğurganlıkla ilişkilendirdiği görülmektedir. Su, böylelikle yaratıcı “potansiyel”in, doğurganlığın, ana rahminin sembolü olarak görülür (Saydam, 1997: 117). Mustafa Seyit Sutüven’in incelenen şiirinde özellikle Yunan mitolojisinden faydalandığı görülmektedir. Şair, Yunan mitolojisinde suyun yaratma ve doğurganlık özelliğinin vurgulandığı mitlere gönderme yaparak Sutüven’i bu mitik karakterlere hayat veren, ilahilik vasfı veren bir mekân yani ana rahmi olarak ele alır. Afrodit bu suların ak köpüklerinde ilahelik vasfına erişir ve ak kanatlı Pegasus bu sulara doğar. Şiirde geçen doğurganlık ve yaratma vasfı olan ak köpüklü su motifi; birçok destan, mit ve efsanede kendine yer bulur. İbrahim Dilek *Mitolojilerde ve Türk Destanlarında Köpük* adlı makalesinde bu konuya şöyle değinir:

“Dünya mitolojilerinde, özellikle teogoni mitlerinde doğum ile köpük arasındaki bağ çok açıktır. Bu mitlerde deniz, bebeğin içinde yüzdüğü “amniyon sıvısı”nı, daha genel anlamda “rahim”i, köpük ise “sperm”i imler. Bu imlemeyi kan-sperm, su-köpük şeklinde eşleştirmek de mümkündür. Yaşamın ve döllemenin rengi olan kırmızı, söz konusu tanrılar olunca beyaza döner.”(2018: 68)

Şiirin üç yerinde köpük, ak köpük sözcükleriyle karşılaşıldığı görülmektedir. Şiirin ikinci üçlüğünde geçen ak köpük kelime grubunun Sutüven’in fiziksel özelliklerini anlatan bir sıfat olarak kullanılmış olduğu görülür.

“Boşluğa fırlayınca, saç
Düştüğü yerde üç kulaç
Mavi su, ak köpüklü su.”(s.23)

Şiirin ilerleyen bölümlerinde ise Afrodit ve Pegasus’u çağrıştıran ak köpük, ak kanatlı su sözcükleriyle beraber okuyucuya farklı anlam kapıları aralanmış olur. Şiirde Afrodit’in ilahilik vasfını Sutüven’in ak köpüklü suyu aracılığıyla kazandığı anlatıldığı bölüm şöyledir:

“Afrodit olmadan ilâh
Dağdan inerdi her sabah
Elde gümüş hamam taşı.

Burda çıkardı örtüden
Kimseye gösterilmeyen
Gerdanı, göğsü, kalçası.

Altına mavi mermerin,
Üstüne ak köpüklerin
Kurt gibi saldırırdı hep.

Kimseye belli etmeden,
Hırsla kucakladıkça sen,
Göğsünü kaldırırdı hep.”(s.24)

¹¹Karlığa, H. B. Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, Anasır-ı Erbaa Maddesi.

Şiirde önceki bölümlerde dişil özellikleriyle belirtilen su, burada ilk defa eril bir nitelik kazanır ve Afrodit'e kurt gibi saldırır. Köpüğün teogoni mitlerinde genellikle spermi simgelediği düşünüldüğünde burada ilahi bir birleşmenin olduğu söylenebilir. Bu birleşme sonucunda ilahi bir varlık ortaya çıkar. Ayrıca aşk, güzellik ve cinsellik tanrısı olarak bilinen Afrodit¹² isminin Yunanca "aphros" (köpük) kelimesinden türediği (Erhat, 2013: 42) de düşünüldüğünde Tanrıçanın köpükten ilahelik kazanması fikri gayet uygun gözükmektedir. Fikrimize ek olarak Afrodit'in Doğu kökenli bir tanrı olması ve Yunan mitolojisine sonradan dâhil olması ile ilahiliğini sonradan kazanması arasında da bir bağ kurulabilir.

Afrodit'in doğumunun çeşitli anlatılarda köpüklü suyla ilişkilendirildiği görülür. Hesiodos'a göre Afrodit, Kronos'un babası Uranos'un hayâlarını bir tırpanla kesmesi sonucu Uranos'un hayâlarından akan ak köpüklerden doğmuştur. Afrodit'in doğumunu Hesiodos şöyle anlatır:

"Ak köpükler çıkıyordu tanrısal uzuvdan:
Bir kız türeyiverdi bu ak köpükten.
Önce kutsal Kythera'ya uğradı bu kız,
Oradan da denizle çevrili Kıbrıs'a gitti.
Orada karaya çıktı güzeller güzeli tanrıça,
Yürüdükçe yeşil çimenler fışkırıyordu
Narin ayaklarının bastığı yerden.
Aphrodite dediler ona tanrılar ve insanlar
Bir köpükten doğduğu için." (2021: 10)

Görüldüğü üzere şairin, bu Theogonia mitosundan etkilendiği açıkça görülmektedir. Bu ilahilik kazandırma süreci aşağıdaki dizeler göz önünde bulundurulduğu farklı bir bakış açısıyla da ele alınabilir.

"Dağda hayat uyandıran
Taşları duygulandıran
Bir son ilâhesin henüz." (s. 24)

Bu dizeler ve ikinci parçadaki "saç" benzetmesiyle şair, su ile kadın arasında bir ilişkinin olduğu gönderiminde bulunur. Su, burada yaşamı temsil eden bir ilahe varlık vasfına bürünür. Bu dizeler, Tanrılar panteonu ortaya çıkmadan önceki dönemlerdeki inanç sisteminin temelini oluşturan doğa kültü ile açıklanabilir. Suyun yaşamın kaynağında yer aldığı düşünüldüğünde ve çeşitli medeniyetlerde bununla ilgili anlatılar olduğu düşünüldüğünde bunun yanlış bir düşünce olmadığı söylenebilir. Özellikle bu dönemlerde Anadolu'da hüküm süren Frig gibi kültürlerin panteonlarında ana tanrıça kültü olan Kibele'nin, bereketi ve doğurganlığı simgelediği de düşünüldüğünde bu bölgede anaerkil bir tanrısal yapının geçmiş dönemlerde hâkim inaniş olduğu söylenebilir. "*Bir son ilâhesin henüz*" dizesi de yorumlandığında görünüşte biçimsiz olan ve doğa kültüründe önemli bir inanç kaynağı olan suyun inanç sistemindeki yerini Antik Yunan mitolojisinin Afrodit gibi antropomorfik tanrılarına bıraktığı çıkarımında bulunulabilir.

¹² Bu tanrıçanın doğumu üzerine iki anlatı vardır. Homeros'a göre Zeus ve Dione'den doğmadır. Hesiodos'a göre bu tanrıça denizin köpüklü dalgalarından doğmuştur. Tanrıça Aphrodite, Tanrı Uranos'un, Kronos'ça kesilen erkeklik organı denize düşünce, saçtığı köpüklerden doğmuştur. Ama Homeros böyle bir efsaneden söz etmez (Erhat, 2013: 42).

Şiirin son dizesinde köpük kanatlı su diye gönderimde bulundurulmuş mitolojik karakterin Pegasus olduğu görülmektedir.

“Şi'rini, geldiğin yerin

Şi'rini, eski günlerin

Söyle, köpük kanatlı su!”(s. 26)

Pegasus, Perseus'un kafasını kestiği Medusa'nın yere damlayan köpüklü kanından doğmuş kanatlı beyaz bir at olarak tasvir edilen mitolojik bir karakterdir. İsminin kökeni de Yunanca tekil olarak kaynak anlamına gelen *pege*, çoğul olarak sular anlamına gelen *pegepegai*'den almaktadır. Okeanos'un sularından doğduğu için bu adı almıştır (Hesiodos, 2021: 256-257). Bu doğuş Hesiodos'un *Thegonia (Tanrıların Doğuşu)* adlı eserinde şöyle anlatır:

“Perseus kestiği zaman kafasını

Khrysaor'la Pegasus çıkıverdi kanından

Biri deniz kıyısında doğduğu için

Öteki elinde kılıç tuttuğu için

Almışlardı Pegasus'la Khrysaor adlarını.”(2021: 13,14)

Görüldüğü üzere şairin burada Pegasus'un köpükten doğumuna bir gönderimde bulunduğu görülmektedir. Yukarıda örneklendiği gibi suyun mitolojik anlatılardaki ilahî yanı ve canlıların yaşamını sürdürebilmesi için temel gereksinim olması suya canlandırma, yaratma ve doğurganlık vasfının addedilmesini sağlar. Bunun sonucu olarak da yaratıcı, ana rahmi ile suyun arasında “can verme, canlandırma, doğurganlık” ilişkisi kurulmuş, yaratıcı ve ana rahmi su üzerinden somutlaştırılmıştır. Bu da okuyucuyu arkaik “Yaratıcı Sudur.” metaforuna götürür. Şiirde mitolojiyle ilişkilendirilecek bir başka hususta suyun ilham verici niteliğidir.

“Şi'rini, geldiğin yerin

Şi'rini, eski günlerin

Söyle, köpük kanatlı su!”(s.26)

Şiirin son kısmında gönderimde bulunulan Pegasus aracılığıyla Sutüven, Yunan mitolojisindeki Hippokrene¹³ pınarıyla özdeşleştirilir. Yunan mitolojisinde kanatlı at Pegasus'un ayağını yere vurmasıyla yerden fışkırarak oluşan bu pınar; etrafında Musaların¹⁴ şarkılar söylediği, şairlere esin kaynağı olan bir yer olarak düşünülür. Şairin de burada Sutüven'den ilham isteyerek yaratılışın şiirini yazmak isteğinde olduğunu çıkarılabilir. Yine suyun sanatta yaratıcılığın ana kaynağı olmasıyla ilişkili bir başka Yunan miti de Mnemosyne ile ilgilidir. Hatırlama tanrıçası olarak da geçen Musaların annesi olan Mnemosyne, aynı zamanda unutma ırmağı olan Lethe'nin bir zıddı olan bir ırmak olarak da tahayyül edilmiştir. Onun köpük köpük çağlayarak akan suyunda geçmiş yaşantıların izleri vardır. Onun suyundan içen şair bu geçmiş yaşantıların izlerini kendinde toplayarak ilhama ulaşabilirdi (Sanders, 2013: 15).

¹³ Hippokrene, at pınarı anlamına gelen bu yer Helikon Dağında, Musa'ların kutsal koruluğundaki bir pınardır. Pegasus'un ayağını yere vurmasıyla yerden fışkıran bu suyun çevresinde Musa'lar toplanır, ezgi söyler, dans ederlermiş. Pınarın suyu şairlere esin kaynağı olurmuş (Erhat, 2013: 145).

¹⁴ Antik Yunan'da ozanlara ilham veren esin perileridir. (Erhat, 2013: 208). Hesiodos'un Thegonia eserinde Zeus ve bellek tanrıçası Mnemosyne'nin dokuz kızı olarak geçerler. Musalar hem yaratıcılık gücü hem de akıl ve düşünceyle ilişkilidirler. Tanrıların tüm şenliklerinde ezgi söylerler. Hemen hemen hiçbir şair yoktur ki Antik Yunan'da onları anmadan şiir yazamaz. (Hesiodos, 2021: 250-251)

“Öyle füsunludur bu yer
Şi'rine borçludur Homer
Çünkü senindir İlyada.”(s.24)

Yukarıdaki dizelere bakıldığında yine su ile ilham arasında ilişki kurulduğu görülür. Şair, Homer'e ilhamını Sutüven'in büyüğü atmosferinin verdiğini söyler. Şair, Homer'in İonyalı olduğu tezi düşünerek Homer'in yaşadığı dönemden 300-400 yıl önce yaşanmış olan efsanevi Troya Savaşı'nı konu edindiği eseri İlyada'yı sanki oradaymışçasına yazmış olmasının sebebinin suyun belleğinin ilham aracılığıyla kendisine geçmiş olmasıyla açıklar. Verilen örneklerde bakıldığında ilhamın mitolojik anlatılarda suyla ilişkilendirildiği görülmektedir. Suyun işaret ettiği anlam düşünüldüğünde su, ilhamla özdeşleştirilerek somutlaştırılır. Bu da okuyucuyu “İlham Sudur.” metaforuna götürür.

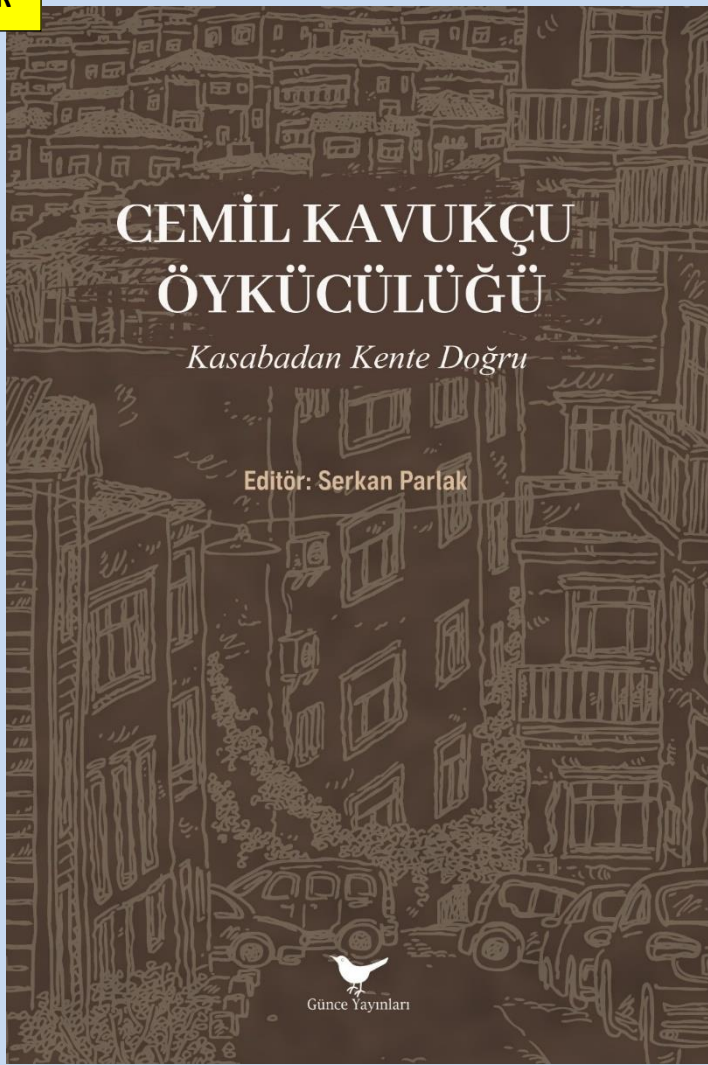
SONUÇ

Mustafa Seyit Sutüven, Türk şiirinin yaşadığı coğrafyayı şiirlerine yansıtan önde gelen şairlerden biridir. Yaşadığı coğrafyadaki mekânlardan biri olan Sutüven Şelalesi'nden esinlenerek oluşturduğu “Sutüven” şiiri, çağrışımsal zenginliğiyle dikkat çekici bir eserdir. Özellikle şairin bu şiirinde, Türk şiirinde yaygın bir metafor olarak kullanılan suyun imgesel zenginliğinden çok iyi yararlandığı görülür. Suyu bellek, zaman ve mitolojiyle ilişkilendiren şair; suyu anlamsal düzleminden koparak onu yeni ve zengin bir imgelem düzlemine oturtur. Şiirde su; taşıyıcılık ve depolama işleviyle bellekle, akıp gitme işleviyle zamanla, yaratıcılık ve ilham işleviyle de mitolojiyle ilişkilendirilmiştir. Sutüven'in bu şiiri, su metaforunun kullanıldığı Türk şiirinin farklı dönemlerine ait şiir örnekleriyle kıyaslandığında, şairin suyla bellek ve zaman arasında kurduğu metaforik ilişki açısından geleneğe eklenmediği, suyu mitolojiyle ilişkilendirerek kullandığı metaforlarda ise özgün bir ifadeyi yakaladığı görülmüştür.

KAYNAKÇA

- Ali, Sabahattin (2016). *Yeni Dünya*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Aristoteles (2020). *Poetika*. (Çeviren: Ari Çokona, Ömer Aygün.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Bachelard, Gaston (2006). *Su ve Düşler*. Çev: Olcay Kunal. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Banes, Neva Çiftçioğlu (04.01.2016), “SuyunHafızası”[<https://www.haberturk.com/saglik/haber/1175966-suyun-hafizasi>] [Erişim tarihi: 15.11.2021]
- Cansever, Edip (2011). *Sonrası Kalır 2, Toplu Şiirler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Dilek, İbrahim (2018). *Mitolojilerde ve Türk Destanlarında Köpük*. Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi Sayı: 46 (Güz- 2018).
- Draaisma, Douwe (2018). *Bellek Metaforları, Zihinle İlgili Fikirlerin Tarihi*. (Çeviren: Gürol Koca.) İstanbul: Metis Bilim.
- Eke, Nagehan Uçan (2017) *Klâsik Türk Edebiyatında Metaforik Üslûp*. Ankara: Akçağ Yayınları.

- Enginün, İnci (2019). *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Erhat, Azra (2013). *Mitoloji Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hesiodos. (2021). *Theogonia-İşler ve Günler*. (Çeviren: Azra Erhat, Sabahattin Eyüboğlu). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kaplan, Mehmet (2019). *Şiir Tahlilleri 2*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Karlığa, Bekir. Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, *Anasır-ı Erbaa Maddesi*. [https://islamansiklopedisi.org.tr/anasir-i-erbaa] [Erişim tarihi: 06.12.2021]
- Kısakürek, Necip Fazıl (1998). *Çile*. İstanbul: Büyük Doğu Yayınları.
- Necatigil, Behçet (2016). *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Saydam, Mehmet Bilgin (1997). *Deli Dumrul'un Bilinci, "Türk-İslam Ruhu" Üzerine Bir Kültür Psikolojisi Denemesi*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Seyidoğlu, Bilge (2014). *Mitoloji Üzerine Araştırmalar, Metinler ve Tahliller*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Sezen, Gülşen (2020) *Klasik Türk Şiirinde Su*. Doktora Tezi. İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Sütüven, Mustafa Seyit (1976). *Bütün Şiirleri*. (Hazırlayan: Zahir Güvemli, Behçet Necatigil) İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Tekşan, Mesut (2013). *Mustafa Seyit Sütüven'in Şiirleri Üzerine Bir İnceleme*. İstanbul: Kriter Yayınevi.
- Tunç, Gökhan (2018). *Kavramlar ve Kuramlarla Modern Türk Şiiri İncelemeleri*. Ankara: Hece Yayınları.
- Tunç, Gökhan (2020). *Şiir ve Bellek, Modern Türk Şiirinde Bellek Metaforları*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Sanders, Barry (2013). *Öküzün A'sı, Elektronik Çağda Yazılı Kültürün Çöküşü ve Şiddetin Yükselişi*. Çev. Şehnaz Tahir. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Şahbaz, Namık Kemal (1999) *Salih Zeki Aktay Hayatı-Eserleri Edebî Kişiliği*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Yıldız, Saadettin (2006). *Mustafa Seyit Sütüven'in Şiirinde Ahenk Unsurları*. Çukurova Üniversitesi Türkoloji Araştırmaları Merkezi.
- Yuva, Hümeýra (2009). *Türk Şiirinde Zaman Teminin Değişimi*. Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 4 /1-II Winter 2009.



Dilbilim Araştırma

Makaleleri

Research Articles on

Linguistics

The Effects of Translation Theories on the Assessment of Translations

ÖĞR. GÖR. DR. HÜSEYİN SELİM KOCABIYIK*

Abstract

This study has discussed the effects of translation theories on the assessment of translations. The fundamental argument which has been argued in this study was the fact that having a profound knowledge of translation theories gains more importance when assessing and criticising a translated work rather than the practice of translation. In this research the information about the history of translation has been given as well as the theories that an educator should know before he/she assesses a translated work, and how translation theories govern an assessment of translation has been elucidated respectively. The aim of this study is to explicate the effects of translation theories on the criticism, education and assessment of translation. The research model of this study is document analysis. Qualitative research has been carried out in this study rather than quantitative research. The fundamental finding which has been obtained in the conclusion of this study is the fact that it is absolutely mandatory for an educator who will assess a translated work to have a profound knowledge of translation theories.

Keywords: translation theories, communicative translation, shift of expression, norms, divergent similarity

ÇEVİRİ KURAMLARININ ÇEVİRİ DEĞERLENDİRMESİ ÜZERİNDEKİ ETKİLERİ

Öz

Bu çalışmada çeviri kuramlarının çevirilerin değerlendirilmesi üzerindeki etkisi ele alınmıştır. Bu çalışmada tartışılmış olan en temel tartışma, çeviri kuramlarının bilinmesinin, çevirinin pratiğinden ziyade değerlendirmesini, eleştirisini ve öğretimini yaparken önem kazandığı gerçeğidir. Araştırmada sırasıyla çeviri tarihinden bahsedilmiş ve yapılan bir çeviriyi değerlendirmek için mutlaka bilinmesi gereken kuramlardan söz edilerek çeviri kuramlarının çeviri değerlendirmelerini nasıl yönlendirdiği izah edilmiştir. Bu çalışmanın amacı, çeviri kuramlarının, çeviri eğitimi, değerlendirmesi ve eleştirisi üzerine etkilerini izah etmek, araştırma modeli ise doküman incelemesidir. Bu çalışmada istatistiki verilere yer verilmeyip konuyla ilgili alan taraması yapılmıştır. Araştırmanın sonucunda elde edilen en temel bulgu ise çeviri değerlendirmesi yapacak olan bir eğitimcinin mutlaka çeviri kuramlarına hâkim olması gerektiğidir.

Anahtar sözcükler: çeviri kuramları, iletişimsel çeviri, deyiş kaydırma, normlar, değişik benzerlik

INTRODUCTION

Throughout the history of mankind, translation has always occupied a very important place, especially when it comes to how to ensure communication between individuals. Translation discourses date back in historical records. Translators, who carried out the first translation practices in history, undertook a very large task in order to ensure that cultural and divine texts could be delivered to other cultures. Translation has been discussed by many scholars, especially Cicero and Horace in BC 1st century, in the 4th century St. Jerome's approaches to Bible translations had a great impact on the translations of written texts that were made in the following years. It is a fact that Bible translations set the stage for conflicts of ideology in Western Europe.

In addition, translation has maintained its importance as a branch under the name of foreign language teaching even before it was considered a science because it is quite difficult to teach a foreign language by completely eliminating translation. Munday (2012, p.11), states that there are four different factors that indicate that the translation-related studies are gaining importance and momentum. According to Munday, these four different factors have caused a debate between the field in which professional translation is applied and the field of research that includes more abstract examination.

The translation was first introduced as an individual area of study by the English scholar Holmes (2004), in 1972. Thanks to Holmes, the fact that translation has now come to be accepted as an individual area of research has also prepared a basis for the theories that were to be developed later on. Thus, translators have emerged from many countries that have developed important theories. After such an important contribution by Holmes to the history of translation, the field of translation has not only become an independent specialty, but has also been divided into three sections as descriptive, theory and practice.

In this study, the fact that translation theories become very important when evaluating translation rather than translation practice will be discussed, and detailed information will be provided about the theories that an educator should master in order to make an accurate translation assessment. These theories are Popovic's "Shifts of Expression" Theory, Toury's Theory of Norms, the theories called Semantic Translation and Communicative Translation by Newmark, and Chesterman's concepts of "divergent similarity" and "convergent similarity". In addition to these, the map of translation put forward by Holmes will also be discussed. The fundamental argument of this study is the fact that it is compulsory for a translation educator or a critic who will assess a translated work to have a profound knowledge of translation theories. This study is vital for determining and revealing how translation theories affect translation evaluation. The methodology of this study is document analysis, the data will be obtained via literature review thus qualitative research will be conducted in this research.

1. HOLMES/TOURY MAP OF TRANSLATION AND ASSESSMENT OF TRANSLATIONS

Holmes (2004), defines Translation Studies as a specialization that addresses problems related to translation action and translations. The British academician Holmes, who played a significant role in the beginning of the acceptance of translation as a individual area of study, made a classification in 1972 that had a great impact on the world of translation studies. Munday (2012, p.19), underlines that this classification, which was put forward by Holmes in his work, is the starting point of many translation discussions today. Holmes divides Translation Studies into two different categories as "Pure Translation Studies" and "Applied Translation Studies". Pure Translation Studies is divided into two categories as "Theoretical" and "Descriptive" and "Applied Translation Studies" is divided into four categories as "Translator Training," "Translation Aids," "Translation Policy" and "Translation Criticism" by Holmes (Munday 2012, p.16). However in this study only Applied Translation Studies will be elucidated as it is directly pertinent to the subject.

Translator training is divided into three different subgroups as "teaching methods," "testing techniques," and "curriculum preparation". The subgroups of the translation aids category consist of "IT applications," "dictionaries," and "expert informants". The translation criticism category is divided into four separate subgroups. They consist of "proofreading," "editing," "reviews" and "evaluation of translations."

Holmes states in his article (2004), that translation education is divided into two basic categories and that these two basic categories should be distinguished from each other. The first of these is translation education as part of foreign language teaching and foreign language proficiency exams, and the second is professional translator education provided in schools and courses. Holmes notes that with the acceleration of professional translator educations, many questions about teaching methods, testing techniques and curriculum planning have also arisen that are waiting to be answered, and the focus of the research area of Applied Translation Studies is the answers to these questions.

In the context of translation aids, Holmes mentions two fundamental translation aids, however he emphasizes that these aids can increase according to different needs. The first of these aids is related to dictionaries, and the second is grammatical tools. The point that the author emphasizes with the expression grammatical means is books that teach the grammar of a foreign language. However, Holmes notes that dictionaries are often missing during the acquisition of translation, while grammar books are insufficient to help correctly transfer the grammar of the source language to the target language when translating. For this reason, the author suggests that scholars working in the field of Applied Linguistics should collaborate with lexicographers and comparative linguists in order to develop these aids.

In the context of translation principles, Holmes (2004), emphasizes the definition of translator, translation and translation texts within society. A translation researcher is required to determine the work to be translated and to define the social and economic position of the culture in which the translator is located. Another point stated by Holmes within the scope of translation

principles is the determination of how translation will play a role in foreign language education by a translation researcher. Regarding this issue, Holmes recommends that emphasis be placed on research that determines the extent to which translation is effective as a method and testing technique in foreign language teaching.

The fourth and last sub-branch of Applied Translation Studies, translation criticism, focuses on issues such as proofreading, criticizing and evaluating translations that have been made. Holmes emphasizes that works on translation criticism that have good quality are lamentably scarce and notes that the criticism of translation is based only on subjective judgments. Although it has reached the desired level of translation criticism, Holmes states that, it may be possible for translation criticism to reach a more scientific level accepted from the level of subjective judgments in the coming years with translation researchers who work together with translation critics.

As it can be understood from this classification made by Holmes, translation evaluation is a very complex process that entails multifarious aspects. An educator who will evaluate the translation should be well aware of the issues mentioned in the explanations of this classification put forward by Holmes such as the fact that the evaluation and criticism of translations should not be based strictly on subjective judgments. Regarding this issue, Reiss (2014, p.2), in her book emphasizes that criticism of translation is usually limited to judgments such as “very fluent,” “a great translation” because theories are not mastered.

2. THE SIGNIFICANCE OF TRANSLATION THEORIES IN THE ASSESSMENT OF TRANSLATIONS

Popovic (1970), proposed a concept that he called “Shift of Expression” in his article. This is not equivalence in translation according to the linguist, but there may be “shifts of expression.” The translator must make a translation that conforms to the norms of the target culture in order to increase the level of understanding of the text he will translate. This, in turn, may bring with it some shifts of expression. With this theory, Popovic introduced a concept that is very similar to Dynamic Equivalence into the literature with a different terminology.

Popovic (1970), explains that the most basic goal of translation is to transfer mental and aesthetic values from one language to another. This transfer process cannot be done directly and may cause some difficulties and losses. According to translator, the losses emerged during this process can also create doubts in the mind about whether a work of art is really translatable. However, Popovic argues that the result of the translation process may be the opposite in some cases, and that it may also provide gains instead of losses. Another point that this linguist argues for is that these possibilities can lead to the fact that the translation, by its nature, shifts some mental and aesthetic values. Popovic suggests that the existence of these shifts can also be proved experimentally.

The elements that prevail during the process of translation are the components that make up the actual text. According to Popovic, there are many kinds of factors that determine this process. The first of these is the fact that the target text has a two-sided feature. The most basic reason for this is that linguistic and literary norms and cultures come into contact when formulating a target

text. The differences existing between the source text and the target text are determined by the characteristics of the two languages. When these differences are evaluated together, it determines the integrative principle in the structure of the translation, called form.

Popovic (1970), states that language differences are inevitable because these differences are caused by a cultural mismatch between two languages. The conflict between the author and the translator is guided by the evaluation of readers. In other words, the response of the target reader to the target text will be one of the criteria for determining the extent to which the translator remains loyal to the author.

In addition, Popovic (1970), claims that in practice, these shifts can be reduced to separation between the source text and the translated text in the structural process. Each translation method is determined by whether there are shifts in different layers. According to this theorist, every element that looks like a new one in the source text or that cannot provide it in the event that it should look like a new one can be considered a shift.

The most important point that Popovic (1970), points out when explaining his theory is that the translation process may require shifts in the semantic properties of the text, not as the translator wants to reduce the semantic attractiveness of the source text, but rather as the person making that translation should be understood as the concern of maintaining the “norm” of the source text. In other words, the fact that the translator is resorting to shifting is because he is trying to convey the semantic essence of the source text.

Popovic’s theory called the Shift of Expression is also vital in the evaluation of translation. This theory developed by Popovic should definitely be known by an educator in the context of translation assessment. The most basic reason for this is that if the educator does not know such a theory, this will lead him to consider any changes that occur in the translation as an error. Regarding this issue, Karantay (1993), emphasizes in his article that many translation analyses conducted in Turkey remain only at the level of error hunting because such theories are unknown. İnce (1997), on the other hand, states in her article that even translation criticism studies based on a theoretical framework are lamentably scarce.

In his book, Toury (2012, p.61), discusses the norms in translation in detail and develops his own theory about the norms. The word norm is expressed in its terminological sense as attitudes adopted by people at a certain time. Although Toury was the first translator to introduce the concept of norms into the world of translation in a very detailed and systematic way, many translators used this concept before him. According to Toury, many translation theorists, especially James Holmes, could have developed a theory called norms before him if they wanted to.

Toury considers translation as a work guided by norms and considers in detail how norms can be applied to translation. According to the author, the issue of how norms can be applied to translation is quite complicated. Toury (2012, p.63), states that norms are generally accepted as values or ideas shared by a society. In the context of translation, norms are instructions that serve to determine judgments such as false, true, sufficient or insufficient and can be applied to concrete events.

Toury (2012, p.79), presents many theories of norms that only focus on translation, as well as explanations of how norms affect general forms of behavior and how they can be applied to behavior patterns. Toury emphasizes that; first of all, the translator should adopt an Initial Norm. This Initial Norm explained by Toury is related to whether the translator would prefer to adhere to the norms of the source text or the norms of the target text when translating.

Toury explains that it would be useful and enlightening to think that the choices made during the translation constitute an Initial Norm. The premise is that what is meant by the term norm is the most general attitude adopted when making a translation. Thus, the translator will prefer to adhere either to the source text and the norms that it performs, or to the norms that are active in the target culture or in the part of the target culture that will host the target culture.

By considering the concept of equivalence in translation in the context of norms, Toury introduces two different norms, which he calls "Adequate" and "Acceptable" translation, which can be considered as an Initial Norm. The author explains that the definition of the Initial Norm in translation is not based on strict rules; it can only be justified by the fact that one of the two different approaches is more appropriate than the other, and sometimes it can be randomly preferred.

The Initial Norm serves as an explanation and justification of the translation being made. According to Toury, in cases where an appropriate Initial Norm cannot be determined at the macro level, it will be in the translator's interest to determine the Initial Norm at the micro level. On the other hand, in cases where an Initial Norm is determined at the macro level, the preferred norm to be applied to the macro level does not necessarily have to be similar to the norm to be applied to the micro level. Toury (2012, p.81), also suggests that, with the exception of some exceptional cases, when there is a very large degree of similarity between macro and micro level norms, the target text may be doubted in terms of decisiveness.

According to Toury, if a translation is close to the norms of the source culture, this is an "adequate" translation. But if a translation that has been made is close to the norms of target culture, then it is an "acceptable" translation. If it is aimed to make an "adequate" translation, it means that the translation has been subject to the norms of the source language and culture. This, in turn, may cause some incompatibilities in the norm system of target culture. But if an "acceptable" translation is aimed, then the norm systems of the target culture take effect.

Toury also focuses decisively on the relationship between translation and translator education. The author expresses that the relationship between these two elements can be quite confusing. Toury claims that in translator educations, most of the time, the behavioral characteristics that a translator should have are not taught, but the behavioral characteristics that experts in other fields of science should have. In addition, the author adds that extremely dogmatic and strict rules are included in the translator educations given in some exceptional cases (Toury 2012, p.73).

Toury (2012, p.74), also argues in his work that a translator's educator should not be impartial. According to the author, many of the translator educators usually have a worldview that can lead to real norms or manipulate these norms. For this reason, many educators aim to

develop norms that will apply to target text in the light of their own worldview. Translator educators often think that the current situation is bad and needs to be corrected. However, Toury (2012:74), also notes that in some cases, translator educators seek solutions without considering the norms. Toury (2012, p.74), explains that the general problem of translator educators is that they act with the authority given to them by the state, and not with the identities of educators, critics, or scholars.

In addition, Toury (2012, p.74), adds that institutions providing translation education often behave like narrow-minded craftsmen. According to the author, many of the institutions providing translation education are trying to create their own norms and make these norms accepted by society and newly arrived students. Toury (2012, p.74) states that not only did these efforts of the institutions not achieve success, but also that the quality standards were extremely low.

Toury (2012, p.74) elucidates that the students who have graduated from these educational institutions whose quality standards have not reached the desired level also have a lot of problems in the field of application. The author also explains that in some cases, students who are equipped with incorrect information are forced to forget what they have learned when they go to the practice area. In addition, often students are forced to put aside the information they have learned in institutions and act with norms that are applied in society.

The Theory of Norms developed by Toury is of vital importance in the translation evaluation process. If a translation educator manages to ascertain whether a translation done by a candidate who will be recruited or an undergraduate student is “acceptable” or “adequate” this will certainly enhance the quality of the assessment in terms of accurateness. Besides, it is also a fact that an educator who has mastered these approaches of Toury will not be narrow-minded. In addition to norms Toury (2014), also highlights the fact that it is crucial for the translation analysis to be systematic and develops a translation analysis model within the ambit of descriptive translation studies.

Newmark (1988, p.38), introduces two different translation theories in his book, which he calls “Semantic Translation” and “Communicative Translation”. First of all, Newmark elaborates the concept of translation theory. Newmark explains that the main focus of translation theory is to develop an accurate translation method to cover the widest range of text types. In addition, translation theory aims to provide principles, restricted rules and tips that can be used in the translation of texts and in the criticism of translations. As an example of these three elements, the author gives the opinions expressed on idiom translations. According to the author, translation theory also focuses on the possible translation procedures related to the translation of idioms and which of the specific translations in a context should be preferred. (Newmark 1988, p.19).

Newmark states that translation theory is also pertinent to the relationship between thought, meaning and language. These three mentioned elements include universal, cultural and individual aspects of language and behavior, recognizing cultures and interpreting texts that reach readers through translation. In addition, translation theory covers a wide range of efforts and aims to always be useful to help the translator overcome common translation problems. According to Newmark, hypotheses and suggestions related to translation are generally put forward by the field

of application and should not be put forward without referring to examples in the source texts (Newmark 1988, p.19).

Newmark, in accordance with the above-mentioned considerations, as mentioned in the previous page expresses two different translation theory put forward that fit each text type termed as "Semantic Translation" and "Communicative Translation". Newmark, defines Semantic Translation as translation method that adheres to the syntactic and semantic structure of the source text in order to most accurately convey the meaning given by the author and Communicative Translation as translation method aimed at creating the text on the target reader with same effect that the source text has on the source reader. Newmark's Semantic Translation Theory is similar to Nida's (1964), concept of Formal Equivalence, and Communicative Translation Theory is similar to Nida's concept of Dynamic Equivalence

Newmark (1988, p.38), in his work emphasizes that a more scientific approach has begun to be adopted in the context of translation in 19th century. Newmark, states that the view of the "equivalence effect" put forward by Nida (2004), have been adopted by many translators since the 19th century. However, Newmark suggests that discussions about equivalence will never reach a full solution, and differences of opinion on this issue will continue at any time. Newmark expresses that he has coined these two translation theories in order to make a contribution to the work on equivalence.

Newmark also mentions in detail the features of the Semantic Translation and Communicative Translation Theories that he has put forward. Communicative Translation aims to get as close as possible to the effect created by the source text. Semantic Translation, on the other hand, aims to create a target text by adhering to the semantic and syntactic structure of the source text to the extent that the target language allows. In addition, Semantic Translation aims to reflect the contextual meaning of the source text one-on-one with the actual text.

Newmark also points out the fact that there are great theoretical differences in these two separate translation methods mentioned. Communicative Translation is intended for readers who do not want to encounter difficulties or closed meanings and wish that all kinds of extraneous elements in the source text would not stand out in the target text. However, despite communicative translation address such an audience, Newmark emphasizes that he should also take into account the formal features of the source text, respecting the original work when creating the target text and he must be aware that the source text is the only basis for his own work.

Semantic Translation, on the other hand, aims to create a target text that adheres to the source culture and reveals the cultural elements of the source text to the reader. The author notes that the fundamental difference between Semantic Translation and Communicative Translation is point of view. Communicative Translation, unlike Semantic Translation, should emphasize the impact of the message instead of its content. Therefore Communicative Translation is actually smoother, clearer and flatter in general.

Semantic Translation, on the other hand, has a more complex and peculiar structure compared to Communicative Translation and tries to reflect the idea rather than the intention of the transmitter. Semantic Translation is much more painstaking than Communicative Translation

in order to find the most accurate equivalence. In addition, Semantic Translation evaluates many meanings of words in order to find the most accurate equivalents of the meanings in the source text.

Besides these, Newmark states that both Semantic Translation and Communicative Translation have to adapt to general syntactic equivalences. According to Newmark, in the case of any deviation from the formal norms of the source language in the context of Semantic Translation, large-scale shifts in the norms of the target text will also occur. Newmark also points out that in cases where these shifts are ubiquitous the translator may have decisiveness between reflecting the author's style and maintaining the norms of the target language. According to Newmark, in the translation of works in which the author uses long and complex sentences, the translator may prefer to shorten these sentences.

These theories mentioned by Newmark will also give a broader perspective to a translation educator who evaluates translations. Mastering the theory of Communicative Translation, which is introduced by Newmark, will enable the translation educator to evaluate the jargons, tautology and repetitions included in the source text are reflected in the target text from a much more systematic point of view.

In his article, Chesterman (2007), proposes two different concepts of similarity in translation, which he calls "Divergent Similarity" and "Convergent Similarity" Chesterman notes that the concept of similarity has been discussed many times before under the name of equivalence, and various opinions have been put forward on this issue. According to Chesterman, the concept of similarity between texts is easier to perceive than the concept of equivalence.

Chesterman (2007), states that the Divergent Similarity aims to place the words A' or A'' as the equivalent of the word A, instead of putting the word B as the equivalent of the word A. In other words, a Divergent Similarity tries to find a different word for the same word. Chesterman states that if a translator takes a Divergent Similarity approach as a basis, there will definitely be a similarity between the target text and the source text. According to Chesterman, Translation Studies is a special kind of science of generating various Similarities. Because, in general, the source text will continue to exist even after the translation has been produced, the operation that has been performed is that only another text has been placed next to the source text.

Convergent Similarity is not based on the requirement that the like be preferred as the equivalent of a word. Chesterman explains that within the ambit of Convergent Similarity the translator aims to find the B-word as the equivalent of the A-word. According to Convergent Similarity, even if the equivalent of one word in the other language is something else, there is a similarity between them in a hermeneutical sense. Chesterman argues that comparative analysis is a kind of examination of Convergent Similarities. Comparative analysis is a study conducted by examining the similarities and differences of two separate languages, and as a result of the research, unexpected findings can also be found.

Chesterman explicates (2007), that when a researcher examines the translations made by comparing them with the source texts, he tries to identify both similarities in the translations. According to Chesterman, a researcher who is trying to find the similarities between two different

texts is conducting a Convergent Similarity analysis. Chesterman suggests that a target text should not make readers forget the source text. In addition, the author adds that the purpose of the translator who is trying to produce Divergent Similarities should also be examined. Thus, the author explains that the most basic task of a researcher who conducts translation analysis is to compare perceptions of similarity.

Chesterman explains (2007), that the researcher conducting the analysis is actually studying Convergent Similarities at the meta-level. According to Chesterman, the researcher evaluates two different items when analyzing. The first of these elements is the Divergent Similarity created by the translator, and the second is the researcher's subjective assessment of Convergent Similarity existing between two texts. According to Chesterman, the assessment of similarity is based on several elements such as context purpose and point of view. The theory that is based fundamentally on purpose was coined by Vermeer (2007), in the name Skopos Theory.

It will be in the best interest of an educator who will conduct a translation assessment to know these two different concepts that Chesterman has developed. A translation educator who has mastered the concepts of Divergent Similarity and Convergent Similarity will be able to evaluate the translation that has been made in the context of similarities between the source text and the target text. In addition, an educator who has mastered these concepts will know that his/her main task when performing an assessment is to compare perceptions of similarity, as he is aware that he is conducting a meta-level analysis of Convergent Similarities when conducting a translation assessment.

Moreover, it is vital for a translation educator who will assess a translation to know all four types of translation procedures under the "Oblique Translation" category developed by Vinay and Darbelnet (1995, p.94). Among these procedures are such elements as Modulation, Transposition, Equivalence and Adaptation. The translation procedure, called Modulation by Vinay and Darbelnet, is defined as transferring the meaning to another language by changing its semantics. Vinay and Darbelnet (2004), states that a Modulation occurs when the point of view changes. A translation educator should determine whether an expression that has been rendered into the target language by changing its semantics is an error or a Modulation when evaluating a translation that a translator has made.

Furthermore Nida (1964), also introduces a translation theory called Formal and Dynamic Equivalence. Formal Equivalence is a literal translation that is fully faithful to the source text. Formal Equivalence is also called formal correspondence as stated by Suçin (2013, p.39-40). Apart from Formal Equivalence, as mentioned in the previous pages Nida defines Dynamic Equivalence as the way of translating in which the "dynamic effect" is taken into account. (Nida 2004). Dynamic equivalence aims to translate the source text in a way that the responses of both the source and target reader are the same. In the context of dynamic equivalence Nida and Taber (2003, p.4), allows the phrase "white as snow" to be rendered into a language whose culture is not acquainted with snow as "white as fungus" claiming the fact that the word "snow" as an object is not crucial to the message. However when assessing a certain translation the translator educator

who has not mastered this approach developed by Nida will presumably mark the translated phrase “white as fungus” as an erroneous translation.

In addition to these theories, Kocabıyık (2021, p.129), introduces a new translation theory in his book, which he calls Golden Equivalence. Kocabıyık criticizes translation approaches that allow deviation from the source text, such as Shifts of Expression and Modulation, in the context of the theory he has developed, due to the fact that such approaches become detrimental to the source text. Having a profound knowledge of the translation theory called Golden Equivalence, which suggests creating a balance between the source and the target text, will also provide a more salutary and systematic perspective for the translation educator.

As it can be understood from the theories elucidated in this study, translation theories should definitely be mastered so that translation assessment can be carried out in a qualified, systematic and scientific way. However it can be argued that mastering translation theories for interpreting might not be as crucial as it is for translation assessment. Although there is no doubt that translation theories will give the translator who will conduct a written translation and the interpreter different perspectives even in the context of translation practice, it cannot be argued that translation can never be done without knowing the theories. However, as it can be understood from the discussion made in this study, a translation assessment made without having a profound knowledge of translation theories will not be accurate and this will negatively affect the result of the assessment.

CONCLUSION

In this study, the effects and importance of translation theories on translation assessment have been elaborated. In the research, it is stated that theories should be taken into consideration in translation analysis, criticism and evaluation processes. Furthermore, in this research, Holmes' classification, Popovic's, Toury's, Newmark's and Chesterman's theories were mentioned in detail and how these will affect translation evaluation was analyzed.

The basic point emphasized in the research is that the translation assessment conducted by a translation educator who has not mastered the translation theories will lead to incorrect conclusions due to not being able to fulfill the criterion of the assessment being scientific. In addition, in the study, it is explained in detail which aspects of the explained translation theories will contribute to the evaluation of translation.

The most basic finding obtained as a result of the study is that the translation theories gain great importance when evaluating rather than practicing translation. Another finding obtained in the research is that these theories can help the translator by providing a new perspective even in the process of translation practice. However, as a result of the study, it was concluded that the practice of translation can very well be carried out without knowing the theories, unlike the assessment of translation.

As a result, the most basic argument of this research is the fact that having a profound knowledge of translation theories is crucial when conducting translation assessment. Translation theories are also very important in the context of translation practice, but texts can also be

translated in a satisfactory quality without the knowledge of translation theories. However, it will not be possible to conduct an accurate translation assessment without knowing the translation theories. It is thought that this research is very important in terms of scientifically proving how vital translation theories are, especially in the context of translation assessment, and will make a great contribution to the field.

REFERENCES

- Chesterman, A. (2007). Where is Similarity? *Similarity and Difference in Translation*. S. Arduini, R. Hodgson. (ed). (pp.63-77). Rimini: Guaraldi.
- Holmes, J. (2004). The Name and Nature of Translation Studies. *The Translation Studies Reader*. L, Venuti. (ed). (pp. 180-193). New York: Routledge.
- İnce, U. (1997). Kuram ve Uygulama Bilgisiyle Çeviri Eleştirisi. *Hasan Ali Yucel Anma Kitabı*. İstanbul:YTU. 9(1)253-259.
- Karantay, S. (1993). Çeviri Eleştirisinin Bilimsel Konumu Üzerine Eleştirel Görüşler ve Bir Model Önerisi. *Dilbilim Araştırmaları Dergisi*. 4(2) 17-24.
- Kocabıyık, H. S. (2021). *Çeviribilimde Yeni Bir Kuram Altın Eşdeğerlik*. Ankara: Gazi Kitabevi.
- Munday, J. (2012). *Introducing Translation Studies*. London: Routledge.
- Newmark, P. (1988). *Approaches to Translation*. Oxford: Pergamon.
- Nida, E. (1964). *Toward a Science of Translating*. Leiden: E.J. Brill.
- Nida, E. Taber, C. (2003). *The Theory and Practice of Translation*. Leiden: E.J. Brill.
- Nida, E. (2004). Principles of Correspondence. *The Translation Studies Reader*. L, Venuti. (ed). (pp. 153-167). New York: Routledge.
- Popovic, A. (1970). The Concept Shift of Expressions in Translation Analysis. *The Nature of Translation: Essays on the Theory and Practice of Literary Translation*. J, Holmes. (ed). (pp. 78-87). Mouton: Slovak Academy of Sciences.
- Reiss, K. (2014). *Translation Criticism Potentials and Limitations*. London: Routledge.
- Suçin, M. H. (2013). *Öteki Dilde Var Olmak*. İstanbul: Multilingual.
- Toury, G. (2004). The Nature and Role of Norms in Translation. *The Translation Studies Reader*. L, Venuti. (ed). (pp. 205-218). New York: Routledge.
- Toury, G. (2012). *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Tel Aviv: John Benjamins.
- Toury, G. (2014). A Rationale for Descriptive Translation. *The Manipulation of Literature Studies in Literary Translation*. T, Hermans. (ed). (pp. 16-41). New York: Routledge.
- Vermeer, H. J. (2007). *Çeviride Skopos Kuramı*. (translated by H, Konar). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
- Vinay, J. P., & J, Darbelnet. (1995). *Comparative Stylistics of French and English: A Methodology for Translation*. (translation by J, Sager). Philadelphia: John Benjamins.
- Vinay, J.P., & J, Darbelnet. (2004). A Methodology for Translation. *The Translation Studies Reader*. L, Venuti. (ed). (pp. 128-137). New York: Routledge.

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



A Corpus-Based Analysis of Virginia Woolf and Arnold Bennett

ÖĞRT. GÖR. ZEYNEP AYDINGÜLER*-DR. ÖĞR. ÜYESİ MELTEM MUŞLU**

Abstract

Corpus linguistics analysis is founded on the use of electronic collections of naturally occurring texts and it provides analysis of a great quantity of data not only in linguistic studies but also in literature by uncovering meanings of literary texts that have not been discussed or detected before. As a complement of feminist stylistics theory, this study aimed at examining the discourses of Woolf and Bennett in terms of sexist language through a corpus-based analysis. Virginia Woolf's *The Voyage Out*, *Mrs. Dalloway*, *To the Light House* and Arnold Bennet's *Anna of the Five Towns*, *The Old Wives Tale*, *Helen with the High Hand* were analyzed using corpus linguistics methods. The concordance lines of the gendered binary oppositions girl-boy, woman-man, lady-gentleman, female-male were analyzed in terms of sexist language aspect and the results were evaluated under feminist literary criticism theories.***

Keywords: Arnold Bennett, Virginia Woolf, corpus linguistics, feminist stylistics, sexist language

VIRGINA WOOLF VE ARNOLD BENNETT'İN DERLEM TEMELLİ ANALİZİ

Öz

Derlem dilbilim analizi orijinal metinlerin elektronik ortamlarda kaydedilmesi ve kullanılması üzerine kuruludur ve bu yöntem sadece dilbilimsel çalışmalarda değil, aynı zamanda edebiyatta edebi metinlerin daha önce tartışılmamış veya tespit edilmemiş anlamlarını ortaya çıkarmada da önemli bir yere sahiptir. Bu çalışma Feminist üslup teorisinin bir tamamlayıcısı olarak Woolf ve Bennett'in söylemlerini derlem dilbilim yöntemleri kullanarak cinsiyetçi dil açısından incelemeyi amaçlamıştır. Woolf'un *Dışa Yolculuk*, *Bayan Dalloway* ve *Deniz Feneri* ile Bennett' in *Beş Kentin Anna'sı*, *Eski Eşler Masalı* ve *Becerikli Helen* eserleri derlem dilbilim yöntemleri kullanılarak analiz edilmiştir. Cinsiyete dayalı ikili karşıtlıkların bağlamli dizinleri (kız-oğlan, kadın-erkek, hanımefendi-beyefendi, eril-dişi) dilin cinsiyetçi yönleri açısından analiz edilmiş ve sonuçlar feminist edebiyat eleştirisi teorilerine uygun olarak değerlendirilmiştir.

Anahtar sözcükler: Arnold Bennett, Virginia Woolf, derlem dilbilim, feminist üslup, cinsiyetçi dil

* Gaziantep Üniversitesi, Yabancı Diller Yüksekokulu, zeynep_uygur27@hotmail.com, orcid: 0000-0002-2266-1139

** Gaziantep Üniversitesi, Fen-Ed. Fak. İngiliz Dili ve Edebiyatı, meltemmuslu@gmail.com, orcid: 0000-0002-6008-2074

*** This article is a part of the first author's thesis titled "A Corpus Analysis of Arnold Bennett and Virginia Woolf: Sexism in Language"

INTRODUCTION

This paper builds on corpus stylistics research on determining the sexist aspects of the language of Virginia Woolf and Arnold Bennett. It aims to compare their work in terms of feminist stylistics and feminist literary criticism using corpus linguistics techniques. Corpus is defined as “a collection of naturally occurring language texts, chosen to characterize a state or variety of a language” (Sinclair, 1991, p. 171). Corpus linguistics (CL hereafter) methodologies are becoming more popular to analyze literary texts by building small or large corpora to assist the interpretation of a literary work, to provide a more systematic description of the salient features of a work, or to investigate the psychological processes involved in comprehending a text e.g., Adolphs and Carter, 2002; Culpeper, 2009; Fischer-Starcke, 2009; Hori 2004; Hunt, 2015; Leech, 2013; Mahlberg et al. 2014; Muşlu, 2020; O’Halloran 2007; Oliveira, 2014; Stubbs, 2005 to name a few. CL methods were applied to analyze different literary texts from various perspectives. For instance, in his study Stubbs (2005) analyzed *Heart of Darkness* to discover the important themes and the style markers used by Conrad. To do this, Stubbs used word lists and collocations-what he calls very simple frequency stuff. Scott and Tribble (2006) applied a keyword analysis of the distinctive words used in Shakespeare’s play *Romeo and Juliet* by building two different corpora: one consisting of *Romeo and Juliet* and the other consisting of all other Shakespeare plays. O’Halloran (2007) analyzed the keywords in James Joyce’s *Eveline* aiming at finding new information about the protagonist, not the style of the author by proving how recurring words complement the general themes in the text.

It is generally accepted that linguistic patterns encode meaning in any language. These linguistic patterns can be observed in all linguistic levels (i.e., lexis and syntax), spoken or written. Through these patterns, new knowledge can be attained about a text or an author; how a hidden discourse or a theme or a motif is given by the use of language. Often these are too small or unremarkable to be caught through close reading; however, when corpus analysis methods and literary theories are combined, the bound between linguistic description and literary appreciation may be observed more easily. Leech and Short (2015) support this stating that “cyclic motion whereby linguistic observation stimulates or modifies literary insight, and whereby literary insight in its turn stimulates further linguistic observation” (p.12). This means that “while quantitative data from the corpus analysis is used to build an argument from, a second theoretical framework is used to create the qualitative analysis” (Sundberg and Nilsson, 2018, p.6). According to McIntyre and Walker (2010), CL analysis validates subjective critical analysis since quantitative analysis guides qualitative analysis. Corpus studies in literature do not aim at consuming conventional literary theories; vice versa, they validate literary theories by supporting those using empirical data. Moreover, using CL methodologies does not claim that corpus techniques can ever replace manual analysis. On the contrary, it complements the manual analysis by covering additional aspects of a text and adding further techniques to the stylisticians’ toolkit, with the help of which, analyzing the style associated with individual authors and works becomes less complicated (Mahlberg and McIntyre, 2011). Therefore, applying corpus methods to literary works may cover additional aspects of the texts or validate previous analyses.

Although CL methods were applied to analyze different literary texts from various perspectives, the works of Virginia Woolf and Arnold Bennett have not been analyzed. Therefore, the purpose of this study is to compare the works of Bennett and Woolf by using CL methods. The study focuses primarily on sexist aspects of their language use. Woolf and Bennett are two writers with controversial views. Woolf (1924) criticizes Bennett harshly for the weakness of his novels representing "old guards" as his style was too traditional away from being modern. Similarly, Bennett (1923), as an Edwardian, criticizes modern writers' depiction of "reality" as their characters could not survive. Right at that point, Woolf, perceiving the weakness in his work in terms of characterization, starts her challenge as "Mr. Bennett says that it is only if the characters are real that the novel has any chance of surviving. Otherwise, die it must. But, I ask myself, what is reality? And who are the judges of reality?" (Woolf, 1924, p.8). She claims that Edwardians like Bennett were not able to form characters to survive in the readers' minds as they ignored the inner thoughts or personal emotions of the characters.

Apart from these two writers criticizing one another, literary critics have also been involved in debates with different points of view. For instance, Daugherty (1983) suggests that Woolf defends her feminist and aesthetic ideals as she just had to criticize Bennett after his publication of *Our Women* – she had to be on the side of women, defending the capabilities of women and embrace the individuality and originality of her own writing style (pp. 269-288). Majumdar and McLaurin (2003) stated that Woolf's works became a milestone in the analysis of the twentieth century (modernist) literature in general, contributing much to a decline in Bennett's reputation (pp. 17-18) becoming a target of the modernist writers who were challenging the literary conventions of realism. On the other hand, there are some other critics, such as Hynes (1967) and Kreutz (1962), who thought that Woolf and Bennett eventually did not differ either in plot development or character formation in the fundamentals of novel writing, but rather embodied clashing class interests. This debate, starting as plot development and character creation, has been a feud between two-generation authors in terms of the traditional versus the unconventional, realism versus modernism, and man versus woman.

Although Woolf and Bennett have been studied widely by the literary critics, the works of Bennett have not been analyzed by using corpus linguistics techniques and little work has been done on Woolf. The studies on Woolf generally focus on combining literary translation with corpus analysis techniques. The translations of different works of Woolf from various languages, including French, Italian, Persian, and Catalan, were analyzed from different perspectives; for instance, some of them investigated the repetitive patterns, some looked at the impact of ideological orientations, or some looked at how translators manifest their 'voice' (Bosseaux, 2004, 2006; Cipriani, 2019; Giugliano and Keith, 2021; Maczewski, 1996; Pirhayati and Haratyan, 2018; Sousa and Correia, 2014). Apart from translation, a small number of studies focused on the literary analysis of Woolf using CL tools. Zhao (2012) compared Woolf's *To the Lighthouse* with other modernist writers in terms of the density and variety of parallelism and concluded that Woolf's parallelism gives much dynamic and continuous rhythm to her discourse. In her study, Balossi (2014) investigated the frequency of grammatical and semantic categories in the language of the six

characters in *The Waves* by using WMatrix. She concluded that these analyses successfully differentiate all six characters, both synchronically and diachronically. In his study, Leech (2013) also used WMatrix to analyze *The Mark on the Wall*. However, in his analysis, Leech compared Woolf corpus with 3 other corpora to determine the key features, or keyness (the words most distinctive of a text) to test how far an automated procedure can help to identify the salient features of literary style. He concluded that despite its limitations, his experiment is promising for the future research.

Although literary critics have studied the distinctions between Woolf and Bennett's novelistic style extensively since the publication of *Mr. Bennett and Mrs. Brown* (Woolf, 1924), applying corpus methods to their works may cover additional aspects of the texts or validate previous analyses as stated by McIntyre and Walker (2010): "Generalizations made by previous analysts are supported by corpus-based generalizations" (p. 517). Therefore, considering their harsh criticism against each other in terms of creating real characters and previous studies attributing this difference to the sexist perspectives of these two authors, Bennett and Woolf's sexist language would be a good subject to discuss. Considering all these, this study tries to answer the following research questions:

1. How are the gendered binary opposition words *girl-boy*, *woman-men*, *lady-gentleman*, *female-male* used in the corpus of Arnold Bennett and Virginia Woolf?
2. To what extent do the gendered binary opposition words used in these corpora differ?

METHODOLOGY

2.1. Corpora

To explore the sexist aspects of Bennett and Woolf's language in terms of feminist stylistics and feminist literary criticism, two corpora were created: Bennett Corpus and Woolf Corpus. The texts were taken from Project Gutenberg, which contains free of charge electronic texts on the internet with copyright. While creating the corpora, the license statements and notes on the texts were excluded since they may affect the statistical results, such as the number of words used.

Table 1. *Total words in Bennett and Woolf corpora*

	Books	# of Words
Bennett Corpus	<i>Anna of the Five Towns</i>	
	<i>Helen with the High Hand</i>	349,795
	<i>The Old Wives Tale</i>	
Woolf Corpus	<i>The Voyage Out</i>	
	<i>To the Lighthouse</i>	275,012
	<i>Mrs. Dalloway</i>	
TOTAL		624,807

As seen above, Woolf corpus consists of *The Voyage Out*, *Mrs. Dalloway*, and *To the Light House* with a total number of 275,012 words. Bennett corpus consists of *Anna of the Five Towns*, *The Old Wives Tale*, and *Helen with the High Hand* with a total number of 349,795 words.

2.2. Analysis, Software, and Tools:

The data were analyzed both electronically and manually by combining quantitative and qualitative analysis. To analyze and compare the sexist language used by Woolf and Bennett, firstly gendered binary oppositions were determined. The gendered binary pairs analyzed are *girl-boy*, *woman-men*, *lady-gentleman*, and *female-male*. Then, each pair was analyzed contextually by using the Concordance tool in the software program AntConc 3.5.8. The concordance tool lists the occurrence of a given word or phrase in a corpus. With the concordance tool, one can see any word or phrase in context; it helps to see what kind of word(s) surround the word or phrase that is studied. (Scott, 2001). With this tool, the frequency of all binary pairs and how they occur in the texts (concordance lines) was listed. When analyzing the concordance lines, both singular and plural forms of the nouns, such as *girl* and *girls*, *boy* and *boys*, were included in the list (See Figure 4 for instance).

For semantic analysis, manual analysis was conducted. By checking the concordance lines and the context each pair were used in, the adjectives and words modifying these pairs were found and categorized semantically. The semantic categories were determined manually each time by turning back to concordance lines by rereading the texts and reconsidering their context. Some categories determined were: age, appearance, clothing style, adjectives evoking positive/negative emotion, and education /mental state/ability.

Moreover, the symmetry and asymmetry of the binary pairs- another characteristic of sexist language (Wareing, 2004, p. 77), were analyzed. For instance, an asymmetrical usage is observed in addressing forms: only *Mr.* is used for men, but *Mrs*, *Miss*, and *Ms.* for women.

After determining the binary pairs and analyzing them through corpus tools, the results were interpreted in terms of feminist stylistics and feminist literary theory since, as stated previously, corpora provide invaluable data for literary and stylistic analysis by providing comparative information through the quantitative data.

2.3. Statistics

To compare the Woolf and Bennett corpus statistically, the frequency distribution of the two corpora is tested. To do this, Log-Likelihood (LL hereafter) analysis, which considers word frequencies weighted over two different corpora, is used.

RESULTS AND DISCUSSION

3.1. Log-likelihood Analysis Results

As seen in Table 2 below, the LL ratio measurement indicates overuse of binary opposition words in Bennett with an +59,07 LL value. That is, there is a significant difference between the two corpora in terms of binary opposition frequency ($p < 0.05$), and the overuse in Bennett relative to Woolf is approved. O1 and O2 refer to the overall frequency of binary oppositions observed in Bennett and Woolf corpora. %1 value includes the relative frequency of binary oppositions in the

texts, i.e., 0,45 relative frequency means there are approximately 0,45 binary opposition words that fall into every 100 words in Bennett corpus. Similarly, 0,59 binary opposition words fall into every 100 words in Woolf.

Table 2. *Log-likelihood Analysis Results*

	O1 Bennett	%1	O2 Woolf	%2	LL
Binary opposition words	1558	0,45	1610	0,59	+59.07

3.2. General Overview

Table 3 below summarizes the general view of the results by showing the binary opposition words and their frequencies.

Table 3- *Total frequency of gendered binary oppositions in two corpora*

	Woolf Corpus		Bennett Corpus	
	Freq.	%	Freq.	%
girl	126	.05	241	.07
boy	95	.04	123	.035
woman	531	0.2	411	.12
man	624	0.23	612	.17
female	9	0.003	5	.001
male	5	0.002	18	.005
lady	137	0.05	127	.036
gentleman	27	0.01	73	.02
TOTAL	1558	0.56	1610	0.46

As seen, in Woolf corpus, there are 1,558 gender binary words (0,56%), while in Bennett there are 1,610 words (0,46%). The most outstanding distinction is observed in the use of *girl/boy* and *woman/man*. Woolf used *woman* more frequently compared to *girl*; she used *girl* 126 times and *woman* 531 times; whereas, *man* 624 times and *boy* 95 times. A similar comparison is observed in Bennett. Also, the use of *gentleman* stands out as a remarkable difference. Woolf uses it 27 times while Bennett 73 times. To interpret the data correctly, each binary opposition pair was interpreted through concordance analysis.

3.3. Girl and Boy

The first binary oppositions to be searched are *girl* and *boy* as they have a significant place in determining the sexist language. Naturally, *girl* and *boy* refer to young male and female; however, research shows that this general assumption is not necessarily valid linguistically (Caldas-Coulthard & Moon, 2010; Taylor, 2013); that is *girl* is used to refer to an adult female, as well without annoying. However, an adult male's being referred to as a boy is perceived as insulting. Lei (2006) argues that the wider use of *girl* trivializes women. Calling a woman a *girl*, whereas a man a *man* in the correlative context implies that women are not referred to as grown-ups. Table 4 below summarizes the comparison of these binary oppositions.

Table 4. The frequency of 'girl(s)' and 'boy(s)' in Bennett and Woolf corpora

	Bennett	Woolf
girl(s)	241 (163 girl / 78 girls)	126 (90 girl / 36 girls)
boy(s)	123 (91 boy / 33 boys)	95 (62 boy / 33 boys)

As seen, in Bennett corpus, *girl(s)* is used 241 times; whereas, in Woolf corpus, it was used 126 times. Similarly, *boy(s)* were used more in Bennett (123 times) compared to Woolf (95 times). In Bennett, the use of *girl(s)* nearly doubled *boy(s)*. Litosseliti (2006) claims that more frequent use of *girl* as opposed to *boy* is a way of degrading women in language, an example of Bennett's sexist language. Woolf's more symmetrical use of *boy(s)* and *girl(s)* supports the claim that Woolf has a more serious point of view towards her own gender. Therefore, in terms of symmetrical use of the first binary oppositions, Woolf's language can be considered less sexist.

To interpret the results better and understand how they were used, the context of the adjectives describing *girl/s* and *boy/s* were analyzed in detail with the help of the Concordance tool. Figure 1 below is an example of the Concordance tool.

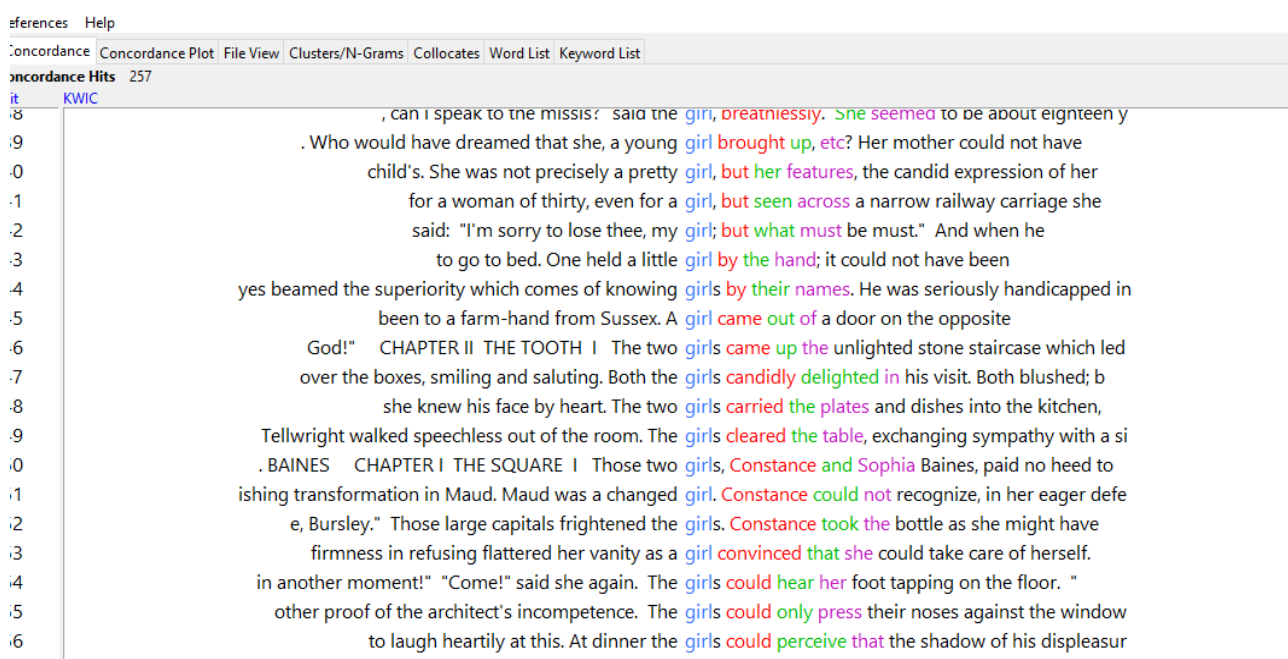


Figure 1. View of the Concordance tool showing the use of 'girl(s)

3.3.1. Bennett Corpus

Adjectives modifying *girl(s)* and *boy(s)* were grouped according to their connotative meaning (positive, negative, or neutral) by analyzing the concordance lines.

Table 5. Adjectives modifying 'girl(s)' in Bennett Corpus

Positive	Freq.	Negative	Freq.	Neutral	Freq.
Dear(est)	8	Naughty	4	Young(er)	19
Good	5	Ordinary	4	Little	17
Nice	2	Raw	2	Big	1
Pretty	3	Wicked	2	Older	1
Finest	2	Silly	2	Single	1

Great	2	Downright	1	Slim	1
Passionate	2	Secretive	1	New	1
Delightful	1	Less innocent	1	Tall	1
Agreeable	1	Ugly	1		
Kindhearted	1	Gawky	1		
Sympathetic	1	Abrupt	1		
Ladylike	1	Pallid	1		
Charming	1	Impudent	1		
Well-behaved	1	Anxious	1		
Fortunate	1	Solitary	1		
Remarkable	1	Poor	1		
Comely	1	Thoughtless	1		
Quiet	1	Pale	1		
Strong	1	Mere	1		
Rosy-cheeked	1	Nervous	1		
Sensible	1	Almost perfect	1		
Passionate	1	Breathless	1		
Proud	1	Solitary	1		
Unconquerable	1	Capable (of sublime follies)	1		
Funniest	1	Indiscreet	1		
Comely	1	Too easily tempted	1		
TOTAL	43		35		42
TOTAL (Overall) 120					

Table 5 shows that 43 positive, 35 negative, and 42 neutral adjectives were used. The most frequently used adjective is *young* (19 times). Normally, *girl* is defined as a young female; that is, it penetrates the meaning of young in itself. However, this usage may show the semantic derogation the word has undergone, in which *girl* is not an adjective to express age, but as a weak gender, which is also shown in the cases of *little girl*. Concordance analysis showed that *young* collocate with *absurdly behaving*, *boldly laughing*, *capable of sublime follies*, *brazenly acting*, none of which has a positive connotation in terms of character analysis. One of the most eye-catching use is 'young girl be permitted' from *The Old Wives Tale*. It was used when Mrs. Baines questions the social norms in the relationship between man and woman: "Why should a young girl be permitted any interest in any young man whatsoever?" (Bennett, 1908, p.82). In this quote, another point to be considered is the use of *girl* and *man*. Linguistically, the asymmetry of *girl* should be *boy* in this context. As Litosseliti (2006, p.15) argues, this kind of asymmetrical usage makes the impression that women are not taken as seriously as men- an important aspect of sexist language.

When the positive adjectives are looked at, it is seen that the most frequent one is *dear* (8), which is used by parents to address their daughters. This shows us the domestic role of the girls who are appreciated and pitied in the house. The following most frequent positive qualities

attributed to girls are *good*, *nice*, *pretty*, and *fine*, which are not distinctive adjectives to describe a peculiarity of a girl. Despite seeming positive in meaning, according to Caldas-Coulthard and Moon (2010) and Taylor (2013), the adjectives collocating girl(s) are associated with some aspects of sexual relationships, which are not as commonly used with boys. For instance, *pretty girl* has 3 incidences; however, for boys *handsome* is not used. A more detailed analysis showed that positive qualities attributed to girls are more about the “Victorian angel in the house” description: *well-behaved*, *kind-hearted*, *ladylike*, *agreeable*, and *quiet*. This proves the claim of Woolf (1996) that the Victorian Angel was “so constituted that she never had a mind but preferred to sympathize always with the minds and wishes of others” (p. 1346) as only the girls who obey and behave according to the norms of society can survive in Victorian culture. For example, De Stasio (1995) states that in *Anna of the Five Towns*,

“the traditional woman's role as an angel of the house ... Anna's story tells of her failure to reach happiness. Caged in her domesticity, the girl is unable to take part in the life of the community and, even worse, is unable to react against her father's oppression and to develop her own personality” (p. 46).

At the same time, while obeying the rules, the girls must be ‘charming, passionate and rosy-cheeked’, which all give a positive impression about girls as for being chosen by men because a Victorian girl had to be pure and “Her purity was supposed to be her chief beauty” (Woolf, 1996, p. 1346).

As Mills and Mullany (2011, p. 145) claim, language portrays female gender negatively, generalizing them as men and women stereotypes. In Bennett corpus, these stereotypical generalizations of women are clearly observed in the adjective analysis. Apart from the compliance characteristics of the Victorian girls, there are no hits for adjectives of intelligence and mental ability, which implies that there are no qualities attributed to girls, or not worth mentioning. Among the negative adjectives, the most frequent was *ordinary*, which could also be used in a positive context. However, through the textual analysis, it was seen that they were used negatively. For instance, Sophia in *The Old Wives' Tale* was described by her old-maid school teacher as a smart but unordinary person (p. 51). Being ordinary is a negative trait attributed to girls, which can be regarded as hypocrisy in the Victorian age when a girl is expected to obey the norms of the society, but at the same time condemned by the society itself due to being normal. The negative connotation adjectives follow as *naughty*, *raw*, and *silly*, which all picture a humiliating tone in terms of behavior and mental state, which lacks in the positive category. Also *wicked* is an adjective that has a spiritually humiliating connotation, dating back to the Middle Ages. Adjectives modifying boy(s) as follow.

Table 6. Adjectives modifying ‘boy(s)’ in Bennett corpus

Positive	Freq.	Negative	Freq.	Neutral	Freq.
Good	4	Rude	2	Little	6
Nice	3	Ordinary	2	Youngest	1
Charming	2	Unkempt	1		
Whip-cracking	2	Naughty	1		

Luxurious	2	Foolish	1
Delightful	1	Noisy	1
Dear	1	Silly	1
Delicious	1		
Truthful	1		
TOTAL	17		9
TOTAL (Overall)	33		7

Although *young* is frequently used to describe girl(s), it is used to describe boy(s) only once: *youngest*. It can be inferred that being a girl is not about age, but about being powerless. Moreover, fewer descriptive adjectives for appearance are used for boys e.g., *good* and *nice*. The adjective *dear* is not used to address the second person as in the case of *girl(s)* but in the meaning of *nice*. There are no distinctive character adjectives for *boy(s)* as in the case of *girl(s)*. However, there are quite a few common adjectives: *good*, *nice*, *ordinary*, *naughty*, etc. In total, the number of positive descriptive adjectives (17) doubles the negatives (9) for boys. Considering these, it can be said about Bennett's language that he not only uses *girl* and *boy* asymmetrically in the correlative context but also modify them with an adjective. Girls need more adjectives to be described; however, boys, as grown-ups, can stand on their own in his language as 'the boy'. This can be associated with Woolf's (1924) blame on the Edwardians as they were 'unable to create characters that are real, true and convincing' (p. 4) by locating the problem as they gave too many detailed descriptions about the characters. Therefore, it can be said that by using more adjectives for *girls*, they were receding the real worlds of real girls living in the late Victorian age compared to boys.

3.3.2. Woolf Corpus

In Woolf corpus, negative adjectives do not stand out as they do in Bennett; Woolf did not use as many negative adjectives as Bennett for this pair, however, she used distinctive descriptive adjectives. Therefore, in the categorization of the adjectives, the appearance-personality division has given a more readable table. The results are given in Table 7 below.

Table 7. Adjectives modifying 'girl' and 'boy' according to appearance and personality in Woolf corpus

Girl				Boy			
Appearance	Freq.	Personality	Freq.	Appearance	Freq.	Personality	Freq.
Little	5	Poor	4	Little	19	Poor	2
Small	2	Nice	3	Old	2	Dear	1
Lovely	2	Good	2	Small	2	Great	1
Adorably pretty	2	Shy	2	Dark	1	Untidy	1
Dark	2	Unlicked	1	Enormous	1	Nice	1
Highly-coloured	1	Quiet	1	Eldest	1	Stable	1
Golden-reddish	1			Tall	1		
Queer-looking	1						
Pale-faced	1						
Round-eyed	1						
Out of breath	1						

Beautiful	1		
Tall	1		
Young	1		
TOTAL	22	13	27
TOTAL (Overall)	35		34

Although almost the same number of adjectives describing the girl/s and boy/s were used in the Woolf corpus (35 and 34 times respectively), in terms of variety, more varied adjectives (14) were used to describe the appearance of girls. Even though only seven adjectives were used to describe the appearance of boys, they were used more frequently (27 times); *little* being the far most frequent one (19 times). The results also show that Woolf does not focus on girls' age as much as Bennett. It can be concluded that Woolf uses *girl* not as a way of humiliating female gender, but with the meaning of a young female character. Like Bennett, the most frequent personality adjectives she used to describe girl(s) are simple adjectives, such as *poor*, *nice*, *good*, and *shy*. These do not describe distinctive characteristics of a person because modifying a character as nice, good, or poor does not tell us much about her characteristic qualities. Besides simple adjectives, Woolf also used two- or three-word compound adjectives, such as *highly-coloured*, *golden-reddish*, and *queer-looking*, which leads the readers to form a vivid picture of the characters in terms of appearance, not personality. For instance, in *To the Lighthouse* Woolf says:

And for a moment she felt what she had never expected to feel again— jealousy. For he, her husband, felt it too—Minta's glow; he liked these girls, these golden-reddish girls, with something flying, something a little wild and harum-scarum about them, who didn't "scrape their hair off," weren't, as he said about poor Lily Briscoe, "skimpy". There was some quality which she herself had not, some lustre, some richness, which attracted him, amused him, led him to make favourites of girls like Minta (Woolf, 1927, p.47).

Compared to girl(s), Woolf uses fewer and less varied adjectives to describe boy(s). 13 different adjectives were used 34 times, *little* being the most frequent one (19 times). It can be inferred that the reader sees no extra-ordinary specialty of the boys as they are modified with usual words. This shows us that in Woolf's novels, boys do not stand out as distinctive characters, as they do not create a vivid picture in the reader's minds different from girls whom we remember as highly-coloured, golden-reddish, and queer-looking. Differences between the adjectives may also show Woolf's relatively positive attitude towards her own sex as she believed that it was the writer's job to change the description of female characters in novels.

3.4. Woman and Man

According to Pearce's (2008, pp. 1-99) analysis of the adjectives collocating with the concordances of *man/woman* proves that while women are described as weak, vulnerable, oppressed, limited objects of power and sexual violence, men are depicted as strong subjects of power, violent and oppressing. Gesuato (2003, pp. 253-262) suggested that there is a tendency for

women to be represented through their physical attractiveness, while men are depicted through non-physical attractiveness. Moreover, it is claimed that men are associated with their capacity and status, while women are associated with their physical appearance and sexuality (Caldas-Coulthard and Moon, 2010; Pearce, 2008). Considering these, *woman* and *man* were analyzed.

Table 8. Frequencies of 'woman/women' and 'man/men' in Bennett and Woolf corpora

Corpora	Binary pairs	# of adjectives
Bennett	Woman/women	237
	Man/men	372
Woolf	Woman/women	239
	Man/men	378

As seen, in both corpora, more adjectives were used to describe man compared to woman. Through concordance analysis, the words modifying these pairs were grouped according to their meaning (Table 10). The results are discussed by combining similar categories.

Table 9. Adjectives describing 'woman/women' and 'man/men' in Bennett and Woolf Corpora

Semantic categories	Bennett		Woolf	
	Woman	Man	Woman	Man
Age	67	170	84	143
Appearance	56	49	57	74
Clothing style	14	10	4	22
Adjectives evoking positive emotion	29	48	18	53
Adjectives evoking negative emotion	31	35	39	38
Education/mental state/ability	21	18	11	33
Marital status	12	0	7	2
Occupation/financial status	0	17	14	23
Total	237	345	239	378

3.4.1. Age and Marital Status

As seen in Table 10, Bennett describes woman and man most frequently with their age. The total number of adjectives used to describe woman is 67 whereas man is 170. However, when the variety is considered, it was found that 14 different adjectives were used to describe a woman's age, while 10 were used for man. *Young* (73), *old* (68) and *middle-aged* (13) were the most frequently used adjectives for man, and *young* (30), *old* (11), and *ageing* (6) for woman. Although similar adjectives were used to describe woman and man mostly, some adjectives were used only to describe woman's age, for instance of *uncertain age*, *grown*, and *mature*. It can be said that when portraying his characters, Bennett tries to make a more vivid and detailed description of woman compared to man since he only uses numbers, *old* or *young* to describe man. This may result from the Victorian perception that a girl must find a husband before she gets old. As Patricia (2013) emphasized, "Marriage provided the most typical role for the middle-class woman in the

nineteenth century" (p. 11), and they marry starting at the age of 15. This is, potentially, the reason why no adjectives describing the marital status of man were used. 12 adjectives were used for woman in Bennett i.e., *married* and *single*. In Woolf, 7 adjectives were used for woman, whereas 2 for man. It can be said that in Bennett corpus, the marital status of a man is not very important, however, a woman's does. On the other hand, Woolf specifies the marital status of man more than Bennett, but not as much as woman.

In Woolf corpus, although the number of words referring to age is used more frequently for man (143) compared to woman (84), fewer adjectives are used to describe man (10) compared to woman (12). The most frequent ones are *young* (95) and *old* (34) for man, whereas *old* (37) and *young* (31) for woman. This can be attributed to female characters being middle-aged in Woolf's works mostly. While Bennett tells the stories of young women in his novels e.g., *Anna Tellwright*, *Helen*, *Constance*, and *Sophia*, Woolf prefers to tell middle-aged women's stories e.g., *Mrs. Dalloway*, *Mrs. Ramsey*, and *Jinny*. In Victorian society, a woman needs to be young to be acknowledged mainly due to marital concerns. However, the attribution of *young* most frequently to man may show that Woolf rejects this Victorian characterization.

3.4.2. Appearance and Clothing Style

In Bennett corpus, more adjectives were used to describe the appearance of woman (56) compared to man (49). A similar result is found when the clothing style was compared: 14 for women, 10 for men. The adjective phrases in these categories vary from simple adjectives e.g., *stout* and *elegant* to up to eight-word compound adjectives e.g., *with a benevolent but rather pinched face and in a shabby brown suit* and *a shabby brown suit and a rather coquettish dishabille*. The concordance analysis showed that they refer to body shape (*undersized*), face (*with a flat chest and chronic cough*) and general appearance positively (*with a large intelligent face*), negatively (*with pendent cheeks and cold grey eyes*), or neutral (*wearing white slips beneath their waistcoats*). Adjectives related to woman's clothing are mainly about fashion i.e., *fashionable*, *old-fashioned*, and *stylish*. However, no words related to fashion were found to describe man's clothing. In the Victorian age, women's clothing style was judged according to other factors, such as society; as Gernsheim (1963) states, clothes were regarded as an expression of women's status in society. Bennett's using long adjective phrases to describe men and women may result from his non-modernist style in which he tends to depict characters through 3rd person point of view in a rather materialistic way (detailed descriptions of their appearance, houses, or financial status) neglecting the spiritual or psychological side of human existence. This is highly criticized by Woolf in her essay *Mr. Bennett and Mrs. Brown* when she mentions creating real characters.

Unlike Bennett, Woolf used more adjectives to describe the appearance of man (74) compared to woman (57). Similarly, fewer words were used to describe woman's clothing (4), as opposed to a man's (22). This difference can be attributed to the notion of 'changing human character'. In Woolf's works, women do not stand out with their clothes, unlike Bennett's women whose clothes are determined by the Victorian norms. Woolf may have tried to convert this Victorian concept regarding women's clothes as an expression of women's status in society. Also, by letting female characters narrate from their own perspectives, the readers can see the depiction

of men from a female point of view. In contrast, with Bennett's third-person narration, the perspectives of woman characters are disregarded; that is, every character is depicted from a realistic male point of view- Arnold Bennett.

3.4.3. Adjectives evoking positive and negative emotion

As Table 10 shows, in Bennett, adjectives evoking positive emotion were used 48 times to describe men; however, 29 times to describe women. Similarly, more adjectives were used to describe men in Woolf: 53 for men, 18 for women. When the frequencies of the adjectives evoking negative emotion were compared, no difference was found between man and woman. In Bennett, negative adjectives were used 31 times to describe woman and 35 times for man. Similarly in Woolf, the frequency is 39 for woman and 38 for man. When Woolf's feminist style is taken into account, these results may seem surprising, yet unlike Bennett, Woolf rejects portraying women as someone who acts according to the rules and norms of society. By using more negative adjectives, Woolf does not condemn women; vice versa, she rejects the generalizations of an angel in the house traits made by male writers, which is defined by herself as:

"immensely sympathetic, immensely charming, utterly unselfish. She excelled in the difficult arts of family life. She sacrificed herself daily ... in short, she was so constituted that she never had a mind but preferred to sympathize always with the minds and wishes of others. Above all ... she was pure. Her purity was supposed to be her chief beauty" (Woolf, 1996, p. 1346).

In Bennett corpus, positive adjectives describing woman connote obedience and purity, such as *good-natured*, *young-hearted*, *respectable*, and *friendly*. Petrie (2000) describes women living in that age as "Innocence was what he demanded from the girls of his class, and they must not only be innocent but also give the outward impression of being innocent. White muslin, typical of virginal purity, clothes many a heroine, with delicate shades of blue and pink next in popularity" (p. 184). With the use of positive adjectives, Bennett successfully reflects what is expected from him as a realist writer. Xiang (2008, p.5) points this out stating that "Most writers portrayed the nineteenth-century British woman as a naive, accepting figure with strong concerns about living up to the given societal ideals for a respectable woman". Men's social dominance over women is reflected in the sexist aspect of language. The century Woolf lived in was a male dominant English-speaking society describing the world from a masculine viewpoint with stereotyped characters.

3.4.4. Education, mental state, and ability & occupation and money

As seen in Table 10, in Bennett corpus, 21 adjectives for women and 19 for men were used to describe education, mental state, and ability. Out of 21, adjectives with negative meaning were used only 4 times (*mad* (2), *silly*, and *foolish*) and only 2 of them were related to education (*well-trained* and *highly-educated*). However, only 3 negative adjectives were used to describe men: *silly*, *incapable* and *mad*. The others were positive, for instance *wise* (4), *shrewd* (3), and *experienced* (3). In Woolf, the frequency of adjectives to describe men was 33 and 11 for women in this category. The adjectives used for men were generally positive e.g., *clever* (8), *able* (2), and *highly trained*. Only 3 negative adjectives were used: *lazier*, *mad*, and *vainest*. On the other hand, out of 11, adjectives describing women were mostly about general ability e.g., *very able*, *capable*, and *practical*. Only one

adjective was used related to education (*well-educated*) and one with a negative connotation (*silly*, 2 times).

When adjectives related to occupation and money were compared, it was found that in Woolf corpus, the frequency of adjectives describing man was 23 and 14 for women. In Bennett, no adjectives describing women were found which is not surprising when the lack of outside professional fields for the middle-class woman in the Victorian age is considered. In this category, 17 adjectives were used to describe men, such as *leading*, *richest*, *working*, and *busiest*. Yet, no occurrences of marital status for men were found, which is not surprising since men do not have higher status through marriage, unlike women.

In the Victorian age, "there were not any obvious professional fields to which middle-class women were flocking as an alternative to marriage" (Patricia, 2013, p. 13). Woman had their social status through marriage, preferably done at an early age, however men through their occupations and financial status. However, Woolf tries to change this norm by modifying women's occupations outside the home as *military*, *official*, *earning their living*, *possessing a considerable income* as well as domestic jobs such as *with household cares*, and *who bring up children*. Therefore, in character development, this attitude can be regarded relatively positively in terms of diminishing gender discrimination. However, more adjectives were used to describe men (14) in this category; none of them were about domestic jobs, such as *at the head of his profession*, *selling picture postcards*, *of war*, which shows that the occupational position of men stays the same, but that of women changes in the 20th century.

3.5. Lady and Gentleman

Linguistically, the symmetry of lady is gentleman. Originally, lady was used to designate members of the nobility, however in time, it has become a common word generalizing woman as a polite form. Lakoff (1975) states that in English, lady is replaced by woman in many contexts not only as a marked form of politeness in a formal context but also as a word by which a woman is regarded as a "mark" (p. 20) which is not the case for gentleman. For example, we say *cleaning-lady* but not *garbage-gentleman*. Based on Lakoff's claim, Holmes (2001) analyzed lady and gentleman by collecting data from recent corpora of English and concluded that although lady sounds more polite than woman, the use of it in symmetrical form of gentleman has been declining and the word connotes more of trivializing and patronizing than respect. Considering these, the binary oppositions lady and gentleman were analyzed as common nouns (excluding conventional titles or forms of address, such as Lady Angela).

Table 10. *The frequency of 'lady' and 'gentleman' in Bennett and Woolf corpora*

	Lady/Ladies	Gentleman/Gentlemen	Lady and gentleman	Gentleman and lady
Bennett	127	27	3	0
Woolf	137	73	2	0

As seen, in Bennett, lady was used 127 times as a common noun, whereas gentleman was used 27 times. In Woolf, lady was used 137 times, yet gentleman 73 times. When the symmetrical usage was compared, it was found that lady and gentleman was used 3 times in Bennett and twice in Woolf, in all of which lady precedes gentleman. This proves Baker's claim (2014) that lady and gentleman is the only exception of gendered binary pairs in which female precedes male.

The adjectives modifying lady and gentleman were analyzed with the concordance tool and 5 semantic categories were determined. The results are given in Table 18.

Table 11. *Adjectives modifying 'lady' and 'gentleman' in Bennett corpus*

	Age	Freq	Appearance	Freq	Personality	Freq	Marital status	Freq	Financial status & occupation	Freq
Lady	Young	22	Short	2	Perfect	3	Married	1	Land-	24
	Old	14	Stout	2	Great	3			Assistant	12
	Ageing	3	Fat	1	Quiet	1			Poor	1
	Middle-aged	2	Tall	1	Nice	1				
	Mature	2	Great	1	Respectable	1				
	Elderly				Calm	1				
TOTAL		43		7		10		1		37
Gentleman	Old	1	In the evening dress	2	Correct	1				
	Young	1	Bearded	1	Perfect	1				
					Nice	1				
TOTAL		2		3		4				

As seen in Table 11, for lady, adjectives modifying age was used 43 times, appearance 7 times, marital status once, and occupation and financial status 37 times, with an overall total of 98. For gentleman, adjectives modifying age was used 2 times, appearance 3 times, and personality 4 times, with an overall total of 9. More frequent use of lady compared to gentleman may be due to the semantic derogation of the word, as it has lost its nobility semantically, thus requires modifiers just like the other feminine words like girl (Holmes, 2001). Similar to frequency, the variety of adjectives modifying gentlemen is fewer, none of which arouses negative emotion or deep meaning about the characters. Unlike lady, no adjectives related to marital status and financial status were used for gentleman. Bennett modifies lady with more adjectives, especially with those concerning age: *old*, *young*, *ageing*, *middle aged*, *elderly* and *mature*. When compared with other descriptive adjectives, such as *nice*, *fat*, and *poor* the ratio of these adjectives stands out. However, to describe gentleman, only young and old were used. This suggests that in Bennett corpus, a lady's age matters more than her other traits and Bennett's language could be said to be more sexist against female characters. The comparison of lady and gentleman in Woolf corpus is seen below.

In the analysis, it was also seen that the words *landlady* (24 times) and *landlords* (29 times) were used. Therefore, they were also included in the analysis. All the landladies in the data read in *Old Wives Tale* in Book 3, which tells about Sophia's life. The landlady is Sophia herself, who believes that the only real thing she has in life is her pension as quoted:

She never heard a word of Gerald nor of her family. In the thousands of people who stayed under her perfect roof, not one mentioned Bursley nor disclosed a knowledge of anybody that Sophia had known. Several men had the wit to propose marriage to her with more or less skillfulness, but none of them was skillful enough to perturb her heart. She had forgotten the face of love. She was a landlady. She was THE landlady: efficient, stylish, diplomatic, and tremendously experienced. There was no trickery, no baseness of Parisian life that she was not acquainted with and armed against. She could not be startled and she could not be swindled (Bennett, 1908, p.124).

Also, the *lady assistant* stands out in the list with 12 occurrences. Lakoff (1975) claims the use of *lady* instead of *woman* for jobs occurs in demeaning jobs as a form of trivializing and patronizing. Interestingly, all occurrences of *lady assistant* are modified by *young*. It may be said that being a personal assistant of a man in the 19th century is a humiliating job for women and ladies have a place in business life only if they are young or they have prosperity. An assistant with a young age can be employed or a lady can be a lord with her pension. Moreover, using no adjectives related to financial status, occupation and marital status for gentleman may give us the impression that in Bennett's fiction, a gentleman's nobility does not depend on social status, whereas that of a lady does.

Table 12. *Adjectives modifying 'lady' and 'gentleman' in Woolf corpus*

	Age	Freq	Appearance	Freq	Personality	Freq	Origin	Freq	Marital status	Freq
	Lady	Old	20	Remarkable	1	Poor	4	French	2	Widow
Young		16	Charming	1	Dear	2	Aristocratic	1		
Elderly		4	Pretty	1	Abrupt	1				
Elder		2	Fine	1	Irate	1				
Little		2	Fat	1	Wonderful	1				
Middle-aged		1	Voluminous	1	Gallant	1				
Of eighty-five		1	Nice	1	Eccentric	1				
Of the time of Charles I		1	With a lame leg	1	Unsympathetic	1				
			With fair hair	1	Great	1				
			With silver ornaments	1	Of doubtful character	1				
			With spectacles	1	Of strong character	1				
			With the great dark eyes	1	Of quality	1				
			With bare heads	1						

			In a grey cloak	1					
			In a lace cap	1					
			In her grey coat and skirt	1					
	Total	48		16		16		3	1
Gentleman	Old	11	Nice looking	1	Perfect	1	English	4	-
	Young	1	Tall	1	Delightful	1	Spanish	1	-
	Elderly	1	Fat	1	Real	1			
			In a beard	1	Seedy	1			
			In a top head	1	Dear	1			
			In evening dress	1	Great	1			
			In horn- rimmed spectacles	1	Lonely	1			
	TOTAL	13		7		7		5	0

Like Bennett, Woolf uses fewer adjectives to describe gentleman (32 overall total) compared to lady (84 overall total). To start with adjectives describing age, three different adjectives were used 13 times to describe gentleman. On the other hand, to modify lady, six adjectives were used 48 times. This may indicate that in Woolf's language, the age of a lady matters more than a gentlemen's, which is observed in Bennett as well. For example, *young lady* is frequently used (16 times), compared to *young gentleman* (with only one occurrence). It can be said that a lady stands out by her youth and beauty in society; however, the age of a gentleman is not something necessary to be stated, which must stem from the general belief in the patriarchal society that woman can stand out only by her youth and beauty in accordance with their primary role in a middle-class society where only a young (about 15) and beautiful lady is successful enough for marriage (Petrie, 2000; Patricia, 2013). This is also proven in the analysis of adjectives modifying appearance and personality: adjectives describing gentleman were used 7 times, whereas 16 times to describe lady. When these adjectives are analyzed in detail, it can be said that ladies are portrayed in a more particular and detailed way by using simple adjectives and prepositional phrases more frequently, especially with adjectives picturing their clothing style (e.g. *in a gray cloak and a lace cap*). Different from Bennett, two more semantic categories to describe lady were used in Woolf: origin (*English* and *Spanish*) and marital status (*widow*). These may support Gernsheim's (1963) claim about the importance of Victorian women's clothing style that still lasted in the 20th century.

In Bennett corpus, the most frequently used adjective to describe lady was *poor* with the meaning 'deserving sympathy' and *dear* with the meaning 'loved'. This may indirectly give the reader the idea that women are described as beings who are generally in need of sympathy and love because they were expected to be "innocent" (Petrie, 2000). On the other hand, in Bennett

corpus, the use of the *perfect lady* may give us an idea of women in the minds of Bennett and Victorian society: ladies who are expected to be flawless, like an angel.

3.6. Female and Male

Cruse (2004, p. 254) states that male and female form an apparent gender binary pair. However, Simone De Beauvoir (2009) claims that “the terms *masculine* and *feminine* are used symmetrically only as a matter of form, as on legal papers” (p. 25). Despite recognizing male and female as binary opposition as gender categories, she claims that they are not truly equal in social terms as masculine represents all-encompassing power and feminine holds little or none. “The term ‘female’ is pejorative not because it roots woman in nature but because it confines her in her sex (p.41); therefore, the difference between the male/female dichotomy is, beyond biological, a socially constructed difference against women; hence, gender binaries limit female freedom. To counter this kind of biological determinism, she argued that behavioral and psychological differences have social, rather than biological causes.

One is not born but rather becomes a woman. No biological, psychic, or economic destiny defines the figure that the human female takes on in society; it is civilization as a whole that elaborates this intermediary product between the male and the eunuch that is called feminine (p.330).

Based on these claims, the binary pairs male and female were also analyzed.

Table 13. *The frequency of ‘male(s) and female’ in Bennett and Woolf Corpora*

	Woolf	Bennett
female	9	5
male (s)	5	18

In Woolf corpus, female was used 9 times: 6 times in *The Voyage Out* and 3 times in *Mrs. Dalloway*. On the other hand, male(s) was used 5 times in all three books. In Bennett corpus, female was used 5 times, while male(s) 18 times. Considering the claim of Beauvoir (2009) and feminist literary analysis, contextual analysis was done by analyzing the concordance lines of each word.

1001 preferences help

Concordance Concordance Plot File View Clusters/N-Grams Collocates Word List Keyword List

Concordance Hits 9

Hit	KWIC
1	male from the needs and desires of the female. . . . At first they had been very happy. The
2	abhor most of all," he concluded, "is the female breast. Imagine being Venning and having to get
3	, deficient though she was in every attribute of female charm, so much resented that she said "Thank
4	always late, and always attended by a shabby female follower, at which remark Susan blushed, and wond
5	, to find an appropriate object?" "There are no female hens in your circle?" asked Hewet. "Not the
6	between Arthur and Susan. There's a young female lately arrived from Manchester. A very good thing
7	d good-humouredly, considering the problem of the female vagrant; not that they would ever speak. But
8	moved beneath). But what could be done for female vagrants like that poor creature, stretched on he
9	" said Richard. "She is incomparably the greatest female writer we possess." "She is the greatest," he

Figure 2. *The concordance of ‘female’ in Woolf corpus*

As seen in Figure 2, there are 9 occurrences of female in Woolf corpus. The nouns it collocates are *desire*, *breast*, *charm*, *follower*, *hens* (informal usage of girl), *vagrant* (2), and *writer*. It was used 2 times as a noun and 7 times as an adjective. The first usage, *the needs and the desires of the female*, is seen in *Voyage Out*:

Listen to this, Rachel. 'It is probable that Hugh' (he's the hero, a literary man), 'had not realised at the time of his marriage, any more than the young man of parts and imagination usually does realise, the nature of the gulf which separates the needs and desires of the male from the needs and desires of the female. . . . At first they had been very happy (Woolf, 1915, p.194).

Terence, quoting from her book, tells Rachel about the relationship between man and woman. Not intentionally, she does regard husband and wife as partners treating them as genders as she discriminates the thoughts and feelings of the male and female. Also, the first gender mentioned is male and the second one is female. Considering these, it can be said that her approach to relationships is in a way sexist.

In concordance line 2- *female breast* directly has sexual connotation from *The Voyage Out*:

Ah, the creatures begin to stir. . . ." He watched them raise themselves, look about them, and settle down again. "What I abhor most of all," he concluded, "is the female breast.

Imagine being Venning and having to get into bed with Susan! (Woolf, 1915, p.118)

St John Hirst was in his dream talking to Hewet and giving his real point of view towards women, which he could never dare to tell in real life.

Furthermore, in line 3, female *charm* describes erotic charm, which stands out as a sexual object. Line 4 reads *a shabby female follower*: modified with a negative adjective-shabby, it has a negative connotation as it denotes the humiliating form of girlfriend. Line 5 reads *female hens*, which informally and humiliatingly denotes female friends. In line 6, it is seen that female is modified with *young*, which was frequently used for lady and girl. Lines 7 and 8 show *female vagrant(s)*, meaning homeless woman. The last line refers to a female writer: Jane Austen. This may seem positive at first; however, when the content was checked, it was seen that the sentence was uttered in a discussion between Clarissa and Richard in *The Voyage Out*: 'She is the greatest,' he (Richard) continued, 'and for this reason: she does not attempt to write like a man. Every other woman does; on that account, I don't read them'" (p.36), which shows a so-called sophisticated man's sexist attitude against female writers. Concordance analysis shows that the word female is mainly used as sexist, humiliating, and helpless collocations.

Hit	KWIC	File
1	which separates the needs and desires of the male from the needs and desires of the female. . . .	the voyage out.txt
2	rtance against the dove-grey upholstery, before a male hand drew the blind and there was nothing	mrs dalloway.txt
3	spray of life, the fatal sterility of the male plunged itself, like a beak of brass, barren	to the lighthouse.txt
4	beak of brass, the arid scimitar of the male, which smote mercilessly, again and again, demand	to the lighthouse.txt

Figure 3. The concordance of 'male' in Woolf corpus

In Woolf corpus, male(s) was used 5 times in all three books. The only plural form (newborn) refers to a baby boy. Concordance line 1- *the needs and the desires of male* is a discriminatively sexist discourse, as quoted previously:

Listen to this, Rachel. 'It is probable that Hugh' (he's the hero, a literary man), 'had not realised at the time of his marriage, any more than the young man of parts and imagination usually does realise, the nature of the gulf which separates the needs and desires of the male from the needs and desires of the female. (Woolf, 1915, p.194)

Here, Terence, a male character criticizes Rachel's writings in terms of the roles of female and male in the domestic sphere by being Rachel's hero, Hugh, unaware of the social norms of marriage in which male desires precede those of female. This is a general sexist perspective of the society that Woolf lived in and in a way, it can be said that by making a male character talk in a sexist way, she wanted to create awareness in a tone of irony.

Line 2 is an adjective (male hand), which prevents women from seeing the reality around them. "...a male hand drew the blind and there was nothing to be seen except a square of dove grey" (Woolf, 1925, p.8). This quotation, from *Mrs. Dalloway*, functions as a mirror to show the power of male in society to shape female point of view. Its tone is critical again as Mrs. Dalloway is contemplating on the gender roles in which the male could 'drew the blind' women could only see as much as a 'male hand' in their lives permitted.

Line 3 reads *fatal sterility of the male plunged itself* which was mentioned by Mr. Ramsey in *To the Lighthouse* while describing his son as a failure. Surprisingly, in this context, sterility is given as a male malfunction; however, when the 1900s were considered, it would generally be attributed to the females. Moreover, as the reflexive pronoun, she does not prefer to use 'generic he (himself)', instead she says itself. Therefore, it can be thought that Woolf, in a way, was trying to change the point of view.

The last line reads the *arid scimitar of the male* from *To the Lighthouse* describing The Ramseys' son James as "Standing between her knees, very stiff, James felt all her strength flaring up to be drunk and quenched by the beak of brass, the arid scimitar of the male, which smote mercilessly, again and again, demanding sympathy" (p.32). From the text and the context, the hatred can be felt deeply and *male* is used with a negative connotation, denoting sterility and ruthlessness. Considering all these, it can be alleged that, towards male Woolf does not prefer to use positive connotations, therefore her discourse in the usage of male can be considered sexist against men.

In Bennett corpus, *male(s)* was used 18 times, while *female* was used 5 times with no plural form: twice as an adjective, 3 times as a noun. The results follow below.

Hit	KWIC	File
1	day. All this was sufficiently disconcerting for female assistants in the drapery. But what could they	the old wives tale.txt
2	hands together in a dusky corner. "Male and female created He them!" reflected James, with all the	helen with the high hand.txt
3	the living flesh of a nearly nude human female guaranteed to turn the scale at twenty- two	the old wives tale.txt
4	ignorance of the dangers to which a young female of temperament may be exposed, and he was	the old wives tale.txt
5	have known that so extraordinary and exotic a female person would not concoct anything so trite as	helen with the high hand.txt

Figure 4. The concordance of 'female' in Bennett corpus

The first concordance line refers to the occupation as *female assistants in the drapery* from *The Old Wives' Tale* Book II telling the story of Sofia when she is talking about the girls working in her

place. Line 3 is a full-page description of a scene in Paris full of metaphors from Book I: “living flesh of a nearly nude human female guaranteed to turn the scale at twenty-two stone”. Here the reader is exposed to the sexuality of the feminine body to describe beauty. The beauty mentioned here is an erotic one as the female is described as a ‘nude human female’, which presents woman as a sexual object- as “womb” as defined by Simone de Beauvoir (2009).

Another occurrence of *female* is again from *Old Wives’ Tale* Book II: *young female of temperament which is employed*. It compares Samuel’s desire for dogs to his ignorance of women. “Samuel’s enthusiasm for dogs was equaled by his ignorance of the dangers to which a young female of temperament may be exposed, and he was much disturbed as doubt developed into certainty” (Bennett, 1908, p.122). Following these lines are uttered by Mr. Povey, referring to the dog “Fan had had more luck than she deserved” she goes on contemplating her life and her place in Samuel’s life, comparing it to the dog.

Another use of female is seen in *Helen with the High Hand* between Mr. Butt and Helen, who made an unsavory omelette: “He might have known that so extraordinary and exotic a female person would not concoct anything so trite as a Yorkshire pudding or scrambled eggs” (p.28). Here we encounter a female description with kitchen chores, such as making pudding or eggs. When Victorian values are considered, unsurprisingly, such housework is attributed to women; however, if the woman is an ‘extraordinary and exotic a female person’, the expectation changes from the author’s point of view as he uses the structure “might have known”, which implies anger for ignorance. Therefore, it can be said that women are classified according to their physical traits.

The last example is also from *Helen with the High Hand* in which the binary pairs male and female are used together, but unsurprisingly male preceding female. At a party, James uttered “Male and female created He them!” (p.50) when he was contemplating a woman-man relationship describing two young people sitting with their hands together in a dusky corner. The word choice male and female tell much when the relationship standpoint is considered as the couple is classified based on their sex, not as a woman or man. Even when the equality between genders is expressed (as both of them were created equally by God), which was a hard thing to do in the Victorian Age, the sexist language stands out.

Hit	KWIC	File
1	with their hands together in a dusky corner. "Male and female created He them!" reflected James, wit	helen with the high hand.txt
2	the sexes silence is no cover to the male, as he ought to have known. Helen pursued	helen with the high hand.txt
3	is that employers have no right to have male assistants in their houses unless they are prepar	the old wives tale.txt
4	, and the town found itself received by bustling male assistants very energetic and rapid, instead of b	the old wives tale.txt
5	to continue indefinitely in the functions of a male. Constance had a mind to engage an errand-	the old wives tale.txt
6	. The meal began in a desolating silence. The male creature's terrible displeasure permeated the who	anna of the five towns.txt
7	looking at him, embraced the suave and admirable male creature within its field of vision, she became	anna of the five towns.txt
8	, and the peril of another crushing roused the male in him. And it was with a sardonic	helen with the high hand.txt
9	able fury, to that instinctive cruelty that every male is capable of under certain conditions. Without a	helen with the high hand.txt
10	that had apparently no end, wound the unofficial male multitude, nearly all in mourning, and all, save	the old wives tale.txt
11	nity, animated suddenly by this appearance of the male sex, turned with welcoming smiles. 'A greeting to	anna of the five towns.txt
12	those rapt eyes were fixed immovably on another male. She walked unscathed amid the frothing hounds a	the old wives tale.txt
13	, gave the idea of a vast and torpid male slattern. Anna was astounded by the contrast betw	anna of the five towns.txt
14	kept close to her; he was the only male, until Mr. Critchlow astonishingly arrived; among	the old wives tale.txt
15	Povey had a way of assuming that every male was boiling over with interest in the sacred	the old wives tale.txt
16	's included. There was scarcely a middle-aged male Wesleyan in Bursley and Hanbridge who had not	anna of the five towns.txt

Figure 5. The concordance of 'male' in Bennett corpus

In Bennett corpus, *male(s)* was used 18 times: 7 times as an adjective, 11 times as a noun. Line 2 refers to a sentence from *Helen with the High Hand*: "Frankly, James did not like this. He was in a mind to resent it, and then a certain instinct of self-preservation prompted him to seek cover in silence. But in any battle of the sexes, silence is no cover to the male, as he ought to have known" (p.84). The main characters, Helen and James, both strong and stubborn, are discussing the clothing of the servants. James, seeming to have kept his silence, is aware of his fact that seeking cover in silence is against his sex as he regards this as the battle of sexes, in which males cannot be the inferior ones. He, following his humanistic traits, may have chosen to keep quiet in a discussion, but this does not fulfill his masculine side.

Lines 3 and 4, *male assistants*, are from *The Old Wives Tale*. In line 3, Mr. Povay gives his opinion about the servants in the house to Mrs. Baines: "...what I say is that employers have no right to have male assistants in their houses unless they are prepared to let their daughters marry! That's what I say! No RIGHT!" (p.100). This line talks about the domestic life of the Victorian age which is based on masculine dominance in marriage. Mr. Povay wants to marry Mrs. Baines's obedient daughter Constance and from their dialogue, it can be concluded that he urges Mrs. Baines to "let" her daughter marry, which apparently is not Constance's decision and only if so, will he let a male assistant in the house.

Line 4 makes a comparison between male and female assistants, depicting male with positive connotation female with negative "... and the town found itself received by bustling male assistants very energetic and rapid, instead of by demure anaemic virgins" (p.423). Moreover, what attracts attention in this sentence is again the asymmetrical use of male and female; however, this time a directly sexist word *virgin* is used to describe female assistants. According to Cambridge dictionary, *virgin* means "someone who has never had sex" and etymologically, it both refers to male and female; however, when the concordance lines of *virgin(s)* (19 times) were analyzed, it was seen that the word is used to refer to female gender: 10 times as *virgin woman*, once as an adjective meaning naïve, 4 times in adjective form *virginal*, 2 times in noun form *virginity*, 2 times as an adjective to refer to places which have not been used or damaged by people; however, none of these refer to a male. When the adjectives describing *virgin* are listed, it follows as *pinched*, *untried*, *aged*, *slender*, and *anaemic*, none of which with a positive connotation. Therefore, it can be claimed that females are described according to their sexual experience; however, males are never exposed to such a description.

Line 5- *functions of a male*- is from *The Old Wives Tale*. It talks about the responsibilities of Mr. Povay to run the errands in the shop, which are embarked on by Constance. Bennett talks about the domestic preoccupations of female characters successfully as Margaret Drabble acknowledges Bennett among one of the few novelists who is able to write about the responsibilities of Victorian women sympathetically and extensively, particularly Constance Povey (De Stasio, 1995, p. 45). Lines 6 and 7 are related to male creatures in *Anna of the Five Towns*. They refer to Mr. Tellwright, which shows the masculine strength of man with 'admirable' and 'carrying vibrations to the heart' (Bennett, 1902, p.50).

As seen above, the results showed that the binary opposition *male* and *female* are not used symmetrically either in Bennett or Woolf corpus; that is male is used more frequently in Bennett corpus compared to female (18 and 5 times), whereas just the opposite is observed in Woolf (5 times male and 9 times female). This may be related to Woolf's focusing on woman's point of view more especially using her well-known stream of consciousness technique, whereas Bennett focuses on the characters from men's point of view, as a common Victorian approach. This asymmetrical use of these binary pairs proves Beauvoir's (2009) claim that in life *masculine* and *feminine* are never equal, male being the superior sex. This claim is also supported by the concordance and textual analyses showing that the word female is mainly used with sexist, humiliating, and helpless collocations. Furthermore, in Bennett's language, femininity stands out more than masculinity. This is proved by the use of *virgin* instead of female, which makes Bennett's discourse highly sexist as a gender-biased word he regards femininity as a matter of being virgin or not, which he never employs towards males. Therefore, Bennett's more sexist discourse is evident in his corpus, and Woolf's discourse, though not as harsh as Bennett's, cannot be regarded as non-sexist as her language in using these binary pairs cannot go beyond representing women as sexual objects. However, through concordance analysis, it was seen that these representations were generally made intentionally and harshly by the male characters, which could be accepted as feminist criticism to create awareness. Therefore, the concordances of these binary pairs showed femininity is something about sexuality, whereas masculinity is something about power.

CONCLUSION

The purpose of this study was to compare the works of Woolf and Bennett in terms of language sexism by using corpus linguistics methods. In the analysis, the binary opposition words *girl-boy*, *woman-men*, *lady-gentleman*, and *female-male* were analyzed in detail by using the Concordance tool. The analysis of girl and boy showed that although Woolf used almost the same number of adjectives to describe girl(s) and boy(s) (35 and 34 respectively), Bennett used more adjectives to describe girl(s) compared to boy(s) (120 and 33 respectively). Although the frequencies of positive adjectives in both corpora were higher than the negative ones, fewer descriptive adjectives were used to describe boy(s) in Bennett corpus. Woolf did not use as many negative adjectives as Bennett for this pair, but used distinctive descriptive adjectives to modify girl(s); for example, she chose more compound adjectives, prepositional phrases, relative clauses, and noun phrases. This can be related to her claim that in her novels the female characters change from stereotypical Victorian girls to distinctive individuals with distinctive properties. For instance, the most frequent positive qualities attributed to girls are *good*, *nice*, *pretty*, and *fine*. Although they seem positive at first sight, they are associated with some aspects of sexual relationships, which are not as commonly used with boys. The other positive qualities attributed to girls are more about the "Victorian angel in the house" description, obedience, and behaving according to the norms of society. The stereotypical generalizations of women are openly seen in Bennett that no adjectives related to intelligence and mental ability were used for girls, which implies that there are no qualities attributed to girls. A similar result was found in the analysis of woman and man

categories. Although some similarities are found, the two corpora differ from each other. In both corpora, adjectives evoking positive emotion were used more frequently to describe man compared to woman, the most frequently used adjectives to describe woman and man were related to age, and adjectives describing age, appearance, personality, marital status and occupation were used more frequently to describe lady compared to gentleman. On the other hand, Bennett used more varied and longer words to describe woman. In his corpus, age is an important characteristic, whereas the education or financial status of a woman is not- no adjectives describing women's education or financial status were found. Similarly, adjectives related to the marital status of a man are not used in his corpus. On the contrary, Woolf used more adjectives to describe the appearance of a man and mentioned the marital status of men twice. Asymmetrical use of female and male is observed in both corpora, showing that femininity is something about sexuality, whereas masculinity is something about power. Considering all these, it can be concluded that Woolf rejected the portrayal of the woman following the expected social norms of the society, unlike Bennett. It could also be said that Woolf's use of negative adjectives cannot be associated with condemning woman, but can be associated with women's lives being limited in the house. Woolf wanted to construct a new gender identity for women by challenging the Victorian notions of female identity in character formation. Woolf was indeed trying to change 'human character', especially stereotypical gender roles and equality by rejecting the generalizations of an angel in the house traits made by male writers. Although Bennett's language is more sexist compared to Woolf's, it can be said that their languages functioned as a medium to transmit their cultural and social norms on gender. It was observed that she could not fully escape from the sexist language, which is not surprising when the interrelation between language, society, and culture is considered.

As mentioned previously, one of the advantages of corpus studies is that they contribute to validating literary theories by using empirical data. To have a deeper understanding of a writer/writers, a literary text/s, or periods, large amounts of data are fundamental. However, this study dealt with a limited amount of data; three works from each author. Moreover, focusing on the language of these authors from different perspectives would be helpful to uncover additional features of their style. Therefore, more exhaustive studies should be conducted. Studies covering all the works of these writers and/or comparing them with a reference corpus/corpus would provide more reliable, valid, and objective results.

REFERENCES

- Adolps, S., & Carter, R.A. (2002). Corpus Stylistics: Point of Views and Semantic Prosodies in *To the Lighthouse*. *Poetica*, 58, pp. 7-20.
- Baker, P. (2014). *Using Corpora to Analyze Gender*. Bloomsbury.
- Balossi, G. (2014). *A Corpus Linguistic Approach to Literary Language and Characterization: Virginia Woolf's The Waves*. John Benjamins.
- Beauvoir, S. de. (2009) [1949]. *The Second Sex*. Trans. Constance Borde and Sheila Malovany-Chevallier. Random House: Alfred A. Knopf.

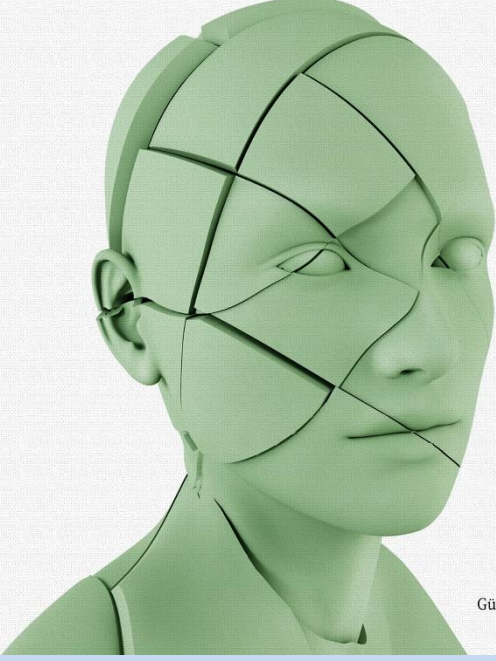
- Bennett, A. (1902). *Anna of the Five Towns*. Retrieved from The Project Gutenberg.
- Bennett, A. (1908). *The Old Wives' Tale*. Retrieved from The Project Gutenberg
- Bennett, A. (1910). *Helen With the High Hand*. Retrieved from The Project Gutenberg.
- Bennett, A. (1923). Is the Novel Decaying? *The Register*. (Adelaide, SA: 1901- 1029). Available: <https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/64306850#>
- Bosseaux, C. (2004). Point of View in Translation: A Corpus-based Study of French Translations of Virginia Woolf's *To the Lighthouse*. *Across Languages and Cultures*, 5(1), pp. 107–122.
- Bosseaux, C. (2006). Who's Afraid of Virginia's you: a Corpus-based Study of the French Translations of *The Waves*. *META*, 51(3), pp. 599-610. DOI: <https://doi.org/10.7202/013565ar>.
- Caldas-Coulthard, C., & Moon, R. (2010). 'Curvy, Hunky, Kinky': Using Corpora as Tools for Critical Analysis. *Discourse & Society*, 21(2), pp. 99-133.
- Cipriani, A.M. (2019). Retranslating Virginia Woolf's *To the Lighthouse* in Modernist and Postmodernist Italy: A Corpus-based Study. Available: <http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.3496345>
- Cruse, A. (2004). *Meaning in Language: An Introduction to Semantics and Pragmatics*. Oxford University Press.
- Culpeper, J. (2009). Keyness: Words, Parts-of-speech and Semantic Categories in the Character-talk of Shakespeare's *Romeo and Juliet*. *International Journal of Corpus Linguistics*, 14(1), pp. 29-59. DOI: 10.1075/ijcl.14.1.03cul
- De Stasio, C. (1995). Arnold Bennett and Late-Victorian "Woman". *Victorian Periodicals Review*, 28(1), 40-53. Retrieved November 7, 2020, from <http://www.jstor.org/stable/20082820>
- Daugherty, B. (1983). The whole contention between Mr. Bennett and Mrs. Woolf, Revisited. *Virginia Woolf: Centennial Essays*. New York: The Whitston Publishing Company. pp. 269-294.
- Fischer-Starcke, B.** (2009). Keywords and frequent phrases of Jane Austen's *Pride and Prejudice*. A Corpus-stylistic Approach. *International Journal of Corpus Linguistics*, 14(4), pp. 492-523.
- Gernsheim, A. (1963). *Victorian and Edwardian Fashion – A Photographic Survey*. Dover Publications Inc.
- Gesuato, S. (2003). The Company Women and Men Keep: What Collocations Can Reveal About Culture. *Proceedings of the Corpus Linguistics 2003 Conference*. March. pp. 253-262. Available: <http://www.corpus.unam.mx/cursocorpus/papers/gesuato.pdf>
- Giugliano, M. & Keith, V.A. (2021) Repetition and variation in the Catalan translation of Virginia Woolf's *The years*: a corpus-based approach, *Perspectives*. DOI: 10.1080/0907676X.2021.1905673
- Holmes, J. (2001). Ladies and Gentlemen: Corpus Analysis and Linguistic Sexism. In C. Mair & M. Hundt (ed.), *Corpus Linguistics and Linguistic Theory* (pp. 141-156). Rodopi.
- Hori, M. (2004). *Investigating Dickens' Style: A Collocational Analysis*. New York: Palgrave Macmillan.
- Hunt S. (2015) Representations of Gender and Agency in the Harry Potter Series. In: Baker P., McEnery T. (eds) *Corpora and Discourse Studies*. Palgrave Advances in Language and Linguistics. Palgrave Macmillan, London. https://doi.org/10.1057/9781137431738_13

- Hynes, S. (1967). The whole contention between Mr. Bennett and Mrs. Woolf. *NOVEL: A Forum on Fiction*, 1(1), pp. 34-44.
- Kreutz, I. (1962). Mr Bennett and Mrs Woolf. *Modern Fiction Studies*, 8 (1962-63), pp. 103-15.
- Lakoff, R (1975). *Language and Woman's Place*. Harper & Row.
- Leech, G. (2013). Virginia Woolf meets Wmatrix. *Études de Stylistique Anglaise*, 4, pp. 15-26.
DOI: 10.4000/esa.1405
- Leech, G. N. & Short, M. (2015). *Style in Fiction: A Linguistic Introduction to English Fictional Prose*. Routledge.
- Lei, X. (2006). Sexism in Language. *Journal of Language and Linguistics*, 5(1), pp. 87- 95.
- Litosseliti, L. (2006). *Gender and Language: Theory and Practice*. Oxford University Press.
- Maczewski, J.M. (1996). Virginia Woolf's The Waves in French and German Waters: A Computer Assisted Study In Literary Translation. *Literary and Linguistic Computing*, 11(4), pp. 175-186.
- Mahlberg, M., Concklin, C. & Bisson, M.J. (2014). Reading Dickens's characters: Employing Psycholinguistic Methods to Investigate the Cognitive Reality of Patterns in Texts. *Language and Literature*, 23(4), pp. 369-388. DOI: 10.1177/0963947014543887
- Mahlberg, M. & McIntyre, D. (2011). A Case for Corpus Stylistics: Ian Fleming's Casino Royale. *English Text Construction*, 4(2), pp. 204-227. doi 10.1075/etc.4.2.03mah.
- Majumdar, R. & McLaurin, A. (2003) [1975]. *Virginia Woolf: The Critical Heritage*. Routledge.
- McIntyre, D. & Walker, B. (2010). How Can Corpora Be Used to Explore the Language of Poetry and Drama? ed. McCarthy, M. and O'Keeffe, A. *The Routledge Handbook of Corpus Linguistic*. Routledge, pp. 516-530.
- Mills, S. & Mullany, L. (2011). *Language, Gender and Feminism*. Routledge.
- Muşlu, M. (2020). A Corpus-based Analysis of William Blake's Songs of Innocence and Songs of Experience. *English Studies in the 21st Century*. In Z. Antakyalıoğlu, K. Asiatidou, E.I. Gündüz, E. Kavak, G. Almacioğlu (Eds.): 244-261. Cambridge Scholars Publishing.
- O'Halloran, K. (2007). The Subconscious in James Joyce's 'Eveline': A Corpus Stylistic Analysis Which Chews on the 'Fish Hook'. *Language and Literature*, 6(3), pp. 227-244.
- Oliveira, J.S. (2014). Robert Frost's Poems: Some Light from Corpus Analysis. *Revele*, 7, pp. 125-140.
DOI: 10.17851/2317-4242.7.0.125-139.
- Patricia, B. (2013). *Silent Sisterhood: Middle-Class Women in The Victorian Home*. Routledge Library Editions: Women's History.
- Pearce, M. (2008). Investigating the Collocational Behaviour of Man and Woman in The BNC Using Sketch Engine. *Corpora* 3(1), pp. 1-29. DOI: 10.3366/E174950320800004X
- Petrie, C. (2000). Victorian Women Expected to Be Idle and Ignorant. *Victorian England*. Ed. Clarice Swisher. Greenhaven Press, pp. 178-87.
- Pirhayati, M. & Haratyan, F. (2018). The Impact of Ideological Orientations on the Persian Translations of Virginia Woolf's Feminist Book-length Essay "A Room of One's Own". *ALRJournal*, 2(2), pp. 49-63.

- Scott, M (2001). Comparing Corpora and Identifying Key Words, Collocations, and Frequency Distributions Through the Wordsmith Tools Suite of Computer Programs. In: M. Ghadessy, A. Henry and R. L. Roseberry (Eds.). *Small Corpus Studies and ELT*: 47-67. John Benjamins.
- Scott, M. & Tribble, C. (2006). Textual Patterns. Key Words and Corpus Analysis in Language Education. *Studies in Corpus Linguistics*. Amsterdam: John Benjamins.
- Sinclair, J. M. (1991). *Corpus, Concordance and Collocation*. Oxford University Press.
- Sousa, A. & Correia, A.M. (2014). From Modernity to Post-Modernity: Conflicting Voices in Literary Discourse – A Corpus Analysis of You and One. *Topics in Linguistics*, 13. DOI: 10.2478/topling-2014-0004
- Stubbs, M. (2005). Conrad in the Computer: Examples of Quantitative Stylistic Methods. *Language and Literature*, 14(1), pp. 5–24. DOI: 10.1177/0963947005048873.
- Sundberg, D. & Nilsson, J. (2018). *Papa Revisited: A Corpus-Stylistic Perspective on the Style and Gender Representation of Ernest Hemingway's Fiction*. Retrieved from <http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:lnu:diva-69966>
- Taylor, C. (2013). Searching for Similarity Using Corpus Assisted Discourse Studies. *Corpora*, 8(1), 81-113. DOI: 10.3366/cor.2013.0035
- Wareing, S. (2004). Language and Gender. In L. Thomas, I. Sing and J. Stilwell Peccei (Eds.). *Language, Society and Power*. Routledge. 75-92.
- Woolf, V. (1915). *The Voyage Out*. Retrieved from The Project Gutenberg (gutenberg.org)
- Woolf, V. (1925). *Mrs. Dalloway*. Retrieved from The Project Gutenberg (gutenberg.org)
- Woolf, V. (1927). *To the Lighthouse*. Retrieved from The Project Gutenberg (gutenberg.org)
- Woolf, V. (1924). *Mr. Bennett and Mrs. Brown*. The Hogarth Press. London.
- Woolf, V. (1929). *A Room of One's Own*. New York: Harcourt, Brace and Company.
- Woolf, V. (1996). The Professions for Women. In Gilbert, Sandra; Susan Gubar (eds.). *Norton Anthology of Literature by Women (2 ed.)*. W. W. Norton & Company.
- Xiang, X. (2008). Natural Mode of Passion for Hardy's Female Figures. *US-China Foreign Language*, 6 (9), pp. 5-10.
- Zhao, M. (2012). The Art of Balance: A Corpus-assisted Stylistic Analysis of Woolfian Parallelism in *To the Lighthouse*. *International Journal of English Studies*, 2(2), pp. 39-58.

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

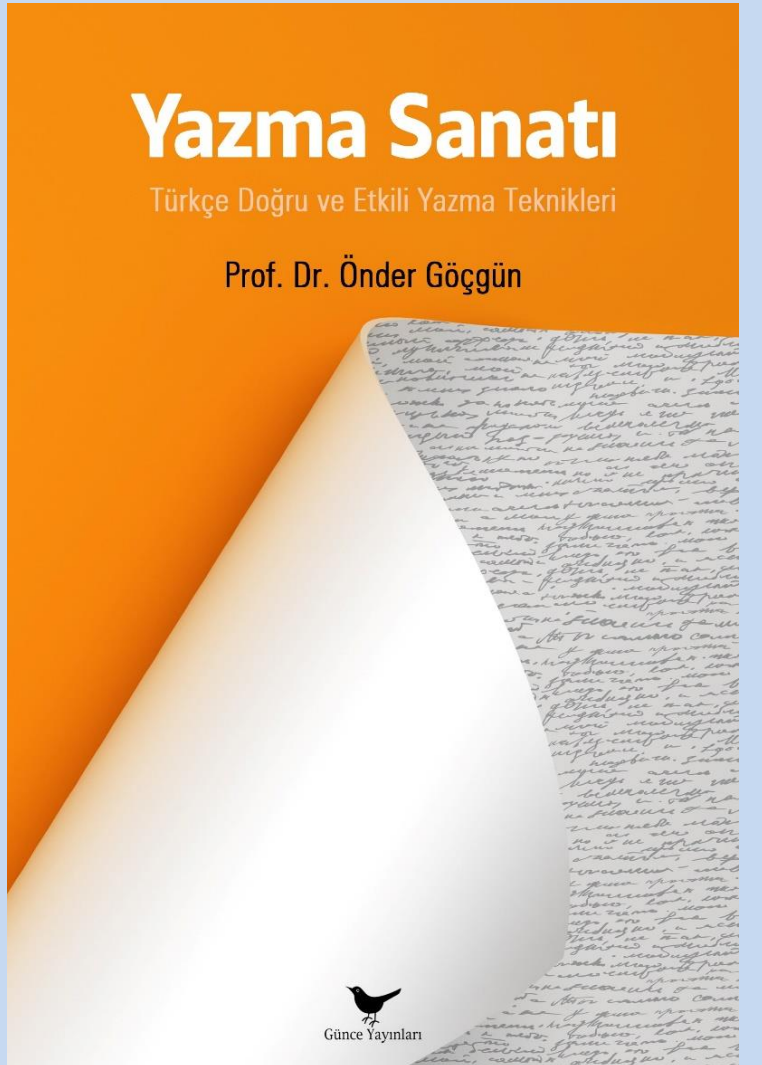


Günce Yayınları

Yazma Sanatı

Türkçe Doğru ve Etkili Yazma Teknikleri

Prof. Dr. Önder Göçgün



Günce Yayınları

Facing the Tension in Translation of Reduplications in Turkish: The Case of *Kuşlar da Gitti* by Yaşar Kemal

DOÇ. DR. MESUT KULELİ* - ARŞ. GÖR. ALİ FUAT ALTUNTAŞ**

Abstract

The aim of this study is to find out the reduplications in the novel titled *Kuşlar da Gitti* by Yaşar Kemal and categorize them based on their semantic qualities. This categorization system yielded eight semantic categories, namely “duration, quality/manner reinforcement, ordinary reinforcement, motion, spatial approximation, vagueness, temporal-immediacy, onomatopoeia” in accordance with the dominant semantic quality in each category. Following the categorization of the 134 reduplications found in the novel, a translation evaluation is conducted on the English translation of the novel titled *The Birds Have Also Gone* in order to see how the tension arising from the differences between the functions and structural formation of reduplications in Turkish and English can be overcome in literary translation. Translation evaluation is based on “Systematics of Designification” by Öztürk Kasar (2020). The translation evaluation showed that under-interpretation of the meaning is the most commonly used designification in English translation of Turkish reduplications. It is suggested for Turkish–English translators that reproducing a reduplication with its radical, though it should give insufficient meaning and lead to the loss of the structure and the style of the writer, could still enable translators to sustain the reduplicated sign within the field of meaning in the target text.

Keywords: reduplication, translation, sign, meaning, literary translation, Yaşar Kemal

TÜRKÇE İKİLEMELERİN ÇEVİRİSİNDEKİ GERİLİMLE YÜZLEŞMEK: YAŞAR KEMAL’İN *KUŞLAR DA GİTTİ* ROMANI ÖRNEĞİ

Öz

Bu çalışmanın amacı Yaşar Kemal’in *Kuşlar da Gitti* başlıklı romanındaki ikilemeleri saptayarak bu ikilemeleri anlam özelliklerine göre bu çalışmada öne sürülen sınıflandırma sistemi temelinde sınıflara ayırmaktır. Bu özgün sınıflandırma sistemi, “sürek, nitelik/durum pekiştirme, olağan pekiştirme, hareket, uzamsal yakınlık, muğlaklık, zamansal yakınlık, yansıma” başlıklı sekiz sınıfa ayrılmıştır. Sınıflandırmadaki başlıkları adlandırmada her bir sınıfta yer alan ikilemelerin en belirgin anlamsal özelliği kullanılmıştır. Romanda saptanan 134 ikilemenin sınıflandırılmasının ardından, Türkçe ve İngilizce arasında ikilemelerin oluşumları ve işlevleri arasındaki farklardan kaynaklanan gerilimin yazınsal çeviride nasıl üstesinden geldiğini anlamak için romanın *The Birds Have Also Gone* başlıklı İngilizce çevirisi üzerinde çeviri değerlendirmesi yapılmıştır. Çeviri değerlendirmesi, Öztürk Kasar (2020) tarafından öne sürülen

* Bolu Abant İzzet Baysal Un. Dep. of English Trans. and Int, mesut.kuleli@ibu.edu.tr, Orcid: 0000-0002-3477-0412.

** Bandırma Onyediy Eylül Un. Dep. of Turkish Lang. and Lit. aaltuntas@bandirma.edu.tr, Orcid: 0000-0002-3063-4835.

Gönderim Tarihi: 24.01.2022

Kabul Tarihi: 29.03.2022

“Anlam Bozumu Dizgeselliği” temel alınarak yapılmıştır. Çeviri değerlendirmesi sonucunda, Türkçe ikilemelerin İngilizce çevirisinde en yaygın kullanılan anlam bozucu eğilimin anlamın eksik yorumlanması olduğu bulunmuştur. Türkçe-İngilizce dil çifti üzerine çalışan çevirmenlerin, hedef metinde eksik bilgi vermekle sonuçlanan, yapısal bozulmalara ve yazarın üslubunda kayıplar yaratacak olmasına rağmen anlamın eksik yorumlanması ile Türkçede ikilemeden oluşan bir göstergenin İngilizcede göstergenin kökü ile çevrilmesi sayesinde hedef metinde göstergenin anlam alanı içinde kalabilecekleri önerilmiştir.

Anahtar sözcükler: ikileme, çeviri, gösterge, anlam, yazınsal çeviri, Yaşar Kemal

INTRODUCTION

The writer of short stories, poetry, essays, commentaries and novels, Yaşar Kemal is known for his affinity to themes concerning the nature and society in his literary works, comprising frequent use of the signs belonging to the local language, with which he was familiar from his upbringing. Translated into more than forty languages worldwide, Kemal’s works have also been subject to academic analyses of language use from linguistics or translation studies perspectives (Yılmaz, 2013; Haldan and Mutlu, 2014; Balcı, 2015; Korkmaz, 2016; Aslan 2021). Despite an abundance of studies on language use by Yaşar Kemal, translation of reduplications, one of the most frequently used linguistic units in his works, has not been given as much emphasis. Rather than a particular emphasis on the use and translation of reduplication in Kemal’s works, this linguistic unit has often been integrated into analyses of his general language use. Coşkun (2020) analyzed reduplication in a particular work by Kemal and discussed the use of reduplications based on their meanings in particular contexts. However, this linguistic unit in Kemal’s works has not been studied for translation yet.

This study aims to analyze the novel titled *Kuşlar da Gitti* by Yaşar Kemal (1978) to find out the reduplications in the text and suggest a categorization based on the semantic value of the reduplications. Moreover, the contexts with reduplications in the source text are compared to those in the target text. Even if both the source (Turkish) and the target (English) languages are known to comprise reduplications, the aim of the translation evaluation is to see how much these two languages differ from each other in this respect and how the source text reduplications are translated in the target text so that prospective literary translators should not feel helpless when faced with Turkish reduplications in literary works in their professional lives.

1. REDUPLICATION IN TURKISH

Reduplication is not a universal linguistic unit. These linguistic units are frequently used and formed in various ways in Turkish. A diachronic look into reduplication in Turkish shows that this linguistic unit is quite common not only in daily life but also in the literary world. The first mention of the use of reduplication can be traced to *Dîvânu Lugâti’t-Türk*, the oldest dictionary of Turkish, specifying that a reduplication is formed with a radical and a dependent (Ercilasun and Akkoyunlu, 2015, p. 187). Seeing that reduplications of Turkish were defined and discussed as

early as 1070s, it would be possible to gather that these linguistic units have been in use in Turkish even longer. According to Korkmaz and Korkmaz Bulut:

Turkish is quite rich in reduplications. The multitude of reduplications arises from the generative quality of this language. Reduplications have been in use in all texts since the times of Old Turkish. They can frequently be seen in prose, poetry, and even in idioms or proverbs [...] Reduplications tend to occur in fixed patterns and structures. As such, when one of the signs in a reduplication is replaced with its synonym, that reduplication can no longer hold that meaning.¹ (2017, p. 242-243).

As regards the purpose and function of reduplications in Turkish, Hatipoğlu (1981, p. 9) states that reduplication “renders the discourse more emphatic, reinforces the meaning and enriches the concept in question”. While Vardar (2002, p. 119) also associates reduplications with the function of emphatic discourse in Turkish, Zülfikar (2018, p. 161) expands the function of reduplications as “enunciative of duration or continuity, sematic enrichment and reinforcement, contribution to the harmony or rhythm, approaching the natural sound, naming a concept with two words, attainment of a communally shared new semantic unit”. Therefore, the term “reduplication” is defined as “repetition of the same words, juxtaposition of close phonemes and semantically close or opposite words in order to make the meaning stronger [in a context]”. In parallel with this definition, reduplications in Turkish can be formed through the systematic combination of two or more than two words (Üstünova, 1997, p. 20; Sev, 2004, p. 498-508). The systematicity here refers to the structural and semantic variations by which two “or more” signs combine to form reduplications. The variations here could be attributed to the semantic, structural, sequential, or functional qualities of reduplications. Therefore, the categorizations of Turkish reduplications vary in the relevant literature.

In this study, reduplications are found in the novel titled *Kuşlar da Gitti [The Birds Have Also Gone]*³ by Yaşar Kemal (1978). They are categorized in the light of their semantic qualities besides structural features, and the following categories are found based on those qualities:

A) duration: This semantic unit is obtained through the repetition of the radical or the juxtaposition of the radical with its antonym, mainly with addition of ablative in the first sign and dative inflection in the second sign in Turkish, with the nominative case no exception. This results in the semantic unit of extension of time period needed for an action.

B) quality/manner reinforcement: While reinforcement is one of the main functions of reduplications, quality/manner reinforcement is solely used to refer to the reinforcement of an adjective or an adverb obtained through the addition of one of the four consonants in Turkish, namely [p], [m], [s], [r] to the repeated first syllable of the radical. This type of reduplication reinforces the degree of the adjective or adverb.

C) ordinary reinforcement: Unlike quality/manner reinforcement, ordinary reinforcement is not reserved for adjectives and adverbs. This type of reinforcement is applied to signs from all

¹ Translation ours. Unless stated otherwise, English translations of cited sentences or paragraphs of Turkish origin belong to the authors of this study here and henceforth.

² <https://sozluk.gov.tr/> Access Date: 03.06.2021.

³ This novel was translated into English with this title by Thilda Kemal in 1987.

parts of speech, with the repetition of the radical, close phonemes and signs, or invention of a second word, the initial of which is changed into [m] sound with the rest of the radical preserved. This reduplication reinforces the multitude or severity of a phenomenon (whether as an adjective, a noun, or a verb). The word “ordinary” is chosen here due to the application of this reduplication to any sign from all parts of speech and its noticeability on account of its linguistic features (direct repetition of the radical or the existence of an invented sign bearing a close rhythm to the radical).

D) motion: This semantic unit is obtained through the repetition of the bare or inflected radical or juxtaposition of two opposite signs. What differentiates the motion category from other categories is that it involves the reduplications that refer to an action in progress; however, it does not extend the duration of the action unlike the “duration” category defined above.

E) spatial approximation: In order to emphasize the physical proximity of two or more agents, the radical is repeated, with the second one generally added a dative inflection in Turkish.

F) vagueness: With the juxtaposition of two numbers or affirmative and negative forms of a sign, the reduplication gives the clear idea that what is being said is not an exact phenomenon, but rather an estimation or presumption.

G) temporal-immediacy: The repetition of a verb with the phonemic versions of -ar/-er suffix in the former one followed by -mez/-maz suffix in the latter refers to the immediacy of events. On the other hand, the repetition of a verb with the simple past tense inflection in the former followed by the future tense inflection in the latter also signals a temporal immediacy, referring to the imminence of the phenomenon.

H) onomatopoeia: While juxtaposed onomatopoeic signs serve to reinforce the phenomenon or action in terms of duration or degree, they still need to be taken in a separate category in our analysis due to the very nature of onomatopoeic signs as the only prescriptive linguistic units of any linguistic system.⁴

As can be seen in this categorization, the reduplications in the Turkish novel are analyzed in the light of their semantic qualities. Rather than adopting an already established categorization system of reduplications, this categorization is developed as a result of the semantic analysis of all reduplications found in the source text. Several examples are discussed from each category in this study.

2. REDUPLICATION IN ENGLISH

While reduplications are common phenomena in Turkish language, English cannot be considered among languages rich in the use of these linguistic units. It sure has reduplications, yet the formation and function of those linguistic units are not comparable to Turkish in terms of quantity and quality. According to Sapir:

⁴ This categorization is compiled and adapted from the suggestions of the scholars cited in this part of the study. However, the labels for each category and the final version of this categorization belong to the authors of this study. It is important to note that this categorization is adapted and developed only based on the findings from the analysis of one novel; therefore, the number of categories in this list can be reduced or new categories might be added in future studies.

Nothing is more natural than the prevalence of reduplication, in other words, the repetition of all or part of the radical element. The process is generally employed, with self-evident symbolism, to indicate such concepts as distribution, plurality, repetition, customary activity, increase of size, added intensity, continuance. Even in English it is not unknown, though it is not generally accounted one of the typical formative devices of our language. (1921, p. 34)

Discussing the formation, structure and function of reduplication, Sapir rules out English as a language with a high potential of reduplications. Sapir further adds “it can hardly be said that the duplicative process is of a distinctively grammatical significance in English” (1921, p. 34).

The term “reduplication” is defined as “an often grammatically functional repetition of a radical element or a part of it occurring usually at the beginning of a word and often accompanied by change of the radical vowel”⁵. Therefore, reduplication is formed through the repetition of the whole or part of the radical with a change in a vowel or consonant. In line with this definition, English words like “bling-bling, thump-thump, snip-snip” are obtained through the repetition of the radical sign. It is also possible to find reduplications formed through a change in the vowel as in “ding-dong, tittle-tattle, wishy-washy” or a with change in the consonant as in the examples of “hugger-mugger, hoity-toity, namby-pamby”. The semantic qualities of reduplications in English are as follows:

[i] to imitate sounds, eg: rat-a-tat (knocking on the door), tick-tock (of clock), ha-ha (of laughter), bow-wow (of dog)

[ii] to suggest alternating movements, eg: seesaw, flip-flop, ping-pong

[iii] to disparage by suggesting instability, nonsense, insincerity, vacillation, etc: higgledy-piggledy, hocus-pocus, wishy-washy, dilly-dally, shilly-shally

[iv] to intensify, eg: teeny-weeny, tip-top

(Quirk et. al., 1986, p. 1579-1580, cited in Okamura, 1991, p. 8)

The semantic categorization of English reduplications above shows some similarity to the semantic categories of Turkish reduplications put forward in this study. The reduplication in [i] is parallel to the “onomatopoeia” category suggested for Turkish reduplications in our categorization. The definition and examples in [ii] can be associated with the “motion” category in Turkish reduplications while the category of [iii] is quite similar to quality/manner reinforcement. Finally, the category in [iv] shows parallelism to ordinary reinforcement category put forth for Turkish reduplications in this study. What Okamura (1991, p. 15) finds confusing is whether to include the intensifier “and” (as in *again and again*) besides the distributive “by” and “to” (as in *day by day* or *one to one*). Even if the use of these function words may not be considered parts of a reduplication in line with the definition of “reduplication” in English dictionaries, they are counted as reduplications in this study since reduplications are analyzed in light of their semantic qualities rather than formation and structure qualities.

Now that Turkish and English are distinctly different in terms of the formation and frequency of reduplications, it is hardly surprising that the semantic values attached to reduplications in either language should also differ. As the novel titled *Kuşlar da Gitti* is interwoven with reduplications, which are indeed culture-specific semantic units, translation of

⁵ <https://www.merriam-webster.com/dictionary/reduplication>. Access Date: 22.06.2021

that novel into English could be expected to pose challenges to literary translators in conveying the construct⁶ to target readers. The reason for this difficulty lies in the fact that Turkish is eligible to frequent use of reduplications while English is not necessarily rich in those linguistic items. Therefore, the literary translator, as the mediator of Turkish and English cultures, must struggle to overcome such challenges arising from the gap between the two languages. This study analyzes how the reduplicated units in the novel in question are translated into English.

3. TRANSLATION EVALUATION OF REDUPLICATED WORDS

In the evaluation of translation of reduplicated words, “Systematics of Designification in Translation” is used in this study. “Systematics of Designification in Translation” was first put forward by Öztürk Kasar in 2009, to be updated in 2015 with the addition of one more level of designification (Öztürk Kasar and Tuna, 2015), and its final version was given in 2020 by Öztürk Kasar. So far, this systematics has been applied in translation evaluation of a wide range of genres as diverse as short stories⁷, poems⁸, novels⁹, theater texts¹⁰, tales¹¹, titles of books¹² or popular science texts¹³. However, this is the first study in which this systematics is used to analyze English translations of a specific linguistic unit, that is reduplication in Turkish, from semantic perspective. The degrees of designification in translation are as follows:

1. Over-interpretation of the meaning: Translating an implicit sign with an explicit meaning into the target culture, thereby producing an excessive commentary. Another meaning transformation resulting in over-interpretation is the addition of a non-existent sign to the source text.

2. Darkening of the meaning: While a clear and explicit meaning exists in the source text, a translator might translate it with an ambiguous or implicit sign, leading to a meaning transformation.

3. Under-interpretation of the meaning: Production of a meaning with insufficient information as compared to the sign in the source text.

4. Sliding of the meaning: The meaning transformation arising from the production of one of the potential meanings of a source sign in the target text while this meaning is not the case in the source text. This particularly happens with signs with homonymy, connotative and associative meanings.

5. Alteration of the meaning: Translation of a sign with a false meaning despite bearing some traces from the source text.

6. Opposition of the meaning: This type of meaning transformation comes out as an opposite meaning is produced in the target text for a sign in the source text.

7. Perversion of the meaning: This transformation of meaning also results from the production of a false meaning for a sign. What differentiates this type of transformation from alteration of meaning is that the sign in the target text is totally irrelevant to the meaning in the source text.

⁶ The term “construct” here refers to a text with its inner elements as posited in Structuralism.

⁷ For some representative studies, see Öztürk Kasar and Batu (2017); Tuna and Kuleli (2017); Kuleli (2018).

⁸ For some representative studies, see Tuna (2016); Öztürk Kasar and Tuna (2017).

⁹ For some representative studies, see Öztürk Kasar (2020); Can Rençberler (2021).

¹⁰ For some representative studies, see Öztürk Kasar and Kuleli (2016); Kuleli (2017).

¹¹ For a representative study, see Yaman (2021).

¹² For a representative study, see Öztürk Kasar (2021).

¹³ For a representative study, see Uysal (2021).

8. Destruction of the meaning: The production of a meaningless context that does not make sense to the target reader results in that type of meaning transformation. Though this context might bear some meaning traces from the context in the source text, the target context is far from signification.

9. Wiping out of the meaning: The omission of a significant sign or clusters of signs results in non-translation. The target context does not bear any traces from the significant sign(s) either in part or as a whole. (Öztürk Kasar, 2020b, p. 160)¹⁴

Regarding the English translations of Turkish reduplications, over-interpretation could be applied when translators try to convey the meaning of a reduplication with explanation or excessive commentary on the reinforcement since it is highly likely that some reduplications will not have semantic or structural equivalents in English. Darkening of the meaning could also be applied in translation of reduplications since a Turkish reduplication of quality/manner reinforcement could be translated with a more general quality or manner in English. Under-interpretation of the meaning would also sound quite natural in English translations of Turkish reduplications since English syntax, morphology, and semantics might not be able to reflect the degree, duration, or reinforcement of the reduplicated signs. Öztürk Kasar (2021, p. 28) considers these three designifications within the field of meaning of the sign, which means that the meanings of the signs (reduplications in our context) are still evident despite the observable meaning transformations in the target text. This points to the implication that translators could intentionally employ meaning transformations on grounds of the syntactical or morphological differences between the source and target languages, still conveying the meaning of the reduplications to a certain extent.

Sliding of the meaning, alteration of the meaning, and opposition of the meaning are assumed to bring the sign(s), reduplications in our case, to the limits of the field of meaning (Öztürk Kasar, 2021, p. 28). This points to the implication that these three meaning transformations might not be intentional choices of translators, but they could result from shortcomings in signification of reduplications. When it comes to perversion of the meaning and destruction of the meaning, the former one might arise from the mistaken signification of the reduplication in the source language while the latter one might result from poor command of the syntax of the target language. Therefore, these two designifications should not be intentional meaning transformations in translation of reduplicated signs. Finally, wiping out of the meaning could be an intentional translator choice. Seeing that the source language reduplication might sound weird in the target text with the employment of over-interpretation, darkening or under-interpretation of the meaning, a translator might directly choose to wipe out the reduplication in the target text. Öztürk Kasar (2021, p. 28) suggests that the last three designifications take the source sign outside the field of meaning, resulting in meaninglessness.

In light of this systematics, translations of the Turkish reduplications found in Yaşar Kemal's (1978) novel titled *Kuşlar da Gitti* are evaluated with a view to identifying the meaning transformations in the translated novel titled *The Birds Have Also Gone* (1987). The findings of this

¹⁴ English translations of designifications in the systematics are based on Öztürk Kasar and Tuna (2017) since the 2015 update is in Turkish while the final version of 2020 is in French.

study could enable prospective translators to gain insight into what designifications could be used or which ones could be avoided in translating reduplications from Turkish to English.

4. FINDINGS

This part of the study is divided into eight subheadings. Each subheading is organized around the findings of semantic categories of reduplications from the source text, with their translations also given and discussed together with the designification identified in translations.

4.1. Reduplications of “duration”

The reduplications with extended “duration” implications are given in Table 1 together with their English translations and the type of designification identified in the translations.

Table 1. Reduplicated signs of “duration” category and their translations

Source Text (Kemal, 1978)	Target Text (Kemal, 1987)	Designification
ağzını türkünden türküye açıyordu (p. 5)	only opening his mouth to sing (p. 7)	under-interpretation of the meaning
durup durup gülüyor (p. 11)	was laughing (p. 11)	under-interpretation of the meaning
gece gündüz [...] avlıyormuş (p. 20)	hunting [...] day and night (p. 20)	----
kalakaldı (p. 43)	standing there (p. 42)	under-interpretation of the meaning
sabahtan akşama kadar (p. 44)	all those days (p. 42)	over-interpretation of the meaning
geldik geleli (p. 47)	ever since we've been here (p. 46)	----
bazı bazı (p. 55)	----	wiping out of the meaning
pazardan pazara (p. 56)	from Sunday to Sunday (p. 56)	----
ölümden ölüme (p. 56-57)	funeral now and then (p. 56)	----
üfleye üfleye (p. 100)	breathing a prayer (p. 99)	under-interpretation of the meaning
makamdan makama (p. 110)	from mode to mode (p. 107)	----

The Turkish reduplication “ağzını türkünden türkünden açıyordu” refers to how little the character speaks, implying that it is only to sing that the character’s voice can be heard. With the reduplication “türkünden türküye”, the duration of the character’s silence is extended in the source text. Its English translation, “only opening his mouth to sing” also refers to the fact that the character does not prefer to speak much, yet this translation fails to extend the duration of silence. As a result of this meaning transformation, insufficient meaning is produced regarding the extent of the character’s preference over silence in the target text. Another example of under-interpretation of the meaning can be seen in translation of reduplication “durup durup gülüyor” as “was laughing” in the target text. While the source text sign implies the frequency and extended duration of the “laughing” act, the target text only refers to the act without any reference to its frequency or duration, therefore insufficient meaning is produced regarding the semantic “duration” category. “Kalakaldı” is another reduplicated sign referring to the extended duration in Turkish. This sign could be used for shocking or disappointing situations, in which a character

stays still for a long time, whether in sitting, standing, or lying position. It is translated as “standing there” without any reference to the extended duration of the position, thereby producing insufficient meaning in the target text. The other under-interpretation of the meaning, arising from the translation of the source sign “üfleye üfleye” as “breathing a prayer”, also leads to insufficient meaning as regards the frequency and duration of the prayer. The target text sign points to a single event of prayer while it is a repeated and extended phenomenon in the source text. As can be seen from the examples in Table 1, due to the lack of reduplications for the original signs in the target language, the extended duration and the frequency meaning of the reduplications are under-interpreted.

On the other hand, while the source sign “sabahtan akşama kadar” implies the extended duration of an event to refer to the time from the morning to the evening, it is translated as “all those days”, referring to several days in consequence. While the target sign also comprises the duration implied in the source sign, it indeed refers to a longer time period, thereby over-interpreting the source sign. The sign “all those days” could be an intentional meaning transformation by the translator. While this sign could have been translated as “from morning(s) to the evening(s)”, this is not a reduplication in English in line with the dictionary meaning of “reduplication” in English. Therefore, seeing that no reduplication exists in English regarding the source sign here, it is translated with over-interpretation of the meaning. Another source sign, “bazı bazı” (at times, from time to time) is omitted in the target text, which can be considered wiping out of the meaning. While “from time to time” could be an appropriate translator choice equivalent to the Turkish sign both in meaning and structure, the sign is omitted in the target text.

Finally, the target signs “day and night” for “gece gündüz”, “from Sunday to Sunday” for “pazardan pazara”, “funeral now and then” for “ölümünden ölüme”, and “from mode to mode” for “makamdan makama” can convey the meaning of extended duration. While the target signs here do not comply with the definition of reduplication in English, they still attract attention as common phrases in English, in which the same or opposite signs are juxtaposed to signal the extended duration or frequency of the act. The other “duration” reduplication in Turkish, “geldik geleli” is translated as “ever since we’ve been there”, which implies an almost equivalent duration without any meaning transformation, yet the structure of reduplication is lost due to the syntax rules of English.

4.2. Reduplications of “quality/manner reinforcement”

The reduplications from “quality/manner reinforcement” category are presented in Table 2 as well as their English translations and the type of designification identified in their translations.

Table 2. Reduplicated signs of “quality/manner reinforcement” category and their translations

Source Text (Kemal, 1978)	Target Text (Kemal, 1987)	Designification
upuzun (p. 5)	tall (p. 7)	under-interpretation of the meaning
ipince (p. 6)	thin (p. 7)	under-interpretation of the meaning
yusyuvarlaktı (p. 11)	round as a ball (p. 12)	over-interpretation of the meaning
sapsarı (p. 13)	yellow (p. 14)	under-interpretation of the meaning

boynu [...] uzayıp <i>ipincecik</i> ¹⁵ oldu (p. 18)	neck stretched to <i>creaking point</i> (p. 19)	over-interpretation of the meaning
babası <i>koskocaman</i> bekçibaşı (p. 21)	his father's a watchman, <i>no less</i> (p. 21)	under-interpretation of the meaning
yamyassı (p. 27)	flat as a board (p. 27)	over-interpretation of the meaning
kapkaranlık (p. 30)	black (p. 30)	under-interpretation of the meaning
isten <i>kapkara</i> olmuş (p. 37)	soot- <i>blackened</i> (p. 35)	under-interpretation of the meaning
apaydınlıktı (p. 39)	clear, luminous (p. 38)	under-interpretation of the meaning
kıpkırmızı (p. 43)	crimson (p. 42)	under-interpretation of the meaning
filfir fıldır gözlü (p. 46)	-----	wiping out of the meaning
kıpkızıl (p. 46)	all red (p. 44)	over-interpretation of the meaning
apak (p. 53)	very white (p. 52)	under-interpretation of the meaning
kafesler <i>bomboş</i> (p. 59)	cages will be <i>empty</i> (p. 58)	under-interpretation of the meaning
dopdolu (p. 59)	full of (p. 58)	under-interpretation of the meaning
kocaman gözleri <i>dopdolu</i> olmuş (p. 90)	his large eyes were brimming (p. 89)	under-interpretation of the meaning
dimdik (p. 109)	-----	wiping out of the meaning
yusyuvarlak (p. 110)	round (p. 108)	under-interpretation of the meaning
tertemiz (p. 112)	-----	wiping out of the meaning
yemyeşil (p. 123)	a garish green (p. 119)	under-interpretation of the meaning

Source reduplications in Table 2 are significant in that this reduplication structure is nonexistent in English. These reduplications are formed through the repetition of the first syllable of an adjective or adverb with the addition of one of the four consonants, [p], [m], [r], [s]. While structural loss is already natural in English translations of those Turkish reduplications, the analysis of meanings of the target signs reveals certain designifications. The target signs “tall, thin, yellow, black, blackened, empty, full of, brimming, clear, luminous” are not only structural but also semantic under-interpretations of the source signs. These target signs refer to the radical element of the Turkish reduplication but fail to represent the quality sufficiently. Other target signs like “very white, garish green” are also under-interpretations of the source signs despite the use of reinforcements like “very” and “garish”. Even the use of those reinforcements cannot represent the degree of the quality reinforcement of the source signs. The target sign “crimson”, which refers to a purplish bright red, could be close to the source sign “kıpkırmızı”, yet the reinforcement in the target sign is missing as compared to the Turkish sign, which also renders this translation under-interpretation of the meaning. A similar tendency can be seen in the translation of “koskocaman” which emphasizes the importance of a profession in the context. It is translated as “no less”, which cannot reflect the importance of the profession as much as in the source text.

Over-interpretation of the meaning is also observed in translation of “quality/manner reinforcement” reduplications. The “roundness” quality reinforced in the source sign “yusyuvarlak” is translated as “round as a ball”; the reinforced “thinness” of the character’s neck in “ipincecik” is translated as “creaking point”; the reinforced “flatness” in the source adjective “yamyassı” is translated as “flat as a board”; the reinforced redness in the reduplication “kıpkızıl” is translated as “all red”. The target signs are not reduplications in English, but they convey the

¹⁵ Emphasis ours on words in italics in Table 2.

reinforced qualities at a higher degree than the case in the source text. Therefore, the lack of quality/manner reinforcement reduplications in English is not a barrier to the translation of those signs. Over-interpretation might be a choice for translators when faced with quality/manner reinforcement reduplications in translation from Turkish to English.

Finally, the source signs “filfir fildir, dimdik, tertemiz” are not translated in the target text. While over-interpretation or under-interpretation of the meaning could have been used by the translator as in other examples, still providing the meaning of the source text to a certain extent, they are left out of the text, which results in non-translation and absence of the sign.

4.3. Reduplications of “ordinary reinforcement”

Ordinary reinforcements involve the vocabulary items from all parts of speech in Turkish, and they are formed with the repetition of the radical as a whole or in part, which also exists in English. As this reduplication category is quite noticeable in both languages, it is labelled “ordinary reinforcement”. Table 3 presents the source signs of reduplication together with their translations in the target text and the designification identified in translation of the “ordinary reinforcement” reduplications.

Table 3. Reduplicated signs of “ordinary reinforcement” category and their translations

Source Text (Kemal, 1978)	Target Text (Kemal, 1987)	Designification
diken diken olmuş saçlı (p. 5)	with hair that stuck out stiff as quills (p. 7)	over-interpretation of the meaning
bağırıp çağırarak (p. 6)	noisy (p. 8)	under-interpretation of the meaning
hepsi hepsi ağlarını sermişler (p. 7)	one and all (p. 9)	-----
yitti gitti (p. 11)	disappeared (p. 12)	under-interpretation of the meaning
küçücük küçücük kuş kümeleri (p. 12)	clouds of tiny birds (p. 13)	under-interpretation of the meaning
gerisin geri veriyorlar (p. 14)	-----	wiping out of the meaning
kıvıl kıvıl (p. 15)	all crammed (p. 15)	under-interpretation of the meaning
tür tür [...] kuşlarla (p. 15)	-----	wiping out of the meaning
diri diri [...] saka (p. 16)	live (p. 16)	under-interpretation of the meaning
kovalaya kovalaya (p. 17)	work to catch (p. 18)	under-interpretation of the meaning
dedi bilgiç bilgiç (p. 19)	stated with an important air (p. 20)	-----
kuşları teker teker [...] salıvermek (p. 27)	let the birds out (p. 27)	wiping out of the meaning
uzun uzun (p. 27)	for a long, long time (p. 27)	-----
anamlı anlamlı [...] baktı (p. 31)	with a warning look (p. 30)	under-interpretation of the meaning
yüreği yanıp pare pare olup (p. 35)	her heart would burn, it would break (p. 34)	under-interpretation of the meaning
pırlıl pırlıl (p. 40)	clean (p. 39)	under-interpretation of the meaning
elleri yara bere içinde (p. 41)	his hands cut and bruised (p. 39)	-----
pantolonu lime lime olmuş (p. 41)	his trousers were in tatters (p. 39)	under-interpretation of the meaning
karnım şişti yiye yiye (p. 45)	I have a swollen belly, I ate so	over-interpretation of the meaning

	much (p. 43)	
filfir fıldır gözlü (p. 46)	---	wiping out of the meaning
yüzünü gözünü (p. 46)	his face and hands (p. 45)	over-interpretation of the meaning
koparıp koparıp yiyeceksiniz (p. 48)	wring [...] and gorge yourselves (p. 47)	under-interpretation of the meaning
çığlık çığılğa (p. 49)	shrieking (p. 48)	under-interpretation of the meaning
pırlıl pırlıl (p. 53)	gleam (p. 52)	under-interpretation of the meaning
adını, huylarını huslarını (p. 53)	habits (p. 53)	under-interpretation of the meaning
hiç mi hiç belli olmaz (p. 61)	truly unpredictable (p. 58)	-----
çalı çırpı (p. 64)	----- (p. 63)	wiping out of the meaning
durdur durdurabilirsen (p. 64)	there's no stopping them (p. 63)	under-interpretation of the meaning
türlü türlü (p. 65)	multiformity (p. 65)	under-interpretation of the meaning
kimsiz kimsesiz bırakıp (p. 68)	leaving [...] in the lurch (p. 67)	under-interpretation of the meaning
pırlıl pırlıl (p. 68)	shining bright (p. 68)	-----
yağlı yağlı bildircin (p. 70)	juicy quails (p. 70)	under-interpretation of the meaning
parasız pulsuz (p. 71)	penniless (p. 70)	under-interpretation of the meaning
evsiz barksız (p. 71)	homeless ... (p. 70)	under-interpretation of the meaning
deste deste paralar (p. 72)	bags and bags of money (p. 72)	-----
anlata anlata bitiremiyor (p. 73)	go on for ever describing (p. 72)	over-interpretation of the meaning
yalvar yakar (p. 73)	begged and pleaded (p. 73)	-----
uyku muyku uyuyamıyor (p. 74)	he cannot sleep, he cannot rest (p. 73)	-----
sağ salim (p. 76)	safe and sound (p. 75)	-----
okşaya okşaya (p. 76)	caress and fondle (p. 75)	-----
taze taze (p. 77)	fresh (p. 77)	under-interpretation of the meaning
çirkinin çirkinini [...] apartmanlar (p. 85)	ugly concrete apartment blocks (p. 84)	under-interpretation of the meaning
yeni yeni sararmağa başlamışlardı (p. 88)	were only just becoming yellow (p. 87)	-----
uzadıkça uzuyordu (p. 93)	stretching longer and longer (p. 93)	-----
sıkısıkıya yapışmış (p. 94)	stuck tightly (p. 94)	under-interpretation of the meaning
tıkış tıkış (p. 97)	packed tight (p. 96)	-----
ışıl ışıl perçemleri (p. 99)	glossy hair (p. 98)	under-interpretation of the meaning
iri yarı (p. 101)	a huge man (p. 100)	under-interpretation of the meaning
tepeden tırnağa (p. 104)	from top to toe (p. 102-103)	-----
özene bezene (p. 104)	---	wiping out of the meaning
dilim dilim yaparak (p. 106)	a couple of slices (p. 105)	over-interpretation of the meaning
yumuldukça yumulmuş (p. 113)	huddled in a corner (p. 111)	under-interpretation of the meaning
derin derin (p. 115)	deeply (p. 112)	under-interpretation of the meaning
kuş muş (p. 120)	a bird (p. 116)	under-interpretation of the meaning
neler neler söylemediler	shouting [...] all kinds of	over-interpretation of the meaning

(p. 122)	reasons (p. 118)	
yarıyarıya kömürleşmiş (p. 124)	charred (p. 121)	wiping out of the meaning

As can be seen in Table 3, the target signs “noisy, disappeared, tiny, all crammed, live, break, clean, in tatters, wring, shrieking, gleam, habits, multiformity, in the lurch, juicy, penniless, homeless, fresh, ugly, tightly, glossy, huge, huddled, deeply, bird” cannot reflect the degree of reinforcement in the target context. These signs sound as if they reduce the significance of the emphasis as compared to the source signs. Moreover, they provide insufficient information regarding the context, leading to under-interpretation of the meaning. The source sign “koyalaya koyalaya” is also under-interpreted with the target sign “work to catch”, which also devalues the significance of the act of “chasing several times” in the source text. The sign “warning look” is the indicator of a threat or suspect as in the source sign “anamlı anlamlı baktı”, however the former one cannot reflect the degree of the threat or suspect, which produces insufficient information in the target text. Another target sign, “there’s no stopping them” is used in translation of the reduplication “durdur durdurabilirsen”, which refers to the “impossibility” of stopping them. As the target sign cannot emphasize this impossibility despite reflecting some level of the improbability, this can be considered under-interpretation of the meaning as well. It can be understood that under-interpretation of the meaning still sustains the source sign within its field of meaning in the target text despite the loss of emphasis or reinforcement to some extent. With this implication in hand, it could be suggested that under-interpretation of the meaning could be a designification that translators could resort to in translation of reduplications in ordinary reinforcement category.

Over-interpretation of the meaning is another designification observed in translation of reduplications in ordinary reinforcement category. If the source reduplication cannot be translated with a target reduplication, which is quite natural considering the syntactic and semantic differences between the two languages, the translator could also choose to explain and provide excessive commentary for a particular sign. For instance, “diken diken saçlı” is translated as “hair that stuck out stiff as quills”, which exaggerates the ordinary reinforcement of the hair style with a simile. As another example, the source reduplication “yiye yiye” reinforces the degree of “eating for a long time”; on the other hand, “I ate so much” is an over-statement of the amount of food intake. “Yüzünü gözünü” is used for exaggerating the amount of injury that one receives on the face; however, it is translated as “his face and hands”, with the addition of other body parts in exaggeration of the amount of injury, which results in over-interpretation of the meaning. As another example, the source sign “anlata anlata bitiremiyor” implies an exaggeration of how much one speaks about a certain issue, yet it is translated as “go on for ever describing”, which is a greater exaggeration of the source sign. The sign “for ever” adds a stronger reinforcement to the target sign, which is a result of the excessive commentary of the translator in trying to paraphrase and explicate the source reduplication. Likewise, the sign “dilim dilim” in the source text is translated with the addition of the quantifier “a couple of”. While this quantifier does not exist in the source context, the translator’s excessive commentary can be observed here. The last example

of over-interpretation can be observed in translation of “neler neler” as “all kinds of reasons”, the latter of which implies an exaggerated discourse as compared to the source sign.

Apart from over-interpretation and under-interpretation of the meaning, wiping out of the meaning is also observed in translation of seven reduplications from “ordinary reinforcement” category in Table 3. This leads to absence of the sign or meaning in the target text. On the other hand, fifteen reduplications are translated without meaning transformations in Table 3. Even though the target signs are not reduplications in English, they can still convey the meanings in the target text without any over-interpretation, under-interpretation, or wiping out of the meaning, the most frequently observed designifications in this study.

4.4. Reduplications of “motion”

Verbs of “motion” can be reinforced with the repetition of the radical adverb or juxtaposition of antonyms in Turkish. While this structure for “motion” reduplications does not exist in English, some commonly used phrases like “back and forth” serve to the same end meaning-wise. Table 4 shows the source reduplications of “motion” to be followed by the target signs and designification observed.

Table 4. Reduplicated signs of “motion” category and their translations

Source Text (Kemal, 1978)	Target Text (Kemal, 1987)	Designification
gidip geliyorlar (p. 15)	darted busily here and there (p. 15)	over-interpretation of the meaning
kaldırıp indiriyorlar (p. 15)	bringing down (p. 15)	under-interpretation of the meaning
havalandırıp havalandırıp indiriyordu (p. 18)	lift [...] up into the air (p. 19)	under-interpretation of the meaning
sağa sola (p. 18)	this way and that (p. 19)	-----
alçalıp yükselerek (p. 24)	surgingly, sinking (p. 24)	-----
indi kalktı (p. 24)	rising, falling ... (p. 24)	-----
açıyor kapatıyor (p. 33)	opening and closing (p. 32)	-----
ağır ağır inerek (p. 88)	came spiralling down very slowly (p. 87)	over-interpretation of the meaning
ışıklar yanıp sönüyor (p. 102)	traffic lights kept blinking (p. 101)	-----
hızlı hızlı çiğneyerek (p. 107)	munching very fast (p. 105)	over-interpretation of the meaning
arka arkaya (p. 113)	one after the other (p. 110)	-----
turnalar uçuyordu, eğrim eğrim (p. 115)	Cranes in bevelled formation flew (p. 112)	under-interpretation of the meaning
el kol sallayarak (p. 120)	gesturing wildly (p. 116)	over-interpretation of the meaning
ayaklarım gerisin geriye götürüyorlardı beni (p. 124)	my feet always dragged me back (p. 121)	under-interpretation of the meaning

The sign “here and there” seems to comply with the definition of reduplication in English except for the addition of “and”. However, addition of the adverb “busily” and choice of the verb “dart”, which means “to get into action with a sudden speed”, could be considered over-interpretation of the meaning as those signs do not exist in the source text. The source sign “ağır ağır” is a reinforcement of the adverb “slowly” in English. It is translated as “very slowly”, which is of a greater degree than the source sign. Turkish sign “ağır ağır” signifies more than moderate

“slowness” while “very slow” signifies the extreme manner in “slowness”. Likewise, the source sign “hızlı hızlı” refers to a more than moderate pace while “very fast” implies an excess in speed as compared to the source sign. The source sign in the last example of over-interpretation, “el kol sallayarak” refers to a motion performed with aggressiveness or agility while the target sign “wildly” is an excess of the manner in the motion. Therefore, these examples could be considered over-interpretation of the meaning.

When it comes to the examples of under-interpretation of the meaning, the target sign “bring down” does not reflect the reinforcement of the motion, thereby presenting the motion in its basic form. Repetition and reinforcement of the radical element of motion in the source text “havalandırıp havalandırıp” is translated as “lift up into the air”, failing to reflect the reinforcement of the motion despite presenting its simplest form. Likewise, the reinforced manner of “eğrim eğrim” for the motion of flying in the source text is translated as “in bevelled formation”, reflecting the motion but not giving sufficient information regarding the reinforcement, thereby losing the reduplicated structure. As the last example of under-interpretation of the meaning, the source sign “ayaklarım gerisin geriye götürüyordu” connotes the extreme reluctance of involvement in any motion in Turkish while it is translated as “dragged me back”, which fails to reflect the excess of the reluctance of the character.

Table 4 also presents translations without meaning transformations. The signs like “this way and that” for “sağa sola”, “surging, sinking” for “alçalıp yükselerek”, “rising, falling” for “indi kalktı”, “opening and closing” for “açıyor kapatıyor”, “kept blinking” for “yanıp sönüyor”, “one after the other” for “arka arkaya” reinforce the motion from semantic perspective though those target signs are not reduplications in classical sense in English. As those signs presented here adequately reinforce the motion in the target text, no meaning transformations are observed in those contexts.

4.5. Reduplications of “spatial approximation”

The reduplications referring or alluding to the spatial approximation in the novel are given in Table 5 with their translations and type of designification identified.

Table 5. Reduplicated signs of “spatial approximation” category and their translations

Source Text (Kemal, 1978)	Target Text (Kemal, 1987)	Designification
yanyana (p. 14)	side by side (p. 15)	-----
gözgöze geldik (p. 45)	his eyes met mine (p. 43)	under-interpretation of the meaning
karşı karşıya kaldılar (p. 47)	they faced each other (p. 45)	under-interpretation of the meaning
ardı ardına sıralanıp (p. 59)	queueing (p. 58)	under-interpretation of the meaning
kanat kanada (p. 61)	wing to wing (p. 61)	-----
sıra sıra [...] dizilmiş (p. 102)	lined along (p. 101)	under-interpretation of the meaning
içiçe (p. 107)	-----	wiping out of the meaning

In Table 5, the sign “his eyes met mine” cannot adequately reflect the physical closeness the source sign represents. In the source sign of “göz göze gelmek”, two characters must be quite close to each other physically; however, “meeting eyes” does not connote that much of closeness though it rules out the possibility of physical distance. Likewise, the target sign “faced each other” is not the complete representation of the source sign “karşı karşıya kalmak”, which also alludes to

a closer position than the target sign. As another example of under-interpretation of the meaning, the target sign “lined along” is all about getting in a straight row while the source sign “sıra sıra dizilmek” alludes to the closeness of the characters in the line. Almost the same meaning transformation can be observed in the translation of “ardı ardına sıralanıp” as “queueing”, not presenting the closeness of the characters in the line as specified by the reduplication “ardı ardına” in the source text. As a result, the target signs in the translated novel provide insufficient allusions to spatial approximation. However, despite the meaning transformations, the target signs discussed here are still in the field of meaning of the source signs. In contrast, the source sign “içiçe” is not translated in the target text, leading to wiping out of the meaning, taking the sign outside the field of the meaning.

The signs “side by side” and “wing to wing” sound like reduplications even though they are not, in accordance with the definition of reduplication in English language. However, their formation and meanings are equivalent to the source signs that they represent. Therefore, no meaning transformation is recognized in these two target signs.

4.6. Reduplications of “vagueness”

Reduplications of vagueness refer to an estimation or presumption meaning-wise. Table 6 shows the reduplications of vagueness in the source text besides their translations in the target text and the designifications observed in each context.

Table 6. Reduplicated signs of “vagueness” category and their translations

Source Text (Kemal, 1978)	Target Text (Kemal, 1987)	Designification
altı yedi yaşlarında bir çocuğu (p. 13)	a little boy of six or seven (p. 14)	-----
olsa olsa (p. 15)	maybe (p. 16)	under-interpretation of the meaning
beş altı saka (p. 16)	half a dozen (p. 16)	darkening of the meaning
usuldan duyulur duyulmaz konuştuğunu duyuyorum (p. 18)	I could hear the boy muttering to himself (p. 19)	darkening of the meaning
bir iki kere (p. 37)	a couple of times (p. 35)	darkening of the meaning
üç dört gün (p. 39)	for [...] a couple of days (p. 38)	darkening of the meaning
yarın öbür gün (p. 82)	tomorrow or the day after (p. 82)	-----
ölüp ölmediğini (p. 82-83)	if [...] dead or not (p. 82)	-----
kargacık burgacık yazı (p. 107)	scrawled in a clumsy hand (p. 105)	over-interpretation of the meaning
belli belirsiz [...] bir utanç (p. 114)	-----	wiping out of the meaning

Table 6 is exceptional as compared to the other Tables in the number of darkening of the meaning. The sign “beş altı” (five or six) is translated as “half a dozen”, which could refer to the exact number “six” or the vague quantity “a few”. While the source sign is an estimated quantity, it still presents the rough numbers of estimation, which limits a reader from thinking of larger numbers of estimated quantity. Therefore, a restrictive estimation in the source text is translated with an ambiguous sign, leading to darkening of the meaning. The other source sign “duyulur

duyulmaz konuşmak” means talking at a very low volume, as a result of which the others around cannot hear the speaker, naturally leading to vagueness. It is translated as “mutter to himself”, which could mean talking at a low voice with the lips half-closed. However, this is not a specific sign of “inaudibility”, but a more general sign as compared to the source sign. It is important to note that the vagueness quantity of “a couple of” in English is used not only to refer to “bir iki kere” (once or twice) but also to “üç dört” (three or four). While the quantifier “a couple of” could refer to two, it could also refer to a quantity slightly higher than two, even close to “a few” in English. Despite the estimated value of the Turkish signs in question here, there is still a limit that they bring to the mind; however, the target sign “a couple of” leads to ambiguity without clearly stated limits to that estimation. As can be seen in examples here, using an obscure sign in translation for a more specific sign in the source text leads to darkening of the meaning. In contrast, when we consider the source sign “altı yedi yaşlarında”, which also involves a reduplication of vagueness as to the age of the character, it is translated as “six or seven”, which is not a reduplication in English but still conveys the meaning of vagueness with restrictions put at the numbers. Therefore, the translation of this vagueness reduplication yields no meaning transformation. The temporal vagueness sign “yarın öbür gün” in the source text refers to an indefinite but close future, two days ahead at the most. This reduplication is translated as “tomorrow or the day after”, which is not a reduplication in English but a common phrase used in the daily life, still reflecting an indefinite yet close future, two days ahead at the most. Another translation with no meaning transformation is obtained through the use of a noun clause structure of vagueness, that is “if or not”. Though this structure is not a reduplication in English, it is still a common structure used to state ambiguity or vagueness. The source sign “ölüp ölmediğini” refers to an uncertainty about a character’s death, which is reflected without designification in the target text.

The target sign “in a clumsy hand” in Table 6 can be thought as over-interpretation of the meaning since the source sign “kargacık burgacık” refers to disorganized and illegible handwriting in Turkish. While such a reduplication does not exist in English, it is still translated with the excessive commentary of the translator, describing the writing hand as “clumsy”. On the other hand, the source sign “olsa olsa” refers to a possibility yet also connotating the upper limit of the estimated level or value. This source reduplication is translated with the target sign “maybe”, referring to a possibility but lacking the meaning of an upper limit, producing an insufficient meaning in the target context. All designifications discussed so far from Table 6 are within the limits of meaning, which means that the source sign’s meaning is still evident in the target text despite meaning transformations. The only designification taking the source sign outside the field of meaning can be seen in the last example of Table 5, in which the vagueness reduplication “belli belirsiz” is deleted from the text, leading to absence of the sign.

4.7. Reduplications of “temporal-immediacy”

The reduplications formed through the phonemic versions of suffixes “-ar/er” and “-mez/maz” inflected to a repeated radical verb respectively are categorized as “temporal immediacy” in this study. “Temporal immediacy” refers to the short span of time elapsing

between two consecutive events or actions. This immediacy is obtained using conjunctions or conjunctive units like “as soon as, the moment, the instant, the minute” or their derivatives like “no sooner ... than, scarcely when, etc.”. Table 7 shows the source text reduplications with “temporal immediacy” together with their translations in the target text and the designification identified in the translations.

Table 7. Reduplicated signs of “temporal-immediacy” category and their translations

Source Text (Kemal, 1978)	Target Text (Kemal, 1987)	Designification
pençesine değer değmez (p. 16)	the instant it had them in its talons (p. 16)	-----
yakalanır yakalanmaz (p. 24)	the moment [...] captured (p. 24)	-----
çıktı çıkacaktı (p. 39)	just about to appear (p. 38)	-----
buradan ayrılır ayrılmaz (p. 42)	as soon as you left (p. 41)	-----
sen gider gitmez (p. 42)	the minute you were away (p. 41)	-----
varır varmaz (p. 71)	the minute he reached (p. 71)	-----
öldü ölecek kuşlar (p. 107)	the birds dying (p. 105)	darkening of the meaning

Table 7 stands out among all other Tables in this study in that six out of seven (85.71%) signs are translated without meaning transformations. Even if the target signs used in translation of the first six source signs are not reduplications in structure, they can still convey the meaning of temporal immediacy. The use of the conjunctive units like “the instant, the moment, the minute” and the conjunction “as soon as” could allow translators to convey the temporal immediacy in English. The source sign “çıktı çıkacaktı” refers to an imminent action expected at an immediate temporality. It is translated with the phrase “just about to”, referring to an action expected at an immediate temporality. This immediacy is particularly obtained and emphasized with the use of “just”, while the phrase “about to” could also refer to an action to happen soon, but this might lead to under-interpretation of the meaning without “just”. As can be seen in the examples in Table 7, the time clause of conjunctive units in English could allow translators to render a meaning with temporal immediacy without resorting to any designification. However, it must be highlighted that what is preserved in the target text is not the structure of reduplications, but the meaning that they present. On the other hand, when it comes to the last example in Table 7, the sign “the birds dying” implies that some birds have already died, and others are already in the throes of death. However, the reduplicated source sign “öldü ölecek” does not connote any completed death; it only implies that birds are on the brink of death. Therefore, a specific sign is translated with an ambiguous and obscure sign, which could refer to either a completed action or an action underway. This meaning transformation can be thought as darkening of the meaning according to Öztürk Kasar’s (2020) systematics.

4.8. Reduplications of “onomatopoeia”

While onomatopoeia words are prescriptive linguistic units, this fact does not make them universal signs or concepts. Such words vary among languages based on their phonotactics or cultural associations. In Turkish, when the onomatopoeia words are used as descriptive adjectives or adverbs of manner, they tend to be reduplicated. However, this tendency does not hold in English. The designifications and translations of source onomatopoeia words are given in Table 8.

Table 8. Reduplicated signs of “onomatopoeia” category and their translations

Source Text (Kemal, 1978)	Target Text (Kemal, 1987)	Designification
pır pır [...] uçuyordu (p. 18)	-----	wiping out of the meaning
cık cık yaptı, boyununu kıvrırdı (p. 32)	-----	wiping out of the meaning
kum manvasının patpatıyla uyandım (p. 39)	I was awakened [...] by the rat- a-tat of a scow laden with sand (p. 38)	-----
vıcır vıcır [...] kuşlar (p. 51)	twittering birds (p. 51)	under-interpretation of the meaning
şakır şakır para (p. 59)	wads of money (p. 58)	alteration of the meaning
şıpır şıpır yağ damlar (p. 71)	the good juicy fat trickles (p. 71)	under-interpretation of the meaning
kıtır kıtır kesecekler (p. 86)	cut throats ... (p. 85)	wiping out of the meaning
çın çın ötüyordu (p. 109)	rang (p. 107)	wiping out of the meaning

The reduplications “pır pır, cık cık, kıtır kıtır, çın çın”, used as adverbs of manner in the source text, are not translated in the target text, leading to absence of the sign. While the verbs that they characterize are preserved in the target text, no trace of those onomatopoeia reduplications can be found in the relevant contexts of the translated novel. This might be an intentional choice of the translator since English does not allow the use of those signs to characterize verbs. While over-interpretation, darkening or under-interpretation of the meaning could have been applied by the translator, which would still keep the source sign within the field of meaning in the target text, the translator chose to delete them from the text. On the other hand, the source sign “vıcır vıcır”, referring to the voice of birds, is translated as “twittering”, a sign derived from the onomatopoeia word “tweet” for birds’ voice in English. Though it is not a reduplication, “twittering” still preserves the meaning of the source sign to some extent in the target text. However, the spirit of vividness created by the source reduplication is not reflected in the target context, which only refers to the voice that birds produce, thereby leading to insufficient meaning in the target text. Another example of insufficient meaning comes from the translation of “şıpır şıpır yağ damlar” as “good juicy fat trickles”. “The good juicy fat” in the target text fails to reflect the implication of “excess” created in the source text, therefore insufficient meaning is produced in this way.

Another onomatopoeia reduplication, “şakır şakır” describes the money that the characters own in the target text. This reduplication clearly refers to coins rather than banknotes since this onomatopoeia word can only imitate the sound of coins, and this contention can easily be confirmed thinking of the children characters aspiring to earn small amounts of money from people in return for releasing the birds those children catch and put in cages. This sign is translated as “wads of money”, which refers to quite some amount of, or a roll of banknotes. In this case, the target sign “wads of” leads to a false meaning as compared to the onomatopoeia word in the source text, which could be considered alteration of the meaning. A false meaning is produced, yet the target sign is not totally irrelevant to the source sign. Finally, the onomatopoeia reduplication “patpat”, implying the noise coming from machines outdoors is translated with another imitative reduplication sign “rat-a-tat” in English. It can safely be said that this source reduplication is translated without any meaning or structural transformation here.

CONCLUSION

This study focuses on the categorization and analysis of reduplications used in the novel titled *Kuşlar da Gitti* by Yaşar Kemal (1978). Following the categorization of the reduplications in Turkish, their translation in the translated text titled *The Birds Have Also Gone* (1987) is evaluated in the light of “Systematics of Designification” propounded by Öztürk Kasar (2020). The categorization of the reduplications is suggested by the authors of this study. The originality of this categorization lies in the fact that this categorization is semantics-driven, which means that rather than taking a purely or mostly structural approach, the meaning that reduplications take on in the context they are used is the starting point and the main determinant of this categorization. While Turkish is a language rich in the use of reduplications, English language allows the use of reduplications to a certain limit. Moreover, the formation of reduplications varies in Turkish while it is quite limited in English. Therefore, Turkish reduplications are expected to pose a challenge in translation to English. The reason for the selection of a novel by Yaşar Kemal can be tied to the author’s frequent use of reduplications. The ultimate aim of the study is to see how Turkish reduplications are rendered to English and which designifications lead to the slightest or the most severe forms of meaning transformations.

The categorization is divided into eight categories and suggested for further studies based on the meaning that they take on in Turkish contexts. These categories are namely: duration, quality/manner reinforcement, ordinary reinforcement, motion, spatial approximation, vagueness, temporal-immediacy, onomatopoeia. The labels for each category are coined by the authors of this study based on the dominant meaning in each category. However, these eight categories should not be considered the final, but rather open to additions as new reduplications are found in other literary texts with meaning categories different from the ones suggested in this study. Therefore, researchers could adopt this categorization and extend it in further studies. What’s more, not all literary texts might include all those eight meaning categories, rather, only a few of those categories could be applied in various other texts.

In the analysis of the source text reduplications, each reduplication was categorized only once in this study. In other words, if the meaning of a reduplication did not change in different contexts of the source text and if the translation of the reduplication was given with the same sign as in the previous use of the reduplication, repeated uses of the same reduplication were taken out of the categories. The analysis of the source text yielded eleven reduplications in “duration” category. As a result of the translation evaluation, it was found that four reduplications are translated through under-interpretation of the meaning; one is translated through over-interpretation of the meaning; another one reduplication is translated through wiping out of the meaning; five reduplications are translated without any meaning transformation. These findings point to the implication that even though English language does not contain duration reduplications structurally, it is still possible to render the meaning of reduplications of “duration” without meaning transformations or through slight transformations like over-interpretation or under-interpretation of the meaning, both of which sustain the source sign within its field of meaning in the target text. The most extreme designification, wiping out of the meaning, is observed in translation of only one of the “duration” reduplications.

The analysis of the source text yielded 21 reduplications of “quality/manner reinforcement”. Translation evaluation showed that under-interpretation of the meaning is used in translation of fourteen reduplications in contexts with “quality/manner reinforcement” while four of the reduplications are translated through over-interpretation of the meaning. The remaining three “quality/manner reinforcement” reduplications are deleted from the target text through wiping out of the meaning. As English adjectives and adverbs do not easily lend themselves to the formation of reduplications, it should come as no surprise that all contexts are translated with meaning transformations. However, as stated by Öztürk Kasar (2021, p. 28), over-interpretation and under-interpretation of the meaning still sustain the meaning of the source sign to a large extent. Therefore, translating the radical of the reduplicated adjective or adverb, or reflecting part of the meaning of the reduplication of “quality/manner reinforcement” could be one of the choices of translators even if this choice is to result in losses in the style of the writer. Besides providing an insufficient meaning, a translator could also benefit from explicating or making excessive commentary on the reduplicated sign. In this way, the meaning of the source sign can also be sustained in the target text despite structural loss. Seeing that such a reduplication structure does not exist in the target language, maintenance of the meaning could be the pivotal focus in literary translation of reduplications of “quality/manner reinforcement”.

The greatest number of reduplications came out in “ordinary reinforcement” category. It is no surprise that the analysis of the source text yielded 56 reduplications from this category since this category is the ordinary, in other words, the most common way of forming reduplications not only in Turkish but also in English. Due to the common procedure of formation of that type of reinforcement, fifteen of the contexts are translated without any meaning transformation. However, it should be stressed that this is only in meaning level rather than any consideration for the structure. On the other hand, seven contexts are deleted through wiping out of the meaning. Though no exact equivalence is to be expected despite the prevalence of that type of reduplication in either language, the meaning transformation could still be made less severe with over-interpretation, darkening or under-interpretation of the meaning, which came true with the observation of under-interpretation of the meaning in 28 contexts of “ordinary reinforcement” translations. Conveying part of the reduplication through the translation of the radical can be an alternative for literary translators. Over-interpretation of the meaning, observed in translation of six reduplications from this category, is also a potential designification in translation of “ordinary reinforcement”. As in “duration” and “quality/manner reinforcement”, over-interpretation and under-interpretation of the meaning are the most common designifications in translation of “ordinary reinforcement” reduplications.

As for “motion” reduplications, fourteen contexts were found in the source text. Six of these reduplications were found to be translated without any meaning transformations. Though English does not include any such reduplications structurally, those source reduplications formed through the juxtaposition of two antonym action verbs are translated with the juxtaposition of two opposite action verbs in English, avoiding any meaning transformation. Another way of playing upon the action verbs in English is through the use of the verb “keep” followed by a gerund verb. In this way, “motion” reduplications can be translated without meaning transformations. Of the remaining eight reduplications, four are translated through over-interpretation of the meaning while the other four are translated through under-interpretation of the meaning. All this shows that “motion” reduplications can be translated into English either in their wholeness or in part,

with slight meaning transformations if any. However, the preservation of the reduplication is only in the meaning of “motion”, not in the structure.

While the number of “spatial approximation” reduplications is small as compared to other reduplications, they are still worth considering seriously since they are formed through the repetition of the radical as a whole with the addition of an inflection in some cases, which does not exist in English and could pose challenge to translators. Of the seven “spatial approximation” reduplications in the source text, four of them are translated through under-interpretation of the meaning and two are rendered without any meaning transformations, which results in the source reduplications being sustained in the target text. The frequency of under-interpretation of the meaning in translation of this category of reduplications might arise from the use of only the radical in the target text, which could make this designification an intentional choice by translators to convey at least part of the meaning. On the other hand, one reduplication of “spatial approximation” is not translated in the target text, which causes the target reader to miss the physical juxtaposition of the characters. As under-interpretation of the meaning can convey the meaning of a reduplication to a certain extent, it could be preferred by translators to avoid more severe meaning transformations.

The reduplications in “vagueness” category were found in ten contexts in the source text. Vagueness reduplications are commonly used linguistic units both in literature and in daily speech. Those reduplications are used for estimations or presumptions, therefore their translation to English is of significance for a complete understanding of the original message. Translation evaluation showed that the reduplications from “vagueness category” can be translated into English through more obscure signs particularly when it comes to indefinite numbers or quantifiers. Rather than taking the source sign to the limits or beyond the limits of the meaning of the reduplication, resorting to darkening of the meaning would preserve the meaning of reduplication in the target text even if to a lesser degree than the source text. Over-interpretation and under-interpretation of the meaning are observed in one case each. Trying to explicate the vagueness of the reduplication to preserve the traces of meaning in the target text resulted in over-interpretation of the meaning while producing a sign that does not reflect the whole meaning of the reduplication resulted in under-interpretation of the meaning in the target text. On the other hand, when two sequential numbers are juxtaposed to give a vague estimation or talk about an indefinite but close future period in Turkish, connecting them with “or” reproduces an equivalent vagueness in English. In this way, three “vagueness” reduplications were translated without any meaning transformations. While wiping out of the meaning was observed in only one case, this sign could still be sustained in part through under-interpretation of the meaning.

“Temporal-immediacy” reduplications, referring to the very short time elapsing between two consecutive events or actions, are found in seven contexts in the source text. Translation of reduplications in this category stands out among other categories in that six (85.71%) of those reduplications are translated without any meaning transformation. The reason for this could be attributed to the presence of conjunctions or conjunctive units like “as soon as, the moment, the instant, the minute” in English. Even if those units are not reduplications in English, they can still convey the whole meaning of “temporal-immediacy”. It is only in referring to an imminent future prediction that an ambiguous sign was reproduced in the target text, resulting in darkening of the meaning. Yet, this designification could easily be avoided using the structure “just about to” in

English. This designification, contrary to the designifications discussed so far in this study, is an unintentional transformation of meaning created by the translator since a similar context was translated without any meaning transformation with the “just about to” structure in the target text.

Finally, the reduplications of “onomatopoeia”, the only prescriptive signs in Turkish and English, are also worth consideration since even those prescriptive signs, imitation of the sounds of the nature, are far from being universal entities. Of the eight “onomatopoeia” reduplications identified in the source text, four of them are not translated into the target language. The reason behind the frequency of wiping out of the meaning in this category could be tied to the fact that explicating or giving one part of these signs would sound weird in a literary text. The only example of alteration of the meaning is witnessed in translation of one “onomatopoeia” reduplication, which led to a false meaning and interfered with the signification of the target reader. This could be avoided as long as the onomatopoeia words are analyzed in detail in the source text. Two reduplications of this category are translated using a partially significant sign, which led to the under-interpretation of the meaning but still sustained the traces of the meaning of the source reduplication. Another interesting finding in this category is that an onomatopoeia reduplication in Turkish is translated through another onomatopoeia reduplication in English, which is the only exact equivalent found for the translation of a reduplication in this study. Since this exact match involves only one case, under-interpretation of the meaning could be a sound alternative for translators to bear the traces of onomatopoeia reduplications in the target text.

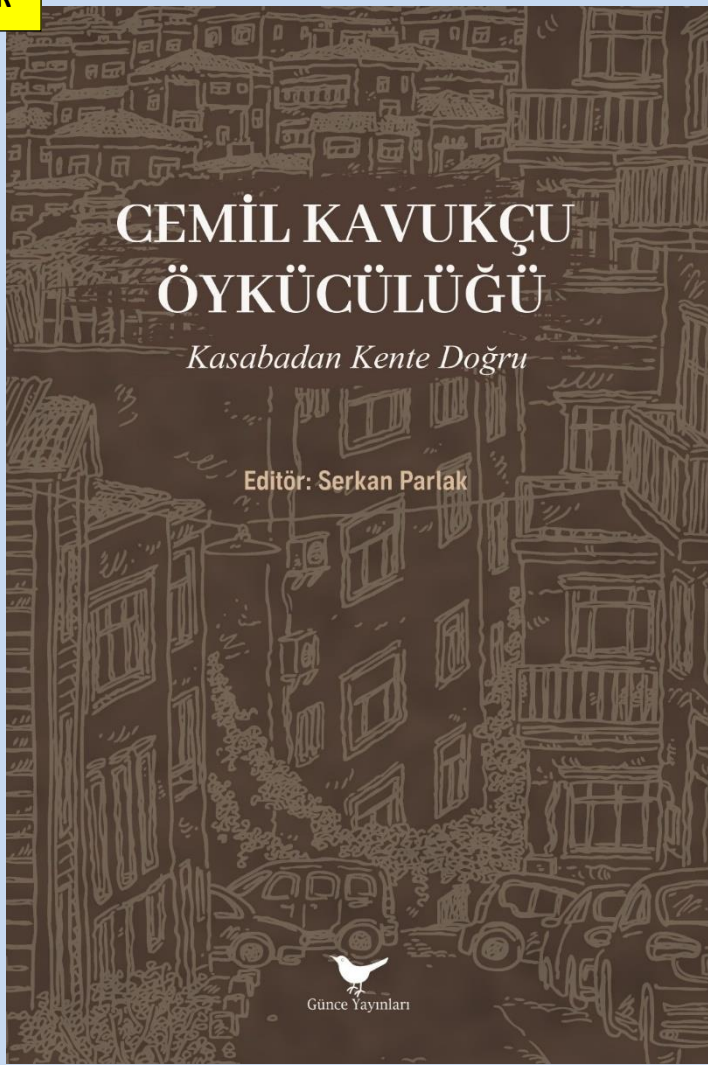
All in all, a total of 134 reduplications were found in the source text analyzed in this study. Though translation of Turkish reduplications to English is naturally expected to pose difficulties, only 17 (12.69%) of those reduplications are wiped out in the target text, which means the translator did not prefer to convey them into the target text, depriving the target reader of the meaning those linguistic units would contribute in achieving the deep structure of the text. Moreover, it is only in one case (0.75%) that reduplication is translated with a false meaning, resulting in alteration of the meaning. Despite the false meaning produced in the target text, the traces of the sign are still obvious. As a result, the reduplication is taken to the limits of meaning. This demonstrates that alteration of meaning should be avoided by translators in order not to give the implication that the sign is misread in the translation process (before, during, and after). 16 (11.94%) of the 134 reduplications are translated with the excessive commentary or explication by the translator, resulting in over-interpretation of the meaning. Darkening of the meaning, that is producing a more general or obscure meaning for a source sign in the target text, is observed in 5 (3.73%) cases. Finally, 57 (42.54%) reduplications are translated through under-interpretation of the meaning. On the other hand, 38 (28.35%) of the reduplications are translated without any meaning transformation. As over-interpretation of the meaning, darkening of the meaning and under-interpretation of the meaning are suggested to be the designifications in the field of meaning of the source sign by Öztürk Kasar (2021, p. 28), this group of designifications, particularly under-interpretation of the meaning, turned out to be the most commonly used ones. As Turkish and English are distinctly different in the prevalence and even in the structural formation of reduplications, using the radical in the target text produces an insufficient meaning. Yet, the sign is still preserved in its field of signification. Therefore, under-interpretation of the meaning could be a sound alternative for English translators of Turkish texts with reduplications in them. Even if reduplications pose challenges to translators, awareness and a good command of “systematics of

designification" by translators could help them make informed decisions on how to avoid extreme meaning transformations or how to reproduce the meaning with the slightest loss of meaning.

REFERENCES

- Aslan, F. B. (2021). Yaşar Kemal'in 'Yer Demir Gök Bakır' Adlı Romanın Türkçeden Arapçaya Çevirisindeki Deyimlerin Eşdeğerlik Bağlamında İncelenmesi. *Anemon Muş Alparslan Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 9(2), 341-351.
- Balcı, T. (2015). Yaşar Kemal'in Kuşlar da Gitti Romanı ve Almanca Çevirisindeki Renk Sözcükleri. *Yaşar Kemal Çukurova Ödülü*, 223-232.
- Can Rençberler, A. (2021). Analysis of *Kürk Mantolu Madonna* by Sabahattin Ali from Semiotics of Translation Perspective. In Didem Tuna and Mesut Kuleli (Eds.), *Interdisciplinary Debates on Discourse, Meaning and Translation* (pp. 69-93). Ankara: Anı Yayıncılık.
- Coşkun, C. (2020). Tümceye Kattığı Anlam Bağlamında İkilemeler. *Homeros*, 3(3), 113-128.
- Ercilasun, A. B., and Akkoyunlu, Z. (2015). *Dîvânü Lugâti't-Türk, Giriş-Metin-Çeviri Notlar-Dizin* (2nd edition). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Haldan, A., and Mutlu, G. (2014). Yaşar Kemal'in "Hüyükteki Nar Ağacı" adlı Eserinin "Granatapfelbaum" adlı Çevirisine Dilsel, Toplumsal ve Çeviribilimsel Bir Bakış. *Dil ve Edebiyat Eğitimi Dergisi*, 2(12), 26-46.
- Hatipoğlu, V. (1981). *Türk Dilinde İkileme*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları
- Kemal, Y. (1978). *Kuşlar da Gitti*. İstanbul: Milliyet Yayınları.
- Kemal, Y. (1987). *The Birds Have Also Gone*. Thilda Kemal (Trans.). London: Collins Harvill.
- Korkmaz, İ. (2016). Çeviri stratejilerinin yazın çevirisinde uygulanması: Yaşar Kemal'in *Ölmez Otu* eserinin İngilizceye çevirisinden örnekler. *Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 6(12), 35-46.
- Korkmaz, Ş., and Korkmaz Bulut, T. (2017). Şeyyad Hamza'nın Yûsuf u Zelîhâ Mesnevisindeki İkilemeler ve Yinelemeler. *TÜRÜK Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, 5(11), 240-279.
- Kuleli, M. (2017). Analysis of subjectivity in literary translation from semiotics of translation point of view: Analysis of subjectivity in the play "Coriolanus" and translation evaluation. *Journal of Turkish Studies- Language / Literature*, 12(22), 511-532.
- Kuleli, M. (2018). Analysis of narrative programs and Turkish translations of a short story through semiotics of translation. *Journal of Turkish Studies-Social Sciences*, 13(26), 861-877.
- Merriam Webster Online Dictionary. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/reduplication>. Access Date: 22.06.2021.
- Okamura, T. (1991). Reduplication in English. *English Review*, (5), 1-24.
- Öztürk Kasar, S. (2009). Un chef-d'oeuvre très connu: Le chef-d'oeuvre inconnu de Balzac. Commentaires d'une traduction à l'autre laissant des traces. In M. Nowotna and A. Moghani (Eds.), *Les traces du traducteur* (pp. 87-211). Paris: Publications de l'INALCO.

- Öztürk Kasar, S. (2020). De la désignification en traduction littéraire: Les Gens d'en face de Georges Simenon dans le contexte turc du point de vue de la sémiotique de la traduction. *Parallèles*, 32(1), 154-175.
- Öztürk Kasar, S. (2021). Çevirmek, Anlamı Eğip Bükme Sanatı mıdır? In Didem Tuna and Mesut Kuleli (Eds.), *Interdisciplinary Debates on Discourse, Meaning and Translation* (pp. 19-44). Ankara: Anı Yayıncılık.
- Öztürk Kasar, S. and Tuna, D. (2015). Yaşam, yazın ve yazın çevirisi için gösterge okuma. *Frankofoni Fransız Dili ve Edebiyatı İnceleme ve Araştırmaları Ortak Kitabı*, 27 (pp. 457-482). Ankara: Bizim Grup Basımevi.
- Öztürk Kasar, S., and Kuleli, M. (2016). Antony and Cleopatra oyununun göstergebilimsel çözümlemesi ve çeviri göstergebilimi bakış açısıyla Türkçe çevirilerinin değerlendirilmesi. *RumeliDE-Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (5), 89-123.
- Öztürk Kasar, S. and Batu, E. (2017). Oscar Wilde'nin *Bencil Dev* öyküsünün göstergebilimsel çözümlemesi ve çeviri göstergebilimi bağlamında Türkçe çevirilerinin değerlendirilmesi. *International Journal of Languages' Education and Teaching*, 5(4), 920-950.
- Öztürk Kasar, S., and Tuna, D. (2017). Shakespeare in Three Languages: Reading and Analyzing Sonnet 130 and its Translations in Light of Semiotics. *IJLET International Journal of Languages' Education and Teaching*, 5(1), 170-181.
- Sapir, E. (1921). *Language-An Introduction to the Study of Speech*. New York: Harcourt.
- Sev, G. (2004). Divanü Lügat'it Türk'te İkilemeler. *Türk Dili*, 88(634, Ekim 2004), 498-510.
- Tuna, D. (2016). Oktay Rifat'ın Tecelli Başlıklı Şiiri Üzerinden Çeviriyi Göstergebilimle Buluşturmak. *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, (35), 33-52.
- Tuna, D., and Kuleli, M. (2017). *Çeviri göstergebilimi çerçevesinde yazımsal çeviri için bir metin çözümleme ve karşılaştırma modeli*. Konya: Eğitim Yayınevi.
- Türk Dil Kurumu Çevrimiçi Güncel Türkçe Sözlük. <https://sozluk.gov.tr/> Access Date: 03.06.2021.
- Uysal, N. M. (2021). An analysis on the difficulties experienced by translator candidates in the translation of popular science texts. In Nazan Müge Uysal (Ed.), *Translation-Oriented Analyses from Theory to Practice* (pp. 113-136). Ankara: Nobel Bilimsel Eserler.
- Üstünova, K. (1997). Dede Korkut Destanlarında Üçlemeler, Dörtlemeler, Beşlemeler. *Bilge Yayın, Tanıtım, Tahlil, Eleştirisi Dergisi*, (13), 20 – 25.
- Vardar, B. (2002). *Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Multilingual.
- Yaman, B. (2021). Çeviri göstergebilimi bakış açısıyla Keloğlan Suskunlar Ülkesinde masalının İngilizce çevirisinde anlam evrilmeleri. In Nazan Müge Uysal (Ed.), *Kuramdan Uygulamaya Çeviri Odaklı Çözümlemeler* (pp. 137-162). Ankara: Nobel Bilimsel Eserler.
- Yılmaz, S. (2013). Yaşar Kemal'in "İnce Memed" Romanı ile Fransızca Çevirisi Üzerine Dilbilim ve Çeviri İncelemesi. *Turkish Studies - International Periodical for The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 8(10), 743-754.
- Zülfikar, H. (2018). *Türkçede Ses Yansımaları Kelimeler*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.



Tarım Kültürünün Dil Ailelerinin Oluşumuna Etkisi ve Altay Dilleri Ailesi Örneği*

ÖĞR. GÖR. DR. GÜLHAN ÖZ AÇIK**

Öz

Dilin kökeni ve akrabalık sınırlarının tespiti, yüzyıllardır araştırmacıların ilgisini çekmiş konulardır. 19. yüzyılda karşılaştırmalı dilbilimin ilke ve yöntemlerinin tam olarak belirlenmesiyle birlikte, bilimsel akrabalık çalışmaları başlamıştır. Bu çalışmalarla kimi dillerin köken bilgileri ve genetik ilişkileri ortaya çıkarılmıştır. Yaşanan bilimsel ve teknolojik gelişmeler ve farklı disiplinlerden gelen bilgilerle, dillerin genetik akrabalığının incelenmesinde kullanılacak farklı ölçütler geliştirilmiş; var olan ölçütlerin güvenilirliği incelenmiştir. Tarım kültürünün dil ailelerinin oluşumuna etkisi de son dönemlerde dile getirilen ve farklı dil aileleri üzerinden incelenen bir ölçüttür. Bu kültürün dil ailelerinin oluşumuna doğrudan etkili olduğu farklı örneklerde tespit edilebilmektedir. Dünya dillerinin yanı sıra Altay dil birliğindeki diller de tarım kültürünün izlerini taşımaktadır.

Anahtar sözcükler: dil aileleri, dil ilişkileri, tarım kültürü, tarihî-karşılaştırmalı dilbilim, Altay dilleri ailesi

THE EFFECT OF AGRICULTURAL CULTURE ON THE FORMATION OF LANGUAGE FAMILIES AND EXAMPLE OF ALTAIC LANGUAGE FAMILY

Abstract

Determining the origin of the language and kinship boundaries are issues that have attracted the attention of researchers for centuries. In the 19th century, with the exact determination of the principles and methods of comparative linguistics, scientific kinship studies began. With these studies, the origins and genetic relationships of some languages were revealed. With the scientific and technological developments experienced and the information coming from different disciplines, different criteria that can be used in the examination of the genetic relatedness of languages have been developed; the reliability of the existing criteria was examined. The effect of agricultural culture on the formation of language families is a criterion that has been recently expressed and analyzed through different language families. It has been determined in different examples that this culture has a direct effect on the formation of language families. In addition to the world languages, the languages of the Altaic language union also bear the traces of agricultural culture.

* Gülhan Öz Açık'ın "Dil Akrabalığı ve Altay Dillerinin Akrabalığı Araştırmaları Hakkında Bir Değerlendirme" tezinin alt başlıklarından geliştirilmiştir.

** Jandarma ve Sahil Güvenlik Akademisi, gulhanozacik@gmail.com, Orcid: 0000-0002-0686-1827

Gönderim tarihi: 05.01.2022

Kabul tarihi: 16.02.2022

Keywords: language families, language relations, agricultural culture, historical-comparative linguistic, Altaic languages family

GİRİŞ

Dil yetisinin, insanın ayırıcı özelliği olması bakımından insanlık tarihi kadar eski olduğu kabul edilmektedir. Modern insanın atası ve daha eski zamanlarda yaşadığı bilinen Neandertallerin de dil yetisine sahip olduğu kanıtlanmış bir gerçektir (Lewin, 2008, s. 221). Homosapienslerin 60.000 yıl öncesine, son yapılan araştırmalarla da dil yetisine sahip olduğu belirlenmiş olan Neandertallerin 250.000 yıl öncesine kadar hayatta olduğu (Hall, 2008, s. 103) düşünüldüğünde dil tarihinin ne kadar eskilere dayandığı ortaya çıkar.

Dili bir iletişim aracı olarak kullanabilme yetisi, dünyayı algılama, toplumsal bir varlık olma ve kültür oluşturabilme yetileriyle paraleldir. Bu bağlamda yazılı kaynaklar, insanlık tarihine göre çok eskiye gitmese de dilin geçmişi hakkında farklı göstergeler bulunmaktadır. Dünyanın çeşitli yerlerinde yapılan arkeolojik kazılarda gün yüzüne çıkarılan kalıntılar, o dönem insanının yaşamına dair ipuçları verirken bazı konularda da tahmin edilebilir bilgiler sunar.

Sosyal insanın varlığını sezdirenen kültür parçaları (kalıntılar, mezarlar, eşyalar vb.) dil çalışmaları açısından oldukça önemlidir. Örneğin, dünyanın tarihi belirlenebilmiş en eski tapınağı olan Göbeklitepe Tapınağı, MÖ 11.000 yıllarından kalan devasa bir yapıdır. Göbeklitepe'ye kadar en eski tapınak olduğu düşünülen Stonhenge'in aksine ilkel değil oldukça gelişmiş bir toplumun varlığını sezdirenen ve mimarisiyle öne çıkan bu tapınak, dönem insanının büyük bir kültüre de sahip olduğunu ispatlamaktadır. Sosyal insanın ürünü olan bu tarihi kalıntılar, yazı imgelerine sahip olmasalar da dilin varlığını ortaya koymaktadırlar. Bu kadar büyük ve görkemli yapıların iletişim olmadan yapılması olası görülmemektedir. Ayrıca sanat ve din gibi sosyal insan zekâsına ihtiyaç duyan alanların dil bilinci olmadan gerçekleşmesi mümkün değildir.

Dilin kökeni sorunu bilim dünyasınca tartışılmaya devam ederken, diller arası ilişkiler, benzerlikler ve dil aileleri konuları da yüzyıllardır araştırmalara konu olmaktadır. Diller arasında var olan belirgin benzerlikler, biyolojik yapılarda olduğu gibi diller arasında bir tür genetik ilişki olup olamayacağını düşündürmüştür. Bu bağlamda diller arasındaki ilişki türleri incelenmiş ve yapılan çok sayıda araştırma sonucunda farklı nedenlerden kaynaklı dil ilişkisi türleri olduğu tespit edilmiştir. Tespit edilen bu benzerliklerin olası nedenlerini, Róna-Tas (1975, s. 209), 1. tarihsel ilişkiler, 2. bölgesel yakınlaşma, 3. tipolojik paralellikler, 4. bağımsız köklerin geçişi, 5. tesadüf, 6. genetik ilişki olarak sıralamaktadır.

Aynı bölgede konuşulan ve yüzyıllarca aynı coğrafyada yaşamış olan diller arasında farklı katmanlarda ilişkiler söz konusudur. Bu ilişki kimi zaman sosyal, siyasal ve kültürel nedenlerle karşı karşıya gelen toplumların dillerinin karışması şeklinde olurken kimi zaman da ilişki düzeyi çok düşük olmakla birlikte coğrafya ve bilinç dünyasının ortaklığından da kaynaklanabilir. Bu tür ilişkilerin tarihi süreçte takip edilmesi mümkün olduğu gibi; çözümlenemeyen, yazı öncesi döneme ait derin ve yoğun ilişkiler de mevcuttur. İlişki düzeyi yoğun ve çok eski olan dillerde, genetik olmayan ikincil bir akrabalık oluşmaktadır. Bu tür ilişkiler, dilbilimsel açıdan çözümlenmesi en zor olan ilişki türlerindedir.

Bugün antropolojik çalışmalarla, daha Neandertaller döneminde dahi farklı coğrafyalarda yaşayan toplulukların birbiriyle ilişki içine girdiği tespit edilebilmektedir. Bu ilişkiler, melez dillerin oluşmasına ve bu melez dillerin zamanla dil aileleri içindeki alt kollara dönüşmesine neden olmuştur. Bu bölgesel yayımların ve yoğun ilişkilerin sonucunda dil ailelerinin oluşmuş olma ihtimali genetik akrabalıktan çok daha olası görünmektedir. Ticaret, dışevlilik (egzogami), göçler, yerleşik hayata geçiş ve savaşlar, bugünkü dillerin kökenini etkilemiştir. Günümüze yaklaştıkça hızla artan insan nüfusu, büyük dil ailelerini oluşturmasının yanı sıra, binlerce yıl sürmüş olan ilişkilerin farklı kollardan ilerlemesine de neden olmuştur.

Bu noktada, geçmiş zamanlarda farklı toplulukları bir araya getiren nedenlerin başında tarım kültürü gösterilebilir. Avcı-toplayıcı düzeyde daha kapalı gruplar hâlinde yaşayan toplumlar, tarımın ortaya çıkışı ile birlikte birbirleriyle daha yoğun ilişkiler içine girmeye başlamıştır. Bugün elde edilen bilgiler, tarım toplumlarının ortaya çıkışı ile dil ailelerinin tarihleri arasında bir paralellik olduğunu göstermektedir.

1. TARIM KÜLTÜRÜNÜN DİLLER ÜZERİNDEKİ ETKİSİ

Son Buzul Çağı'ndan sonra, yaklaşık 14.000 yıl öncesine gelindiğinde, dünyanın farklı noktalarında tarım kültürü, birbirinden bağımsız olarak gelişmiştir. Bunun sebebi, biten Buzul Çağı'nın ardından gerçekleşen iklim ısınmasıdır. Yakındoğu'da MÖ 12.000, Çin'de ve Amerika'da MÖ 10.000. yüzyılda tarım kültürü gerçekleşmeye başlamıştır. Picq vd. (2013), bu dönemde gelişen tarım faaliyetleriyle Yontma Taş Devri'nin bittiğini ve bu dönemin avcı-toplayıcı dilinin de ilk tarımcıların dili içinde asimile olduğunu söyler. Bu bölgelerde bulunan kalıntılarda, kemikten yapılmış oraklar, yabani buğday, yulaf gibi tohumlar tespit edilmiştir. Bu durum, o dönemlerde insanların yerleşik hayata geçtiğinin en önemli kanıtıdır. Toplumların yerleşik hayata geçmesi, dillerin de belli bir bölgeye sabitlenmesini sağlamıştır. Göçler ve doğal nedenlerle sürekli hareket hâlindeki toplumların bölgelerini belirlemeleri, dillerin ilişki boyutlarını sınırlamış ve dilsel alanların oluşmasına neden olmuştur. Böylece belirli bir coğrafyada konuşulan dillerin ilk sınırları çizilmeye başlanmıştır.

Tarım kültürü dünya üzerinde giderek yaygınlaşarak bütün toplumlara hâkim olmuştur. Böylece dil çeşitliliği azalmış ve çiftçi dilleri kendi bölgelerinde hâkim diller olmaya başlamıştır. Tarım kültürüne geç giren azınlık gruplar ise, zaman içinde tarım ve ticareti ellerinde bulunduran yerleşik gruplar içinde dilleriyle birlikte asimile olmuşlardır. Bütün bunlar göz önüne alındığında, bugünkü dil ailelerinin kökeninin o coğrafyada yerleşik hayata geçen ilk grupların diline dayandığı düşünülebilir. Oluşan picin ve kreoller nedeniyle birbirine yaklaşmış farklı dil gruplarının bugünkü ailelerin temelini oluşturma ihtimalleri yüksektir.

Tarım kültürünün ve ilk çiftçilerin dillerinin bugünkü dil ailelerinin oluşumuna etkisi, farklı dil aileleri üzerinden giderek artan sayıda örnekle desteklenmektedir. Diamond (2010, s. 54), iki farklı adaya yerleşen Yeni Zelanda yerlisi Maoriler örneğiyle, tarım kültürünün toplumlar üzerindeki yoğun etkisini gösterir. Yerleştikleri adaların coğrafi şartlarından dolayı, aynı soydan gelen Maoriler, bir adada tarımla uğraşırken diğer adada avcı-toplayıcı bir hayat tarzını benimsemek zorunda kalır. Zaman içinde tarımla uğraşan grup hem nüfus hem ekonomi olarak

güçlenip bölgede yayılcı ve istilacı bir politika izleyerek bölgede hâkim grup olmayı başarmıştır. Bu örnek, toplumların tercih ettiği farklı yaşam tarzlarının baskın grubun ortaya çıkmasını göstermesi bakımından önemlidir.

2. ALTAY DİLLERİNDE TARIM KÜLTÜRÜNÜN İZLERİ

Tarım kültürü dünyada benzer zaman aralıklarında ortaya çıkmış ve farklı toplumlarda etkisini göstermiştir. Bu etkiyi yaşayan dil gruplarından biri de Altay dilleridir. Türk dili için varsayımlar genellikle, 762'de Manihaizm'i kabul ettikten sonra yerleşik hayata geçen Uygur Türkleri ile başlatılır. Türklere ait ziraatla ilgili ilk kavramların *-udçı* 'sığırtaç', *barım* 'mal, mülk, servet', *borlıkçı* 'bahçıvan' vb.- Uygur metinlerinde oluşturulduğu belirtilir (Bkz. Akar, 2010, s. 19 ve Gül, 2004, s. 63-80). Ziraat kültürünün tarihlendirmesini Hun dönemiyle ilişkilendiren çalışmalar (Bkz. User, 2008) da mevcuttur; ancak Türkçenin tarım örnekleri bağlı olduğu dil ailesi gibi çok eskilere gitmektedir.

Altay dillerinin tarihi gelişimi, üyelerinin belirlenmesi üzerine yapılan çalışmalar, bu dil ailesinin köklerinin MÖ 5700'lere kadar gittiğini göstermektedir. Altay dillerinin üyelerinin belirlenmesinde, klasik tarihi-karşılaştırmalı ve leksikoistatistiksel dilbilim yöntemleri kullanılmış ve bu yöntemler sonucunda Japonca ve Korecenin diğer Altay dillerinden daha önce ayrıldığı ve diğer dillere oranla birbirine daha yakın olduğu tespit edilebilmiştir.

Altay dillerine Bayesci yöntemle yaklaşan Robbeets ve Bouckaert (2018), bu dil ailesinin zaman derinliğinin çok büyük olmasından dolayı doğru sonuçlar verememesini vurgular. Uygulanan bu yöntem istatistikte kullanılan bir olasılık hesaplama yöntemidir. Karşılaştırma yapılan dillerde temel kelime listesi ve ortak kökler incelenerek dilin tarihlendirmesi ve köken bilgisi hesaplanmaktadır. Ancak diğer yöntemlerde olduğu gibi bu yöntemde de Altay dillerindeki büyük zaman derinliği, denkliklerin kurulmasında problem yaratmaktadır. Çünkü bu zaman diliminde birçok kardeş dil yok olmuş veya kayıt altına alınamamıştır. Yine aynı çalışmada vurgulandığı gibi Avustralya dil ailesinde 1200, Hint-Avrupa dil ailesinde 445 dil sayılırken, Altay dillerinden yalnızca 50 dil hayatta kalabilmiştir.

Bütün bunlar bir problem olarak karşılaşılsa da farklı kuram ve yöntemlerle karanlık dönemler aydınlatılmaya çalışılmıştır. Robbeets (2017a, 2017b), bugünkü büyük dil ailelerinin erken dönem çiftçilerin dillerinin yayılmasıyla oluştuğu düşüncesini *Çiftçilik/Dil Dağılımı Hipotezi* ile savunur. Bu hipotez, avcı-toplayıcı küçük grupların yerini daha kalabalık nüfuslu çiftçi grupların yerini aldığı ve ata dillerin erken çiftçilerin dilleri olduğu düşüncesine dayanır. *Çeşitlilik merkez ilkesinden* (çeşitliliğin odağı/ merkez yer çekimi ilkesi) yola çıkarak, Transavasya¹ dillerinin ana vatanının Güney Mançurya'daki Batı Liao Nehri olduğunu düşünür. Bayezyan teoriye göre incelendiğinde ise Ana-Transavasya dili MÖ 5700'e kadar gitmektedir. Bu tarihi, MÖ 4600 Ana-Altayca, MÖ 3300 Ana-Japon/Korece ve MÖ Ana-Moğol/Türkçe dilleri takip etmektedir.

Robbeets bu tarihlendirmeleri tarım kültürünün ortaya çıkışı ile karşılaştırır ve belirli bir denklik tespit eder. Çin'in doğusundaki en eski tarım kültürlerinden biri olan Xinglongwa

¹ Robbeets ve Johanson, Altay dilleri terimi yerine Transavasya dilleri terimini kullanmaktadır. Bu terim ile Türkçe, Moğolca, Mançu-Tunguzca, Korece ve Japoncanın oluşturduğu büyük dil ailesini ifade eder.

kültüründe, MÖ 6200 civarı darı tarımı görülmektedir. Bu veriler sonucunda Robbeets, geniş spektrumlu geçim kaynağına sahip olan insanların, Ana-Transavasya dilini konuştuğunu ve Altay dilleri ile Japon-Kore dilinin ayrımının tarım sürecinin sonuna doğru gerçekleştiğini düşünür. Yine Bayezyan yöntemle yaptığı araştırmalarda, Japon-Kore dilinin MÖ 3300'de Transavasya dillerinden ayrılmasıyla, Kore'deki darı tarımının ithalat tarihi olan MÖ 3500 tarihindeki paralellik, büyük dil grupları içinde alt kolların oluşumunun tarımın etkisiyle olduğunun bir göstergesidir.

Altay dillerinin atası olduğu varsayılan Ana-Transavasya diline ait **pata* "ekim alanı", **pusu-* "elle serpmek", **kuru* "ceviz, meşe palamudu, kestane veya çam fıstığı gibi nişasta üretiminde kullanılan fındık", **abu* "Althaea cinsine ait, kökleri nişasta bakımından zengin bitki", **suru-* "öğütme" (EDAL) gibi birçok zirai kökün varlığı kuramı destekleyenler için birer kanıt olarak gösterilmektedir. Bu ve birçok kökün kanıt olarak kabul edilmesinin yanı sıra ortak sözcüklerin kopyalamayla paylaşılma olasılığı da söz konusudur.

Savalyev (2017, s. 134), Altay dillerini, mikro üyeler (Türkçe, Moğolca ve Tunguzca) üzerinden inceleyerek tarım kültürünün izlerini sürmeye çalışır. Türk, Moğol ve Tunguzların hayatında tarımdan ziyade pastoral göçebe hayat tarzının izlerinin daha belirgin olduğu görüşünü savunur ve bunu etimolojik sözcüklerden derlediği örneklerle destekler. Bu dillerin ana dönemlerinden itibaren uzun süre bir arada yaşamadan kaynaklı yoğun dil ilişkisi içinde olduklarını vurgulaması önemlidir. Bu diller içinde Ana Türkçenin, göçebe pastoralist konuşma tarzının en tipik özellikleri olan yaş ve cinsiyete göre hayvan adlandırmaları yapması ve evcil hayvanlar için sofistike bir isim sistemine sahip olmasından dolayı bu dil konuşurlarının tarımdan ziyade göçebe hayat tarzına ait olduklarını vurgular. Ancak genel olarak bakıldığında Ana Altay dönemine ait pastoralizme işaret eden hiçbir Altay rekonstrüksiyonu olmamakla birlikte bazı kökler tarımla ilişkilendirilebilir. Ana Türkçe için ise en tipik örneklerden olan "darı" için tarımla ilgili en olası kök, **ügür*, **darig* ve **Konak'tır*. Ve bunlardan **ügür*, Eski Uygur metinlerinde geçmesi ve Genel Türkçeden ilk ayrılan diller olan Çuvaşça ve Yakutçada görülmesi nedeniyle en eski sözcük olma ihtimalini güçlendirir.

Altay dili konuşurlarının tarımla olan ilişkisine mesafeli yaklaşan araştırmalar da mevcuttur. Ana-Altayca konuşurlarının çiftçi değil göçebe çobanlar olduğu düşüncesini savunan bir diğer isim Dybo'dur (1997, s. 170). Dilbilimsel kanıtlardan yola çıkarak Savalyev gibi göçebe diline örnekler sunar.

Japonca ve Korecede pirinç tarımı söz varlığı incelemesi yapan Whitman (2011, s. 157), bu dillerin ıslak pirinç döneminden önce bölgeden ayrıldığını söyler. Japonca ve Korece arasında pirinç tarımı dışında farklı ziraat sözcükleri paylaşımı daha fazladır. Arkeolojik verilerden de yararlandığı bu çalışmada, bu dillerin diğer Altay dilleri ile bir bağlantısı varsa bile diğer diller çok daha önce bölgeden ayrılmıştır diye belirtir.

Altay dillerinin karanlık tarihi, kelime listelerinin oluşturulması ve kök denkleğinin kurulmasında zorluk yaratmaktadır. Bu dillerin akrabalığını destekleyen çalışmalar, az sayıdaki denkleğlerin bir gösterge olduğu konusunda hemfikir görünmektedir. Ancak tarım kültürünün

baskın grubu temsil etmesi ve bunun sonucunda oluşacak dil ilişkilerinin, tespit edilen denkliklerin kod kopyalamadan kaynaklı olabileceği ihtimalini de doğurmaktadır.

Örneğin, daha yakın tarihte yaşanan Macarca ve Türkçe dil ilişkileri, tarım kültürünün toplumlar ve dolayısıyla diller üzerindeki etkisini göstermesi açısından önemlidir. Róna-Tas ve Berta'nın (2011) üç tabakaya ayırdığı bu ilişki aşamalarını Kincses-Nagy (2016) dört tabakaya çıkarır. 1. tabaka: Eski Batı Türkçesinden (Eski Bulgarca) Macarcaya giren sözcükler; 2. tabaka: yurt tutuş öncesi, Peçenek ve Kumanların dilinden Macarcaya giren sözcükler ve 3. tabaka: Osmanlıcadan Macarcaya giren sözcükler; 4. tabaka: Son ilişki dönemi Osmanlılar ve Macarlar arasındadır. Bu dönemde alıntılanan sözcüklerin büyük bir kısmı Modern Macarca hâlen kullanılmaktadır. Bu ilişki dönemleri içinde en büyük kopyalamalar yurt tutuş öncesinde yapılan kopyalamalardır. Bu dönemde yoğun olarak tarım sözcükleri, tarım alet edevat isimleri, tarımla ilgili eylem adları, şarap kültürüne ait söz varlığı ve hayvancılık söz varlığından kopyalamalar olmuştur. Buradan hareketle Macarlar ve Türkler arasındaki en yoğun ilişkinin Macarların yurt tutuşundan önce olduğunu ve Macarların tarım ve hayvancılığı Türklerden öğrendiği sonuçlarına ulaşılabilir (Kincses-Nagy, 2016).

Altay dilleri örneği üzerinden tarım kültürü ve dil aileleri ilişkisi incelendiğinde, iki muhtemel sonuç görünmektedir. Altay dillerindeki ziraata dayalı söz varlığı, grup üyeleri arasında sınırlı da olsa paylaşılmaktadır. Bu durum, bu diller arasında genetik bir ilişkinin olduğunu gösterebilir. Ancak Maoriler veya Türkçe-Macarca dil ilişkileri örneklerinde de görüldüğü gibi, tarım kültürünün, toplumları ve doğal olarak dilleri ilişki içine soktuğu ve bunun sonucunda hibrit dilleri ve devamında ikincil akrabalıkları oluşturduğu da düşünülebilir.

3. SONUÇ

Dillerin kökeninin tarihin karanlık çağlarına kadar gitmesi, diller arasındaki genetik bağların çözümlenmesini zorlaştırmaktadır. İlk insanlardan itibaren ilişki içinde olan toplumlar nedeniyle diller arasında karışmalar söz konusu olmuştur. Bu ilişkiler, baskın olan grubun zayıf olanı etkileme, hâkimiyeti altına alma, asimile hatta yok etmesine neden olacak kadar toplumlar üzerinde etkilidir.

Toplumların maruz kaldığı her türlü ilişki, dilleri de doğrudan etkilemiştir. Bugün diller arasındaki benzerlik ve denkliklerin, ortak atadan gelen, paylaşılan özellikler mi yoksa yoğun dil ilişkisine bağlı paylaşılan kopya özellikler mi olduğunu tespit etmek oldukça zordur. Tarihî-karşılaştırmalı dilbilim, glottokronoloji ve leksikoistatistik gibi yöntemlerin belirlediği ölçütler diller arasındaki köken birliğini açıklamaya yardımcı olmaktadır. Ancak Altay dilleri gibi tarihî derinliği fazla, yazılı hafızası az olan dil birlikleri bu ölçütlere kanıt üretmekte zorlanmaktadır.

Tarım kültürünün dünyanın farklı bölgelerinde yakın tarihlerde ortaya çıkması, dünya üzerindeki sosyal dengelerin değişmesine neden olmuştur. Avcı-toplayıcıların küçük gruplar hâlinde yaşadığı sosyal yapılar, tarım düzenine geçmiş yerleşiklerle yer değiştirmiştir. Yerleşik düzen ve ziraat nedeniyle hızla artan refah düzeyi, yiyeceğe sürekli ve kolaylıkla ulaşma ve bunun sonucunda daha sağlıklı ve uzun yaşam, göçlerin neden olduğu ölümlerin azalması, tarım ürünleriyle yapılan ticaret, tarım toplumlarını avcı-toplayıcı gruplar karşısında güçlü bir konuma

getirmiştir. Tarım toplumlarının belirli bölgelerde sabitlenmesi, dillerinin de belirli bir bölge ve sınır oluşturmasını sağlamıştır. Böylece dil sınırı denilen ilk sınırlar belli olmaya başlamıştır. Bugünkü dil ailelerinin asıl temellerinin bu dönemde başladığı söylenebilir.

Tarım toplumlarının sosyal ve ekonomik olarak güçlenmesi, dillerinin baskın bir yapıya dönüşmesine neden olmuştur. Bu nedenle tarım dillerinin ilk atalar olduğunu düşünen hipotezler geliştirilmiştir. Tarım kültürünün, ata dilleri oluşturmasının yanı sıra, diller arası ilişkilerin oluşmasında da etkisi söz konusudur. Bu ilişkilerin yoğunlaştığı durumlarda diller arası yakınlaşmalar artmaktadır. Bu yakınlaşma, kopyalama düzeyinde kalabilmekte veya melez dillerin ortaya çıkmasına neden olabilmektedir. Çok eski zamanların picin ve kreollerinin, bugün dil ailesi gibi görünmesi olası ihtimaller arasındadır.

Dil ailelerinin oluşumunda, ilk başta çiftçi dillerinin yayılmaya başladığı ve zaman içinde farklı nedenlerle bu etkileşimin artarak devam ettiği söylenebilir. Sonuç olarak, ata dillerin ilk oluşumunun tarım kültürü ve yerleşik hayata geçen gruplara dayandığını kabul etmek yanlış olmayacaktır. Ancak sonraki süreçlerde gerçekleşen etkileşimleri ve dil ilişkilerini tespit etmek oldukça zor görünmektedir. Altay dilleri ailesinin aynı coğrafyayı paylaşan tarım nedeniyle bir araya gelmiş komşu diller topluluğu mu olduğu, yoksa aynı kökü ve tarım söz varlığını paylaşan akraba diller mi olduğunu söylemek mevcut verilerle mümkün değildir. Her iki düşüncenin de çok daha fazla kanıtı ihtiyacı vardır. Ancak toplumlar ve doğal olarak diller arasındaki sürekli ilişkinin varlığı, diller arasında genetik akrabalıktan ziyade dil ilişkisinin daha muhtemel olduğu düşüncesini doğurmaktadır.

KAYNAKÇA

- Akar, A. (2010). Lehçe Oluşma Şartları ve Evreleri Bakımından Eski Türkiye Türkçesi. *TÜBAR- XXVIII- Güz*.
- Diamond, J. (2010). *Tüfek, Mikrop ve Çelik*. Ankara: TÜBİTAK.
- Dybo, A. (1997). K kul'turnoj leksike praaltajskogo jazyka. *Balto-Slavjanskije issledovania* 1998-1996: 164-177.
- EDAL= Starostin, S., Dybo, A. ve Mudrak, O. (2003). *Etymological Dictionary of the Altaic Languages*. Leiden&Boston: Brill.
- Gül, B. (2004). *Eski Türk Tarım Terimleri* (Yayımlanmamış doktora tezi). Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Ankara.
- Hall, S.S. (2008). Son Neandertal. *National Geographic*, Ekim 2008.
- Kincses-Nagy, È. (2016). *Türkçe-Macarca Dil İlişkileri*. (Yayımlanmamış Bildiri). Hacettepe Üniversitesi Çağdaş Türk Lehçeleri ve Edebiyatları. Ankara.
- Lewin, R. (2008). *Modern İnsanın Kökeni*. (N. Özaydın, Çev.). Ankara: TÜBİTAK.
- Picq vd. (2013). *Dilin En Güzel Tarihi*. (S. Rifat, Çev.). İstanbul: İş Bankası.
- Robbeets, M. (2017a). Farming/Language Dispersal, Food for Thought. *Language Dispersal Beyond Farming*. (M. Robbeets ve A. Savelyev, Ed.). Amsterdam/ Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

- Robbeets, M. (2017b). The Language of the Transeurasian Farmers. *Language Dispersal Beyond Farming*. (M. Robbeets ve A. Savelyev, Ed.). Amsterdam/ Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Robbeets, M. & Bouckaert, R. (2018). Bayesian phylolinguistics reveals the internal structure of the Transeurasian family. *Journal of Language Evolution*. 145-162.
- Róna-Tas, A. (1975). The Altaic Theory and the History of a Middle Mongolian Loan Word in Chuvash. *Researches in Altaic Languages*. 201-211. Budapest.
- Róna-Tas, A. & Berta, A. (2011). *West Old Turkic*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag.
- Savalyev, A. (2017). Farming-related Terms in Proto-Turkic and Proto-Altaic. *Language Dispersal Beyond Farming*. (M. Robbeets ve A. Savelyev, Ed.). Amsterdam/ Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- User, Hatice Şirin (2008). Kamil Stachowski, Names of Cereals in the Turkic Languages, *Studia Turcologica Cracoviensia* 11, Edited by Stanislaw Stachowski, Krakow 2008: Jagiellonian University Institute of Oriental Philology, *TDAY-Belleten*. 56: 2008/2.
- Whitman, J. (2011). Northeast Asian Linguistic Ecology and the Advent of Rice Agriculture in Korea and Japan. *Rice* (2011) 4: 149-158.

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



İyi Niyetli Şehzade ve Kötü Niyetli Şehzade Hikâyesinde İyi-Kötü Göstergelerinin Dil-Söz Bağlamında İncelenmesi*

DR. ÖĞR. ÜYESİ YUSUF GÖKKAPLAN**

Öz

Türk topluluklarının din etkisi ile dünyaya bakış açısında önemli değişikliklerin gerçekleştiği dönemlerden biri de Uygur dönemidir. Bu dönemde oluşan yeni kültürü; yeni bir din ve onun gereklilikleri çevresinde oluşturulmuş, Türk topluluklarının eski gelenek, yaşantı ve kültürleriyle beraber yoğrulmuş bir sentez olarak değerlendirebilir. Bu yeni kültür, bu dönemde ortaya konmuş olan yazınsal türlere hem içerik hem de ifade biçimi olarak katkı sağlamış ve zengin bir yazınsal türün oluşmasına zemin hazırlamıştır. Bu yazınsal tür sadece din ve kültür motiflerinin yer aldığı, toplumsal düzen ile ilgili söyleyişlerin ifade edildiği metinler değildir. Bu metinlerle aynı zamanda bir uygarlığın dünya görüşü ve hayat felsefesi de ifade edilmiştir. Uygur döneminde bu düşünce ve felsefe ile ortaya konan eserlerden biri de *İyi Niyetli Şehzade ve Kötü Niyetli Şehzade* hikâyesidir.

Bu öyküde iyilik ve kötülük gibi iki zıt kavram, karakterlerin dünya görüşü ve hayatı algılama biçimi çerçevesinde anlatılmıştır. Bu çalışmada bu iki zıt kavram Saussure'ün dil-söz kuramı ile ele alınacaktır. Çağdaş dilbilimin kurucusu olarak değerlendirebileceğimiz Saussure'ün dile bakış açısı *dil* (langue) ve *söz* (parole) kavramları ile daha net anlaşılabilir. Saussure, sözü dilin bir tür somut kullanımı ve uygulama biçimi olarak değerlendirir. Bu aşamada dil, sözü belirleyen, toplumsal ve kültürel bir alt yapıya dayanan; kendi içinde dizgesi olan bir sistemdir. Saussure göre dil ve söz, yapısı gereği, aynı bakış açısı ile değerlendirilemez. Çünkü dil ve söz farklı özellikler taşıyan iki kavramdır ve ayrı ayrı ele alınmaması gerek kavramlardır. Bu bakış açısından hareketle, bu metindeki *iyi* ve *kötü* kavramlarının arkasındaki derin yapı ifade edilmeye çalışılacaktır.

Anahtar sözcükler: dilbilim, Saussure, dil-söz, Uygur dönemi, *İyi Niyetli Şehzade Kötü Niyetli Şehzade*, Uygur metinleri

ANALYSIS OF GOOD-BAD SIGNS IN GOOD WILLED PRINCE AND EVIL PRINCE STORY IN THE CONTEXT OF LANGUE-PAROLE

Abstract

The Uyghur Period is a significant period during which the Turkic peoples transitioned into settled life under the influence of religion and drastic changes in their world view took place. The new culture emerging in this period can be regarded as formed in the light of a new religion and its requirements, and molded under the influence of the former traditions, lifestyles and cultures

* Bu çalışma, 2020 yılında düzenlenen 4. Uluslararası İpek Yolu Akademik Çalışmalar Sempozyumunda sözlü olarak sunulan ve özeti basılan "İyi Pren ve Kötü Pren Hikâyesinde İyi-Kötü Göstergelerinin Dil-Söz Bağlamında İncelenmesi" adlı çalışmanın güncellenmiş ve genişletilmiş hâlidir.

** Kapadokya Üniversitesi, yusuf.gokkaplan@kapadokya.edu.tr, Orcid: 0000-0001-6515-4762

Gönderim Tarihi: 23.02.2022

Kabul Tarihi: 22.03.2022

of the Turkic peoples. This new culture contributed to the literary genres produced in this period in terms of content and style and paved the way for the formation of a rich literary genre. This literary genre does not consist only of religious and cultural motifs, or texts through which views of social order were communicated. Through these texts, the world view and life philosophy of a civilization were also expressed. One of these texts produced in this way is *The Good Prince and The Bad Prince* story.

Two opposing concepts, goodness and badness are narrated in line with the characters' world view and perception of life. In this study, these opposing terms will be analyzed by drawing on Saussure's concepts of langue and parole. Saussure's approach to linguistics can be better understood through an insight into langue/parole binary. According to Saussure, parole is the concrete use and practice of langue. At this stage, langue that is based on a social and cultural infrastructure and determines the parole is a system in itself. According to Saussure, langue and parole, by their nature, cannot be evaluated from the same point of view. Saussure does not treat langue and parole as a homogenous unity, totality since they bear remarkable differences structurally, which hinders analyzing them with the same theory. Therefore, they should be analyzed separately. Based on this approach, this study will reveal and discuss the deep structure behind the concept of good and bad in this text.

Keywords: linguistics, Saussure, langue-parole, Uyghur period, *The Good Willed Prince and The Evil Prince*, Uyghur texts

GİRİŞ

Son dönemlerde Türk dili üzerine yapılan çalışmalarda çok yönlü, disiplinler arası yaklaşımların esas alındığı görülmektedir. Bu tür yaklaşımların sadece Türk dili ile verilmiş eserler açısından değil, diğer kültür ve topluluklara mal olan eserler açısından da önemli olduğu ifade edilebilir. Çünkü bu yaklaşımlarla söz konusu eserler, dil özelliklerinin yanı sıra konu, içerik, mesaj, toplum, kültür ve dil ilişkisi gibi derin yapıdaki unsurlarıyla da ele alınabilmektedir. Böylelikle sadece dil özellikleri ile ele alınan yazılı metinlerin, metin üstü unsurlarının ortaya konması ve anlaşılması, metinlerin toplum ve kültür inşasındaki öneminin kavranması, daha anlaşılabilir olması da sağlanmaktadır.

Türk toplumlarının diline, dinine, kültürüne ve dolayısıyla da yaşam biçimine etki eden önemli olayların yazılı metinlere yansımalarını bu türden yeni yaklaşımlar ile almak, bu metinlerin kıymetlerinin daha da iyi anlaşılmasını sağlayacaktır. Yazılı kaynaklarının kesin izlerini 8. yüzyılda gördüğümüz Türk dilinin örneklerine bakıldığında, eserlerin söz diziminin, söylem yapısının ve retorik sanatının Türk dilinin köklerini daha da eskiye taşıdığı rahatlıkla ifade edilebilir. Dünya görüşü, sosyal ve kültürel yapı, maddi ve manevi değerler gibi bazı önemli unsurların sadece bu yazılı kaynaklar ile takip edilebileceği düşünülürse, günümüze kadar ulaşan önemli yazılı kaynakların dikkatlice ele alınması gerekmektedir. Bu eserlerdeki kavramların doğru ifade edilebilmesi, dilin canlı, sosyal bir varlık olarak ele alınması ile mümkün olacaktır. Çünkü dil, içinde yaşadığı toplumdan ve zamandan bağımsız düşünülemez. Bununla beraber, insanı, doğayı ve kültürü etkileyen her ne varsa onun izlerini dilde görmemiz de mümkündür.

Bu bağlamda, Türk devlet ve topluluklarının yaşantılarında derin izler bırakan savaş, göç ve din değişikliği gibi büyük sosyolojik olayların yazılı metinlere yansımaları kaçınılmazdır. Bu metinlerde yer alan, metinüstü mesajların söz konusu yeni yaklaşımlar ile ele alınması, bu metinlerin daha doğru anlaşılması ve algılanabilmesinde büyük öneme sahip olacaktır. Bozkır yaşantısının hâkim olduğu Türk topluluklarının geçirdiği en keskin değişimlerden biri olan ve yazılı metinlere de kesin bir biçimde yansıyan önemli olaylardan biri de din değişimi ile yerleşik yaşama geçiş olmuştur. Bu durum onların sadece yaşam biçimini değil daha derin noktada dünya görüşünü de doğrudan etkilemiştir. Bu tür bir etkilenmenin belki de en net görüleceği örneklerden biri de Uygurlardır. Uygurlar, 5. yüzyıldan başlayarak, önceleri kendi boyları, daha sonraları katma diğer Türk boy ve urukları ile, siyasi bir birlik vücuda getirmişler (Caferoğlu, 2000, s.150-151) ve Orta Asya Türk dil ve kültürünün gelişmesinde ve yayılmasında çok mühim roller üstlenmişlerdir. Din ve inançlarındaki tolerans, varisi buldukları daha önceki Türk dil ve kültürüne sıkı bağlılıkları, yerleşik toplum hayatı ile göçeri serbestliği ayarlamadaki kabiliyetleri, Uygurları, yeniden kurgulanacak olan Türk dili ve kültürünün ustası kılmakta gecikmemiştir (Caferoğlu, 2000, s.150-151). Burada ifade edilen din ve inançlarındaki tolerans ifadesi, Uygurların din değiştirmesi, başka bir dini kabul etmesi ve o dinin öğretilerini uygulamaları olarak yorumlanabilir. Uygurların etkisinde kaldığı ve onların yaşam biçimlerinde, kültür birikimlerinde ve dünya görüşlerinde büyük etki bırakan din Budizm'dir. Türkler, Budizm'in iki büyük mezhebinden biri olan "Mahāyāna" yani "Uluğ Kölüngü" (=Büyük Araba) mezhebini seçmişlerdir. Bu mezhep diğerine göre daha toplumsal bir anlayış getirmekle Türk hayat biçimi ve kültürüne daha uygun olmuştur (Tulum ve Azılı, 2015, s. 30).

Bir topluluktaki inanç değişimi sadece dini noktada geçerli olabilecek sınırlı bir değişim olarak düşünülmemelidir. İnanç değişimi, insanların dış dünyayı algılama biçimlerini de değiştirebilecek büyük bir olaydır. Budizm inancını kabul eden Türkler için de durum bundan farksız olmamıştır. Budizm'de, *Buddha* (=Uyg. Burhan) 'uyanık kişi' anlamına gelmektedir. Buddha'nın öğretileri daha sonra çevresindekiler tarafından benimsenerek yayılmaya başlamıştır. Bu yüzden Budizm'in bir dinden ziyade felsefi bir disiplin olduğu genel bir kabuldür (Tulum & Azılı, 2015, s. 29). Bu nedenle bu yeni yaşam biçimi ve dinin, bozkır yaşantısından gelen Türkler için kabul görmüş değerleri de değiştirmesi muhtemeldir. Bu değişikliklerin yazılı kaynaklar üzerinden takip edilmesi için yazılı eserlerin din, kültür ve toplum bağlamında değerlendirilmesi gerekmektedir. Türklerde Budizm'in en parlak dönemini 6. yüzyılda yaşadığı, Mukan Kağan'ın ve Taspar Kağan'ın Budizm adına yürüttükleri faaliyetlerin bu dinin geniş kitlelere hızla yayılmasında büyük etkisi olduğu bilinmektedir. Bu dönemde Budizm'in halk arasında yayılmasının sağlanması amacıyla telif eserler ortaya konulmuştur (Yunusoğlu, 2020, s.91, Tokyürek, 2019, s.15, Taşağıl, 2018, s. 369).

Bu bağlamda değerlendirilebilecek eserlerden birisi de "İyi Niyetli Şehzade-Kötü Niyetli Şehzade"¹dir. Çalışmamızda, söz konusu eser içerisinde bulunan *iyi* ve *kötü* kavramları ele alınacaktır. Bağlam merkezli değerlendirme yapılacağından iyi ve kötü kavramlarının toplumsal kurallar, dinî görüş ve düşünceler ile nasıl şekillendiği işlenecektir. Bu çalışmada, tabiatta ve insan

¹ (Tulum ve Azılı, 2015)

zihninde zıt kavramlar olarak yer alan *iyi* ve *kötü*nün aslında hangi durumda iyi, hangi durumda kötü olduğu üzerinde durulacak, burada sözcüklerin içini dolduran davranış ve düşünceler değerlendirilecektir. Bu kapsamda yapılacak değerlendirmeler Ferdinand de Saussure'ün dil-söz kavramı üzerinden yapılacaktır.

YÖNTEM

Çalışmamızın kaynağını oluşturacak olan “İyi Niyetli Şehzade-Kötü Niyetli Şehzade” adlı eserdeki iyi ve kötü kavramlarının değerlendirileceği kuramsal çerçeve Saussure'ün dil-söz kuramıdır. Dil-söz, Saussure'ün dil ile ilgili görüş ve düşüncelerinin doğru bir şekilde anlaşılmasını sağlayacak önemli bir göstergedir. Bu nedenle, Saussure'ün bu yaklaşımındaki dil ve sözün ayrı ayrı tanımlanması gerekmektedir. Bu bağlamda dil tek tek bireyleri değil, bütün toplumu ilgilendiren bireyüstü soyutlanmış bir dizge olarak nitelendirilebilir ve insanlar arasında kurulan bildirişimin var olması bu dizge ile açıklanabilir (Saussure, 1998, s.44-45). Buna karşılık söz, dil dizgesinin özel ve değişken gerçekleşme biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır ve dilin somut kullanımını ifade edecek bir olgudur. Dil, bellek olgusunda toplumsal bir özellik gösterirken söz, yaratma olgusunda bireysel özellikler gösterir. Burada sözü edilen bireysellik, çok sayıda değişiklik gösteren bir olgu ve yan özelliklerin temel özelliklere karıştığı bir edim olarak da değerlendirilebilir (Rifat, 2013, s.26). Söz, bu bağlamda dilin bir çıktısı olarak da değerlendirilebilir. Söz, dil tarafından çizilen sınırlar içerisinde ve yine dilden aldığı sosyal ve kültürel öğelerle birlikte bulunur. Bu düzlemde dil ve söz birbirini etkileyen fakat birbirinden ayrı değerlendirilmesi gereken iki ayrı yapı olarak ele alınabilir. Dilin sosyal bir varlık olarak değerlendirilmesi, tıpkı bir canlı gibi görülmesi ona dinamik bir vasıf yüklemektedir. Bu dinamizm, onun farklı biçim ve şekillerde değerlendirilmesine olanak vermektedir. Dil, bu noktada ona dışarıdan bakan kişide farklı, dinamizm sürecinin içinde olan kişide farklı bir çağrışım değeri uyandıracaktır. Bu iki kavram arasındaki farklılığın doğru kavranabilmesi için Saussure'ün gösteren ve gösterilen kavramlarının anlaşılması gerekmektedir (Saussure, 1998, s.109-111).

Söz kavramına, gösteren-gösterilen ilişkisi çerçevesinden bakıldığında karşımıza basit bir denklem çıkmaktadır. Söze bakıldığında ilk olarak birbirinden bağımsız olan seslerin ele alınması gerekmektedir. Söz gelimi “iyi” ve “kötü” kavramları “i-y-i, k-ö-t-ü” seslerinden oluşmaktadır. Bu sesler tek başlarına sadece sestirler ve özel bir işaret sistemi bağlamında kullanılmadıkları müddetçe de bir anlam ifade etmezler. Fakat bu sesler bir araya gelerek “iyi” ve “kötü” olmak üzere birer kavram oluşturmaktadırlar. Bu iki yapı arasındaki ilişkiyi ses-gösteren, kavramsal ifade-gösterilen şeklinde açıklamamız mümkündür. Burada dikkate değer konu seslerin bir araya gelerek oluşturduğu kavramla ifade ettiği anlam arasındaki ilişkinin geniş bir çerçevede ele alınabileceğidir. Çünkü kavramların gösterge değeri farklı olsa da anlamlarının aynı kavram düzleminde olması muhtemeldir. Bu düzlemde genel olarak kavramlar ile göstergeler arasındaki ilişkinin nedensiz olduğu söylenebilir. Bu noktada önemli olan bir araya gelen seslerin oluşturduğu somut göstergeden ziyade seslerin oluşturduğu gösterenlerin birbirleri ile kurmuş olduğu anlamsal ve kavramsal zenginliklerdir. Kavramsal değeri ve anlam evreni aynı olan, farklı

dillerde kullanılan sözcükler bu tür kullanımlara en iyi örnektir. Basit manada, İngilizce “car”, Almanca “wagen” Türkçe “araba” sözcükleri gösterge değeri olarak birbirlerinden farklı bir yapıda bulunsalar da gösterdikleri kavram noktasında tek bir düzlemde birleşeceklerdir. Buradaki sözcükler kendi dil sistemleri içerisinde farklı anlam ilgisi ihtiva edecek şekillerde de kullanılabilirler. Bu noktada söz konusu dilin inceliklerinin bilinmesi, o dilin sisteminin kavranması, sözcüklerin hangi bağlamlar içerisinde hangi anlamlarla kullanıldığının da irdelenmesi gerekebilir. Dil, burada karmaşık fakat kendi içerisinde sistemi olan ve tam da bu noktada sisteminin kavranması gereken bir yapı olarak ele alınmalıdır. Dil ve söze, dilin karmaşık ve kendine özgü bu düzenli sisteminin içerisinde yer verilebilir. Dil, sistemi ve kuralları belli olan ve genel bir uzlaşımı da beraberinde getiren bir unsur olarak ele alınırken, söz ise bu sistem içerisinde daha öznel ve bireysel bir biçimde yer alan bir kavram olarak düşünülebilir. Bu bağlamda dili, kişi veya topluluklardan bağımsız bir yapı olarak, sözü ise bu yapı içerisinde, genelin uzlaşım sağlaması durumunda, dilin bütününe oluşturacak bir parça olarak ele almak mümkündür (Saussure, 1998, s.44-45).

Dil-söz, gösteren ve gösterilen bağlamında birbirinden ayrılmaz bir bütün gibi değerlendirilebilir. *Dil*, bu düzlemde söze nazaran daha genel bir yapıda bulunabilir. Dil, üzerinde uzlaşım sağlanmış, bütün bireyleri kapsayan bir olgu olarak ele alınabilir ve dışarıdan müdahaleler ile değiştirilmesi çok da mümkün olmayan bir yapıya sahiptir. Bu iki kavram ve işitimi biribirinden ayırılmış biçimde düşünülemez. Dolayısıyla Saussure’ün gösteren ve gösterilen arasındaki ilişki setleri üzerinden çözümlenmeye çalıştığı dilsel mekanizmalar, toplumu ve kültürü oluşturan diğer unsurların üzerinde durduğu epistemolojik zeminin tanımlanmasına yardımcı olmuş, bu girişimin etkileri sosyal bilimlerin çok farklı disiplinlerinde hissedilmiştir (Yüksel, 2019, s.18). Söz gelimi, *kapı* sözcüğünün yerine bardak, bardak yerine de ağaç sözcüklerini kullandığımızda şüphesiz kendimizin dışında belki birkaç kimse daha bizimle bu adlandırmaları kabul edip kullanacaktır. Çünkü bu sözcükler, toplum nezdinde kabul gören, anlamları ve kavramsal değerleri noktasında uzlaşım varılmış birer unsur olarak bulunmaktadır. Dil, bu yönüyle diğer sistemlerden farklı bir işleyişle varlığını sürdürmektedir. Diğer bir taraftan dilin canlı bir varlık olması ve sosyal bir yapıda bulunması dilin insana olan bağlılığını azaltmaktadır. Dil, insanlardan ve olası müdahalelerinden bağımsız bir biçimde gelişir, büyür ve böylelikle de sosyal hayatta yer bulur. Dil, bu süreçteki gelişim ve büyümeyi kendi kanunlarına göre uzun süreçler içerisinde gerçekleştirir. Bu noktada dil-söz ve gösteren-gösterilen arasındaki ilişkinin farklı zamanlarda, farklı durumlarda ve bazı sosyolojik, ideolojik, teolojik ve kültürel nedenlerle değişmesi muhtemeldir. Değişen ilişki neticesinde onların gösterdiği veya işaret ettiği varlığın veya kavramın anlamı da değişmektedir.

Bu çalışmada, yöntem olarak işletilecek olan dil-söz ayrımı, Saussure’ün dilbilimi görüşlerinin temelinde yatmaktadır ve 19. yüzyıl sonundaki toplumbilim ile ruhbilim çerçevesinde bulunmaktadır. Ona göre dilsel bildirişim süreci, öncelikle ruhsal ve toplumsal bir olgudur (Rifat, 1998, s. 24). Dilin toplumsal, sözün bireysel bir kavram olarak ele alınması ve dilin içerisinde incelenebilir bir yapıda yer alması toplumsal bir kavram olan dilin işleyişinin değerlendirilmesi bakımından önemlidir. Bu bağlamda, “İyi Niyetli Şehzade-Kötü Niyetli Şehzade” hikâyesinde iyi

ve kötü göstergeleri nedensizlik/çizgisellik, biçim/töz, değer, olumsuzluk ve görecelilik kavramları ile sosyal ve kültürel bir çerçevede ele alınacaktır.

BULGU

İyi, Kötü ve İnanç

İyi Niyetli Şehzade-Kötü Niyetli Şehzade adlı eserde bağlam merkezli bir değerlendirme ile tespit edilen iyi ve kötü göstergeleri Tablo-1’de verilmiştir. İyi ve kötü göstergeleri önce müstakil olarak, daha sonra da birbirleriyle olan ilişkileri çerçevesinde değerlendirilecektir. Böylelikle iyi ve kötünün hangi koşullarda oluştuğu, iyi ve kötü kavramlarının oluşmasındaki sosyal, kültürel ve teolojik unsurların kavram alanı oluşumuna etkisi ifade edilecektir.

İyi Niyetli Şehzade-Kötü Niyetli Şehzade adlı eserde iyi ve kötü göstergelerinin daha doğru anlaşılabilmesi için Budizm inancının ana çerçevesinin bilinmesi önemlidir (Taşağıl, 2018, s. 389, Ruben 1947’den akt. Yunusoğlu, 2020, s. 85, Tokyürek, 2019, s.14-15, Tokyürek, 2021, s. 179, Yunusoğlu, 2020, s. 85)

Tablo 1’de verilen göstergeler bu çerçevede incelendiğinde *iyi ve kötü* göstergelerini oluşturan zemin daha net anlaşılabilir. Söz konusu eserdeki İyi Düşünceli Şehzade, Śākyaamuni Buddha ile özdeşleştirilebilir (Tokyürek, 2021, s. 179). *İyi Düşünceli Şehzade*’nin dış dünyada gördüğü gerçeklikten dolayı üzülmesi ve bu kötü döngüye bir çare araması bu bağlamda değerlendirilebilir. Bu hikâyede de *İyi Düşünceli Şehzade*’nin yolculuğa çıkma nedeni insanları ızdıraptan kurtarıp onları sonsuz özgürlüğe kavuşturmadır. Onu bu yolculuğa zorlayan toplumdaki kaotik ortamdır, canlıların farkındalıktan yoksun olmalarıdır (Tokyürek, 2021, s. 180).

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Kuşların mütemadiyen gagalayarak milyarlarca canlıyı öldürmesi	Kuş / Gagalama / Öldürme	Kötü
Kuş avcısı	İnsan / Zulmetme / Öldürme	Kötü
Yaban hayvan avcısı	İnsan / Zulmetme / Öldürme	Kötü
Balık avcısı	İnsan / Zulmetme / Öldürme	Kötü
Ağ ve tuzakla avlanan avcılar	İnsan / Zulmetme / Öldürme	Kötü
Atları başlarına vurarak öldürmek	İnsan / Zulmetme / Öldürme	Kötü
Sığırları başlarına vurarak öldürmek	İnsan / Zulmetme / Öldürme	Kötü
Koyun, domuz ve diğer canlıları öldürmek	İnsan / Zulmetme / Öldürme	Kötü
Öldürülen canlıların derisini yüzmek	İnsan / Zulmetme / Öldürme	Kötü

Öldürülen canlıların kanının akıtılması	İnsan / Zulmetme / Öldürme	Kötü
Öldürülen canlıların etinin ve kanının satılması	İnsan / Zulmetme / Öldürme	Kötü
Geçimi zulmetme ve öldürme eylemlerine dayandırarak sağlamak	İnsan / Dünyevi ihtiyaç	Kötü
Sıkıntılı yer (Dünya)	İnsan / Dünyevi ihtiyaç	Kötü
Yoksul ve sefil canlı	İnsan / Dünyevi ihtiyaç	Kötü
Kirmen çevirmek	İnsan / Dünyevi ihtiyaç	Kötü
Yün eğirmek	İnsan / Dünyevi ihtiyaç	Kötü
Kendir eğirmek	İnsan / Dünyevi ihtiyaç	Kötü
Bez ve kumaş dokumak	İnsan / Dünyevi ihtiyaç	Kötü
Kötü niyetli şehzade	İnsan / Kötü düşüncelere sahip kimse	Kötü
Değersiz olma	İnsan / Kötü düşüncelere sahip kimse	Kötü
Talihsiz ve bedbaht olmak	İnsan / Yok olmak / ölmek	Kötü
Buzağısını dört gözle arayan inek gibi feryat etmek	İnsan / İyiliği kaybetmek	Kötü
Sefil ve zavallı bırakmak	İnsan / İyi bir insanı kaybetmek	Kötü
Zina etmek	İnsan / Gözün oyuk kalması	Kötü
Ana ve baba gönlü incitmek	İnsan / Cehennemlik	Kötü
Günahsız olmak	İnsan / Bir gözün açık kalması	İyi
Güneşi görmek	İnsan / Bir gözün açık kalması	İyi
Vaaz vermek	İnsan / Gerçekleri görmek	İyi
İbadet etmek	İnsan / Gerçekleri görmek	İyi
Fayda sağlamak	İnsan / Gerçekleri görmek	İyi
Kıymetli olma	İnsan / Gerçekleri görmek	İyi
Buda saadetini bulmak	İnsan / Gerçekleri görmek	İyi
Kısmetli ve talihli bir kişi	İnsan / Cintāmaṇi incisini bulma / bütün canlılara fayda sağlama	İyi
Varlık ve zenginlik	Maddi varlık / Devlet ve töre bekası	İyi

Tablo 1

Tespit edilen iyi ve kötü kavramları birer kavramsal değer olarak ele alındığında, bir düşünceyi iyi veya kötü yapan unsurun değer yargıları ile öznel bir biçimde verildiği görülecektir. Burada ifade edilen şey, iyi veya kötünün tam kendisi olmasa da düşünce ve sesin birleşmesi ile

oluşan, bu düşüncenin etkisi ile de iyi veya kötü olarak sınırları çizilen kavramlardır. Söz konusu kavramların sınırları, düşüncenin ayrışarak sözcüklere yeni anlamlar yüklemesi ile ifade edilebilir. Bütün dilsel öğeler kendilerini oluşturan ardışık parçalardan etkilenirler. Saussure bu durumu bir makinenin işleyişine benzetir (Saussure, 1998, s. 198). Makinenin parçalarından her biri kendi görevini yerine getirmekle birlikte ardışık olarak birbirini etkileyen bir bütünün parçasıdır. Buna göre, Saussure'ün düşüncesinde gösterge tek başına bir anlam taşımaz (Saussure, 1998, s. 198). Bu bağlamda, iyi ve kötü kavramlarının oluşmasında başat rol oynayan büyük parçanın inanç olgusu olduğu ifade edilebilir. İyi ve kötü kavramları dil ve söz bağlamında ele alındığında sınırlarının dil ile çizilen fakat bu sınır içerisinde iyi ve kötü olmaya hazır birçok unsur barındıran bir unsur olarak değerlendirilebilir. Budizm, dil bağlamında ele alındığında İyi Niyetli Şehzade'nin sergilemiş olduğu tavrın tüm toplumun üzerinde uzlaştığı bir kavram olarak ele alınması gerekir. İyi Niyetli Şehzade tarafından "kötü" olarak algılanan ve nitelendirilen olay ve kavramların üzerinde uzlaşsallık olduğu ya da uzlaşsallığa varıldığı görülecektir. Kötü şehzade ise, bu uzlaşılabilir dizgiselliğin dışında kalan bir düşünce yapısına sahiptir. Eser bağlamında düşünceleri ve eylemleri kötü olsa da iyi şehzadenin kurduğu dizgiselliğin dışında kaldığı da söylenemez. Söz gelimi, eserdeki iyi göstergelerinden biri olan "varlık ve zenginlik için inciye bulma" kötü şehzade için önemlidir. Çünkü bu iyi gösterenin temelinde yatan anne ve babanın gönlünü kazanma ve onların sevgisini elde etme düşüncesi vardır. Bu olay travmatik bir yapı içerisindedir ve insan psikolojisinde de anne-babanın sevgisinden mahrum olmak kişiyi kötü eylemlere iter (Tokyürek, 2021, s. 205). İyi şehzadenin, tüm insanlığı tabiat ve onun üzerinde yaşayan canlılardan soyutlama arzusu varlık ve zenginlikten soyutlanma ile gerçekleşebilecektir. Bu durumda, iyi olarak nitelendirilen tüm söylem ve davranışların söz olarak değerlendirilmesi gerekmektedir. Burada verilen "iyi" gösterenleri, ilk etapta olmasa da zaman içerisinde iyi olduğu üzerinde uzlaşılacak bir kavram olarak değerlendirilebilecektir.

Söz gelimi, *beyaz* hiçbir bağlamda bulunmadığı zaman sadece bir renk göstergesi olarak değerlendirilebilir. Zihnimize beyaza ait yüzlerce gösterge arasında kendisine bir gösterilen bulur. Buradaki eşleşme, zihnin buradaki karmaşayı doğru analiz etmesiyle anlamlı hâle gelir. Bu durumda beyaz, savaş meydanında teslimiyet veya barış, duyguların ifadesinde ise saflığı gösterir. Beyaz ile gösterdikleri arasındaki ilişki bir topluluk veya inanç bağlamındaki uzlaşım ile ifade edilebilir. Saussure bu durumda dili, geniş sınırlara sahip, ifade gücünün sergilenmesi için sınırsız araç seçimleri olan, törelerin, yasaların, vb.nin tümünün değişik oranlarda nesnelere arasındaki doğal bağıntılara dayanan ve bu düzlemde kullanılan araçla güdülen amaç arasında zorunlu bir uygunluğu olan bir unsur olarak tanımlar (Saussure, 2001,120).

İyi, Kötü ve Biçim/Töz

Eserdeki iyi ve kötü gösterilenlerinin birden fazla gösteren ile ifade edilmesi. Gösteren ve gösterilenlerin, göstergelerinin de birbirinden farklı olması biçim/töz kavramı ile ifade edilebilir. Birer gösterge olarak değerlendirilebilecek olan dilsel öğelerin, aynı bağlamdaki diğer öğelerle kurduğu bağlantılar ve işlevlerin ayrıca ele alınması gerekmektedir. Bu bağlamda dilin işleyişinin kendi içerisindeki kurallara göre belirlenmesi gerekir. Bu, satranç oyunundaki taşların fiziksel özelliklerinin, taşların neden yapıldığının oyunun oynanış biçimi ve kurallarına etkisinin

olmaması ile benzer bir durumdur. Bir dizge olarak kabul edeceğimiz dilde salt gösterge değeri değil bu dizge içerisinde diğer göstergeler ile kurulan ilişki önemlidir (Wittgenstein, 2013). Bu bağlamda dili öz değil, biçim olarak ele almak gerekir.

Bu noktadan hareketle iyi ve kötü kavramları birden fazla biçimde gösterilmiş fakat tek bir tözü olan kavramlardır. Dil-söz kavramına paralel olarak değerlendirebileceğimiz biçim/töz anlatılmak veya aktarılmak istenen düşüncenin kuvvetlendirilmesi açısından önemlidir. İyi veya kötü kavramını temsil eden tek bir ifade ile anlatılmak istenen duygu ve düşünce aktarılabilir. Fakat, bu kavramlar birbirinden farklı biçimlerde, söylemlerde anlatılırsa düşüncenin etraflıca anlaşılması daha kolay olacaktır. Bu nedenle eserde, bir insanın başka bir insana veya insan dışındaki bir canlıya zulmetmesi kötüdür düşüncesi atların, koyunların, sığırların ve domuzların başlarına vurularak öldürülmesi, etlerinin ve kanlarının satılması eylemleri ile ifade edilmiştir. Diğer bir taraftan insanların dünyevi ihtiyaçlarını karşılamak için yün kendir eğirmesi, balık tutması, nice yoksul ve sefil canlının dünyada ızdırap içinde yaşaması yine kötü tözünün farklı biçimlerde ifade edilmesi ile açıklanabilir. Benzer durum iyi ifadeleri için de geçerlidir. İnsanın gerçekleri görmesi, güneşi görmesi, vaaz vermesi, ibadet etmesi, fayda sağlaması, kıymetli olması, Buda saadetini bulması biçimleri iyi tözünü aktarmak için kullanılmıştır.

İyi, Kötü ve Point de Capiton

Biçim/töz üzerinden gösteren ve gösterilen kavramları arasında bulunan ve tözü ifade etmek için kurulan bağlantı öznel ve değişken olarak yorumlanabilir. Bu noktada kurulan bağlantı insanın düşünce dünyası, psikolojisi, değer yargıları, inançları, bilinçaltı gibi soyut kavramlar üzerine inşa edilebilir. Bu bağlamda gösteren ve gösterilen arasındaki ilişki Lacan'ın "point de capiton" kavramı ile açıklanabilir (Yüksel, 2019, s.18). Bu bağlamda, *Şehzade, Han babasına ağlayarak şöyle arz etti: "Bu ne sıkıntılı yermiş! Niçin doğdum ben?"* (Tulum ve Azılı, 2015, s. 61). Doğuma karşı sergilenen sorgulayıcı ve isyankâr tavır Budizm'de büyük ızdıraplar ile ilişkili olduğu düşünülen on iki sebep ile açıklanabilir (Tokyürek, 2021, s. 182). Budizm'e göre doğum *tugmak* elde etme, harekete geçme sonucu bağımlılığı gündeme getirir. Burada da yeni varlıkların oluşumu, doğumu ortaya çıkar (Yunusoğlu, 2020, s. 90). Doğumun değişken ve devingen yapısı "point de capiton" bağlamında sabitlik arz etmediği için İyi Düşünceli Şehzade'yi olumsuz yönde etkilediği söylenebilir. Benzer durum, anne babasının sevgisini ve gönlünü kazanmak için travmatik ve psikolojik bir ruh hâli ile kötü eylemler yapan (Tokyürek, 2021, s. 205) Kötü Düşünceli Şehzade için de geçerlidir. Gönülde yer etme ve sevgi durumunun sabit bir gösterge değeri kazanmaması onu kötü bir psikoza doğru götürmektedir.

İyi, Kötü ve Değer

Dil-söz kavramındaki dil başlığı altında değerlendirebileceğimiz iyi ve kötü göstergelerinin değer kavramı ile ele alınması da mümkündür. Değer kavramına göre dilsel gösterge, değerini içinde bulunduğu bütündeki öbür öğelerle kurduğu bağıntılara göre kazanır. Daha doğrusu, herhangi bir öğeye verilen değer, ancak belli bir dizgeye göre var olabilir (Rifat, 1998, s. 25). O hâlde, metinde Budizm ortak dizgesinde yer alan iyi ve kötü göstergelerinin kazandığı değer metin üstü bir kavram olan inanç bağlamında olmalıdır. Eserdeki, bir canlının başka bir canlıya zarar vererek yaşadığı, dünyalık sıkıntılarla boğuşan insanların kısır bir döngü içerisinde çaresizce

yaşadığı sıkıntı ve ızdırap dolu dünya kurgusu Budizm'in acı ve ızdırap döngüsü olarak ifade edilebilecek "Samsara" ile açıklanabilir.

"Budizm'e göre, canlıların yaşamı doğum ve ölüm arasında durmaksızın dönüp dolaşan, her dakikası ızdırapla dolu bir yaşam döngüsünden ibarettir. Acılarla dolu doğum ve ölüm yeri Samsara'dır. Ancak burada Samsara'yı somut bir yer olarak görmemek gerekir. Samsara metaforlu kullanım olarak canlı varlıkların yaşam biçimini ifade eder. Canlıların bu ızdıraplardan kurtarabilmeleri için Nirvana'ya ulaşmaları gerekir. (Yunusoğlu, 2020, s. 90-91)"

Dil bağlamında ele alınabilecek Budizm ve Samsara döngüsü çerçevesinde değerlendirilen, söz bağlamında ele alınacak olan iyi ve kötü gösterenlerine ayrı ayrı değinilmesi gerekmektedir.

İyi, Kötü, Olumsuzluk ve Görecelik

İnanç sisteminin dış dünyadaki somut gerçeklikleri iyi veya kötü düşünce formu ile iç dünyada soyutlaştırması dikkate değerdir. Bu bağlamda yapılan değerlendirmeler, zihin aracılığıyla temelde haz ve acı duyularından hareketle iyi-kötü karşıtlığında sınıflandırılmakta ve dil aracılığı ile ifade edilmektedir. Dile gelmiş ifadeler de hem anlam hem de yapı bakımından olumlu ya da olumsuz bir niteliktedir. Köken bakımından olgu ve olayların anlamlandırılmasına bağlı olarak ortaya çıkan olumsuzluk, anlam gibi öznelğin şekillendirildiği bir kategoridir. Bu durumda öznellik hem bireyin yarattığı oluşturulanlar dünyasında hem de seçilmiş olanların sınıflandırılmasında belirleyicidir (Seçkin, 2020, s. 48). Bu noktada iyi ve kötü şehzadenin sergilemiş olduğu tavır olumsuzluk ve görecelik olarak ifade edilebilir. İyi niyetli şehzadenin, dünyadaki tüm sıkıntı ve ızdırabı sona erdirme düşüncesi ile yapmış olduğu eylemlerin tümü öznelidir. Bu eylemler ilk başta devlet erkanı ve halka göre mantıklı ve *iyi* değildir. Fakat, tüm insanların bitmeyen bir zenginlik içerisinde sıkıntı ve ızdıraptan yoksun bir şekilde yaşaması da göreceli bir biçimde *iyi* olarak nitelendirilebilir. Kötü niyetli şehzadenin davranış ve eylemleri bir inanç felsefesi bağlamında *kötü* olabilirken düşüncelerinin gerçek hayattaki karşılığı da göreceli olarak *iyi* olarak değerlendirilebilir.

Kötü Göstergeleri

Eserde kötü göstergelerinin iyi göstergelerden daha fazla bulunduğu tespit edilmiştir. Buradaki çoğunluğun nedenini sadece dil açısından ele almak doğru olmayacaktır. Söz, dil dizgesi içinde özel bir kullanım alanı olarak kullanıldığında "bu eylem kötüdür" gibi basit bir işaretleme yapmak yerine onu inanç sistemine ve bu sistemin ilkelerine bağlayarak ifade etmiştir. Burada, inanç değişimi ile değişen ruh hâli, dünya görüşü ve dış dünyanın algılanma biçiminin değişimi gibi faktörlerin de bu sürece dâhil edilmesi gerekmektedir. Çünkü, dil göstergesi bir nesne ile bir adı birleştirmeyen, bir kavramla bir işitim simgesini birleştirir. İşitim imgesi salt fiziksel nitelikli olan özdeksel ses değildir; sesin anlaksal izidir, duyularımızın tanıklığı yoluyla bizde oluşan tasarımdır (Saussure, 2001,107). Bu bağlamda eserde yapılan iyi ve kötü tasarımlarını aşağıdaki şekilde örnekleyebiliriz:

(Çiftçiler) kuru toprağı suladıktan sonra islanan toprağı sürerken (orada) kuşlar mütemadiyen gagalayarak milyarlarca canlıyı öldürüyorlar. (Çiftçiler) tarlayı sürerken; (öte yandan) kuş avcısı, yaban avcısı, balık avcısı, ağ ve tuzakla avlanan avcılar (canlılara) zulmediyorlar; canlıları öldürüyorlar. (Tulum ve Azılı, 2015, s. 57)

Bazı insanlar kirmen çeviriyor; yün eğiriyor, kendir eğiriyor, (tezgâhta) bez (ve) kumaş dokuyorlar. Ve yine diğer ustalarda kendi zanaatlarını icra ediyorlar. (Tulum ve Azılı, 2015, s. 58)

Türlü türlü sıkıntı çekiyorlar. Ve yine gördü ki; birçok insan atları, sığırları başlarına vurarak öldürüyor, koyun, domuz ve diğer canlıları öldürüyor, derisini yüzüyor, kan nehri akıtıyor, etini kanını satıyor, onunla geçimlerini sağlıyorlar. (Tulum ve Azılı, 2015, s. 59)

Şehzade, Han babasına ağlayarak şöyle arz etti: "Bu ne sıkıntılı yermiş! Niçin doğdum ben?" (Tulum ve Azılı, 2015, s. 61)

İyi Düşünceli Şehzade, sarayından dışarıya çıktığında yukarıda tasvir edilen manzara ile karşılaşır. Şehzade bu durumda üzüntü ve dehşete kapılır. Tarım ve hayvancılık ile uğraşan insanların binlerce canlıyı öldürmesi veya ölümüne sebep olması, diğer meslek sahibi kimselerin geçimlerini sağlamak için sıkıntı çekmesi bir dizi kötülöklere ve büyük ızdıraplara neden olmaktadır. Dolayısıyla şehzadenin görmüş olduğu bu manzara hem bir günah sahnesini hem de canlıların ızdırap içerisinde kıvrandığı bir manzarayı anımsatmaktadır ve tüm canlılar ızdırap içindedir (Tokyürek, 2020, s. 182). Buradaki durum Samsara döngüsünün bir tasviri olarak da düşünülebilir.

Tasvir edilen sahne dil ve söz bağlamında ele alındığında, söz konusu yaşam biçimi veya dünya acaba gerçekten sıkıntılı mıdır veya kötü müdür? Kötü kavramının, bu sözcükler ile ifade edilmesi dilsel göstergenin nedensiz olması ile ifade edilebilir (Saussure, 1998, s. 192). Gösterilen gösterene saymaca, uzlaşmalı bir biçimde bağlanır; bu bağ, doğal değil toplumsaldır. Gösterge bireyin özgür gerçekleştirme edimi değil de dil dizgesinden kaynaklanan toplumsal ve ruhsal bir kendiliktir. Öte yandan, göstergenin işitselliği zamanın akışı içinde gerçekleşir; bu da göstergenin çizgisel olmasını sağlar. İşte bu özellik, dil diye adlandırılan göstergeler dizgesine, öbür göstergeler dizgesi arasında bir ayrıcalık kazandırır

Bu bağlama göre, gösteren ve gösterilenlerin yeni bir bakış açısı ile ele alınması gerekmektedir. Çünkü iyi ve kötünün temelinde yatan şeyin bir öğreti ve bu öğretiye mahsus bir döngü olması iyi ve kötü kavramlarının temelini oluşturmaktadır. Bu sisteme göre eserde birden çok gösterge ve gösterilenin, gösterenleri ayrıca gruplandırılabilir.

Gösteren	Gösterilen
Kuş / Gagalama / Öldürme	Kötü
İnsan / Zulmetme / Öldürme	Kötü
İnsan / Dünyevi ihtiyaç	Kötü
İnsan / Cehennemlik	Kötü
İnsan / Kötü düşüncelere sahip kimse	Kötü
İnsan / Yok olmak / ölmek	Kötü
İnsan / İyiliği kaybetmek	Kötü
İnsan / İyi bir insanı kaybetmek	Kötü
İnsan / Gözün oyuk kalması	Kötü

Tablo 2

Eserde dil kavramı ile ifade edebileceğimiz kötü gösterileni, söz kavramı ile ifade edilebilecek dokuz farklı gösteren ile işaretlenmiştir. Tek bir kavramın dokuz farklı gösterge ile

ifade edilmesi söz kavramının özneliğinin göstergesi olarak değerlendirilebilir. Tespit edilen gösterenlerde ortak unsurun insan olduğu görülmektedir. Sadece bir gösterende kuşun başka bir canlıyı öldürdüğü görülse de bu eylemin temelinde de yine insan faktörü vardır.

Eserde kötü göstereni olarak işaretlenen fiiller, davranışlar veya düşüncelerin dil sistemine bağlı olmak suretiyle özgür sözlerden oluşturulduğu söylenebilir. Çünkü aynı durumda bulunan insanlar, başka bir dizgisel dil sisteminde meslek, yaşantısını idame ettirebilmek için çalışma, yaşayabilmek için ihtiyaçlarını karşılama gösterenleri ile işaretlenebilir. Bugün “kumaş dokumak, kirmen çevirmek, yün ve kendir eğirmek” eserdeki bağlamın dışında kaldığında kötü olarak işaretlenmeyebilir, aksine o dönemde başlı başına olumlu bir gelenek olarak ele alınabilecek iyi bir kavram olarak da işaretlenebilir.

Gösterenlerdeki ortak insan eylemi, Budizm ve Samsara döngüsünde kişinin acı ve ızdırap içerisinde olduğu inancına işaret olarak değerlendirilebilir. Bu durumda, ortak eylemlerin temelinde yer alan insan figürü aynı zamanda dünyanın kötü ve fenalığını da göstermektedir. Bu bağlamda bir insanın başka bir canlıya veya insana zulmetmesi ve onu öldürmesi, dünyevi menfaatler ve zevkler uğruna kendine zarar vermesi, dünyevi zevk ve ihtiraslar peşinde iken ölmesi, iyiliğini kaybetmesi, hayatındaki iyi insanları kaybetmesi kötüdür. Bu bağlamda, Samsara döngüsü de açık bir biçimde dil kavramı altında değerlendirilebilir. Samsara döngüsünün içerisinde gerçekleşebilecek tüm kötü işler, acı ve ızdıraplar, arzu ve cehaletten sıyrılmış insanlar söz kavramı altında ifade edilebilir.

Eserde kötü göstergesi ile verilen kavramların tek bir düzlemde bulunduğu söylenebilir. Bu düzlem, “Şehzade, Han babasına ağlayarak şöyle arz etti: “*Bu ne sıkıntılı yermiş! Niçin doğdum ben?*” (Tulum ve Azılı, 2015, s.61). Şehzade şöyle arz etti: “*Dışarıya gezintiye çıkmıştım, nice yoksul ve sefil canlıları görüp ağladım* (Tulum ve Azılı, 2015, s.62)” ifadelerinde yer alan “sıkıntılı yer” göstereni ile ifade edilebilir. İyi şehzadenin, kötü gösterilenini işaretleyecek tüm kavramları tüm canlılara faydalı olacak bir eylem ile kararlı hâle getiremeyeceğine inandığında ağlamaya, varlığını sorgulamaya başladığı görülmektedir.

İyi Göstergeleri

Eserde tespit edilen iyi kavramlarında, Budizm’in temelinde yatan uyanık olma felsefesinin ve bu felsefeye bağlı öğretinin bulunduğu görülmektedir. İyi şehzade tarafından sergilenen iyi davranışlar ve tavırlar kısır döngüdeki kötülüğün durdurulmasına yönelik birer eylemdir. Eserde tespit edilen iyi göstergeleri Tablo 3’te verilmiştir.

Gösteren	Gösterilen
İnsan / Bir gözün açık kalması	İyi
İnsan / Gerçekleri görmek	İyi
İnsan / Cintāmaṇi incisini bulma / bütün canlılara fayda sağlama	İyi
Maddi varlık / Devlet ve töre bekası	İyi

Tablo 3

Eserde yer alan iyi gösterenlerinde görülen farkına varma, uyanık olma düşüncesi iyi olmanın şartını insanı çevreleyen kötülerden bertaraf olmaya dayandırmaktadır.

“O zaman maiyeti (bunu) işitip Han’a şöyle arz ettiler: “Efendim, devleti (ve) töreyi varlık (ve) zenginlik (ayakta) tutar. Varlık (ve) zenginlik tükenirse devleti (ve) töreyi nasıl (ayakta) tutarız, efendim?” (Tulum ve Azılı, 2015, s.69).

Şehzade şöyle arz etti: “Ejder Hanlarından (öyle) bir Çintamani incisi var ki kısmetli ve talihli bir kişi o inciyi bulacak olursa bütün canlılara faydası dokunur. Onun için okyanusa açılmak istiyorum.” diye arz etti (Tulum ve Azılı, 2015:87).”

Yukarıda verilen örneklerde iyiliğin maddi bir temele dayandırıldığı düşünülebilir. Maddi bir varlığın insanlara fayda sağlayabilmesi koşulu onun iyi olarak işaretlenebileceğinin temel şartı olarak ele alınabilir. Bulunması güç bir incinin iyi özelliklere sahip -kısmetli ve talihli- bir kimse tarafından bulunması tüm canlılara fayda sağlayabilir. Burada asıl vurgulanmak istenen gerçek iyi ve kötünün görünenin aksine maddi gerçeklikten uzak olmasıdır. Kötü Niyetli Şehzade’nin cintāmañi’ye sahip olduğu hâlde kötü bir muamele görmesi aslında ‘büyülü nesne’ olan cintāmañi’nin önemli olmadığını, asıl önemin kişinin kendi içinde olduğunun bir göstergesidir. İyi Niyetli Şehzade’nin iyi ve tanrısal olması onun içindeki iyilik duygusundan kaynaklıyken Kötü Pren’s’in kötü ve şeytani olması ise yine onun içindeki kötülük ile ilişkilidir (Tokyürek, 2021, s.206). Bu kısımda sağlanacak fayda, acı ve ızdırap dolu dünyanın farkına varma ve ondan kurtulma düşüncesi ile ifade edilebilir.

Bu bağlamda ele alınabilecek başka bir iyi göstereni de “Eğer ben zina ettimse gözünüz böyle oyuk kalsın, ama günahım yok ise bir gözünüz açılsın, (böylelikle) güneşi görün (Tulum ve Azılı, 2015, s.152).” ifadesinde yer almaktadır. İnsanın iki gözünün oyuk kalması ve sonrasında yalnızca bir gözünün açık olması, bir başka insanın günahının olup olmamasına bağlıdır. Eserde önceki kısmı eksilteli olan bu yapıda gözün kapalı olması ve bu nedenle de güneşin görülememesi kötü bir durum olarak nitelendirilebilir. Sonrasında ifade edilen günahsız olma durumunda ise yalnızca bir gözün açık kalması söz konusudur. Bu durum, bir günahtan tamamen bertaraf olamama düşüncesi ile açıklanabilir. Açık kalan bir gözün güneşi görmesi ise gerçeklerin farkına varma, uyanma olarak nitelendirilebilir. Tabi bu kısımda güneşin metafor değerini de göz önünde bulundurmak gerekmektedir. Buddha’nın anlamı “aydınlanan, uyanan” demektir ve bu kelime hiç kuşkusuz bir metafordur (Kozak, 2011’den akt. Yunusoğlu, 2020, s. 97). Metafor değeri taşıyan bu sözcük somut manada ışık veya ışık kaynağı olarak değerlendirilmemelidir. Burada Budizm’in keşfedicisi hayat tecrübesine dayanarak bu aşamaya gelmeden önceki ve sonraki durumunu, karanlığın aydınlanması ya da uykudan uyanma gibi, yaşamda insanların sahip oldukları doğal fiziksel deneyleri temelinde algılamakta ve düşüncesini *ışık ve uyanma* ile kavramsallaştırmaktadır (Yunusoğlu, 2020, s. 97). Bu bağlamda, iki gözün kapalı iken bir gözün açılarak güneşi görmesi, uyanma ve gerçekleri fark etme durumu olarak değerlendirilebilir. Şehzade böylelikle güneş gibi kutsal olan, içinde bulunduğu kötüler dünyasını kutsiyetle aydınlatan güneşi görebilir.

Eserde tespit edilen ve Budizm sistemi ile dil bağlamında değerlendirilen iyi göstergelerinin Budizm’in başlangıcındaki esas öğretileri arasında sayılan “Sekiz Doğru Yol” (Yunusoğlu, 2020, s. 88) ile ilişkilendirilmesi, söz kavramı altındaki iyilerin anlaşılması noktasında önemlidir. Bu bağlamda,

- Birinci öğreti doğru görüş ile gerçekleri görmek göstereni,
- İkinci öğreti doğru düşünce ile tüm insanları sıkıntıdan kurtarma düşüncesi göstereni,

- Altıncı öğreti doğru gayret ile Cintāmaṇi incisini bulma uğraşı göstereni, ilişkilendirilebilir. Burada gösterenler ile ilişkilendirilmeyen doğru söz, doğru iş-amel, doğru yaşama ya da doğru hayat tarzı, doğru hafıza ve doğru konsantrasyon öğretileri (Yunusoğlu, 2020, s. 88) de eserin genelinde var olan iyi kavramı ile ifade edilebilir.

SONUÇ

Metinde yer alan iyi veya kötü bireylerin dış dünyayı ve karşılaştığı olayları yorumlama biçimlerinden hareketle dil ile düşünce arasındaki ilişki ifade edilmeye çalışılmıştır. Burada dilin işlenmesi, betimlenmesi, dil ile anlamlı ifade birliklerinin kurulması, dış dünyada tanık olunan somut gerçekliklerin ifadesi ve düşüncedeki soyut kavramların somutlaştırılması dil-söz kavramları çerçevesinde ifade edilebilir.

Budizm inancını telkin eden eserde iyi gösterileni ile işaretlenmiş dört ve kötü gösterileni ile işaretlenmiş dokuz gösteren tespit edilmiştir. Dil-söz merkezli bir değerlendirme yapıldığından gösteren ve gösterilenlerin ifadesindeki çeşitlilikler söz olarak yorumlanmalıdır. Yirmi altı kötü ve dokuz iyi gösterge bu başlık altında ele alınabilir. Budizm inanç sistemi ve bu inanç sistemi içerisinde yer alan Samsara inancı ise daha geniş kapsamda dil başlığı altında ele alınabilir. İnanç veya bir öğreti içerisinde yer alan bu sistemlerin dizgisellik ve uzlaşımallsık noktasında kabul gördüğü ifade edilebilir. Bu sisteme dayanarak iyi veya kötü olarak ifade edilen davranışların birer karakter olarak ikonografik bir biçimde verilmesi ise öğretisi mesajının açık bir şekilde verilmek istenmesi ile açıklanabilir.

Bu bağlamda eserde iyi-kötü kavramları için;

- İyi ve kötünün çerçevesi Budizm inancı ile çizilmiştir.

- Budizm inancı, dil-söz kavramı içerisindeki dil ile ifade edilebilir. Samsara döngüsü ise kötü olarak nitelendirilen kavramların anlaşılmasını sağlayan bir alt sistem olarak kabul edilebilir. İnsanların acı ve ızdırap içinde yaşadıkları, kötü, dünya döngüsünün adıdır. Bu bağlamda Samsara döngüsü de kötü kavramlarının oluşmasında dil bağlamında ele alınabilecek alt bir dizgisel sistem olarak değerlendirilebilir.

- "Sekiz Doğru Yol" öğretisi, iyi kavramlarının anlaşılmasında dil bağlamında ele alınabilecek alt bir dizgisel sistem olarak değerlendirilebilir.

- Metindeki kötü kavramların Türk kültür ve toplum yapısında yer alan, gündelik yaşantının artık sıradan eylemleri hâline gelen davranış ve eylemler olduğu ifade edilebilir. Bu nedenle kötü kavramının Türk kültür ve toplum yapısına uygun olmayan bir inancın süzgecinden geçirilerek verildiği söylenebilir. Bununla beraber iyi göstergeleri de insanın dünya yaşantısından ve onun kısır döngüsünden kurtulmasını telkin ettiğinden yine metindeki inanç düşüncesi ile ifade edilebilir.

- Kötü şehzadenin kötü düşüncesi "O zaman (Şehzade'nin) küçük kardeşi Kötü Niyetli Şehzade şöyle düşündü: "Anam babam (hep) ağabeyim Şehzade'ye muhabbet duyarlar, benden hazzetmezler. Şimdi ağabeyim denize açılıp inciyi getirirse daha (da) kıymetli olacak. Ben (ise) daha değersiz olacağım." diye düşündü (Tulum ve Azılı, 2015, s. 95)." ifadesi bağlamında değerlendirildiğinde gerçekten kötü müdür? Yoksa olası bir durumda çıkarım mıdır? Ya da öznel bir düşüncenin dışavurumu mudur?

Bu nedenle iyi ve kötü kavramları arasındaki ilişkinin sadece zıtlık ilişkisi olmaması muhtemeldir. Dolayısıyla, eserde iyi ve kötü kavramları zıtlık ilişkisi dışında olumsuzluk ve görecelik bağlamında ele alınabilir.

- Eserdeki kavramların dış dünya gerçekliği ile birebir örtüşmemesi veya mevcut gerçekliği yansıtmaması bir insanın iç dünyasındaki buhranların öznel bir biçimde aktarılması olarak da ifade edilebilir. Bu bağlamda Budizm ve Samsara döngüsü ile ele alındığında:

- Dünya üzerinde yer alan ve insanı oyalayan maddi uğraşlar kötüdür.
- İnsanın kendi yaşantısını idame ettirebilmek için başka bir canlıya zulmetmesi kötüdür.
- Yani genel olarak insanın bedenen maddi bir bağlılığa ihtiyaç duyması kötüdür. Bununla beraber:

- İzdıraplarla dolu dünyadan bedeni ve tözü kurtarmak,
- Gerçek manada aydınlanmak, bu düşünce ve düstur ile tüm insanlığa yardım etmek iyidir.

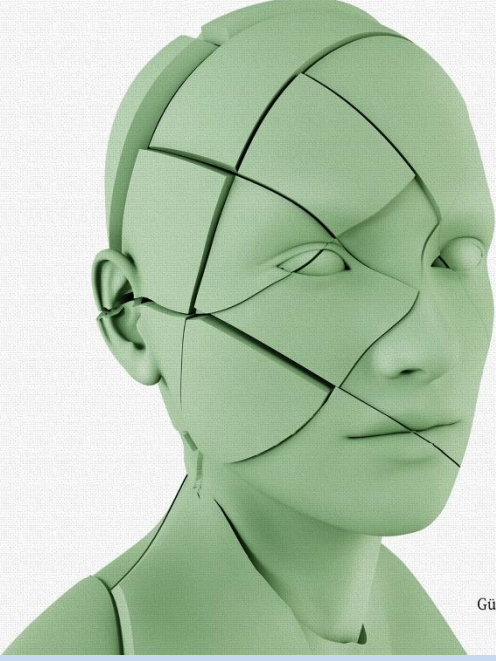
Bu bağlamda hikâyede kötü kurgusu sıkıntılı, ızdırap dolu, kötü ve kısır döngüye sahip olan dünyaya bağlı kalınması üzerine; iyi kurgusu ise bu kötü ve kısır döngüden kurtulmak için ruhun aydınlık ile uyanması ve bu uğurda çaba gösterilmesi üzerine inşa edilmiştir.

KAYNAKÇA

- Caferoğlu, Ahmet (2000). *Türk Dili Tarihi* (4. Baskı). İstanbul: Enderun Kitabevi.
- De Saussure, Ferdinand (2001). *Genel Dilbilim Dersleri*. Berke Vardar (Çev). İstanbul: Multilingual.
- Wittgenstein, J. J. Ludwig (2013). *Tractatus Logico-Philosophicus*. 7. Baskı. İstanbul: Metis Yayınları
- Rifat, Mehmet (1998). *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları 1. Tarihçe ve Eleştirel Düşünceler*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Seçkin, Pelin (2020). *Türkçede Olumsuzluk Algısı*. Konya: Palet Yayınları.
- Taşgıl, Ahmet (2018). *Gök-Türkler 1-2-3*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Tokyürek, Hacer (2021). Eski Uygurca İyi ve Kötü Prens Öyküsü'nde Kahramanın Yolculuğu. *International Journal of Old Uyghur Studies*. C. 3. S.2, s. 177-216
- Tulum, Mehmet Mahir ve Azılı Kenan (2015). *Eski Uygurca Edgü Ögü Tigin Anyıg Ögü Tigin (İyi Niyetli Şehzade-Kötü Niyetli Şehzade) Burkancı Seyirlik Eser*. Ankara: Doğu Kütüphanesi.
- Yunusoğlu, Mağfiret Kemal (2020), *Budist Türk Çevresi Eserlerde Metaforlar*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Yüksel, Ufuk S. (2019). Saussure'ün Dil Bilimi Düşüncesi. *Onto Online Psikoloji Dergisi*. S. 17, s. 15-19.

TÜRK BİLİMKURGU EDEBİYATI VE ARKETİPLER

DR. VELİ UĞUR



Günce Yayınları

Oktay Yivli

Öykü Nasıl Okunur

modern öykü ve yöntem



Günce Yayınları

MAKSUT YİĞİTBAŞ

Edebiyatın Ebemkuşağı

Halit Ziya Hikâyeciliğinde

Renklerin Dili

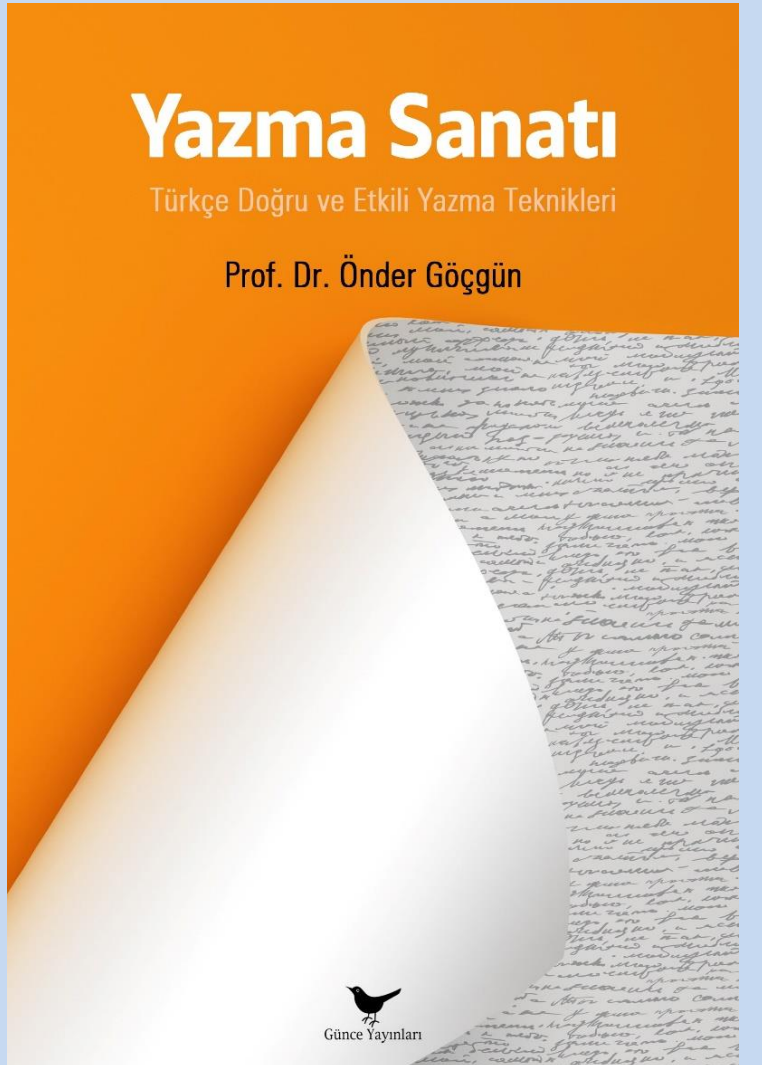


Günce Yayınları

Yazma Sanatı

Türkçe Doğru ve Etkili Yazma Teknikleri

Prof. Dr. Önder Göçgün



Günce Yayınları

Karaçay-Malkar Türkçesi ve Türkiye Türkçesinde Fiil İstemlerinin Karşılaştırmalı Analizi

ÖĞR. GÖR. DR. **ESRA GÜL KESKİN***

Öz

Fiiller, cümle kuruluşunda, taşıdıkları anlam(lara) göre belirledikleri birtakım tamlayıcı unsurları beraberinde getirir. Fiilin belirlediği bu tamlayıcı unsurlar fiilin istemi olarak adlandırılır ve bunlar her fiilde farklılık gösterir.

Fiillerin isteminde birtakım değişiklikler meydana gelebilir. Bu değişiklikler; fiilin çok anlamlılığa uğraması, edilgenleşmesi veya ettirgenleşmesi dolayısıyla istem değişikliğine uğramasının yanı sıra tamlayıcıyı fiile bağlayan durum eklerinin de birbirinin yerine kullanılması, yani nöbetleşmesidir. Fiil tarihî dönemlerde sahip olduğu bir tamlayıcıyı dilin gelişim sürecinde değiştirebilir, bu tamlayıcı fiilin istem alanından çıkabilir veya hem tarihî dönem metinlerinde hem çağdaş Türkçenin metinlerinde hem de bir lehçenin ağız alanlarında tamlayıcıyı fiile bağlayan durum ekleri nöbetleşebilir.

Bu çalışmada Türkiye Türkçesi ve Karaçay-Malkar Türkçesinde ses ve yapı bakımından ortak bazı fiiller istem bakımından karşılaştırılmış ve bu fiillerdeki farklılıklar ortaya konmuştur.

Anahtar sözcükler: Karaçay-Malkar Türkçesi, Türkiye Türkçesi, istem, durum ekli tamlayıcı, nöbetleşme

COMPARATIVE ANALYSIS OF VERB VALENCES IN KARACHAY-BALKAR TURKISH AND TURKEY TURKISH

Abstract

In sentence formation, verbs bring with them some descriptive elements that they determine according to their meanings. These complements determined by the verb are called the verb's valence and differ in each verb.

There may be some changes in the valence of the verbs. In addition to the fact that the verb undergoes polysemy, becomes passive or causative, it undergoes a change in valence, these changes are also the use of case suffixes that connect the complement to the verb, that is, its alternation.

The verb may change a complement that it has in historical periods, in the development process of the language, this complement may come out of the verb's valence area, or the case suffixes connecting the complement to the verb may alternate both in the texts of the historical period, in the texts of modern Turkish, and in the dialect areas of a language.

In this study, some common verbs in terms of phonetic and morphologic in Turkey Turkish and Karachay-Malkar Turkish were compared in terms of valence and the differences in these verbs were presented.

Keywords: Karachay-Balkar Turkish, Turkey Turkish, valence, complement with case, alternation

* Uşak Üniversitesi Türk Dili Bölüm Başkanlığı, esra.keskin@usak.edu.tr, Orcid: 0000-0002-8347-1355
Gönderim Tarihi: 19.01.2022

Kabul Tarihi: 28.03.2022

GİRİŞ

İngilizcede *valency*, *valence*; Almancada *valenz*; Fransızcada *valence* Türkiye’de yapılan çalışmalarda ise *değerlik*, *fiil rejimi*, *durum ekli tamlayıcı*, *fiil-tamlayıcı ilişkisi* ve *birleşim değeri* gibi terimlerle de karşılanan (Aydın Özkan, 2017: 184) “istem” kavramı, bir fiilin taşıdığı anlama göre fiil tarafından ortaya çıkarılan belirli boşlukları ifade etmektedir. Fiiller taşıdıkları her anlama göre farklı istem boşlukları açar ve bu boşluklar anlamsal rolleri gerçekleştiren birtakım tamlayıcılarla doldurulur. Her fiilin açtığı boşluk sayısı, fiilin taşıdığı anlama göre fiil tarafından yönetilir ve belirlidir. Türkçede fiiller, “[İşçiler], [malları] [limandan] [vapura] **aktardılar.**” örneğinde olduğu gibi, aynı anda en fazla dört istem boşluğu açar (Doğan, 2011, s. 87).

İstem Teorisi

İstem teorisinin kurucusu Fransız dilbilimci Lucien Tesnière’dir. Tesnière “Éléments de Syntaxe Structurale” adlı eserinde öncelikle “bağımlılık (connexion)”tan bahsetmiştir. Bağımlılık, sözcükleri bir cümle yapısında birleştiren söz dizimsel bir unsurdur. Tesnière, bağımlılık olmadan sadece birbirinden ilgisiz bir dizi görüntü ve fikrin ifade edilebileceğini, düşüncenin ifade edilebilmesi için esas olan şeyin bağımlılık olduğunu vurgular. Bağımlılık sayesinde bir yığın sözcük arasında birtakım bağlantılar kurularak cümle meydana gelir ve aslında cümleyi anlamak farklı sözcükleri birleştiren bağlantı dizisini kavramaktır (Tesnière, 1959, s. 11-12).

İstem terimi Tesnière’nin kimyadan esinlenerek dil bilimine aktardığı bir terimdir. Tesnière atomların elektronları bağımlılığında tutma potansiyelini cümlenin yöneteni olan fiilin yönettiği eyleyenlere benzetmiştir. Bunun gibi bir fiilin sunduğu boşlukların sayısı ve dolayısıyla yönetmesi muhtemel eyleyenlerin sayısı, fiilin istemini ortaya çıkarır (Tesnière, 1959, s. 238).

Cümlenin yöneticisini fiil olarak gören Tesnière, her fiilin kendine bağımlı kıldığı “eyleyen (actant)”lerin olduğunu söylemiştir. Fiiller, doğaları gereği, yönettikleri eyleyen sayısı bakımından birbirlerinden farklıdırlar. Tüm fiillerin eyleyen sayısı aynı olmamakla birlikte aynı fiil her zaman aynı sayıda eyleyene de sahip değildir (Tesnière, 1959, s. 105-106). Her durumda cümledeki sürece katılan “eyleyenler”in yanı sıra bir de fiilin gerçekleştiği zaman, durum ve yeri ifade eden “koşullar (circonstants)” vardır. Bir cümle yapısı *fiil*, *eyleyen(ler)* ve *koşul(lar)dan* oluşur (Tesnière, 1959, s. 102).

Türkiye’de istemle ilgili çalışmalarda *istem* terimini ilk kez Banguoğlu kullanmıştır. Banguoğlu, genellikle geçişli fiillerin [*kimi*] ve [*kim*] durumlarında nesne istediğini, burada fiilin *isteyen* isim durumunun da *istenen* diye adlandırıldığını söyler ve “*nesnenin yükleme göre bu hâllenmesine de istem deriz*” diyerek istem terimini tanımlar. Bazı fiillerin geçişli olmasına rağmen [*kime*] durumunu istediğine değinen Banguoğlu, dil tarihi boyunca bazı fiillerin istem değiştirdiklerini de eklemiş ve *at-ıg mündi ~ at-ı bindi ~ at-a bindi* örneğini vermiştir (2004, s. 528).

Karahan, bazı fiillerin tamlayıcıya gereksinim duymayan bir anlam özelliğine sahip olduğunu ancak bazılarının mutlaka bir tamlayıcıyla kullanım alanına çıktığını ifade etmiştir. Fiilin gerçekleşmesinde özne dışında bir nesnenin varlığına gereksinim duyan fiillerde tamlayıcıların hangi durum ekiyle fiile bağlanacağını fiilin anlamı belirlemektedir. Karahan, “fiil-tamlayıcı” ilişkisine göre fiilleri tamlayıcısız fiiller ve tamlayıcılı fiiller olmak üzere ikiye ayırır. Buna göre *öl-*, *doğ-*, *piş-*, *es-*, *eski-*, *terle-*, *kuru-*, *birik-*, *ak-*, *çürü-*, *eri-*, *büyü-*, *ağar-* ve *uza-* gibi fiiller

tamlayıcısız iken *ara-*, *iç-*, *döv-*, *temizle-*, *üz-*, *kov-*, *bin-*, *küs-*, *kız-*, *vazgeç-*, *bık-*, *kurtul-*, *övün-*, *dans et-*, *savaş-* ve *evlen-* gibi fiiller tamlayıcı fiillerdir. Sıralanan bu tamlayıcı fiillerin gerçekleşmesi için, hangi durum ekini taşırsa taşırsın, mutlaka bir tamlayıcıya gereksinim vardır. Örneğin *O, başarısıyla övündü* cümlesinde *övün-* fiili +*IA* ekli bir tamlayıcıyla kullanım alanındadır (Karahana, 2011, s. 251).

Fiillerin tamlayıcılarıyla olan ilişkisinin varlığını, şeklini ve niteliğini o dili konuşanların belirlediğine değinen Karahana, fiil birden çok anlam kazandığında tamlayıcısıyla olan ilişkisinin değiştiğini ve fiilin aldığı tamlayıcı sayısının da anlama göre belirlendiğini vurgulamıştır (2011, s. 252).

Uğurlu istemi, “*Bir dil birliğinin merkezindeki fiil tabanı, gereklilik derecesine göre anlam yönünden ‘boşluklar’ açar. Bu boşlukların sayısı fiilden fiile değişiklik gösterir ve o dile hâkim olanlar tarafından önceden bilinir. Bu boşluklar doldurulduğu ölçüde fiil anlam yönünden bütünlenir. Boşlukları dolduran dil birliği ‘tamlayıcı’ olarak adlandırılmaktadır.*” şeklinde açıklamış ve tamlayıcıları “mecburi” ve “ihtiyari” olarak sınıflandırmıştır. Ona göre “*Tamlayıcılar, olmadıkları zaman fiilin anlamı eksik kalan ‘mecburi tamlayıcılar’ ve bulunmaları hâlinde fiilin anlamı biraz daha belirginleştirilen ‘ihtiyari tamlayıcılar’ olmak üzere iki kısımda incelenmektedir.*” (Uğurlu, 2001, s. 201).

Söz gelimi Türkiye Türkçesinde *büyüt-* fiili “1. Büyük duruma getirmek, genişletmek. 2. Yetiştirmek, bakmak. 3. Abartmak, mübalağa etmek”¹ anlamlarına sahiptir. Bütün anlamları doğrultusunda *büyüt-* fiili iki istem boşluğu açmaktadır. Bu boşluklar her durumda *büyüt-* fiilini gerçekleştiren bir öge ile fiilin gerçekleşmesi sonucunda büyük duruma getirilen, genişletilen; yetiştirilen, bakılan; abartılan, mübalağa edilen bir ögeye ihtiyaç duyar. Ancak bütün bu ögeler fiilin kurduğu her cümlede yer almayabilir:

[O] *Kitaplardaki fotoğraflarını* **büyüttü** [*Gorki’nin*]. (OA, T)

Babasının ve annesinin birkaç hafta ara ile ölümünden sonra [*onu*] [*amcasının oğlu*] **büyütmüştü**. (AHT, H)

Fakat gözlerinden, [*sen*] [*hastalığını*] **büyütüyorsun**, demek istediğini anlıyordum. (OA, T)

Türkiye Türkçesindeki *batır-* fiili, “1. Bir şeyin sıvı veya yumuşak bir maddenin içine gömülmesine yol açmak, batmasını sağlamak. 2. Bir işte kazanç sağlayamaz duruma gelmek. 3. Yitirmek. 4. Bir kimseyi çekiştirip iyice kötülemek. 5. Kirletmek. 6. Mahvetmek”² anlamlarına gelmektedir. *batır-* fiili “bir şeyin sıvı veya yumuşak bir maddenin içine gömülmesine yol açmak, batmasını sağlamak” anlamında üç istem boşluğu açarken diğer anlamlarda iki istem boşluğu açmaktadır:

[*Sevgi*], *babasının ayağını uzatmasına karşı son tedbir olarak* [*tırnaklarını*] [*Turgut’un etine*] **batırdı**. (OA, T)

[*Sen*] [*Erkekliği*] **de batırdın** ki resmen rezil ettin, marangozların maskarası, yıkıl! (KT, DY)

Modern istem teorisinde “eyleyen (actants)” aynı zamanda “tamlayıcı (complements)” olarak “koşullar (circumstants)” ise “isteğe bağlı öge (circumstantials, adjunct)” olarak da adlandırılmaktadır (Ágel ve Fischer, 2010, s. 231-232).

¹<https://sozluk.gov.tr/>

²<https://sozluk.gov.tr/>

İstem fiilin açtığı boşlukları dolduran birtakım anlamsal roller ve bu anlamsal rolleri söz dizimi düzeyine aktaran birtakım tamlayıcılarla gerçekleşir. Anlamsal rolleri ortaya koyan pek çok yaklaşım bulunmaktadır.

Fillmore "Toward a Modern Theory of Case" adlı makalesinde özne ve nesne dışında yeni anlamsal roller ortaya koymuş ve bunları "durum (case)" olarak adlandırmıştır. Fillmore'a göre bir dildeki her basit cümle, bir fiil ve derin yapıda çeşitli durumlardaki isimlerin birleşmesinden oluşan bir bütündür. Yüzey yapıda durum ayrımları dile, isme veya belirli katılanların kendine has özelliklerine bağlı olarak bazen saklanır bazen saklanmaz (Fillmore, 1966, s. 23).

Van Valin anlamsal rolleri; *fiile özgü anlamsal roller, konusal bağlantılar ve genel anlamsal roller* olmak üzere üç bölümde incelemiştir. Fiile özgü anlamsal roller *koşan, öldüren, duyan, kıran* gibi fiilin taşıdığı anlama göre ortaya çıkan rollerdir. Konusal bağlantılar *eden (agent), araç (instrument), deneyimci (experiencer), konu (theme), etkilenen (patient)* ve genel anlamsal roller de *yapan (actor) ve olan (undergoer)*dir (1999).

Pasierbsky, "complements" olarak adlandırdığı tamlayıcıların temel işlevinin anlamsal rollerin biçim-söz dizimsel sembolleri olduğunu söylemiştir. Ona göre anlamsal roller ise *özne rolü* (eden ve deneyimci rolleri), *doğrudan nesne rolü* (etkilenen ve olan rolleri), *dolaylı nesne rolü* (alıcı ve yararlanıcı rolleri) ve *koşullara bağlı roller* (yer ve araç)dir. Pasierbsky, tamlayıcıları ise dört ana bölüme ayırmaktadır: *edatsal tamlayıcılar, türetimsel tamlayıcılar, zamirsel tamlayıcılar ve isim durumu tamlayıcıları* (2003, s. 804).

Akbay (2006, s. 69-75), en sık kullanılan anlamsal rolleri *edici (agent), etkilenen (patient), deneyimci (experiencer), konu (theme), hedef (goal), kaynak (source), yer (locative), yararlanıcı (benefactor), araç (instrument), iye (possessor), kurulan (constructum), yıkılan (destructum)* ve *neden (reason)* olarak sıralarken; (Aydın Özkan, 2017, s. 25-26), Fillmore'un belirlediği ve evrenselliği kabul edilen durumları *eden (agent), etkilenen (patient), deneyimci (experiencer), konu (theme), kaynak (source), hedef (destination), yer (location)* ve *araç (instrumental)* şeklinde sıralar.

Doğan, anlamsal rollerle ilgili bütün yaklaşımları değerlendirerek Türkçe fiillerin istem yapısındaki anlamsal rolleri şöyle sıralamıştır: *eden, etkilenen, konu, deneyimci, içerik, alıcı, uyarıcı, sebep, hedef, kaynak, yer, amaç, araç, ürün, materyal, faydalanan, söyleyen, söz, mevzu, güç, değer/nitelik, güzergâh, zaman, durum, miktar ve süreç* (Doğan, 2011, s. 67-77). Doğan, Türkçede fiilin istem boşluklarına katılanların fiilin kendilerine yüklediği herhangi bir anlamsal rolü, yüzey yapıya çıkış yolu olarak kullandığı durum ekleri aracılığıyla oynadığını belirtmiş (2011, s. 87) ve istemin söz dizimsel düzeydeki dile özgü biçimsel görünümleri olarak tanımladığı "tamlayıcı" tiplerini tamlayıcının aldığı durum ekine göre şöyle sıralamıştır: *kim, kimi, ne, kime, kimde, kimden, kimle, zö (zarf öbeği), eö (edat öbeği), yc (yan cümle)* (2011, s. 88-92). Bu çalışmada Türkiye Türkçesi ve Karaçay-Malkar Türkçesindeki ses ve yapı bakımından ortak fiillerin istem bilgisi karşılaştırılırken Doğan'ın önerdiği tamlayıcı tiplerine bağlı kalınmıştır.

Fiilimsilerde İstem

Çekimsiz fiil olarak da adlandırılan fiilimsiler, fiil kök ve gövdelerinden belirli eklerle türetilen ancak şahıs eklerini alarak çekime girmedikleri için yargı bildirmeyen fiillerdir. Fiilimsiler bir oluş, kılış ve durum bildirdiği, olumlu ve olumsuz biçimleri yapılabildiği ve bir türü zaman

gösteren ekler de alabildiği için bu yönleriyle fiil özelliği taşır ancak çekime girmedikleri için ad kategorisine dâhil olur. Ad-fiil, sıfat-fiil ve zarf-fiil olarak adlandırılan bu şekiller türedikleri fiilin asıl anlamından kopmadan ad çekimine ait bütün ekleri alır ve cümlede çeşitli öge görevlerini gerçekleştirebilir (Korkmaz, 2009, s. 863).

Fiilimsiler, ana cümlelerin yüklemine oluşturan fiilin aldığı bütün ögeleri alabilir. *Kitabı dün sana yolda verdi.* şeklindeki bir cümle hiçbir ögesi değiştirilmeden ad-fiil, sıfat-fiil ve zarf-fiil cümlesi durumuna getirilebilir: *Kitabı dün sana yolda vermek (istedim).*, *Kitabı dün sana yolda veren (çocuk)*, *Kitabı dün sana yolda verip (eve gittim).* (Demir ve Yılmaz, 2006, s. 194).

Karabulut ve Ulutaş (2011, s. 1356), Türkçenin sıfat-fiilli yapılarını Japon, Kore ve Macar dilleriyle karşılaştırdıkları yazılarında *gelen adam* sıfat-fiil yapısının derin yapıda, Türkçenin kurallı basit bir cümlesinin türevi olduğunu ifade etmişlerdir. Bu yapı, *Adam geldi/geliyor* cümlesinin taşınım ve dönüşüm sonucunda yüzey yapıda ortaya çıkmış şeklidir.

Fiilin fiilimsi eklerini alarak cümlede geçici ad, sıfat, zarf gibi işlem görmesi o fiilin istem bilgisini değiştirmez. Fiilimsiler de bir fiil sonucu ortaya çıkan bir durumu ifade ettiklerinden, yan cümlelerin yüklemi olarak görev aldıklarında türedikleri fiilin istem potansiyelini korumaktadır: *Çocuk camı kırdı. ~ Camı kıran çocuğu gördüm.* (Aydın Özkan, 2017, s. 191).

Doğan (2019, s. 217), bir fiilimsi türü olan sıfat-fiillerin “sözlüksel adlaştırmacılarla teşkil edilmediği ya da sözlükselleşmeye maruz kalmadığı sürece” türedikleri fiillerden gelen istem bilgisini kaybetmeyeceğine değinmiştir. Türkçede dil bilgisel adlaştırma ve sözlüksel adlaştırma işlevlerini gören sıfat-fiil eklerinden *-An*, *-mİş* ve *-dİk* ekleri dil bilgisel adlaştırmacılar olmaları, türedikleri fiillerden gelen istem bilgisini korumaları dolayısıyla kendi söz dizimsel ve anlamsal yapısını oluşturabilir. Ancak *-r*, *-Ar*, *-Ir*, *-mAz* ekleriyle oluşan sıfat-fiillerin çoğunlukla sözlüksel unsurlara dönüşmelerinden dolayı bu eklerle oluşan sıfat-fiiller türedikleri fiillerin istem bilgisini kaybeder ve kendi söz dizimsel yapısını da oluşturamaz (Doğan, 2019, s. 228-229).

Fiilimsi eklerini alarak kalıcı ad hâline gelmemiş, diğer bir deyişle sözlükselleşmemiş olan ve cümlede geçici olarak ad, sıfat ve zarf görevi gören fiilimsiler, türedikleri fiillerin anlamını taşıyarak o fiiller gibi istem boşlukları açabilmektedir. Dolayısıyla belirlenen fiillerin istem bilgisi karşılaştırılırken fiilimsi örneklerine de yer verilmiştir.

İstem Nöbetleşmesi

Genel olarak birbirinin yerine kullanılabilen yapıları ifade eden *nöbetleşme* (phonetic substitution, alternation) terimi, “Anlam ayırıcı, anlam değiştirici veya işlev farklılaştırıcı olmayan dil birimleri değişkenlerinin birbirleri yerine kullanımı” şeklinde tanımlanmaktadır. Nöbetleşme; ses bilgisi, biçim bilgisi ve söz dizimi düzeyinde gerçekleşebilen bir hadisedir (Karaağaç, 2013, s. 600). “İstem nöbetleşmesi” fiilin belirlediği ögeler üzerine gelen durum işaretleyicilerinin zaman zaman birinin yerine kullanılabilmesi yani fiilin söz dizimsel istem yapısının biçim bilgisel olarak birbirinin yerine geçebilen durum biçim birimleriyle işaretlenebilmesidir (Aydın Özkan, 2017, s. 156). Bu çalışmada “istem nöbetleşmesi” ile fiillerin açtığı istem boşluklarını dolduran tamlayıcıların aldığı durum eklerinin değişmesi dolayısıyla tamlayıcı tiplerinde ortaya çıkan değişiklikler kast edilmektedir.

Tamlayıcı tiplerindeki nöbetleşme, Türkçenin tarihî dönemlerinde, Türk lehçeleri arasında veya bir lehçeye bağlı ağız alanlarında örneği görülen bir dil olayıdır. Anadolu ağızlarında, özellikle Ege ve Karadeniz ağızlarında, durum eklerinin nöbetleşme olayı birçok araştırmacı tarafından ele alınmış ve bu olayın sebepleri ortaya konmaya çalışılmıştır.

Caferoğlu, Muğla ve yöresi ağızlarında yüklenme durumu ekinin yerine yönelme durumu ekinin kullanıldığını ve bunun bir “isim çekimi hatası” olduğunu ifade etmiştir. Ona göre Aydın ve Muğla’da yaygın olan bu hata bazen yöre ağızlarında anlaşmayı zorlaştırmış hatta analogi yoluyla bazı sözcüklerde *a > ı* değişmesine de yol açmıştır: *başka > başgı, fazla > fazlı, kız > gı > ga* (1962, s. 109-110).

Günay, “Rize İli Ağızları”nda yüklenme durumu eki yerine yönelme durumu ekinin kullanıldığını ifade ederken bu durumun aslında geçişli olan *çağır-*, *davet et-*, *al-*, *dişle-*, *tamir et-* gibi bazı fiillerin geçişsiz fiil işlemleri görmeleriyle ortaya çıkmış geçici bir durum olduğuna değinmiştir: *Enişteye dağvet eder* “Damadı davet eder.” Yönelme durumu ekinin yerine yüklenme durumu ekinin kullanılmasını ise Günay, aslında geçişsiz olarak kullanılması gereken *bak-*, *yan-*, *içir-*, *yedir-*, *ağla-*, *bin-*, *iliş-* gibi bazı fiillerin geçişli fiil işlemleri görmesiyle ortaya çıkan bir olarak değerlendirmiştir: *Bakâyim karnuni* “Karnına bakayım.” (1978, s. 110). Günay, bu iki durum arasında gerçekleşen nöbetleşme hadisesini geçişli fiillerin geçişsiz, geçişsiz fiillerin ise geçişli fiil olarak kullanılmasına bağlamıştır.

Korkmaz; Manisa/Soma, Denizli, Çivril, Tavas, Aydın/Bozdoğan, Kütahya/Simav, Tavşanlı kesimlerini içine alan bir kısım ağızda yüklenme durumu ekiyle yönelme durumu ekinin birbirlerinin yerine geçmiş gibi bir görünümüleri olduğunu söylemiştir. Bunun sebeplerini sorgulayan Korkmaz, yüklenme durumu ekinin yönelme durumu eki yerine kullanılmasını Batı Anadolu ağızlarının karakteristik bir özelliği olan ünlü daralması eğilimine dayandırırken yönelme durumu ekinin yüklenme durumu eki yerine kullanılmasını Eski Uygur Türkçesindeki yüklenme durumu ekinin genişlemiş +Ag şekline dayandırmaktadır (2005, s. 228-230). Gülsevin de “Uşak İli Ağızları”nda yüklenme durumu ekinin yönelme durumu eki yerine kullanılmasının var olduğunu ve bunun da ünlü daralmasıyla açıklanabileceğini eklemiştir (2002, s. 86).

Buran, Anadolu ağızlarındaki önemli bir özelliğin yüklenme durumu ekinin yönelme durumu eki yerine kullanılması olduğunu söyleyerek bu kullanım değişikliğinin bilhassa Güneybatı Anadolu ağızları olmak üzere bütün Anadolu ağızlarında var olduğunu da ifade etmiştir. Buran, bu durumu Eski Uygur Türkçesindeki +Ag yüklenme durumu ekiyle açıklarken bazı fiillerin özel rejimini ve isimleri hem yüklenme durumu eki hem de yönelme durumu ekiyle istemesini de göz ardı etmemek gerektiğini vurgulamıştır (1996, s. 300).

İlker, ağızlarda ortaya çıkan ve birtakım sebeplere dayandırılan yüklenme durumu eki ve yönelme durumu eki arasındaki nöbetleşmeyi, Manisa ağızlarından tespit ettiği örneklerle başka bir sebebe dayandırmaya çalışmıştır. İlker öncelikle, Manisa ağızlarında yüklenme durumu eki alması gerekirken yönelme durumu ekini alan ve yönelme durumu ekini alması gerekirken yüklenme durumu ekini alan fiilleri sıralamış ve bu fiillerin; iş, hareket gösteren fiiller, maddi süreçte yer alan fiiller, soyut süreçlerde oluşmuş düşünme anlama fiilleri ve sözel fiiller olduğunu ifade etmiştir (2013, s. 636-637). İlker, fiillerin üzerinde muhtemel derin yapı kurgulaması yoluna

gider ve “*düşüncelerin ve duyguların yüzey yapıya dönüşmeden önceki zihnî tasavvur veya düşünce fikir boyutundaki derin yapısında, ayrıntılı bir fiil-tamlayıcı ilişkisi varken, bu ayrıntılı kuruluşun yüzey yapıya geçerken değişik sebeplerle kaybolmuş/eksilmiş/boşalmış*” duruma geldiği ve dolayısıyla durum çekimi eklerinden bazılarını kaybetmiş olduğu sonucuna varır (2013, s. 642). İlker bunu, “*derin yapıdaki ayrıntının yüzey yapıya çıkarken kullanım pratikliği/kullanım aşınması sonucu sadeleşmesi/kısalması*” olarak değerlendirmiştir (2013, s. 646).

Karahan, Ege Bölgesi ağızlarında sık karşılaşılan yükleme ve yönelme durumu eklerinin arasındaki nöbetleşmenin ortaya çıkışıyla ilgili araştırmacıların ortaya koyduğu *çekim hatası, ünlü daralması, Eski Uygurcanın kalıntısı ve istem (valenz)* gibi sebeplere değinmiş ve bu nöbetleşmenin sebebini “*konusurun ölçünlü dile aykırı kullanımlarını düzeltme çabası ile yanlışa düşmesi*”ni ifade eden *hypercorrection* (aşırı düzeltim) olayına bağlamaktadır. Karahan’a göre yükleme ve yönelme durumu ekleri arasındaki nöbetleşmenin birinci basamağı olan $+A > +I$ şeklindeki daralma, Ege Bölgesi ağızlarının karakteristik özelliğini yansıtırken $+I > +A$ şeklindeki ikinci basamak ise birinci değişmeye tepki olan bir *hypercorrection* (aşırı düzeltim) olarak ortaya çıkmıştır. Karahan, önce bireysel olarak başlayan, zamanla bölge ağızlarında yaygınlaşan bu dil olayının yapısal değil ses bilgisel bir değer taşıdığını yani bunun bir ek nöbetleşmesi değil ses nöbetleşmesi olduğunu öne sürmüştür (2015, s. 6-7).

Türkçenin çağdaş lehçelerinde de fiillerin tamlayıcılarına gelen durum eklerinde farklılıklar gözlemlenmektedir. Bazı çağdaş Türk lehçeleri bu bakımdan Türkiye Türkçesiyle karşılaştırılmış ve fiillerde görülen istem farklılıkları ortaya konmuştur. Ayrıca Türkçenin bazı lehçelerinde yazı diline yansıyan nöbetleşmeler de kendini göstermektedir. Bazı fiiller aynı anlam alanında birden fazla tamlayıcı tipini isteyebilmekte dolayısıyla tamlayıcı tiplerinde nöbetleşme olayı meydana gelmektedir.

Tamlayıcı tiplerindeki nöbetleşmenin Gagavuz Türkçesindeki örneklerine “Gagavuz Türkçesi Grameri” adlı eserinin “hâl ekleri arasındaki görev değişikliği” başlığında değinen Özkan, Gagavuz Türkçesinde bu görev değişikliğinin her çeşidinin görüldüğünü ve en yaygın olanın da yükleme durumu ekiyle yönelme durumu eki arasındaki görev değişikliği olduğuna değinmiştir. Ona göre tarihî Türk lehçelerinin bir kalıntısı olarak devam eden bu nöbetleşme, aynı zamanda, daralma veya genişleme gibi birtakım ses olayları ve yabancı dillerin etkisiyle de ortaya çıkmaktadır (1996, s. 125). Kazak Türkçesinde de bazı fiillerin istemlerinde farklılıklar ortaya çıkmaktadır. Karaca (2011, s. 29-32), Kazak Türkçesindeki *üylen-* fiilinin Türkiye Türkçesinden farklı olarak vasıta durumu eki yerine yönelme durumu ekiyle kullanıldığını göstermiş ve bunun Rusçanın etkisiyle ortaya çıktığını ifade etmiştir. Kırım Tatar Türkçesinde de bazı fiillerdeki durum ekli tamlayıcıların Türkiye Türkçesinden farklı olduğu ortaya konmuştur. Ertane Baydar, bu farklılıkların örneklerini sıralamış ayrıca Kırım Tatar Türkçesinde *bak-* fiili gibi bazı fiillerin iki farklı durum ekiyle kullanılabildiğine değinmiştir. Ancak bu kullanımda *bak-* fiilinin anlamı değişmemektedir (2009, s. 32).

Sarıca (2006, s. 217) yükleme ve yönelme durumu eklerinin birbirinin yerine kullanılmasının sebeplerini; *fonetik sebepler, dilin ortaya çıkışında nesnelere algılanışı ile kültürel değişmeler dolayısıyla değişen durumlar, komşu dillerle etkileşimler, çevirilerde kaynak dilin ağırlık kazanması, fiillerin anlam*

değişikliklerine uğraması, şiirde kafiye ve ölçüden kaynaklanan durumlar ve dil sürçmeleri, yetkin bir dilbilgisine sahip olamama, özensiz kullanımlar şeklinde sıralamıştır.

Yaman (2007, s. 1918), Türkiye Türkçesi ve Özbek Türkçesinde bazı fiillerin farklı durum eklerini istemesiyle ilgili her dilin kullanımını o dili konuşanların ve dilin geçirmiş olduğu süreçlerin belirlemesinin yanı sıra “anlatım yollarının geliştirilmesi ihtiyacı” ve “dilini ilişkide bulunduğu yabancı dillerin etkisi” şeklindeki sebepleri öne sürmüştür.

Karaca, Türkiye Türkçesinin bazı ağızlarında ve çağdaş Türk lehçelerinde bazı fiillerin farklı istemlerle kullanılıyor olmasının sebeplerini “eski Türkçe dönemlerinde isim durum eklerinin bugünkünden farklı işlev veya anlamlarda kullanıyor olması”, “Türkçenin eski dönemlerinde bir fiilin anlamı ve isteminin bugünkünden farklı olabilmesi”, “yabancı dillerin etkisiyle bazı fiillerin istemlerinin değişmesi” ve “ortaya çıkan yeni ihtiyaçları karşılamak, yeni anlamları bildirmek için başvurulan yollardan birinin fiilleri yeni istemlerle kullanmak olması” şeklinde dört maddeyle açıklamıştır (2011, s. 25-32).

KARAÇAY-MALKAR TÜRKÇESİNDE FİİLLERDE GÖRÜLEN İSTEM FARKLILIKLARI

Karaçay-Malkar Türkçesi Kuzeybatı (Kıpçak) grubu Türk lehçelerinin Karadeniz-Hazar bölgesinde konuşulan Türk lehçeleri arasında değerlendirilmektedir. Karaçay-Malkar Türkçesindeki $\dot{g} > w$, $b > m$, $d > y$, $y > c$ gibi ses değişiklikleri; eski Türkçedeki çokluk ikinci şahıs iyelik ekindeki η ünsüzünün \dot{g}/g olması ve $+lAr$ çokluk eki, $+dIr$ bildirme ekinin sonundaki r sesinin ve $-mAn$, $-sAn$ şahıs eklerinin sonundaki n sesinin düşmesi, bu lehçenin belli başlı ses özelliklerindedir: $otağ > otow$ “oda”, $bedük > miyik$ “yüksek”, $yadağ > cayaw$ “yaya”; $oğlan+ıñız > ulan+ığız$ “oğlunuz”; $atlar > atla$ “adlar”, $aruwsan > aruwsa$ “güzelsin”.

Türkiye Türkçesi ve Karaçay-Malkar Türkçesi arasında ses, yapı ve söz dizimsel anlamda değişiklikler vardır. Tavkul (2007, s. 924-926), Karaçay-Malkar ve Türkiye Türkçesi arasındaki söz dizimsel birtakım farklara değinmiş ve bunlardan birinin Karaçay-Malkar Türkçesinde bazı fiillerin kullanımındaki farklılıklar olduğunu söylemiştir. Ona göre Karaçay-Malkar ve Türkiye Türkçesindeki $gel-$ ~ $kel-$, $git-$ ~ $ket-$, $bas-$, $cet-$ ~ $yetiş-$ ve $başla-$ fiillerinin kullanımında şöyle farklılıklar vardır:

TT “yoldan gel-/yoldan git-” ~ KMT “colnu kel-/colnu ket-” (KMT’de sadece *col* sözcüğü), TT “ayağına bas-” ~ KMT “ayağımı bas-”, TT “düşmana yetiş-” ~ KMT “cavnu cet-”, TT “işe başla-” ~ KMT “işni başla-” (KMT’de sadece *iş* sözcüğü).

Bu bağlamda Karaçay-Malkar Türkçesi ve Türkiye Türkçesinde ses ve yapı bakımından ortak olan fiiller istem bakımından karşılaştırılmış, tamlayıcı tipi açısından farklılık gösteren fiiller ele alınmış ve bu fiillerden bazılarında gerçekleşen istem nöbetleşmesi ortaya konmaya çalışılmıştır. Bu çalışmada, Türkiye Türkçesi ve Karaçay-Malkar Türkçesinden tespit edilen, ses ve yapı bakımından ortak fiillerin taşıdığı bütün anlamlara göre istem bilgisine değil sadece iki lehçe arasındaki farklılıklara değinilmiştir. Belirlenen fiillerin “Güncel Türkçe Sözlük”teki anlam ve durum eki bilgisine göre tamlayıcı tipi ortaya konmuş ve bu fiiller Karaçay-Malkar Türkçesiyle karşılaştırılmıştır.

1. TT *atla-* ~ KMT *atla-*

Türkiye Türkçesinde *atla-* fiili “1. -den Bir engeli sıçrayarak veya fırlayarak aşmak. 2. -e, -den Yüksek bir yerden alçak bir yere, ayaküstü gelecek bir biçimde kendini bırakmak. 3. -e Binmek. 4. -i Basında haberi zamanında verememek veya diğer gazetelerden öğrenmek. 5. -i Okuma, yazı yazma, sayı sayma vb. işlerde bazı bölümleri üstünkörü geçmek. 6. -i Sınıfı okumadan geçmek. 7. -den İnme. 8. mecaz, -de Yanılmak, aldanmak. 9. -den, mecaz Bir işe sonucunu düşünmeden hemen girişmek”³ anlamlarına sahiptir. Türkiye Türkçesinde *atla-* fiili, “bir engeli sıçrayarak veya fırlayarak aşmak” anlamında *[kim] + [kimden]*, “yüksek bir yerden alçak bir yere, ayaküstü gelecek bir biçimde kendini bırakmak” anlamındaysa *[kim] + [kimden] + [kime]* tamlayıcılarıyla kullanılmaktadır:

[kim] + [kimden] + atla-: [*Su arklarından*] *atlayarak*, *yaban üzümüne bulaşarak*, *elimi, ayağımı, ısırğanlara dalatarak*, *yüreğimi gümbürdetip koştum*. (MK, BB)

[kim] + [kimden] + [kime] + atla-: [*Bir adam*] [*bahçenin çitinden*] [*içeriye*] *atladı*. (AHT, H)

Doğan, Türkiye Türkçesindeki *atla-* fiilinin “yüksek bir yerden alçak bir yere, ayaküstü gelecek bir biçimde kendini bırakmak” anlamında *[kime]* tamlayıcısını “seçimli” olarak işaretlemiştir (2011, s. 131-132).

Karaçay-Malkar Türkçesinde *atla-* fiili “Geçmek, atlamak, atlayıp geçmek, adımlamak, adım atmak, yürümek, hareket etmek, aşmak” (KMT-TTS); “1. Adım atmak, yürümek. 2. Atlamak. 3. Geçmek, aşmak. 4. Hareket etmek, davranmak, yapmak.” (KMTS) anlamlarına sahiptir. Türkiye Türkçesinde *atla-* fiilinin *[kim]* dışındaki tamlayıcıları bu fiile +A yönelme durumu, +DAn ayrılma durumu ve +I, +U yükleme durumu ekiyle bağlanırken Karaçay-Malkar Türkçesinde farklı bir kullanım söz konusudur. Aslında Karaçay-Malkar Türkçesinde de Türkiye Türkçesinde olduğu gibi *atla-* fiili *[kim] + [kimden] + [kime]* tamlayıcılarıyla kullanılır ancak bazı sözcüklerde, özellikle *üs* sözcüğünde, Türkiye Türkçesinden farklı olarak *bla* edatı kullanılmaktadır:

[kim] + [kim(+dAn)] + [kim(+A, +gA, +ha)] + atla-: *Köhtüynü ızından közün uçhara baqdırdı* [*Aliy*], *alayda tıyıla turmağanlay*, [*bosağadan*] [*içine*] *atladı*. (AT, CT) “**Aliy** kertenkelenin peşinden gözünü hafifçe çevirdi, orada durduramayınca **eşikten içeriye** atladı.”

[kim] + [kim(bla)] + atla-: [*Adamları üsleri bla*] *küçden butdan atlay*, [*Goqqa*] *alayğa ceterge*, *bir çaş çaşçıq andan alğa cetib*, *aralarına kirdi*. (BH, OC) “**Gokka**, oraya yetişmek için **insanların üstlerinden** zar zor **geçerken** küçük bir çocuk ondan önce yetişip aralarına girdi.”

Caş, qartlağa sıy bere, [*artı bla, artı bla*] *atlay ketdi*. (KN, TC) “Genç, yaşlılara hürmet göstererek **geri geri adım atarak** gitti.”

Zoya [*hapçükleni arası bla*] *küçden atlay*: *Bek alamat etgense*. (AB, CK) “**Zoya (eşyaların arasından zorla geçerek)**: Çok iyi yapmışsın.”

2. TT *bak-* ~ KMT *bak-*

bak- fiili Türkiye Türkçesinde “1. -e Bakışı bir şey üzerine çevirmek. 2. -e Aramak. 3. -e Bir şeyin yüzü bir yöne doğru olmak. 4. -e Bir şeyin gelişmesi veya iyi bir durumda kalması için emek vermek. 5. -e Beslemek, geçindirmek. 6. -e Bir iş birinden beklenmek. 7. -e Hastayı muayene etmek. 8. -e Tedavi etmek için ilgilenmek. 9. -e Yoklamak, incelemek, denemek. 10. -e Bir işi yapmak, bir

³<https://sozluk.gov.tr/>

işi yapmakla görevli olmak. 11. nesnesiz İlgilenmek. 12. -e Uğraşmak, meşgul olmak. 13. -e Yapılabilmesi bir şeye bağlı bulunmak. 14. -e Gözetmek, korumak. 15. -e Renklerde benzetmek, andırmak. 16. nesnesiz Anlamak, farkına varmak. 17. -e Başka bir şeyle ilgilenmeyip elindeki veya önündeki işle uğraşır olmak.” anlamlarına sahiptir.⁴ *bak-* fiili “beslemek, geçindirmek” ve “hastayı muayene etmek, tedavi etmek için ilgilenmek” anlamlarında *[kim]* + *[kime]* tamlayıcılarıyla kullanılır:

[kim] + [kime] + bak-: - *Rabia'nın kazançları gene İmam'a verilsin, Efendim! [Ben] [kızıma] bakarım.* (HEA, SB)

bak- fiili Karaçay-Malkar Türkçesinde “Beslemek, bakmak, ihtimam göstermek; tedavi etmek” (KMT-TTS, KMTS) anlamlarına gelmektedir.⁵ *bak-* fiili bu anlamlarıyla Türkiye Türkçesindeki gibi iki istem boşluğu açmaktadır. Ancak *bak-* fiili hem *[kim]* + *[kime]* hem *[kim]* + *[kimi]* tamlayıcılarıyla kullanılır. Burada tamlayıcılar hem +A, +gA, +ha yönelme durumu ekleriyle hem de +I, +U, +nI yükleme durumu ekleriyle fiile bağlanmaktadır⁶:

[kim] + [kim(+A, +gA, +ha)] + bak-: - *Ekisin da aşır, - dedi ol Ortabayğa malqarça, - gerekli boluşluqnu bersinle, [ala] [caralarına] baqsınla...* (Gİ, NU) “- O, Ortabay’a, Malkarca ‘İkisini de götür dedi’, gerekli yardımı yapsınlar, yaralarını tedavi etsinler.”

Balala çıqsala va, [keslerini balalarına] baqğança, kukuk balalağa da bağıp, balaları bla birge ösdüredile. (BG, CK) “Yavrular çıkınca da **kendi yavrularına bakarcasına** guguk kuşlarının yavrularına da bakıp kendi yavrularıyla beraber büyüttüler.”

Ol, [ayaqları, qolları çıqqanlağa, sınğanlağa], can avruvudan bağıp, sav etip turğandı. (DMT, A) “O, ayakları kolları çıkanlara, kırılanlara ilgiyle **bakıp** onları sağlıklarına kavuştururdu.”

[kim] + [kim(+nI, +I, +U)] bak-: *Alanı keslerini dohturları bar edi, [men] [elçileni] baqğanma.* (BH, OC) “Onların kendi doktorları vardı, **ben köylülere bakmışım.**”

Qadarları qıyın caşçıqla, [qart ataların, anaların, kiçi qarındaşların, egeçlerin] bağa, sabiy inbaşlarına sav üyürnü cügün salğanla, cetgen kişileça, ciger işlegendile... (ZH, UCS) “Kaderleri zor çocuklar, **yaşlı babalarına annelerine, küçük kardeşlerine bakarak** çocuk omuzlarına bütün ailenin yükünü alır, yetişkin kişiler gibi çalışırlar...”

[Ol] üç ayını içinde ençi palatada baqdı [Marinanı erine]. (TA, G) “O, üç ay boyunca, **Marina'nın eşine** özel bir odada **baktı.**”

bak- fiilinde gerçekleşen bu nöbetleşmede fiilde herhangi bir anlam farkı gözlemlenmemektedir. Karaçay-Malkar Türkçesine benzer şekilde Anadolu ağzlarında da *bak-* fiilinde aynı şekilde bir nöbetleşme gerçekleşmektedir.

⁴<https://sozluk.gov.tr/>

⁵*bak-* fiilinin Karaçay-Malkar Türkçesinde “ilgilenmek, bakışını bir yöne çevirmek” anlamlarında kullanıldığı örneklere de rastlanmıştır. Bu kullanımda herhangi bir istem farkı veya durum eki nöbetleşmesi gözlemlenmez: *Ol, taphada bidırqay bırıqlağa baqdı da, içinde çiy balı bolğanın tapdı da, anı caşını qoluna tutdurdu.* (TA, A) “O, raftaki geniş kaplara bakıp içinde taze bal olduğunu gördü ve onu çocuğunun eline tutuşturdu.”

⁶*bak-* fiili Türkmen Türkçesinde “besleyip büyütme” anlamında yükleme durumu ekiyle kullanılmaktadır: *Olari çekdirme bilen bakdı.* “Onları et yemekleri ile büyüttü.” Gagavuz Türkçesinde de “bakışı bir şey üzerine çevirmek” ve “ihtimam göstermek” anlamlarında yükleme durumu ekiyle kullanılmaktadır: *Bakın burayı, ekmää koyêrim sobanın üstünü.* “Buraya bakın, sobanın üstüne ekmeği koyuyorum.”, *Uzena koyunnarı güder, kuzuları bakar.* “Uzena koyunları güder, kuzulara bakar.” (Karabulut ve Ulutaş, 2017, s. 106).

3. TT başla- ~ KMT başla-

başla- fiili Türkiye Türkçesinde “1. -e Bir işe girişmek, harekete geçmek. 2. nesnesiz Çalışır, işler, yürür duruma girmek. 3. -e Olmak, oluşmak, ortaya çıkmak, doğmak. 4. -e Görünmek. 5. -e Etkisini göstermek.”⁷ anlamlarında kullanılmaktadır. *başla-* fiili “bir işe girişmek, harekete geçmek” anlamında [kim] + [kime] tamlayıcılarıyla kullanılır:

[kim] + [kime] + başla-: [O] “Reis bey, ben Yahudi’yim, yalan söylemem,” diye [söze] **başladı**, biz o gece Hakkı’nın kahvesinden çıktık. (KT, DY)

başla- fiilinin Karaçay-Malkar Türkçesindeki anlamı “başlamak, siftah etmek” (KMT-TTS, KMTS) şeklinde verilmiştir. Türkiye Türkçesinden farklı olarak [kime] yerine [kimi] tamlayıcısını almaktadır. +A, +gA, +ha yönelme ekli tamlayıcı yerine, +I, +U, +nI yükleme durumu ekli tamlayıcı tercih edilir:

[kim] + [kim(+nI, +I, +U)] + başla-: - Ömrüm sizni aranızda ötdü, - dep, [Dobullu] dağda [bir nasiyatın] **başladı**. (TA, AH) “Ömrüm sizin aranızda geçti diye **Dobullu** yine **bir nasihate başladı**.”

- Salam aleykum, bağılı elçilerim, - deb **başladı** [sözün] [Zavur]. (LB, K) “**Zavur, söze** ‘Selamun aleyküm kıymetli köylülerim’ diye **başladı**.”

Şindikge oturub, tört canın qaramı bla avlay, [uşağını] **başladı**. (BH, OC) “Sandalyeye oturup dört yanına göz gezdirip **konuşmaya başladı**.”

başla- fiili eski ve yeni metinlerde (Oğuz grubu dışında) yükleme durumu ekiyle kullanılır: *tayaklığın iki tümen yıl başladım*. (Altun Yaruk, 547/44), ...Zü’l-Karneyn âb-ı hayvân hayâli bile zulümetga kirgende Hızır Aleyhi’s-selâm anı başlab kirdi. (Çağatay Türkçesi), *Bayat atı birle sözüğ başladım*. (Kutadgu Bilig, 1) (Sarica, 2006, s. 210). Mevlüt Erdem, *başla-* fiilinin Eski Anadolu Türkçesinin bazı eserlerde hem yükleme hem yönelme durumu ekiyle kullanıldığı örneklere yer vermiştir: *Hak Tevfik viridi bu kitabı başlamağa, Başlaya imam namazı, andan fatihaya başlaya* (2004, s. 953-954). *başla-* fiilindeki bu nöbetleşmenin örneklerine Harezmi Türkçesinde de rastlanmaktadır: *başladı işge, başladı işni* (2004, s. 955-956).

4. TT dinle- ~ KMT tınla-

Türkiye Türkçesinde *dinle-* fiili “1. -i İştirmek için kulak vermek. 2. -i Birinin sözünü, öğüdünü kabul edip gereğince davranmak. 3. -i Kulakla veya dinleme aletiyle hastayı muayene etmek. 4. -i, mecaz Uymak, baş eğmek, itaat etmek.”⁸ anlamlarında kullanılmaktadır. *dinle-* fiili Türkiye Türkçesinde [kim] + [kimi] tamlayıcılarını alır:

[kim] + [kimi] + dinle-: [Mümtaz], bu uzak tebessümün ışığı altında [Sabih’in dünya vaziyeti hakkındaki fikirlerini] **dinledi**. (AHT, H)

Karaçay-Malkar Türkçesindeyse “dinlemek, önemsemek, bakmak, susmak, ses çıkarmamak” (KMT-TTS); “dinlemek” (KMTS) anlamlarında olan bu fiil Türkiye Türkçesinde olduğu gibi iki istem boşluğu açar ancak [kim] dışındaki tamlayıcı, Türkiye Türkçesinden farklı olarak, +I, +U, +nI yükleme durumu ekli değil +A, +gA, +ha yönelme durumu eklidir:

⁷<https://sozluk.gov.tr/>

⁸<https://sozluk.gov.tr/>

[kim] + [kim(+A, +gA, +ha)] + tınıla-: [*Adurhay*], *başın enişge iyib, [midah cırğa] tınıladı.* (KN, TC) “**Adurhay**, başını öne eğip **hüzünlü şarkıyı dinledi.**”

Alay bolmasa, [siz aythanlağa] tınılab turmay, sürüb kıstarık edi bılaydan... (AB, CK) “**Yoksa söylediklerinizi dinlemeden** kovup sürecekti sizi buradan...”

[*Kolhozçula*] [*radioğa*] *tınılaydıla, televizorğa qaraydıla.* (HN, C) “**Kolhozcular radyoyu dinliyor**, televizyona bakıyorlardı.”

5. TT *dol-* ~ KMT *tol-*

dol- fiili Türkiye Türkçesinde “1. nesnesiz Dolu duruma gelmek. 2. nesnesiz Bitkiler olgunlaşmak, erginleşmek. 3. nesnesiz Bir yere iyice yayılmak, kaplamak. 4. nesnesiz Bir yerde pek çok eşya veya kimse toplanmak, kalabalık duruma gelmek. 5. nesnesiz Süre, hesap tamamlanmak. 6. nesnesiz, mecaz Sabrı tükenip öfkesi taşacak duruma gelmek.”⁹ şeklinde anlamlandırılmaktadır. *dol-* fiili “bir yerde pek çok eşya veya kimse toplanmak, kalabalık duruma gelmek” anlamında [kim] + [kimle] tamlayıcılarını almaktadır:

[kim] + [kimle] + *dol-*: [*Meydan*], *birden bire, [teşekkür sesleriyle ve dualarla] doldu.* (TB, O)

Karaçay-Malkar Türkçesinde “1. Dolmak. 2. Yerine gelmek, gerçekleşmek” (KMT-TTS), “dolmak, yerleşmek” (KMTS) anlamlarına sahip olan *tol-* fiili, “yerleşmek” anlamında [kim] tamlayıcısıyla kullanılır. Ancak Türkiye Türkçesindeki “bir yere iyice yayılmak, kaplamak; bir yerde pek çok eşya veya kimse toplanmak, kalabalık duruma gelmek” anlamlarında [kimle] yerine +*dAn* ayrılma durumu ekli [kimden] tamlayıcısını alır:

[kim] + [kim+(dAn)] + *tol-*: [*Azani közleri*] [*cılamuqdan*] *tolub, ne aytırğa bilmey süyeledi.* (AB, CK) “**Aza’nın gözleri yaşlarla dolup** ne söyleyeceğini bilemeden bekledi.”

«*Kamgut, çık! Çığar zamanı bolğandı! [Bashan avzu] [cav askerden] tolğandı!*» (MÖ, GB) “**Kamgut, çık! Çıkma zamanı geldi! Bashan’ın girişi düşman askerleriyle dolmuş.**”

Mınnen atı tulpar bolsun, [arbazı] [qonaqdan] tolsun. (KN, TC) “**Bindiği at tulpar¹⁰ olsun, avlusu misafirle dolsun.**”

6. TT *doldur-* ~ KMT *toltur-*

Türkiye Türkçesinde “1. -i Dolmasını sağlamak, dolu duruma getirmek. 2. -i Araç deposunu akaryakıtla tamamen dolu duruma getirmek. 3. nesnesiz Ateşli silahların içine mermi sürmek. 4. nesnesiz Bildirge, çizelge, fiş vb. basılı kâğıtların boş yerlerini tamamlamak. 5. -i Yaşını, yılını bitirmek. 6. -i Ses, koku yayılıp kaplamak. 7. -i Belirli bir süreyi kaplamak, almak. 8. -le, mecaz Canlılık kazandırmak. 9. -i, mecaz Birini, başkası için kötü düşünecek bir duruma getirmek.”¹¹ anlamlarına gelen *doldur-* fiili “dolmasını sağlamak, dolu duruma getirmek” anlamında üç istem boşluğu açmakta ve bu boşluklar [kim] + [kimi] + [kimle] tamlayıcılarıyla doldurulmaktadır:

[kim] + [kimi] + [kimle] + *doldur-*: [*Sen*] [*Evi*] [*bir sürü ağlamaklı plakla*] *dolduruyorsun, diye söylenip duruyor.* (OA, T)

⁹<https://sozluk.gov.tr/>

¹⁰Tulpar “(I) Yiğit, cesur, kahraman. (II) Efsanevi uçan at; iyi cins at, mitolojide kanatlı at.” (KMTS).

¹¹<https://sozluk.gov.tr/>

Karaçay-Malkar Türkçesinde “1. Doldurmak. 2. Yapmak, yerine getirmek, sağlamak” (KMT-TTS); “doldurmak” (KMTS) anlamlarına sahip olan *toltur-* fiili Türkiye Türkçesinde olduğu gibi “dolmasını sağlamak, dolu duruma getirmek” anlamında üç istem boşluğu açmaktadır. Ancak Türkiye Türkçesindeki *[kimle]* yerine, Karaçay-Malkar Türkçesinde *+dAn* ayrılma durumu ekli *[kimden]* tamlayıcısı bulunmaktadır:

[kim] + [kim(+I, +U, +nI)] + [kim(+dAn)] + toltur-: *[Cırçıl], tavla taba qarab, [köküregin] [havadan] tolturub, ahsına...* (KN, TC) “Destancı, dağlara bakıp göğsünü havayla doldurup iç çekerek...”

[Caş qoyçu], [öre goppanni] [eçki sütden] tolturup, hastandan çıqdı. (TA, AH) “Genç çoban, yüksek kazanı ekşi sütle doldurup ambardan çıktı.”

Caşçıqladan biri anı çaç eşmeçiklerinden hını tartdı, qalğanla va qarap-qarağınçı çekekleni suvların tögüp, [alanı] [topuraqdan] tolturdula. (TZ, AC) “Çocuklardan biri onun saç örgülerinden kabaca çekti, diğerleri de göz açıp kapayıncaya kadar kovaların sularını döküp onları toprakla doldurdular.”

Türkiye Türkçesinde *doldur-* fiilinin *[kim] + [kimi] + [kimle]* tamlayıcılarıyla kullanıldığı şekil, Karaçay-Malkar Türkçesinde *bla* edatıyla çok az örnekte kendini göstermektedir:

[kim] + [kim(+I, +U, +nI)] + [kim (bla)] + toltur-: *Adamla çaşavlarında bir boş cer qaldırmay, [alayı] [cır bla] toltururğa izleb turğança menşe alay körüne edi.* (HB, C) “İnsanlar bana yaşamlarında boş bir yer bırakmadan, her yerini şarkıyla doldurmak istiyormuş gibi görünüyordu.”

7. TT *doy-* ~ KMT *toy-*

Türkiye Türkçesinde *doy-* fiili, “1. nesnesiz İsteği kalmayıncaya kadar yemek, açlığı kalmamak. 2. -e Bir gereksinimini yeteri kadar karşılamak. 3. nesnesiz, mecaz Yeter bulmak, kanmak, tatmin olmak.”¹² anlamlarına gelir. *doy-* fiili, “bir gereksinimi yeteri kadar karşılamak” anlamında *[kim]* ve *[kime]* tamlayıcılarıyla kullanılmaktadır:

[kim] + [kime] + doy-: *İki gündür [Mümtaz], [yazılmamış bir şiiri, henüz şüphenin zehiri değmemiş bir hakikati, hayat arızasıyla kırılmamış bir bütünlüğü andıran manzarayı seyretmeğe] doymamıştı.* (AHT, H)

Karaçay-Malkar Türkçesinde *toy-* fiili, “Doymak, kanmak, doyuma erişmek” (KMT-TTS), “Doymak” (KMTS) anlamlarındadır. Karaçay-Malkar Türkçesinde Türkiye Türkçesindeki *[kime]* yerine *+dAn* ayrılma durumu ekli *[kimden]* tamlayıcısıyla kullanılmaktadır:

[kim] + [kim(+dAn)] + toy-: *Mustafa. Hamit, [sen] [mahdannandan] bir toymadı.* (BA, AC) “Mustafa: Hamit, övünmeye bir doymadın.”

Sen a bılayda qarın [gırcından] toyğanı bla mahdana turasa. (BA, AC) “Sen de burada karnının ekmeğe doymasıyla övünüyorsun.”

[Süyümünden] toymayma,/ Nür çaçılad közünden,/ Bir tavuşçuq eştgeem/ Bulbul kibik sözünden. (HO, CF) “Sevimliliğine doyamıyorum, nur saçılıyor gözünden; bir ses duyuyorum, bülbül gibi sözünden.”

Kahraman (1996, s. 139), Türkiye Türkçesindeki fiillerin istediği durum eklerini verdiği çalışmasında *doy-* fiili için *+e, +le, +de* durum ekleriyle birlikte *+den* durum ekini de vermiş ve bunu “senden doymuyor” şeklinde örneklendirmiştir. Anadolu Ağzlarında *doy-* fiilinin edilgen biçimi

¹²<https://sozluk.gov.tr/>

olan *doyu*- fiilinde ve bu fiilin türevlerinde +DAn durum ekli tamlayıcıya rastlanmaktadır: *sizden doyumlu* olmaz yani. 9/118 (Kürüm, 2021, s. 438); *oralarmın, hêç oralarmın şeyinden doyulur mi?* 82/8, *oralardan hêç doyulur mi yârûm?* 82/10 (Kürüm, 2021, s. 717); *ehlibeyt balından doyulmaz tada,/ nerde allah dersen gelir imdada.* 11/460 (Koç, 2021, s. 259). Ayrıca Azerbaycan şairi Bahtiyar Vahapzade'nin şu dörtlüğünde *doy*- fiilinin [*kimden*] tamlayıcısıyla kullanımına rastlanmaktadır: *Səndən doymaq olarmı/ həyat sən nə şirinsən!/ Ancaq hamının deyil,/ sən həyatın qadrini/ yalnız bilənlərsən!..*

8. TT dürtül- ~ KMT türtül-

Türkiye Türkçesinde *dürtül*- fiili, “nesnesiz Dürtme işine konu olmak veya dürtme işi yapılmak”¹³ anlamındadır. *dürtül*- fiili bu anlamda bir istem boşluğu açmakta ve [*kim*] tamlayıcısıyla kullanılmaktadır:

[**kim**] + **dürtül**-: *Süpürgeden koparılmış ince sarı kamçılarla [kanatsız sinekler] dürtülüyor: hayvancıklar, şaşkın, telaş içinde arabacıları çekiyorlar.* (OA, T)

Karaçay-Malkar Türkçesinde *türtül*- fiili “itilmek, dürtülmek, itelenmek” (KMT-TTS), “1. Takılmak, Çarpılmak. 2. Rastlamak, rast gelmek” (KMTS) anlamlarına sahiptir. Karaçay-Malkar Türkçesinde bu fiil, iki istem boşluğu açmakta ve [*kim*] tamlayıcısının yanı sıra +A, +gA, +ha yönelme durumu ekli [*kime*] tamlayıcısını almaktadır:

[**kim**] + [**kim(+A, +gA, +ha)**] **dürtül**-: - *Da qalay tabayıq alanı? Çeget ulludu. Kayalada dorburn köbdü. İzleyik, [bir cuqqa] türtülüüb qalır esek a.* (LB, K) “- Nasıl bulalım onları? Orman büyük. Kayalarda mağara çok... İzleyelim, **bir şeye denk gelirsek.**”

- *Men barayım, - deb [Goqqa] çığıb tebrengenley, bosağada [anasına] türtüldü.* (BH, OC) “Ben gideyim diyerek **Gokka** çıkınca, eşikte **annesine rastladı.**”

«*Seni kibik, mazallı kişi [uovak-tüyek cumuşlağa] türtüle turğan ayıpdı!*» - *dep şibirdaydı aña kim ese da.* (TA, A) “Biris: ‘Senin gibi büyük birinin **ufak tefek görevlere verilmesi** ayıptır!’ diye fısıldadı.”

9. TT düşün- ~ KMT tüşün-

Türkiye Türkçesinde *düşün*- fiili, “1. -i Aklından geçirmek, göz önüne getirmek. 2. -de Bir sonuca varmak amacıyla bilgileri incelemek, karşılaştırmak ve aradaki ilgilerden yararlanarak düşünce üretmek, zihinsel yetiler oluşturmak, muhakeme etmek. 3. nesnesiz Zihniyle arayıp bulmak. 4. -i Bir şeye karşı ilgili ve titiz davranmak. 5. -i Akıl etmek, ne olabileceğini önceden kestirmek. 6. -i Tasarlamak. 7. nesnesiz Tasalanmak, kaygılanmak. 8. nesnesiz Farz etmek.”¹⁴ anlamlarına sahiptir. “Aklından geçirmek, göz önüne getirmek” anlamında iki istem boşluğu açan *düşün*- fiili [*kim*] + [*kimi*] tamlayıcılarını alır:

[**kim**] + [**kimi**] + **düşün**-: [*Ben*] [*Çocuğun o dakikadaki ruhi durumunu*] *düşünüyorum...* (RNG, A)

tüşün- fiilinin Karaçay-Malkar Türkçesindeki anlamı “düşünmek, kanaatinde olmak, kavramak, anlamak” (KMT-TTS), “1. İnanmak, kanaat getirmek. 2. Anlamak, kavramak” (KMTS)

¹³<https://sozluk.gov.tr/>

¹⁴<https://sozluk.gov.tr/>

şeklinde. Buna göre iki istem boşluğu açan *tüşün-* fiilinin *[kim]* dışındaki tamlayıcısı Türkiye Türkçesinden farklı olarak, +A, +gA, +ha yönelme durumu ekli *[kime]* tamlayıcısıdır:

[kim] + [kim(+A, +gA, +ha)] + tüşün-: *[Dobullu aythannı mağanasına] da olsağatdan tüşündüle.* (TA, AH) “Dobullu’nun söylediğinin manasını da hemen **anladılar.**”

Busağatda sağış etsem, [køb zatha] tüşüneme... (BH, C) “Şimdi düşününce **birçok şeyi anlıyorum...**”

Ahmat gazetde [bir canılıqla eterge itinñenine] tüşünñenbiz. (ŞH, C) “Ahmet’in gazetede **birtakım yenilikler gerçekleştirmek istediğini anlamıştık.**”

düşün- fiili Gagavuz Türkçesinde yönelme durumu ekiyle kullanılır: *Prost et bizi, bulü, ani sana düşündük.* “Seni düşündük; bizi affet ağabey.” (Karabulut ve Özdemir, 2017, s. 107). Türkmen Türkçesinde de “anlamak” anlamında yine yönelme durumu ekiyle kullanılır: *Pökgi valanını sonñı sözüne hiç kim düşünmedi.* “Pökgi Vala’nın son sözünü hiç kimse anlamadı.” (Erdem, 2004, s. 945).

10. TT geliş- ~ KMT keliş-

geliş- fiili Türkiye Türkçesinde “1. nesnesiz, biyoloji Büyüyüp boy atmak, yetişmek, neşvünema bulmak. 2. nesnesiz İlerlemek, olgunlaşmak, genişlemek, inkişaf etmek. 3. nesnesiz, halk ağzında Şişmanlamak.”¹⁵ anlamlarına sahiptir. Bu anlamlara göre *geliş-* fiili, bir istem boşluğu açar ve *[kim]* tamlayıcısıyla kullanılır:

[kim] + geliş-: *Birleşmiş Milletler istatistiklerine göre ancak [Nijerya ve Gana] bizden daha az gelişmiş.* (OA, T)

Karaçay-Malkar Türkçesindeyse *keliş-* fiili Türkiye Türkçesinden farklı olarak “uymak, anlaşmak, uyum sağlamak, denk gelmek, mutabık olmak” (KMT-TTS), “yakışmak, uygun düşmek; uymak, anlaşmak” (KMTS) anlamlarına gelir.¹⁶ Burada anlam farklılığından kaynaklanan bir istem farklılığı söz konusudur. *keliş-* fiili *[kim] + [kime]* şeklindeki tamlayıcılarla kullanılmaktadır. Türkiye Türkçesindeki *[kim]* tamlayıcısının yanı sıra, Karaçay-Malkar Türkçesinde +A, +gA, +ha yönelme durumu ekli *[kime]* tamlayıcısı da *keliş-* fiiliyle kullanılır:

[kim] + [kim(+A, +gA, +ha)] + keliş-: *Aytırğa unamaydı. Busağatda biz bilgen zatla bla [bu sen aythannı] kelişmeydi.* (AB, CK) “Konuşmaya razı olmadı. Şimdi bizim bildiğimiz şeylerle **senin söylediklerin uymuyor.**”

Halq kesi carathan, [caşavuna] kelişgen, anı ayırına sebep bolluk quralışda caşarğa kerekdi. (LB, K) “Halkın kendi yarattığı, **yaşamına uyan**, kuvvetlenmesini sağlayacak düzende yaşaması gerek.”

Stalinñe busağat telegramma berirge kerekdi, - deb [kübüsü] [alayğa] kelişdi. (BH, OC) “Stalin’e hemen telgraf çekmek gerek diye **çoğu bu fikirde anlaştı.**”

11. TT kovul- ~ KMT kuvul-

Türkiye Türkçesinde *kovul-* fiili “nesnesiz Kovma işine konu olmak veya kovma işi yapılmak”¹⁷ anlamına gelmektedir. Bu anlamıyla iki istem boşluğu açan *kovul-* fiili, *[kim]* ve bu fiile +DAn ayrılma durumu ekiyle bağlanan *[kimden]* tamlayıcısıyla kullanılır:

¹⁵<https://sozluk.gov.tr/>

¹⁶Türkiye Türkçesi ağızlarında *geliş-* fiilinin “1. Şişmanlamak. 2. İşi yoluna girmek. 3. Uğurlu gelmek. 4. Uymak, denk gelmek. 5. Kendi sazından başka saz çalamamak, eli yatmamak.” anlamları vardır (<https://sozluk.gov.tr/>). Ağızlardaki “uymak, denk gelmek” anlamı, Karaçay-Malkar Türkçesindeki *keliş-* fiilinin anlamıyla aynıdır.

¹⁷<https://sozluk.gov.tr/>

[kim] + [kimden] + kovul-: [*Dumrul*], parti meselesi yüzünden babasıyla kavga etti ve [*evden*] *kovuldu*. (OA, T)

Karaçay-Malkar Türkçesinde ise *kuvul-* fiili, “ileri atılmak, hızla gitmek” anlamına sahiptir. *kuvul-* fiili Karaçay-Malkar Türkçesindeki anlam farkından dolayı farklı bir tamlayıcıyla kullanılmaktadır. Bu fiil Türkiye Türkçesinde olduğu gibi Karaçay-Malkar Türkçesinde de iki istem boşluğu açar ancak tamlayıcılardan biri [*kimden*] değil fiile +A, +gA, +ha yönelme durumu ekiyle bağlanan [*kime*] tamlayıcısıdır:

[kim] + [kim(+A, +gA, +ha)] + kuvul-: *Hayda, sav-esen qal! - dep, [Lin-Syan], atına sekirip minip, [üyge] quvulğandı*. (MÖ, UAH) “Lin-Syan, hadi, hoşça kal! deyip atına binmiş ve **eve yönelmiş**.”

Qağıtnı da alıp, quvuldu olsağat oquna [Gitçev telestüdiyanı tamatasına]. (AT, HU) “**Gitçev**, kâğıdı da alıp hemen **televizyon stüdyosunun şefine gitti**.”

Alay çaşını cathan ceri cıyılğanlay turğanın körüp, cüregi elgendi. [Aş üyge] quvuldu, çaşı va anda da cok! (AT, HU) “Çocuğunun yattığı yerin derli toplu durduğunu görüp yüreği titredi. **Mutfağa gitti**, çocuğu orada da yok!”

12. TT kullan- ~ KMT kullan-

kullan- fiili Türkiye Türkçesinde “1. -i Bir şeyden belli bir amaçla yararlanmak. 2. -i Bir kimseyi bir hizmette bulundurmak, çalıştırmak. 3. -i İşletmek, değerlendirmek. 4. nesnesiz Giymek, takmak. 5. nesnesiz Sigara, içki vb. şeylere alışmış olmak, içmek. 6. nesnesiz Kelimeyi yazmak, söylemek. 7. -i Harcamak, sarf etmek. 8. -i Amacına ulaşmak için birinden veya bir şeyden yararlanmak, onu amacına alet etmek, sömürmek, istismar etmek. 9. -i Araç veya aleti işletmek, yönetmek. 10. -i, mecaz Bir şeyin gereklerini yerine getirmek.” anlamlarında¹⁸ geçmektedir. “Bir şeyden belli bir amaçla yararlanmak, bir kimseyi bir hizmette bulundurmak, çalıştırmak ve amacına ulaşmak için birinden veya bir şeyden yararlanmak, onu amacına alet etmek, sömürmek, istismar etmek” anlamlarında *kullan-* fiili, [*kim*] + [*kimi*] tamlayıcılarını almaktadır:

[kim] + [kimi] + kullan-: *Yazarken, [kâğıdı] ikiye katlamadan kullanmış*. (OA, T)

İşittiğimize göre [bu binayı] başka bir işte kullanmak üzere müşteri aranıyormuş. (RNG, AN)

Karaçay-Malkar Türkçesinde *kullan-* fiili, “kul sahibi olmak, köle sahibi olmak” (KMT-TTS); “hizmet ettirmek, köle olarak çalıştırmak” (KMTS) anlamlarına sahiptir. *kullan-* fiili, Karaçay-Malkar Türkçesinde, Türkiye Türkçesinden farklı olarak, [*kimi*] tamlayıcısı yerine [*kime*] tamlayıcısını alır:

[kim] + [kim(+A, +gA, +ha)] + kullan-: *Bir atadan tuoğan eki qarındaşını ençi arbazlarındaça çaşağan, bir tilni cürütgen, bir dinne qullannan halqladıla*. (AS, DH) “Aynı babadan doğan iki kardeşin kendi avlularında yaşamaları gibi, aynı dili konuşan ve aynı dine inanan halklardır.”

Bügünlükde Zeytun [ilmuğa, oqutuv-üyretiv emda cazıroçuluq işlege] qullana ese, bek birinçiden, ol aña qanı bla kelgen - Allah bergen - fahmusudu. (ŞH, C) “Zeytun bugün **bilime, eğitim-öğretim ve yazarlık alanlarına hizmet ediyorsa** öncelikle, bu onun Allah vergisi bir yeteneğidir.”

¹⁸<https://sozluk.gov.tr/>

*Ala bir birleri bla «un bla suv kibik» caraşıp, Qaysınnı cüregi [poeziyağa da, muzıqağa] da teñ qullanyanına şağat bolup qaladıla. (GS, MTK) “Onlar birbirlerine ‘un ile su gibi’ yakışıp Kaysın’ın yüreğinin **şiire de müziğe de eşit ölçüde hizmet ettiğine** şahit oluyorlar.”*

13. TT öğren- ~ KMT üren-/üyren-

Türkiye Türkçesinde öğren- fiili, “1. -i Bilgi edinmek. 2. -i Bellemek. 3. nesnesiz Beceri kazanmak. 4. -i Haber almak.”¹⁹ anlamlarına gelmektedir. öğren- fiili, “bilgi edinmek, bellemek” anlamlarında [kim] + [kimi] tamlayıcılarıyla kullanılır:

[kim] + [kimi] + öğren-: *Bu işi bir anda yapamayacakları için, kültür dili olarak [İngilizceyi] öğrenmekten başka çare bulamadılar. (NSB, TS)*

Karaçay-Malkar Türkçesinde üren-/üyren- fiili, “öğrenmek; alışmak” (KMT-TTS, KMTS) anlamlarına gelmektedir. Türkiye Türkçesinden farklı olarak “alışmak” anlamında da kullanılan üren-/üyren- fiili, Karaçay-Malkar Türkçesinde hem “öğrenmek” hem “alışmak” anlamında [kimi] yerine yönelme durumu ekli [kime] ile tamamlanmaktadır:

[kim] + [kime] + üren-/üyren-: *Tört cılğa [biz] [orus tilge], Mariya Pavlovna da [qaraçay tilge] ürene ketgen edik. (HN, C) “Dört yılda biz Rusçayı öğrenmiştik, Mariya Pavlovna da Karaçay dilini öğrenmişti.”*

[Ala] [qumlanı kökge kötürgen cellege] da üyrenip qalğandıla... (AS, DH) “Onlar kumları göğe kaldıran rüzgârlara da alışmışlardı.”

Anı sebepli va aña [başha asker ustalıqğa] üyrenirge kerek bolğandı. (KA, KS) “Bu yüzden de onun başka askerî maharetler öğrenmesi gerekiyordu.”

Karaçay-Malkar Türkçesinde bazı örneklerde öğren- fiili, Türkiye Türkçesinde olduğu gibi [kim] + [kimi] şeklinde de tamamlanmaktadır. Ancak bu kullanımın örnekleri çok kısıtlıdır:

[kim] + [kimi] + üren-/üyren-: *Sabiy aqılçığı bla [Quranda oquğan suralanı] kölden terk üyrenyendi. (AS, DH) “Çocuk akıyla, Kur’an’da okunan sureleri hemen, canla başla öğrenmişti.”*

öğren- fiilinin Eski Anadolu Türkçesinde yönelme durumu ekiyle kullanımı vardır: *ya kullarum açlığa neyile öğrendüñüz (Gülsevin, 2007, s.35). Türkmen Türkçesinde de övren- fiili “alışmak” anlamında yönelme durumu ekini almaktadır: Hemişe köpçülüğün gürrünçiliğine övrenen Garlı ussanıñ yüreği gısdı. “Her zaman kalabalığın sohbetine alışan/alışkın olan Garlı ustanın canı sıkıldı.” (Erdem, 2004, s. 946).*

14. TT öğret- ~ KMT üret-/üyet-

Türkiye Türkçesinde öğret- fiili, “1. -e, -i Bir kimseye bir konuda bilgi ve beceri kazandırmak. 2. -e, -i Yetenek kazandırmak. 3. -e, -i Bilinmeyen bir konuda bilgi sahibi olmasını sağlamak.”²⁰ anlamlarına sahiptir. Bu anlamları doğrultusunda üç istem boşluğu açan öğret- fiili, [kim] + [kime] + [kimi] tamlayıcılarıyla kullanılmaktadır:

[kim] + [kime] + [kimi] + öğret-: *Hurafe ve hayal ile mütemadiyen mücadele eder, [o] [talebesine] ancak [ilmin en müspet hakikatlerini] öğretir. (RNG, A)*

Karaçay-Malkar Türkçesinde “alıştırmak, öğretmek, eğitmek” (KMT-TTS, KMTS) anlamlarına gelen üret-/üyet- fiili, Türkiye Türkçesinde olduğu gibi üç istem boşluğu açmaktadır.

¹⁹<https://sozluk.gov.tr/>

²⁰<https://sozluk.gov.tr/>

Ancak Karaçay-Malkar Türkçesinde, Türkiye Türkçesindeki [kimi] tamlayıcısının yerine [kime] tamlayıcısı, [kime] tamlayıcısı yerineyse [kimi] tamlayıcısı yer almaktadır:

[kim] + [kimi] + [kime] + üret-/üret-: [Bizni] [Stalinne kesibizni berivge] *üretgendile*. (HB, OC) “**Bize, Stalin’e kendimizi vermeyi öğretmişlerdi.**”

Endi elibleni, latin harifleni da bırnaq etib, [bizni] [orus hariflege] *üretirge izleydile*. (LB, K) “Şimdi Arap harflerini, Latin harflerini de bıraktırıp **bize Rus harflerini öğretmek istiyorlar.**”

[Bu zatha] [sabiyleni] da gitçelikden *üretgendile*. (BH, C) “**Buna çocukları da küçüklükten alıştırmışlar.**”

Karaçay-Malkar Türkçesinde bazı örneklerde öğret- fiili, Türkiye Türkçesinde olduğu gibi [kim] + [kime] + [kimi] şeklinde de tamamlanmaktadır:

[kim] + [kime] + [kimi] + üret-/üret-: Meni ol kün [ustaz] [orus tilden dersimi] *üretirge kelgen edi*. (HN, C) “Hoca o gün **benim Rusça dersimi öğretmeye gelmişti.**”

15. TT saldır- ~ KMT saldır-

saldır- fiili Türkiye Türkçesinde “1. -e Bir kimseye veya bir şeye karşı saldırı yöneltmek, zarar verici bir davranışta bulunmak, hücum etmek. 2. -e Bir şey veya kimse üzerine saldırı yapılmasına sebep olmak. 3. -den Gemi, kalkmak için yelken açıp başını gideceği yola çevirmek. 4. -e, mecaz Yıkıcı ve sert eleştiriler yapmak. 5. -e, kimya Etkisiyle eritmek.”²¹ gibi anlamlara sahiptir. saldır- fiili, “Gemi, kalkmak için yelken açıp başını gideceği yola çevirmek” anlamı dışında [kim] + [kime] tamlayıcılarıyla kullanılmaktadır:

[kim] + [kime] + saldır-: [Salgan], [Kutbay’a] *saldırdı*; bir süre yerlerde yuvarlandılar. (OA, T)

Karaçay-Malkar Türkçesinde ise saldır- fiili “koydurmak, taktırmak” (KMT-TTS), “koydurmak” (KMTS) anlamlarında kullanılmaktadır. Türkiye Türkçesinden farklı olarak üç istem boşluğu açan saldır- fiili, [kim] + [kimi] + [kime] tamlayıcılarıyla kullanılır:

[kim] + [kim(+I, +U, +nI)] + [kim(+A, +gA, +ha)] + saldır-: Endi senden tilerim - ne küçüñü da salıb, [sovet-partiya qulluqlağa] [tüz adamlanı] *saldırırğa küreş*. (LB, K) “Şimdi senden dilerim: Elinden geldiğince, **Sovyet partinin hizmetlerine dürüst insanları getirmeye çalış.**”

[Bu amanatnı] [seni boyununğa] *saldırğan da zamandı*. (TA, AH) “**Bu emaneti senin boynuna koyduran da zamandır.**”

- Ay harib, eltib [sarhıñ] [bir gâvur-qaşnı] *saldırayım*, oğay demey esen?.. (KN, TY) “Ey garip, hayır demezen, götürüp **sarığna bir haç koydurayım.**”

16. TT tazele- ~ KMT tazala-

Türkiye Türkçesinde tazele- fiili, “1. -i Yenisiyle veya tazesıyla değiştirmek. 2. -i Bazı yiyecekleri, bayatlamışken kaynatıp taze duruma getirmek. 3. nesnesiz Bir işi bir daha yapmak, tekrarlamak. 4. nesnesiz, mecaz Unutulmuş bir duygu veya bir düşünceyi yeniden canlandırmak.”²² anlamlarında kullanılmaktadır. Buna göre tazele- fiili, [kim] + [kimi] tamlayıcılarıyla kullanılır:

[kim] + [kimi] + tazele-: Her yeni memuriyete başlarken umdelerimi tekrar gözden geçirmek [*ahitlerimi*] *tazelemek benim için bir âdettir*. (RNG, A)

²¹<https://sozluk.gov.tr/>

²²<https://sozluk.gov.tr/>

Karaçay-Malkar Türkçesinde *tazala-* fiili, “Temizlemek, arıtmak, rafine etmek, temize çıkarmak.” (KMT-TTS), “1. Temizlemek. 2. Kabuğunu soyamak.” (KMTS) anlamlarında kullanılmaktadır. Karaçay-Malkar Türkçesinde *tazala-* fiili üç istem boşluğu açmakta ve *[kim]*, *[kimi]* dışında *+dAn* ayrılma durumu ekli *[kimden]* tamlayıcısını da almaktadır:

[kim] + [kim(+I, +U, +nI)] + [kim(+dAn)] + tazala-: *Kışa bolcalnı içinde [37-çi askerni bölümleri] [Qabartı-Malqarnı] [nemisli wuçlavçuladan] tazaladıla.* (ZH, UCS) “Kısa sürede **otuz yedinci askerî birlikler Kabartı-Malkar’ı Alman işgalcilerden temizlediler.**”

Ekinçi kün [Kerim bolğan rota] başha askerle bla qanlı sermeşleden sora [elni] [cavdan] tazaladı. (TA, G) “İkinci gün **Kerim’in bölüğü**, diğer askerlerle kanlı mücadelelerden sonra **köyü düşmandan temizledi.**”

1937-çi cıl a [Stalin], [qralğa başçılıq etgen kommunist partiyanı] tolusu bla [leninçileden] tazaladı, leninçi partiya stalinçi partiyağa buruldu. (LB, K) “1937 yılında da **Stalin, devleti idare eden komünist partiyi Lenincilerden** tamamen **temizledi**, Leninci parti Stalinçi partiye dönüştürüldü.”

17. TT *tazelen-* ~ KMT *tazalan-*

Türkiye Türkçesinde *tazelen-* fiili, “1. nesnesiz Tazeleme işi yapılmak. 2. nesnesiz Taze duruma gelmek, tazelik kazanmak.”²³ anlamlarındadır. Bir istem boşluğu açan bu fiil, nesnesiz olarak *[kim]* tamlayıcısıyla kullanılmaktadır:

[kim] + tazelen-: *Bir ay sonra Nuran İstanbul’a dönünce [Mümtaz’ın ümitleri] biraz tazelenir gibi oldu.* (AHT, H)

Karaçay-Malkar Türkçesinde *tazalan-* fiilinin anlamı, “temizlenmek” (KMTS) olarak verilmiştir. Bu fiil, Türkiye Türkçesinden farklı olarak iki istem boşluğu açar ve *[kim] + [kimden]* tamlayıcılarıyla kullanılır:

[kim] + [kim(+dAn)] + tazala-: *Stalinni va kesibizge allah etib turğanbız, [bu sezimden] tazalanır üçün bizge köb kerekdi.* (BH, OC) “Stalin’i Tanrımız olarak kabul etmişiz, **bu düşünceden arınmak** için bize fazlası gerek.”

NKVD-ni askeri kirmey, [oblast] [banditleden] tazalanırça tülkü. (LB, K) “NKVD’nin askeri girmeden **bölge eşkıyalardan temizlenecek gibi değil.**”

Bütev çaşavunda [üsüne qağğan osal zatnı barından] bilayda tazalana turğança alaydı. (BH, C) “Yaşamı boyunca **üstüne yüklenen kötü şeylerin hepsinden** burada **arınıyormuş** gibiydi.”

18. TT *var-* ~ KMT *bar-*

var- fiili Türkiye Türkçesinde “1. -e Erişilmek istenen yere ayak basmak, ulaşmak, vasıl olmak. 2. -e Belli bir duruma veya düzeye gelmek. 3. -e Hoş olmayan bir sona ermek. 4. -e Bir şeyi iyice anlamak veya duymak. 5. -i Acımadan, çekinmeden yapmak. 6. -e Kadın, evlenmek. 7. -e Bir durumdan başka duruma geçmek.”²⁴ anlamlarına sahiptir. “Erişilmek istenen yere ayak basmak, ulaşmak, vasıl olmak” anlamında *var-* fiili, *[kim] + [kime]* tamlayıcılarıyla kullanılmaktadır:

[kim] + [kime] + var-: *[Biz] Bir dakika sonra [köşeye] varmış olmalıyız.* (OA, T)

Karaçay-Malkar Türkçesinde *bar-* fiili “varmak, gitmek, erişmek, ulaşmak” (KMT-TTS, KMTS) anlamlarındadır. *bar-* fiili Karaçay-Malkar Türkçesinde Türkiye Türkçesinde olduğu gibi

²³<https://sozluk.gov.tr/>

²⁴<https://sozluk.gov.tr/>

[kim] + [kime] şeklinde istem boşlukları oluştururken *col* sözcüğüyle kullanıldığında, *col* sözcüğü +*nu* yükleme durumu ekini almakta ve *bar-* fiilinin tamlayıcısı [kimi] şekline dönüşmektedir:

[kim] + [colnu] + bar-: *Alay bla [sağat carımlıq colnu] [biz] eki sağatha cuvunu bardık.* (HN, C) “Böylece **yarım saatlik yolu biz** iki saate yakın [bir sürede] **gittik.**”

- [*Ekibiz*] [*eki colnu*] **barayık**, *Kantinas, - dedi Arkes, atna mine.* (TA, A) “- **İkimiz, iki yoldan gidelim** *Kantinas dedi Arkes, atna binerek.*”

Tañ qarañısında [colnu] [atla] kesleri tabıp baradıla. (TA, AH) “**Atlar yolu**, *tan karanlığında kendileri bulup gittiler.*”

bar- fiili Eski Uygur Türkçesinde “dolaşmak” anlamında yükleme durumu ekiyle kullanılmaktadır: *bolmak yime antag erür ajunlarıg baru evirdeçi etüzdeki köngülteki tilteki kılınçlar ol bolmak titir* “Var olma da yine şöyledir: Varlık şekillerini dolaşan vücuttaki, gönüldeki dildeki ameller, bu var olmadır.” (Maitrisimit, 41/8-11) (Uzunkaya, 2020, s. 81). Mevlüt Erdem, Eski Anadolu Türkçesinde de *var-* fiilinin bazen yükleme durumu ekiyle kullanıldığı örnekleri vermiştir: *anun ile vardılar toğru yolu, kimse ansuz toğru yolu varmadı.* (2004, s. 953). Bu cümlelerde “yol” sözcüğü *var-* fiiline tıpkı Karaçay-Malkar Türkçesindeki gibi yükleme durumu ekiyle bağlanmıştır.

Karaçay-Malkar Türkçesinde *bar-* fiilinin *bla* edatıyla da kullanıldığı örnekler vardır: *Meni bılay [oram bla] barırğa erkinligim barmadı, bilemisiz? - deb sordu Gokka Fridağa.* (BH, OC) “Gokka, Frida’ya ‘Benim böyle **sokaktan gitmeme** müsaade var mı, biliyor musunuz?’ diye sordu.”

19. TT *yat-* ~ KMT *cat-*

yat- fiili, “1. nesnesiz Bir yere veya bir şeyin üzerine boylu boyunca uzanmak. 2. nesnesiz Uyumak veya dinlenmek için yatağa girmek. 3. nesnesiz Yatay veya yataya yakın bir duruma gelmek, eğilmek. 4. nesnesiz Geceyi geçirmek üzere bir yerde kalmak. 5. nesnesiz Boş yere beklemek. 6. nesnesiz İşlemez, çalışmaz durumda kalmak. 7. nesnesiz Bir özellik kazanmak için bir şeyin içinde beklemek. 8. nesnesiz Belli bir süreyi cezaevinde geçirmek. 9. nesnesiz Ölü gömülmüş olmak. 10. nesnesiz Düz bir duruma gelmek, düzleşmek. 11. -le Cinsel ilişkide bulunmak. 12. nesnesiz Bir düşünceyi veya bir öneriyi benimsemek, razı olmak. 13. nesnesiz Heves etmek, eğilmek. 14. nesnesiz, mecaz Bulunmak, var olmak. 15. nesnesiz, teklifsiz konuşmada Olumsuz veya başarısız bir sonuç almak. 16. nesnesiz, halk ağzında İşsiz kalmak, çalışmamak. 17. nesnesiz, argo Bilerek yenilmek, şike yapmak.”²⁵ anlamlarına sahiptir. “Bir yere veya bir şeyin üzerine boylu boyunca uzanmak, uyumak veya dinlenmek için yatağa girmek” anlamlarında [kim] + [kime] tamlayıcılarını almaktadır:

[kim] + [kime] + yat-: [*Ben*] *Tekrar odama dönüp [divanda, boş bırakmış olduğum kalıbımın üstüne], bir önceki durumda yattım.* (OA, T)

Türkiye Türkçesinde *yat-* fiili, fiilin durumunu ve yönünü ifade eden sözcük gruplarıyla tamamlanmaktadır. Bu sözcük grupları bazen fiile +A yönelme durumu ekiyle bağlanır bazen eksiz olarak bağlanır:

[*Ben*] (*Sağ yanıma*) [*yere*] **yattım.** (KT, DY)

²⁵<https://sozluk.gov.tr/>

[Ben] (arka üstü) **yattığım** için onun başının ağırlığı da dudaklarıninkine zammoluyor ve benim dudaklarımı sıcak bir tazyikle yağuruyordu... (PS, DHK)

[Ben] (Sırt üstü) kımıldamadan **yattım** bir süre. (OA, T)

Türkiye Türkçesindeki bu cümlelerde fiili durum bakımından tamamlayan unsurlar Karaçay-Malkar Türkçesinde +dAn ayrılma durumu ekli tamlayıcılardır. Karaçay-Malkar Türkçesinde *cat-* fiili “yatmak” (KMT-TTS, KMTS) anlamındadır. *cat-* fiili Karaçay-Malkar Türkçesinde [kim] + [kimde] + [kimden] tamlayıcılarıyla iki istem boşluğu açar ve [kim] dışındaki tamlayıcı +dAn ayrılma durumu eklidir:

[kim] + [kim(+dAn)] + **cat-**: Cargel başında [canından] **catıp**, seyir zatha qaray edi Talmaz: talada tayçığ bla qızçığ birge oynay edile! (TA, AH) “**Merdivenin başında yan tarafına yatıp** ilginç bir şeye bakıyordu Talmaz: Çimenlerde tay ve küçük kız birlikte oynuyorlardı.”

Qıyırda hppırğa küçden cetip, [bavur töbeninden] **catdı**. (TA, A) “Kenardaki ot yığınının zar zor ulaşığı **yüz üstü yattı**.”

Men orunduqda [sırtımdan] **catıb** sağış eteme. (HN, C) “Ben karyolada **sırt üstü yatıp** düşünüyorum.”

Yukarıda listelenen fiiller dışında Karaçay-Malkar Türkçesinde *qan-*, *tışla-* ve *tışlan-* fiilleri de Türkiye Türkçesinden farklı tamlayıcılar almaktadır. Ancak taranan eserlerde bu fiillerin çok fazla örneğine rastlanmamıştır. Tespit edilen örneklere göre bu fiillerde tamlayıcı farklılıkları şöyledir:

Türkiye Türkçesinde “1. -e Söylenilen sözün, anlatılan konunun doğruluğuna inanmak. 2. -e Tatlı sözlere aldanmak. 3. -e Bir gereksinimini, bir isteğini yeteri kadar karşılamış olmak, doymak. 4. -e Yetinmek, iktifa etmek.”²⁶ anlamlarına sahip olan *kan-* fiili [kime] tamlayıcısını alırken Karaçay-Malkar Türkçesinde “doymak” (KMTS) anlamında olan bu fiil tıpkı *doy-* fiili gibi [kimden] tamlayıcısıyla kullanılır: *Qaya duppurlanı hamhotların calay, [suvdan] qanğan tubanlı özenni örge, örgeden örge qalqıb keledile*. (AA, Öİ) “Kaya tümseklerinin çıkıntılarını yalayarak, **suya kanan** sisli vadinin yukarisına, daha da yukarisına yükseliyordu.”

tışla- fiili ise Türkiye Türkçesinde “-i Bir kimse veya bir toplum, bir kimse, bir durum, bir düşünce vb.ni yok saymak, ilgilenmemek.”²⁷ anlamındadır ve [kimi] tamlayıcısıyla kullanılır. Ancak Karaçay-Malkar Türkçesindeki *tışla-* fiili “üzerine kaplamak, kitap ciltlemek” (KMTS) şeklinde farklı bir anlamda kullanıldığı için Türkiye Türkçesinden farklı olarak *bla* edatıyla kullanılmaktadır: *Altını köp qoratmaz üçün, tohananı alğa börü ağaçdan quraşdırıp, ızı bla közge urunmağan cerlerin kümüş bla, qalğanın a [çiy altın bla] tışlağandıla*. (TZ, AC) “Altını çok harcamamak için evi önce gürgen ağacından yapıp ardından göze çarpmayan yerlerini gümüşle, kalanını da **saf altınla kaplamışlar**.” Aynı durum *tışla-* fiilinin -n- edilgenlik ekini almış şekli olan *tışlan-* fiili için de geçerlidir. Türkiye Türkçesinde “dışarıda tutulmak, bir yere veya topluluğa alınmamak”²⁸ anlamındaki *dışlan-* fiili Karaçay-Malkar Türkçesinde yine *bla* edatını alır: *Belinde qılıçı, keçe cuqlasa da, birgesine bolur edi, omaq saplı, qını [qara-sarı qatış sahtıyan bla] tışlanıp*. (DMT, A)

²⁶<https://sozluk.gov.tr/>

²⁷<https://sozluk.gov.tr/>

²⁸<https://sozluk.gov.tr/>

“Belindeki kılıcı gece uyurken bile yanında olurdu; sapı gösterişli, kını **siyah sarı karışık deriyle kaplanmış...**”

SONUÇ

Bir fiilin istemi taşıdığı anlama göre değişebilmektedir. İletişim ihtiyaçları doğrultusunda fiiller zamanla birden çok anlama sahip olmakta ve fiillerin istem bilgisinde birtakım değişiklikler meydana gelmektedir.

Türkiye Türkçesi ve Karaçay-Malkar Türkçesinde karşılaştırılan fiillerin tamlayıcılarına gelen durum ekleri bir tablo hâlinde şu şekilde gösterilebilir:

Fiiller	Durum Eki (TT)	Durum Eki (KMT)
<i>atla-</i>	+DAn	bla
<i>bak-</i>	+A	+A, +gA, +ha ~ +I, +U, +nI
<i>başla-</i>	+A	+I, +U, +nI
<i>dinle-/tımla-</i>	+I, +U	+A, +gA, +ha
<i>dol-/tol-</i>	+IA	+dAn
<i>doldur-/toltur-</i>	+I, +U; +IA	+I, +U, +nI; +dAn
<i>doy-/toy-</i>	+IA	+dAn
<i>dürtül-/türtül-</i>	---	+A, +gA, +ha
<i>düşün-/tüşün-</i>	+I, +U	+A, +gA, +ha
<i>geliş-/keliş-</i>	---	+A, +gA, +ha
<i>kovul-/kuvul-</i>	+DAn	+A, +gA, +ha
<i>kullan-</i>	+I, +U	+A, +gA, +ha
<i>öğren-/üren--üyren-</i>	+I, +U	+A, +gA, +ha
<i>öğret-/üret--üyret-</i>	+A; +I, +U	+I, +U, +nI; +A, +gA, +ha
<i>saldır-</i>	+A	+I, +U, +nI; +A, +gA, +ha
<i>tazele-/tazala-</i>	+I, +U	+I, +U, +nI; +dAn
<i>tazelen-/tazalan-</i>	---	+dAn
<i>var-/bar-</i>	+A	bla
<i>yat-/cat-</i>	---	+dAn

Tablo 1: Fiillerin aldığı durum ekleri

Türkiye Türkçesi ve Karaçay-Malkar Türkçesinde karşılaştırılan fiillerin “farklı anlamlara sahip olması” iki lehçe arasındaki istem tercihi birtakım değişiklikleri beraberinde getirmektedir. Ancak her iki lehçede benzer anlamlara sahip olmasına rağmen farklı durum ekli tamlayıcıları alan fiiller de vardır. Bu fiillerden bazılarının Eski Uygur Türkçesi başta olmak üzere Harezmi, Eski Anadolu ve Çağatay Türkçesi gibi tarihî dönemlerde; Azerbaycan, Türkmen, Gagavuz Türkçesi gibi diğer çağdaş Türk lehçelerinde ve Anadolu Ağızlarında bugün Karaçay-Malkar Türkçesindeki gibi kullanım örneklerine rastlanmaktadır. Karşılaştırılan fiillerdeki istem farklılıklarının sebeplerini şöyle sıralamak mümkündür:

Fiilin farklı anlamlara sahip olması: Karaçay-Malkar ve Türkiye Türkçesinden seçilen, ses ve yapı bakımından ortak olan bazı fiiller farklı anlamlar taşıdığı için bu iki Türk lehçesi arasında istem farklılıkları ortaya çıkmaktadır. Nitekim *dürtül-/türtül-*, *düşün-/tüşün-*, *geliş-/keliş-*, *kovul-/kuvul-*, *kullan-*, *öğren-/üren-~üyren-*, *öğret-/üret-~üyret-*, *saldır-*, *tazele-/tazala-* ve *tazelen-/tazalan-* fiilleri, her iki lehçe farklı anlamlara sahip olduğu için istemleri de farklılık göstermektedir.

Fiilin tarihî süreçteki istem bilgisinde kayıtlı olan tamlayıcı tipininin bazı lehçelerde kullanımdan düşmesi: *başla-*, *var-/bar-* gibi fiillerin tarihî metinlerdeki örneklerine bakıldığında bu fiillerin isteminde birtakım değişikliklerin olduğu gözlenmektedir. Bu durum da aslında fiilin taşıdığı anlam(lar)a göre bir istem bilgisine sahip olduğunu ancak bunun yüzey yapıya çıkışının lehçelere göre farklılık arz edebileceğini göstermektedir. Söz gelimi *doy-/toy-* fiilinin Anadolu Ağızlarında ve Azerbaycan Türkçesinde Karaçay-Malkar Türkçesine benzerlik gösteren kullanımları söz konusudur.

Yüzey yapıdan derin yapıya geçişteki aşınma: İlker, bir fiilin tamlayıcılarındaki nöbetleşmenin sebebini “*derin yapıdaki ayrıntının yüzey yapıya çıkarken kullanım pratikliği/kullanım aşınması sonucu sadeleşmesi/kısalması*”na bağlamakla birlikte birbirinin ardında veya yakınında kodlanabilen veya konumlanabilen *oku-/öğren-*, *duy-/işit-*, *bak-/gör-*, *bırak-/koy-* gibi zihin tasavvurunda niteliği aynı olan fiillerin, farklı taşıyıcı veya tamlayıcı aldıklarında, yüzey yapıya geçerken bir fiil için kullanılan tamlayıcının diğer fiil için de kullanılabildiğini ifade etmiştir (2013, s. 643). Karaçay-Malkar Türkçesinde *bak-* fiilinin tamlayıcılarında ortaya çıkan nöbetleşme veya *tüşün-* fiilinin hem “inanmak” hem “düşünmek” anlamında aynı tamlayıcıları alması bu şekilde açıklanabilir: *[kime] + bak-/ [kimi] kör- > [kime/kimi] + bak-*; *[kime] + iynan-/ [kimi] tüşün- > [kime] + iynan-/düşün-*.

Yabancı dillerin etkisi: Karaçay-Malkar Türkçesi hem Rusçanın hem Kafkas dillerinin etkisi altındaki bir Türk lehçesi olduğu için istem farklılıkları konusunda bu yabancı dillerin etkisi de göz ardı edilmemelidir.

KISALTMALAR

AA, Öİ	Akbalanı Azret, Ömürnü İyesi
AB, CK	Appalanı Bilâl, Çaşavnu Közgüsü
AH, KK	Appalanı Hasan, Kara Kübür
AM, KC	Akbalanı Mihail, Küreşni Colunda
AS, DH	Abalanı Sakinat, Şavaylanı (Abayhanlanı) Davut-Hacı
AT, CT	Akaylanı Tahir, Carık Tolkun
AT, HU	Akaylanı Tahir, Hakıykat Uvahtısı
BA, AC	Bayramkullanı Alibek, Ahmatnı Canılıçları
BH, KÜ	Bayramuklanı Halimat, Karçanı Üydegisi
BG, CK	Gurtuyev, Bert, Çaşavnu Kılançları
BH, C	Bayramuklanı Halimat, Çaşavum
BH, OC	Bayramuklanı Halimat, Ontört Cıl
Bİ, İK	Babalanı İbrahim, İgi Kuvum

DMT, A	Tavmurzayev, Dalhat Magomedoviç, Asmaran
GS, MTK	Gurtulanı Salih, Men Tanıgan Kaysın
HN, C	Hubiylanı Nazir, Colla
HO, CF	Hubiylanı Osman, Caşav bla Fahmu
HO, CK	Hubiylanı Osman, Cukusuz Keçele
HO, M	Hubiylanı Osman, Murat
İG, NU	Gadiyev, İbragim, Nart Uya
KA, KS	Kulbaylanı Aliy, Kişilik Sınalğanda
KMT	Karaçay-Malkar Türkçesi
KMTS	Karaçay-Malkar Türkçesi Sözlüğü
KMT-TTS	Karaçay-Malkar Türkçesinden Türkiye Türkçesine Açıklamalı Büyük Sözlük
KN, CC	Kagıylanı Nazifa, Culduzla Cuklamaydıla
KN, TC	Kagıylanı Nazifa, Teyri Carık
LB, K	Laypanlanı Bilal, Kazavat
Mİ, KC	Mammelanı İbrahim, Kişi Cerinde
MÖ, GB	Ölmez, Muradin, Goşayah Biyçe
MÖ, UAH	Ölmez, Muradin, Uçhan Ayrıkamnı Hangoşası
ŞH, AA	Şavalanı Hasan, Anala Avazı
ŞH, C	Şavalanı Hasan, Cılla
ŞH, DC	Şavalanı Hasan, Duniya Cahanimi
TA, A	Töppelanı Alim, As-Tah
TA, AH	Töppelanı Alim, Altın Hardar
TA, G	Temukkulanı Adil, Gıyı
TT	Türkiye Türkçesi
TZ, AC	Tolgurlanı Zeytun, Ak Cıyırık
ZH, UCS	Zankişilanı Huseyin, Umutnu Cürekde Saklay

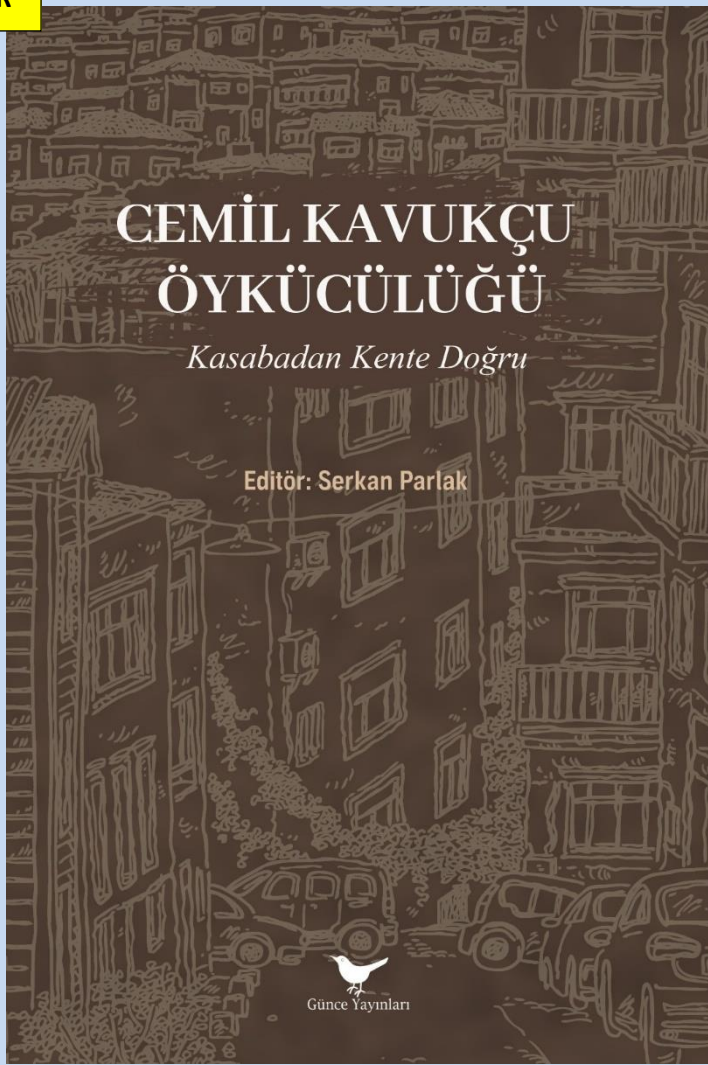
KAYNAKÇA

- Abaylanı Sakinat (2015). *Şavaylanı (Abayhanlanı) Davut-Haci*. Nalçık: Print Tsentr.
- Ágel, Vilmos ve Klaus Fischer (2010). "Dependency Grammar and Valency Theory". *The Oxford Handbook of Linguistic Analysis* (Ed. Bernd Heine ve Heiko Narrog). Oxford University Press, s. 223-256.
- Akaylanı Tahir (2012). *Carık Tolkun*. Nalçık.
- Akaylanı Tahir (2005). *Hakıykat Uvahtısı*. Nalçık: Elbrus.
- Akbay, Okan Haluk (2006). *Japonca ve Türkçedeki Eylemlerin Üye Yapısı -Dil Öğretimi Amaçlı Bir Karşılaştırma-*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi.
- Akbaylanı Azret (1980). *Ömürnü İyesi*. Çerkessk: Stavropol Kitab İzdatelstvo.
- Akbaylanı Mihail (1980). *Küreşni Colunda*. Çerkessk: Stavropol Kitab Basmanı, Karaçay-Çerkes Bölümü.
- Appalanı Bilâl (2015). *Caşavnu Közgüsü*. Çerkessk.

- Appalanı Hasan (1986). *Kara Kübür*. Çerkessk: Stavropol Kitab Basmanı, Karaçay-Çerkes Bölümü.
- Aydın Özkan, Işıl (2017). *Eorensel Dilbilgisi ve Türkçede İstem (Valenz)*. Doktora Tezi, Ankara: Hacettepe Üniversitesi.
- Babalanı İbrahim (1996). *İgi Kuvum*. Nalçık.
- Banguoğlu, Tahsin (2004). *Türkçenin Grameri*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Bayramkullanı Alibek (1964). *Ahmatnı Canılıçları*. Stavropol Kitab İzdatelstvo.
- Bayramuklanı Halimat (1996). *Çaşavum*. Çerkessk: Karaçay-Çerkes Kitab Basma.
- Bayramuklanı Halimat (1962). *Karçanı Üydegisi*. Çerkessk: Karaçay-Çerkes Kitab İzdatelstvo.
- Bayramuklanı Halimat (1990). *Ontört Cıl*. Çerkessk: Stavropol Kitab Basmanı, Karaçay-Çerkes Bölümü.
- Buran, Ahmet (1996). *Anadolu Ağızlarında İsim Çekimi (Hâl Ekleri)*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Caferoğlu, Ahmet (1962). "Muğla Ağzı". *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı Belleten*, s. 107-130.
- Demir, Nurettin ve Emine Yılmaz (2006). *Türk Dili El Kitabı*. Ankara: Grafiker Yayınları.
- Doğan, Nuh (2011). *Türkiye Türkçesi Fiillerinde İsteme Göre Anlam Değişiklikleri*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Samsun: 19 Mayıs Üniversitesi.
- Doğan, Nuh (2019). "Türkçede Adlaşma I: Sıfat-fiillerin Söz Dizimsel ve Anlamsal Yapısı". *Dede Korkut Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 8/20, s. 213-229.
- Erdem, Melek (2004). "Türkmen Türkçesinde Mental Fiillerin İsteme Göre Anlam Değişmeleri". *V. Uluslararası Türk Dili Kurultayı Bildirileri I 20-26 Eylül 2004*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, s. 939-950.
- Erdem, Melek (2006). "Türkmen Türkçesinde Hareket Fiillerin 'İstem'e Göre Anlam Değişmeleri". *Modern Türklük Araştırmaları Dergisi*, C. 3, S. 2, s. 38-50.
- Erdem, Mevlüt (2004). "Eski Anadolu Türkçesinde Fiiller ve Unsurları". *V. Uluslararası Türk Dili Kurultayı Bildirileri I 20-26 Eylül 2004*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, s. 951-958.
- Erdem, Mevlüt (2006). "Türkçede Gramatikal İlişkiler ve Anlamsal Roller". *Büyük Türk Dili Kurultayı Bildirileri*. Ankara: Bilkent Üniversitesi, s. 523-529.
- Ertane Baydar, Arzu Sema (2009). "Kırım-Tatar Türkçesi Edebî Dilinde Fiil-Tamlayıcı İlişisine Dair". *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, S. 40, s. 25-35.
- Fillmore, Charles J. (1966). *Toward a Modern Theory of Case*. <https://www.semanticscholar.org/paper/TOWARD-A-MODERN-THEORY-OF-CASE.-Fillmore/36611b39aa022368b7905003abda91ab96b753e7>, Erişim Tarihi: 11.12.2021.
- Gadiyev, İbrahim (1982). *Nart Uya*. Nalçık: Elbrus Kitap Basma.
- Gurtulanı Salih (2002). *Men Tanıgan Kaysın*. Nalçık: Elbrus.
- Gurtuyev, Bert (1988). *Çaşavnu Kılançları*. Nalçık: Elbrus Kitap Basma.
- Gülsevin, Gürer (2002). *Uşak İli Ağızları (Dil Özellikleri - Metinler - Sözlük)*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Gülsevin, Gürer (2007). *Eski Anadolu Türkçesinde Ekler*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Günay, Turgut (1978). *Rize İli Ağızları*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Hubiylanı Nazir (1990). *Colla*. Çerkessk: Stavropol Kitab Basmanı, Karaçay-Çerkes Bölümü.

- Hubiylanı Osman (1982). *Caşav bla Fahmu*. Çerkessk: Stavropol Kitab Basmanı, Karaçay-Çerkes Bölümü.
- Hubiylanı Osman (1969). *Cukusuz Keçele*. Çerkessk: Stavropol Kitab İzdatelstvonu, Karaçay-Çerkes Bölümü.
- Hubiylanı Osman (1968). *Murat*. Çerkessk: Stavropol Kitab İzdatelstvonu, Karaçay-Çerkes Bölümü.
- İlker, Ayşe (2013). "Ağız Alanlarında Yükleme ve Yönelme Eklerinin Birbiriyle Değişme Sebepleri Üzerine Yeni Bir Bakış". *Prof. Dr. Leyla Karahan Armağanı*. Ankara: Akçağ Yayınları, s. 633-649.
- Kagıylanı Nazifa (1968). *Culduzla Cuklamaydıla*. Çerkessk: Stavropol Kitab İzdatelstvonu, Karaçay-Çerkes Bölümü.
- Kagıylanı Nazifa (1988). *Teyri Carık*. Çerkessk: Stavropol Kitab Basmanı, Karaçay-Çerkes Bölümü.
- Kahraman, Tahir (1996). *Çağdaş Türkiye Türkçesindeki Fiillerin Durum Ekli Tamlayıcıları*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Karaağaç, Günay (2013). *Dil Bilim Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Karabulut, Ferhat ve İsmail Ulutaş (2011). "Türk Dili Sıfat-fiilli Yapı Tipolojisinin Japon, Kore ve Macar Tipolojileri ile Karşılaştırılması". *Turkish Studies*, 6/1, s. 1349-1377.
- Karabulut, Ferhat ve Tuba Arı Özdemir (2017). "İstem ve İstem Analizi: Gagavuz Türkçesi ve Türkiye Türkçesi Karşılaştırmalı Bir Çalışma". *Dil Araştırmaları*, 2017/21, s. 91-112.
- Karaca, Oktay Selim (2011). *Kazak Türkçesinde Fiil İstemleri*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Karahan, Leyla (2011). "Fiil-Tamlayıcı İlişkisi Üzerine". *Türk Dili Üzerine İncelemeler* (Haz. Ekrem Arıkoğlu, Dilek Ergönenç Akbaba). Ankara: Akçağ Yayınları, s. 249-248.
- Karahan, Leyla (2015). "Bir Hypercorrection (Aşırı Düzeltim) Örneği: Batı Anadolu Ağızlarında Ünlü Nöbetleşmesi". *Alkış Bitigi. Kemal Eraslan Armağanı* (Ed. Bülent Gül). Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları.
- Korkmaz, Zeynep (2005). "Batı Anadolu Ağızlarında Yazı Dilinden Ayrılan İsim Çekimi Ekleri ve Fonologie - Morfologie Bağlantısı". *Türk Dili Üzerine Araştırmalar İkinci Cilt*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, s. 222-231.
- Korkmaz, Zeynep (2009). *Türkiye Türkçesi Grameri Şekil Bilgisi*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Kulbaylanı Aliy (2016). *Kişilik Sımganda*. Nalçik: Elbrus.
- Laypanlanı Bilal, *Kazavat*. <http://www.elbrusoid.org/library/author/Лайпанов%20Билал/>, Erişim Tarihi: 11.12.2021.
- Mammelanı İbrahim (2003). *Kişi Cerinde*. Nalçik.
- Nevruz, Yılmaz (1991). *Karaçay-Malkar Türkçesinden Türkiye Türkçesinde Açıklamalı Büyük Sözlük*.
- Ölmez, Muradin (2003). *Goşayah Biyçe*. Nalçik: Elbrus.
- Ölmez, Muradin (2015). *Uçhan Ayrıkamı Hangoşası*. Nalçik: Elbrus.
- Özkan Aydın, Işıl (2017). *Evensel Dilbilgisi ve Türkçede İstem (Valenz)*. Doktora Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi.
- Özkan, Nevzat (1996). *Gagavuz Türkçesi Grameri*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

- Pasierbsky, Fritz (2003). "Toward a Classification of Complements". *Dependency and valency - Dependenz und Valenz: An international handbook of contemporary research - Ein internationales Handbuch der zeitgenössischen Forschung*. (Ed. Ágel Vilmos vd.), Berlin and New York: Walter de Gruyter, s. 803-813.
- Sarıca, Berdi (2006). "Türkçede -E / -İ Durum Eklerinin Karışması Sorunu". *İlmî Araştırmalar*, S. 22, s. 205-218.
- Şavalanı Hasan (2009). *Anala Avazı*. Nalçık: Elbrus.
- Şavalanı Hasan (2006). *Cilla*. Nalçık: Elbrus.
- Şavalanı Hasan (2003). *Duniya Cahanimi*. Nalçık: Elbrus.
- Tavkul, Ufuk (2007). "Karaçay-Malkar Türkçesi". *Türk Lehçeleri Grameri* (Ed. Ahmet Bican Ercilasun). Ankara: Akçağ Yayınları, s. 883-938.
- Tavkul, Ufuk (2020). *Karaçay-Malkar Türkçesi Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Tavmurzayev, Dalhat Magomedoviç (2015). *Asmaran*. Nalçık: Tetragraf.
- Temukkulanı Adil (2010). *Gıyı*. Nalçık: Elbrus.
- Tesnière, Lucien (1959). *Éléments de Syntaxe Structurale*.
<https://archive.org/details/LucienTesniereElementsDeSyntaxeStructurale/page/n257/mode/2up>, Erişim Tarihi: 11.12.2021.
- Tolgurlanı Zeytun (2005). *Ak Cıyrık*. Nalçık: Elbrus.
- Töppelanı Alim (2006). *Altın Hardar*. Nalçık: Elbrus Kitap Basma.
- Töppelanı Alim (2003). *As-Tah*. Elbrus: Nalçık.
- Uğurlu, Mustafa (2001). "Türk Lehçelerinin Aktarımında Valenz Sözlüklerin Önemi". *Doğu Akdeniz Üniversitesi, Uluslararası Sözlükbilim Sempozyumu Bildirileri*. Gazimağusa, s. 197-206.
- Uzunkaya, Dilek (2020). *Altun Yaruk Maitrisimit ve Huastuanift Örneğinde Eski Uygur Metinlerinde İstem ve Bağımlılık*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Denizli: Pamukkale Üniversitesi.
- Van Valin, R. Jr. (1999). "Generalized Semantic Roles and the Syntax-Semantics Interface", <https://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.233.1106&rep=rep1&type=pdf>, Erişim Tarihi: 11.12.2021.
- Yaman, Ertuğrul (2007). "Özbek Türkçesinde Tamlayıcı-Fiil İlişkisi ve Bazı Hâl Eklerinin Farklı Kullanılması". *IV. Uluslararası Türk Dili Kurultayı Bildirileri II 24-29 Eylül 2000*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, s. 1907-1920.
- Zankışılanı Huseyin (2008). *Umutnu Cürekde Saklay*. Nalçık: Elbrus.



Kutadgu Bilig ve Atabetü'l-Hakayık'ta Cömertlik- Cimrilik Kavramları Üzerine Bir Değerlendirme

DR. NALAN ŞENATA*

Öz

Kutadgu Bilig ve *Atabetü'l-Hakayık*, İslami dönem Türk edebiyatının ilk yazılı örneklerinden biri olması açısından, Türk kültüründe önemli bir yere sahiptir. İki eser de toplumsal değerlere ışık tutması, insanlığa ve topluma öğütlerde bulunması ve nasihatleriyle gelecek nesillere yol göstermesi bakımından hem Türk dili ve edebiyatı hem de Çağdaş edebiyat için önemli kaynaklar arasındadır.

Bu çalışmada, erken İslami dönem eserlerinden olan *Kutadgu Bilig* ve *Atabetü'l-Hakayık*'ta geçen cömertlik ve cimrilik kavramları ele alınmıştır. *Kutadgu Bilig* ve *Atabetü'l-Hakayık*'a baktığımızda cömertliği ifade etmek için başvurulan sözcüklerin ortak olduğunu görmekteyiz: *akı*, *akıllık*, *akı bol-*. Cimrilik için ise *Kutadgu Bilig*'de *saran*, *saranlık*, *saran bol-*; *Atabetü'l-Hakayık*'ta *bağıl* ve *bağıllık* sözcükleri tanıklanmıştır. Temelinde "telkin" etme ya da bir başka deyişle nasihatte bulunma amacı olan bu iki eserde, şairlerin, anlatmak isteyeceği şeyi daha etkin bir hale getirmek için bu kavramları ikili karşıtlıklar oluşturarak işledikleri görülmektedir. *Kutadgu Bilig*'de yer alan *akı-saran*, *akıllık-saranlık*, *akı bol-*, *saran bol-* yapıları; *Atabetü'l-Hakayık*'ta ise *akı-bağıl/bağıl* ve *akıllık-bağıllık/bağıllık* yapıları ikili karşıtlıkları oluşturmuştur.

Yukarıda bahsi geçen sözcüklerin şairler tarafından ne şekilde işlendiği, beyitler aracılığıyla okuyucuya sunulmuş, bunun yanı sıra sözcüklerin kökenlerine dair yolculuklarına da yer verilmiştir.

Anahtar sözcükler: *Kutadgu Bilig*, *Atabetü'l-Hakayık*, cömertlik, cimrilik, ikili karşıtlıklar

AN ASSESSMENT ON THE CONCEPTS OF GENEROSITY- MISERLINESS IN KUTADGU BİLİG AND ATABETÜ'L-HAKAYIK

Abstract

Kutadgu Bilig and *Atabetü'l-Hakayık* have an important place in Turkish culture in terms of being one of the first written examples of Islamic period Turkish literature. Both works are among important sources for both Turkish language and literature and Contemporary literature in terms of shedding light on social values, giving advice to humanity and society, and guiding future generations with their advice.

In this study, the concepts of generosity and stinginess in *Kutadgu Bilig* and *Atabetü'l-Hakayık*, which are among the works of the early Islamic period, are discussed. When we look at *Kutadgu Bilig* and *Atabetü'l-Hakayık*, we see that the words used to express generosity are common:

* Dokuz Eylül Ün. Edebiyat Fak. Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, nalan.senata@deu.edu.tr, orcid: 0000-0003-2437-7569
Gönderim tarihi: 28.02.2022 Kabul tarihi: 02.04.2022

aķı, aķılık, aķı bol-. For miserliness, in *Kutadgu Bilig saran, saranlık, saran bol-*; in *Atabetü'l-Hakayık*, the words *baħıl* and *baħıllık* are witnessed. In these two works, which basically have the purpose of “suggesting” or in other words giving advice, it is seen that the poets process these concepts by creating binary oppositions in order to make what they want to tell more effectively. The *aķı-saran, aķılık- saranlık, aķı bol-, saran bol-* structures in *Kutadgu Bilig* and *aķı-baħıl/baħil* and *aķılık-baħıllık/baħillık* structures in *Atabetü'l-Hakayık* have created binary oppositions.

How the above-mentioned words were handled by the poets was presented to the reader through couplets, as well as their journeys about the origins of the words.

Keywords: *Kutadgu Bilig, Atabetü'l-Hakayık*, generosity, miserliness, binary oppositions

GİRİŞ

İslami dönem eserlerinden *Kutadgu Bilig*, Yusuf Has Hacib tarafından kaleme alınmış olup, yazar bu eseriyle Kaşgar sarayında “Has Hacib” unvanını elde etmiştir. *Kutadgu* (kut-ad-gu) “kut veren, saadet veren” ya da “padişahlara layık, şahane” anlamlarına gelmektedir. Kut sözcüğünün, Basmlı ve Uygur hükümdarlarına verilen *idikut* unvanında olduğu gibi “şahane; haşmetmeab” anlamına gelecek şekilde kullanıldığı görülmüştür. Kitabın adı böylece “mutluluk, saadet veren bilgi” ya da “padişahlara layık ilim” olarak aktarılabilir (Köprülü, 1980, s. 165).

Eser, mensur mukaddime, manzum mukaddime ile başlayıp Tanrı'ya, peygambere, dört sahabeye ve Ulu Buğra Han'a övgüyle devam eder. Daha sonra bilginin önemi, dilin kusuru-fayda ve zararı, adalet ve aklın vasfının nasıl olması gerektiğinden bahseder. Dünyanın gidişatını, iyi ve kötü taraflarını, hükümdarın halk ile nasıl muamele etmesi gerektiğini, hükümdarın, beylerin, vezirlerin, kumandanın kısaca devlet erkânının nasıl bir işleyiş içerisinde ve nasıl bir karakterde olması gerektiğine dair bilgiler verir, nasihatlerde bulunur. Tüm bunlar eserde *Kün Togdı, Ay Toldı, Ögdülmiş* ve *Odgurmuş* tarafından temsil edilmiştir. *Kün Togdı* adaleti, *Ay Toldı* saadeti, *Ögdülmiş* aklı, *Odgurmuş* ise akıbeti ifade eder. Yusuf Has Hacib'in böyle bir eseri yazmasına sebep olarak yazarın bulunduğu devirden memnun olmadığı öne sürülebilir. Dönemin siyasal ve toplumsal işleyişini beğenmeyen yazar, bunu açıkça ifade edemediğinden çeşitli karakterler üzerinden iyi bir devlet ve iyi bir toplum şeması çizmektedir. Eserin yazıldığı dönem, Karahanlıların gelişme yaşadığı, fen ve bilim sahasında zirveye ulaştığı bir dönem olsa da iç savaşların, taht kavgalarının çoğaldığı, devletin gücünün tehlikeye düştüğü bir dönemdir. Bu nedenle Yusuf, ideal devlet düzeninin bir şemasını çizerek barışçı bir toplumsal düzen kurulmasını, adil bir yönetimin var olmasını önermiştir (Yasin, 2017, s. 150).

Diğer bir İslami dönem eseri olan *Atabetü'l-Hakayık*, ferdî ahlak hakkında dinî görüş temelinde yazılmış bir eserdir. Eserin nerede ve ne zaman yazıldığı hakkında kesin bir bilgi yoktur. Edib Ahmed Yükneci'nin verdiği bilgilere dayanarak eserin 12. yy'da Taşkent civarında yazılmış olabileceği tahmin edilmektedir. Necib Asım eseri *Hibetü'l-Hakayık*, M. Fuad Köprülü *Aybetü'l-Hakayık* ve bazı araştırmacılar *Gaybetü'l-Hakayık* olarak okumuştur fakat eserin muhtevasına uyması sebebiyle Jean Deny ve Reşit Rahmeti Arat'ın *Atabetü'l-Hakayık* okuması ilim camiasında kabul görmüştür. Eser dinî ve toplumsal ahlak kurallarını ayet ve hadislerle

destekleyerek topluma sade bir dille aktarmayı hedeflemiştir. Esere bu nedenle bir nasihat kitabı olarak da bakmak mümkündür (Gülensoy, 2019, s. 8-9). Eserin hemen her bölümünde Edib Ahmed'in sağlam bir Kur'an ve hadis kültürü ile eseri harmanladığı göze çarpmaktadır (Banarlı, 1983, s. 244). Eser diğer tüm İslami eserler gibi münacât, nât, sahabelere medh ile başlayarak "Emirü'l-Ecel Mehmed Beg" hakkında bir medhiyeden sonra "ilmin faydaları, cehaletin zararları, dilin korunması, edeb ve adab, dünyanın dönüşü, cömertlik ve cimrilik, ahlakın önemi, nasihatler ve hatime kısımlarından oluşur. Kitapta ayet ve hadislerle sıklıkla başvurulmuştur.

Bu iki eserin birleştiği ortak noktalar olduğu gibi birbirinden ayrıldığı noktalar da vardır. Örnek verecek olursak Atabetü'l-Hakayık'ın üslubu daha sade; Kutadgu Bilig'in üslubu daha şairanedir. Edip Ahmed'in dili, çağdaşları olan Kaşgarlı Mahmud ve Yusuf Has Hacib gibi duygulu bir üslup değildir, onun üslubu duygusallıktan uzaktır. Gözlerinin görmüyor oluşu, onun bu duygusallıktan yoksun üslubunun bir nedeni olarak açıklanabilir. Ayrıca Atabetü'l-Hakayık'ta Kutadgu Bilig'e nazaran Arapça ve Farsça sözcükler gereğinden fazla kullanılmıştır. Edip Ahmed'in, mevcut Türkçe sözcüklerin kullanımı yerine Arapça ve Farsça'nın söz varlığına daha çok başvurduğunu görmekteyiz (Demiryürek, 2012, s. 7-10). Eseri Kutadgu Bilig ile ideolojik açıdan karşılaştırmamız gerekirse Kutadgu Bilig'deki felsefi derinliğin Atabetü'l-Hakayık'ta yerini dinî ideolojiye bıraktığını görürüz. Eser, içerdiği hikmetli sözlerle kendisinden sonra ortaya konulacak eserler için bir ahlak ve tasavvuf zemini oluşturur niteliktedir (Köprülü, 1980, s. 176-177).

Bu iki eserin birleştiği noktaların başında ise ikisinin de ilk dönem İslami eserler arasında yer alması gösterilebilir. İslamiyetin dil-kültür ilişkisi bu eserlerde bütünüyle hissedilir. İki eser de didaktik bir yapıya sahiptir ve her ikisi de çeşitli yönlerden nasihatname özelliği taşımaktadır. Eserlerin manzum ve mensur iki giriş bölümünün olması, yine bu iki eserlerin ortak özellikleri arasındadır. Her iki eserde de bilginin, aklın, dilin, cömertliğin, tevazunun faydalarından; bilgisizliğin, akli ve dili doğru kullanmamanın, cimriliğin, kibrin zararlarından bahsedilmiştir. Biz bu çalışmada bu iki eserde bahsi geçen cimrilik ve cömertlik kavramlarından yola çıkarak eserin ve yazarın topluma neleri nasıl öğütlediğini inceleyeceğiz:

1- KUTADGU BİLİG VE ATABETÜ'L HAKAYIK'TA GEÇEN CÖMERTLİK VE CİMRİLİK KAVRAMLARI VE İKİLİ KARŞITLIKLAR:

Kavramları kategorize ederken başvurulan yöntemlerden bir tanesi, kavramın karşıtını göstermek ya da önermektir. Kavram oluşumunda önemli bir etmen olan zıtlık, kendini en çok ikili karşıtlık içerisinde gösterir. En temel ikili karşıtlık varlık ve yokluk diyalektiğidir. İkili karşıtlıktaki bir kavram, karşısına konulan kavram ile var ya da yok olur, birinin varlığı diğerinin varlığını ortadan kaldırır. Karşıtlık, içerisinde bir "yokluk, ol(a)mama, eksiklik" barındırmasından ziyade bir zıtlık belirtmesi gerekmektedir. Örneğin cimriliğin olduğu yerde cömertliğe yer yoktur. Bu iki kavram, kendinde var olanın karşısındakinde var olmayışı üzerine kuruludur. Bunlar birbiri için yoksunluk ifade etmenin yanı sıra aynı zamanda birbirine de zıttır. Bu nedenle bu iki kavramı "ikili karşıt" olarak değerlendirmek mümkündür (Arıkan, 2018, s. 593). Bir kavramın karşısına o kavramın olumsuzunu koymak, onu bir karşıtlık zeminine oturtmaz. Birbirini olumsuzlayan iki

kavram, ikili karşıtlık olarak ele alınamaz. Zengin/fakir bir zıtlık ya da karşıtlık belirtirken zengin/zengin ol(a)mama ikiliği ise birbirinin sadece olumsuzudur.

Levi-Strauss'a göre:

"...bir sistem içinde kavramsal kategoriler inşa etmek, anlam yaratmanın özüdür ve bu sürecin kalbinde ikili karşıtlık (binary opposition) diye nitelendirdiği bir yapı vardır. İkili karşıtlık, en saf biçimiyle evreni oluşturan birbiriyle ilişkili iki kategori sistemidir. Mükemmel bir ikili karşıtlıkta her şey ya A kategorisinde ya da B kategorisindedir ve dünyaya bu tür kategorileri uygulayarak onu anlamlandırmaya başlarız. Mutlak bir kategori olarak A tek başına varolamaz, varlığı B kategorisi ile yapısal ilişkisine bağlıdır: A kategorisinin anlamlı olmasının tek nedeni onun B kategorisi olmamasıdır. B kategorisi olmadan A kategorisine sınır konulamaz ve bu yüzden A kategorisi diye de bir şey olamaz." (Fiske, 2003, s. 153).

Neticede her şey ancak kendi karşıtıyla var olabilir, varlığını sürdürebilir. Var oluş içerisinde bir yok oluş olasılığını barındırır (Kula, 2012, s. 137).

Kutadgu Bilig ve Atabetü'l Hakayık'ta, şairler cömertlik ve cimrilik kavramlarını yer yer yukarıda bahsettiğimiz "ikili karşıtlıklar" içerisinde işlemişlerdir. Ele alınan iki eserde de cömertlik övülürken diğer yanda cimrilik yerilmiş; cömert insan övgüye layık görülürken cimri insan sövgüye layık görülmüştür. Yine her iki eserde de gurur veren ve iyi bir huy olarak ifade edilen cömertliğin karşısında kötü bir huy olarak bahsedilen ve yergiyi hak eden cimrilik kavramı yer almıştır. Kutadgu Bilig ve Atabetü'l Hakayık'a baktığımızda cömertliği ifade etmek için başvurulan sözcüklerin ortak olduğunu görmekteyiz: *akı, aklık, akı bol-*. Cimrilik için ise Kutadgu Bilig'de *saran, saranlık, saran bol-*; Atabetü'l-Hakayık'ta *bağıl ve bağılılık* sözcükleri tanıklanmıştır. Kutadgu Bilig'de yer alan *akı - saran, aklık- saranlık, akı bol-*. - *saran bol-* yapıları; Atabetü'l-Hakayık'ta ise *akı - bağıl/bağıl, aklık- bağılılık/bağillik* yapıları ikili karşıtlıkları oluşturmuştur.

Akı sözcüğünü ilk defa Uygurlarda (TT VI 4) görüyoruz: buşi bergele *akı tınlıglar az "Sadaka veren cömert insanlar azdır"*. Sözcüğün ak- fiilinden türeyen bir ad olduğu öne sürülse de Clauson bunun uzak bir ihtimal olduğunu söyler (1972, s. 78). Nitekim sözcük Kaşgarlı'da ak- fiiliyle ilişkili biçimde verilmişse de Divan'da ak- fiilinin cömertlik ya da eli açıklıkla ilgili bir örneğine rastlanmamıştır: "gözyaşı akması"; (Atalay, 2006c, s.159) "salya akması" (Atalay, 2006c, s. 3); "kan akması" (Atalay, 2006b, s. 128); "suyun akması" (Atalay, 2006a, s. 73); (Atalay, 2006b, s. 19). *akı* sözcüğünden türeyen *aquila-* fiili "cömertliğe nispet etmek" biçimiyle bir hapax legomenon olarak Divan'da tanıklanmıştır: *ol meni aqıladı "O beni cömertliğe nispet etti, cömertliği bana atfetti"* (Atalay, 2006a, 310; EDPT, 1972, s. 87). Kıpçak Türkçesinde sözcüğün *akı* ve *ağı* biçimleri bulunmaktadır (KS, 2007, s. 3-5): *akı "cömert, eli açık"*, *ağı II "cömert, eli açık"* (Kİ, 1931, s. 2)

Saran sözcüğünü Clauson'da "pinti, cimri" anlamlarıyla görürüz: "*saran 'miser, miserly' and the like*". Clauson sözcüğün Kutadgu Bilig'de "*saran+ka tapınma*", "*saranka bol-ma*" şekillerinin varlığına işaret eder: *saranka tapınma "do not enter the service of a miser"*; *saran bolma "do not become a miser"*. Kaşgarlı'da tanıklanan *saran-ka* sözcüğünü al-*bağıl "a miser"* olarak anlamlandırır (1972, s. 853-854). Cimri anlamına gelen *bağıl/bağıl* sözcüğünü ve bu sözcükten gelişen *bağılılık/bağillik* "cimrilik" yapısını ise Atabetü'l-Hakayık'ta sıkça görmekteyiz: *bağıl tirdi zer sim haramdın öküş* (AH 241); *bağılılık otlap ongulmaz ig ol* (AH 253). *bağıl*, (Ar. buhl'den) "*hasis, cimri, tamahkar*"

anlamındadır (Devellioğlu, 2007, s. 65). Sözcüğü Kıyasü'l-Enbiya'da da tanıklamaktayız: "yılan Isfahân yerine tüşdi anın için Isfahân bahil bolur" (Ata, 1997, s. 19). Kutadgu Bilig dizininde bahil sözcüğü "hasis, cimri, eli sıkı" anlamıyla verilse de sözcük eserde tek bir beyitte geçer, orada da *kol-* fiili ile birlikte "helalleşmek" anlamı kazanmıştır: bahil kıldı barça kıdaşlarca ol / tiler boldı canı yaşıl kökke yol "Bütün akrabaları ile helalleşti; canı mavi göğe doğru yol almak istedi" (KB 1518). Bahıllık sözcüğünün yardımcı fiille kurulmuş örneğini ise satır arası Kur'an tercümelerinde bahillik kıl- "cimrilik etmek" şekliyle görürüz: kaçan berdi erse olarka öz artuqluğundın bahillik kıldılar 29/55a2=9:76 (Ata, 2013, s. 248)

2- KUTADGU BİLİG'DE CÖMERTLİK VE CİMRİLİK KAVRAMLARININ GEÇTİĞİ BEYİTLER

Cömertlik, insanlar arasında övülmeye değer bir özelliktir. Cömert insandan övgüyle bahsedilirken cimri insandan iyi bir biçimde bahsedilmez. Kutadgu Bilig'de cimrilik övgüye değil sövgüye layık bir özelliktir. İnsanların itibarlısı ve övülmeye layık olanı cömert olandır, cimri insan ise ancak sövgüyü hak eder:

kişide uçuzı kişi yangşakı / kişide ağırı kişi ol *akı* KB 1028

kişide kıy ol kişi öggüsü / a öggüsü ol *saran* sökgüsü KB 1731

İnsan cimriye yanaşmazken cömerde ise sıkı sıkıya bağlanır. Bütün fazilet sahibi insanlar cimri insanlardan kaçarlara ve cömert insanların etrafında toplanırlara, dilek ve arzularına bu şekilde kavuşurlara:

iki neng kıarıştı yakışmaz kaçar / *saran*ka yağumaz *akı*g berk kııçar

sarandın kaçar barça erdemlig er / *akı*ka yumıtur tilek arzu yir KB 3036-37

Cimri insan mal toplayıp kendine hazine yaparken cömert insan bunu kılıçla, bileğinin hakkıyla kazanır. Bu dünyanın değışmez kuralı şudur ki cimri insan sövgüye cömert insan ise övgüye layıktır:

saran beg tiner neng hazine urur / *akı* beg kılıç birle artlap alır

bu yanglıg turur bu ajun öngdisi / *saran*ka söküşi *akı* ögdisi KB 3048-3049

Yazar, cömertliğin güzel özelliklerinden bahsederken cömert olmayı överken o kişiyi uyarmaktan da geri kalmaz. Cömert insan gurura kapılırsa herkes ondan tiksindir, çok cimri olursa da ardından kötü konuşulur. Yusuf Has Hacib, her şeyde olduğu gibi bu konuda da insanlığı ölçülü olmaya, bir dengeye davet eder:

küvezlenme artuğ turı bolga sen / *saran* bolma artuğ söküş bulga sen KB 4553

Cimrilik, kötü bir huy olmanın yanı sıra kişiyeye zararı dokunan bir özelliktir. Cimri insan malı toplar, cimriliğinden dolayı da topladığı malı yiyemez ve öldüğünde bu malı geride bırakır. Fakat ardında onun malını yiyecek olan yiyiciler daima hazır beklemektedir:

saranlıkta inga negü bar adın / tiner neng yiyümez kıalır neng kıdın KB 1672-1675

Cömertliğin huyların en iyisi, en övülesi olduğundan bahsedilip cömertliğin elden bırakılmaması sık sık öğütlenirse de bu hususta yazar yine insanoğlunu uyarmaktan kendini alıkoyamaz. Hazine ve devlet servetinin kullanılmasında insanın eli sıkı olmalıdır, bu durumda kimse israfa yönelmemelidir. Bu davranış, söz konusu devlet işleri ise cimrilik değil; devletin bekası için gösterilen bir tutumluluk örneğidir. Neticede el kesesinden cömertlik yapılmaz:

kerek elgi berk sak kereksiz *akı* / saçılmasa ötrü ağı kaznağı
aıklık idi keğ anı koğmağu / kişi nengi birle *akı bolmağu* KB 2799-2800

Hazinedarlık için eli sıkı, hasis biri çok daha uygundur: Bu iş için eli sıkı bir haznedar daha iyidir, hazinenin malı hasisçe gözetilmelidir:

bu işke ağıçı *saran* edgürek / *saranlık* bile neng küdezgü kerek KB 2766

Halk, bir hükümdar ya da beyden bilgili ve akıllı olmasının yanı sıra cömert ve eli açık olmasını da beklemektedir. Bir bey bilgili ve akıllı olmalı; ayrıca cömert, yumuşak huylu, gözü tok ve gönlü zengin de olmalıdır. Memleketi cömertlikle muhafaza etmek gerekir. Bey cömertlikle büyür; dünya halkına O'ndan tokluk gelmelidir:

aıklık bile bekleğü ol ilig / *aıklık* bile beg beğür ay ilig KB 3040
 ukuşluğ kerek hem biliglig kerek / *aıklık* kerek hem siliglig kerek KB 1951
 biliglig ukuşluğ buğunka talu / *akı* hem közi tok ne köngli tolu KB 1964
aıklık kerek begke koğkı köngül / bu koğkı köngül birle kılkı amul KB 2049
akı alp atım bolsa alçaķ köngül / tuzı etmeki king ne kılkı amul KB 2274
 asığlığ kerek beg kör elgi *akı* / ajun buğninga tegse andın tokı
 yaşık teg yaruğıl ay ilçi büğü / buğun bulsu sindin kör içğü yigü KB 5358-5359

Yalancı ve cimri kimse halka beylik edemez. Memleketin başında dürüst ve cömert kimse bulunmalıdır:

neteg beg bolur ol buğunka uluğ / tili yalđan erse kör elgi kuruğ KB 5075

Cimri bir bey, memleketine hâkim olamaz. Dünya beylerinin eli açık olursa onlar her iki dünyada da baş köşeye otururlar:

akı bolsa elgi ajun begleri / ikigü ajunnung bu buldı töri
 negü tir eşitgil biliglig tilin / *saranlık* bile beg yiyümez ilig KB 3034-3035
 Cimrilik ve beylik birbirine düşmandır, hasise karşı her yerde isyan edilir:
saranlık bile boldı beglig yağı / *saranka* kıpar tegme yirde çoğı KB 3038

Beyler cimri olursa adları kötüye çıkar:

akı bol buğunka üle neng yitür / *saran bolsa* begler atın artatur KB 5220

Hükümdarların yanı sıra ordu kumandanlarının da devlet içinde bir önemi vardır ve ordu kumandanının da belli başlı özellikleri/meziyetleri olmalıdır. Bunlardan en önemlileri cesaret, cömertlik, alçak gönüllülük ve soğukkanlılıktır:

akı alp atım bolsa alçaķ köngül / tuzı etmeki king ne kılkı amul KB 2274

Etrafında seçkin kimselerin toplanması için ordu başında bulunan insanın çokça cömert olması gerekmektedir. Kumandan bütün malını askere dağıtmalıdır; kendisine bir at, giyim ve silah ayırması yeterlidir. Bir kumandana meşhur olup nam salmak kâfidir:

akı bolđu artuķ sü başlar kişi / tirilse angar ötrü öğrüm başı
 ülese er atka kıamuğ bar malın / adaş kıldaş erdeş tutunsa kıalın
 özinge bir at ton toluğ koğsa tap / çavıkısa ajunda atın yağsa tap KB 2275 -2277

Eserde ordu kumandanına cömert olması malını bağışlaması hususunda öğütler verilir. Eğer malın eksilirse tekrar vur - al, eksileni tamamla:

akı bol bağışla içür hem yitür / kıalı eksüse ur yana al yetür KB 2053

Hazinenin ve servetin israf edilmemesi için hükümdar ve ordu kumandanının aksine haznedarın eli sıkı olmalı ve hazinenin harcanması konusunda ihtiyatlı olmalıdır. Bu noktada cömertliğin lüzumu yoktur:

kerek elgi berk sak kereksiz ağı / saçılmasa ötrü ağı kaznağı KB 2799

Kutadgu Bilig’de bir hükümdarın ardında iyi ad bırakmasının önemi sürekli vurgulanmıştır. Cömert insan öldüğünde onun adı o yokken bile yaşar, beyler cimri olursa adları kötüye çıkar. Hükümdarların cömert olması öğütlenir çünkü cömertliğin adı ölmez, ebedî kalır:

atı edgü bolmuş atanmış ağı / ağı ölse atı tiriğ tip uğı KB 257

özüng edgü atlığ bolayın tise / ağı bolğil artuğ katığlan usa KB 4555

ağı bol buğunka üle neng yitür / saran bolsa begler atın artatur KB 5220

saran bolma ilig ağı bol ağı / kalır mengü ölmez ağılık atı KB 1402

Uzun süre meşhur bir bey olarak kalmak için dört şey lazımdır, bu dört şeyden biri ise cömertlik ve eli açık olmaktır:

tuçı beg bolayın tise belgölüg / bu tört neng kerek ötrü tegse ülüg

biri til köni bolsa kavli bütün / ikinci törü kılsa ilke kıtun

üçünçü elig yazsa bolsa ağı / tegürse buğunka bağırsaklığı KB 5902-04

Hükümdarın uzun ömürlü olması onun cömert olmasına, halkını doyurmasına bağlıdır:

tiriğlik uzunun tiler erse sen / ağı bol tuz etmek yitür usa sen KB 4279

ağı bolğil alçağ tuz etmek yitür / kişi ‘aybi açma sen örtüp yitür KB 6096

Beyler cömert olursa adları tüm dünyaya yayılır, nam ve şöhreti üç dünyada da korunur:

ağı bolsa begler atı çavlanur / atı çavı birle ajun beklenür KB 2050

Eserde hükümdarların cömertliği dışında Tanrının da cömertliğinden bahsedilmektedir.

Öğdilmiş babasının merhametli ve cömert bir baba olduğundan bahseder. Fakat devamında da ekler: “Yaratan senden daha merhametlidir. Sana saadet verdiği gibi, bana vermeyecek mi?”

atam erding artuğ bağırsak ağı / seningde bağırsak törütgen tağı

sini ol törütti sanga birdi kıt / manga birmegeymü munu sözke büt KB 1243-1244

3- ATABETÜ’L HAKAYIK’TA CÖMERTLİK VE CİMRİLİK KAVRAMLARININ GEÇTİĞİ BEYİTLER

Atabetü’l-Hakayık, Kutadgu Bilig’e nazaran didaktik yönüyle öne çıkan bir eserdir. Eserde öğüt verme misyonu gözetildiğinden nasihatlerin doğrudan doğruya insana yöneldiğini görmekteyiz.

Kutadgu Bilig’de de yer aldığı üzere, benzer bir şekilde, övgüyü cömert kişinin hak ettiği, cimri insanın ise hiçbir övgüyü hak etmediği belirtilerek cimri insandan uzak durulması gerektiği öğütlenmektedir. Eserde cimriliğin yerilmesi, cömertliğin övülmesi karşılığıyla desteklenmiştir:

ağı erni öggil öger erse sen / bağıllıka katığ ya oğun kezlegil AH 227-228

bağıllıknı kanı öger til kayu / ağıllıknı ‘am haş tözü halk öger AH 235-236

Eserde cömertlikten, toplumdaki bütün ayıpları örten bir değer olarak bahsedilmiştir. Öyle ki cömert olan kişiye hiç kimse kötü söz söyleyemez. Cömertlik huyların en iyisi, cimrilik ise en çirkinidir:

ağılık kamağ ‘ayb kirini yuyur / ağı bol sanga söz sökünç kelmesün AH 230-231

tağı’atta yigi ‘adet ‘aybsuzı / ağılık erür bil buğul körksüzi AH 249-250

Eserde cömert kimseye sesleniş vardır: Veren el ellerin en kutlusunu, alıp da vermeyen el ise ellerin en kutsuzudur. Tanrı kime mal verdiyse o kişi de bunu halka dağıtmalı, bu konuda cimri olmamalıdır. Toplayıp da elinde tutan, dağıtmayan kimse toplumda yerilir ve bu kimsenin ardından kötü konuşulur:

eliglerde kutluğ birigli elig / alıp birmegen ol elig kutsuzı AH 251-252

aya mal idisi *akı* edgü er / bayat birdi erse sanga sen me bir

yirilgen sökülgen tirip birmegen / tirip birür erseng neçe tirse tir AH 245-248

Eserde cimrilik, ilacı olmayan bir hastalığa benzetilmiştir. Cimri insan malına kul olan insandır ve gözü de gönlü de asla doymaz. Cimrilik ancak ölümlle son bulan bir huydur. Cömertlik ise halk arasında şeref, ikbal ve cemali arttıran bir durumdur:

bahillik otalap ongulmaz ig ol / birimdin *bahıl* elgi keğ berklig ol

tirip köngli toğmaz közi suç *bahıl* / kul ol malğa malı anga erklig ol

bu buğun talusu *akı* er turur / *akılık* şereğ cah cemal arturur AH 253-258

Cimri ve cömert kişi arasındaki en önemli farklardan biri de öldükten sonra nasıl anıldıkları üzerinedir. Cimri kimse haram yolla birçok vebal yüklenerek ardında kötü bir ad bırakmıştır; cömert kimse ise ihtiyacı olanın yanındadır ve kendisinden övgü ile bahsedilir:

akı er biligni yete bildi kör / anın sattı malın şena' aldı kör

tirildi ulamsız ulamı bolup / ajunda at edgü koğup bardı kör AH 237-240

bahıl tirdi zer sim haramdın öküş / vebal kötrü bardı malı kişiler ara

ülüş boldı malı kişiler ara / *bahıl* aldı anda ökünçtin ülüş AH 241-244

SONUÇ

İnsanlığa yol göstermek, topluma kılavuzluk etmek gibi misyonlar edinen şair ve yazarlar, eserlerinde hem toplumu hem de bireyi ilgilendiren durumlar için bilgiyi, aklı, iyiliği, tevazuyu, sağduyuyu öğütleyen nasihatler sunmuşlardır. İncelediğimiz iki eser de İslami Dönem Türk edebiyatı eserlerindedir. Her ikisinde de ideal insana ve ideal topluma giden bir merhale söz konusudur. Fakat bir yanda şairane bir dil ile yazılmış Kutadgu Bilig; diğer yanda şairanelikten uzak, nasihat veren bir öğüt kitabı ile karşı karşıyayız.

Her iki eserde de toplumda değer görmenin, güvenilir olmanın, sevilmenin, övülmenin önemli olduğu ve kişinin bu dünyada da öldükten sonra da nasıl anılacağına insanlar için ne kadar çok önem arz ettiği üzerinde durulmuştur. Cömertlik, şeref ve ikbali arttırırken; cimrilik insana aşağılık ve alçaklık mertebesinde başka bir şey sunmaz. Cömert insan cömertliği ile erişilmez muradlara ulaşırken; cimri insan dünyada birçok vebal yüklenir de öyle göçüp gider bu hayattan. Cömert insan muhtaçların yardımcısı olarak yaşar; cimri insan ise malını toplar, elinde tutar, kimselerle paylaşmaz. Cömert insan öldükten sonra arkasında iyi bir ad bırakırken; cimri insan ise ağır bir sövgü ile anılır. Üstelik paylaşmayı biriktirdiği malını da ölümünden sonra düşmanları yer. Fakat cömert insan, kendisi bu dünyada yokken bile bu değerleriyle adını yaşatır.

Cömertlik ve cimrilik kavramlarının incelendiği bu çalışmada, ele aldığımız eserlerin *erken* İslami Dönem Türk Edebiyatı ürünü olması sebebiyle, eserlerde geçen cömertlik ve cimrilik kavramlarından sadece *bahil* ve *bahillik* sözcüğü Arapçadır. Başvurulan diğer kavram adları Türkçedir: *akı*, *saran*, *akı bol-*, *saran bol-*, *akılık*, *saranlık*.

Şairlerin eserlerinde, cimrilik ve cömertlik kavramları üzerinden, insanoğluna aslında aynı pencereden öğütlerde bulunduğunu tanıkıyoruz. Şairlerin öğütlerde bulunurken ise zaman zaman *ikili karşıtlıklara* başvurduğunu görüyoruz. Kutadgu Bilig ve Atabetü'l Hakayık'ta cimrilik ve cömertliği konu edinen örnekler bakıldığında bu kavramların birlikte ele alındığı, bunun da bir *ikili karşıtlık* oluşturduğu görülmektedir. Şairler bunu bazen birkaç beyte yayarak bazen ise bir beytin aynı satırında işlemiştir. Topluma iyiyi anlatırken bunun karşısına kötülüğü koymak, cömertliğin öneminden bahsederken bir yandan cimriliğin zararlarını anlatmak, sevabın karşısına günahı, doğrunun karşısına yanlışını koymak yazar için bir aktarım biçimidir. Edip Ahmed'in, bu noktada Yusuf Has Hacib'ten etkilendiğini söyleyebiliriz. Zemininde "telkin" etme ya da bir başka deyişle nasihatte bulunma amacı olan bu tarz eserlerde şair, anlatmak isteyeceği şeyi daha etkin bir hâle getirmektedir. Bu yöntem aracılığıyla, şairin/şairlerin en az çaba ile karşı tarafın zihninde en büyük zihinsel etkiyi yaratması mümkün olmaktadır. Bu durum bir ders niteliği taşıyan, hikmetli sözlerle bezenmiş didaktik eserlerde ya da nasihatname özelliği taşıyan eserlerde, nasihatın akılda kalıcılığının artmasına, öğüdün hayata geçirilmesi hususunda daha pratik bir hal almasına fayda sağlamaktadır.

KISALTMALAR

AH *Atabetü'l-Hakayık*

DLT *Divanü Lugati't-Türk*

EDPT *An Etymological Dictionary of Pre-Thirteen Century Turkish*

KB *Kutadgu Bilig*

KE *Kıyasü'l Enbiya*

Kİ *Kitabü'l İdrak Li Lisani'l Etrak*

KS *Kıpçak Sözlüğü*

KAYNAKÇA

- Arat, Reşit Rahmeti (2006). *Atebetü'l-Hakayık*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Arat, Reşit Rahmeti (2007). *Kutadgu Bilig I* (Metin). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Arkan, Seda (2018). "Türkçede İkili Karşıtlık Kavramları Olarak 'Erdem ve Kusur'". *Teke Dergisi*, 7/1 s. 592-606.
- Ata, Aysu (1997). *Kıyasü'l- Enbiya I*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Ata, Aysu (2013). *Karahanlı Türkçesinde İlk Kuran Tercümesi (Ryland Nüshası, Giriş-Metin-Notlar-Dizin)*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Atalay, Besim (2006a). *Divanü Lugati't-Türk* (cilt 1). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- (2006b). *Divanü Lugati't-Türk* (cilt 2). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- (2006c). *Divanü Lugati't-Türk* (cilt 3). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- (2006d). *Divanü Lugati't-Türk* (cilt 4). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Banarlı, Nihat Sami (1983). *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi (cilt 1)*. Milli Eğitim Basımevi.
- Caferoğlu, Ahmet (1931). *Kitab al-İdrak li-lisan al-Atrak*. İstanbul: Evkaf Matbaası.

- Clauson, Sir Gerard (1972). *An Etymological Dictionary of Pre-Thirteen Century Turkish*. Oxford at the Clarendon Press.
- Demiryürek, H. (2012). *Atabetü'l-Hakayık'ın Gramatikselsel Bağlam ve Sıklık Sözlüğü*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Denizli: Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Devellioğlu, Ferit (2007). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lugat*. Ankara: Aydın Kitabevi.
- Fiske, John (2003). *İletişim Çalışmalarına Giriş*. Süleyman İrvan (Çev.). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Gülensoy, Tuncer (2019). *İlk Dönem Türkçe İslami Eserler ve Atabetü'l-Hakayık*. İlk Dönem Türkçe İslami Eserler Özel Sayısı C.I: Yeni Türkiye Yayınları.
- Köprülü, M. Fuat (1980). *Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Kula, O.B. (2012). *Dil Felsefesi Edebiyat Kuramı I*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Toparlı, Recep vd. (2007). *Kıpçak Türkçesi Sözlüğü*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Yasin, Yusufcan (2017). "Kutadgu Bilig Üzerine". *Uluslararası Uygur Araştırmaları Dergisi*, S.9, s.125-161.

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

