



**BANDIRMA
ONYEDİ EYLÜL
ÜNİVERSİTESİ**

**DEÇ
WOLLT**

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

Cilt/Volume: 4

Sayı/Issue: 1

Yıl/Year: 2023

LANGUAGE
LITERATURE
TRANSLATION





**DÜNYA DİLLERİ, EDEBİYATLARI VE ÇEVİRİ ÇALIŞMALARI DERGİSİ
(DEÇ)**

**JOURNAL OF ACADEMIC STUDIES IN WORLD LANGUAGES, LITERATURES AND TRANSLATION
(WOLLT)**

Cilt / Volume: 4

Sayı / Issue: 1

Haziran / June 2023

İÇİNDEKİLER / TABLE OF CONTENTS

Araştırma Makaleleri / Research Articles

New Taste in the Myth of Swan Queen in The Film *Black Swan*: The Inner Conflict of Nina Reflected in the Mirrors

Black Swan Filmine Uyarlanan Kuğu Prenses Efsanesine Yeni Bir Yorum: Nina'nın Aynalara Yansıyan İç Çatışmaları

Güliden ÇELİK.....1-14

Dişil Yazın Kuramı Çerçevesinde Calixthe Beyala'nın *L'homme Qui M'offrait Le Ciel* Romanının Değerlendirilmesi

An Assessment on Calixthe Beyala's *L'homme Qui M'offrait Le Ciel* Based on the Theory of Écriture Féminine

Cansu AVCI.....15-37

Saha (Yakut) Türklerinin Sözlü Kültür Ürünlerinde Evren Tasarımı

Universe Design in the Oral Culture Products of the Sakha (Yakut) Turks

Alper KESER.....38-52

Görsel-İşitsel Çeviride Deyimsel Aktarım: *Diriliş Ertuğrul* Dizisinin Arapça Altyazı Çevirileri
Transfer of Idioms in Audiovisual Translation: Arabic Subtitle Translations of the *Diriliş Ertuğrul*
Tv Series

Arife ERAY – Murat ÖZCAN.....53-73

Struggle for Survival in *Two Trains Running*

Two Trains Running Oyununda Hayatta Kalma Mücadelesi

Tuba BAYKARA.....74-88

Syncope Through Gemination in Turkish: Exploring the Role of Sufficiently Identical Flanking Consonants

Türkçede İkizleşme Kaynaklı Orta Ünlü Düşmesi: Yeterince Özdeş Çevre Ünsüzlerin Süreçteki Yerinin Tespiti

Halil İSKENDER.....89-105

André Malraux'nun Romanlarında Kadın Olmak

Being Woman in the Novels of André Malraux

Engin BEZCİ.....106-122

Çeviri Makale / Translated Article

Transediting'i Etrafıca Düşünmek

Özgün Makale Başlığı: Rethinking Transediting

Christina SCHAEFFNER (Çeviren/Translated by: Hanımnur MERCAN – Yaşar AKGÜN)...123-143

Editörden

Bandırma Onyedli Eylül Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Mütercim ve Tercümanlık Bölümü bünyesinde 2020 yılında kurulan *Dünya Dilleri, Edebiyatları ve Çeviri Çalışmaları Dergisi*'nin (DEÇ) 4. cilt 1. sayısını yedi özgün araştırma makalesi ve bir çeviri makale ile okurlarıyla buluşturuyoruz. Dil, edebiyat ve çeviri alanlarında ulusal ve uluslararası düzeyde bilimsel ve nitelikli çalışmalar yayımlayarak bilim dünyasına ve akademik hayata yeni bir bakış açısı getirmeyi amaçlayan dergimizin 4. cildine katkıda bulunan yazarlarımıza, vakit ayırıp makaleleri değerlendiren yayın kurulumuza, danışma kurulumuza ve bilim kurulumuza teşekkür ederiz.

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

Yeni sayılarımızda buluşmak dileğiyle.

Yayın Editörü

Editors' Note

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

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

We look forward to meeting in the next issues.

Editor in Chief

KÜNYE / GENERIC

Bandırma Onyeddi Eylül Üniversitesi Adına Sahibi / Owner on Behalf of Bandırma Onyeddi Eylül University

Prof. Dr. Süleyman ÖZDEMİR
(Rektör/Rector)

Sorumlu Yazı İşleri Müdürü / Responsible Publication Manager

Doç. Dr. Sibel KOCAER

Editör / Editor in Chief

Doç. Dr. Sibel KOCAER

ALAN EDITÖRLERİ

AREA EDITORS

Arap Dili ve Edebiyatı

Doç. Dr. Ali BENLİ

Arabic Language and Literature

Assoc. Prof. Ali BENLİ

Çeviribilim

Dr. Büşra YAMAN

Translation Studies

Dr. Büşra YAMAN

Karşılaştırmalı Edebiyat

Dr. Alaner İMAMOĞLU

Comparative Literature

Dr. Alaner İMAMOĞLU

Türk Dili ve Edebiyatı

Dr. Mustafa Altuğ YAYLA

Turkish Language and Literature

Dr. Mustafa Altuğ YAYLA

YABANCI DİL EDITÖRLERİ

FOREIGN LANGUAGE EDITORS

Fransızca Yazım ve Dil Editörü

Doç. Dr. Didem TUNA

French Writing and Language Editor

Assoc. Prof. Didem TUNA

İngilizce Yazım ve Dil Editörü

Doç. Dr. Sezen ARSLAN

English Writing and Language Editor

Assoc. Prof. Sezen ARSLAN

MİZANPAJ EDITÖRÜ

Arş. Gör. Zeynep HİDİR

LAYOUT EDITOR

Res. Asst. Zeynep HİDİR

YAYIN KURULU

EDITORIAL BOARD

Prof. Dr. Fabio ALVES
Minas Gerais Federal Üniversitesi, Brezilya

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

Prof. Dr. Mona BAKER
Manchester Üniversitesi, Birleşik Krallık

Prof. Dr. Mona BAKER
University of Manchester, UK

Prof. Dr. Deniz BOZER Hacettepe Üniversitesi, Türkiye	Prof. Dr. Deniz BOZER Hacettepe University, Türkiye
Prof. Dr. Thomas BRODEN Purdue Üniversitesi, ABD	Prof. Dr. Thomas BRODEN Purdue University, USA
Prof. Dr. Fatma Feryal ÇUBUKÇU Dokuz Eylül Üniversitesi, Türkiye	Prof. Dr. Fatma Feryal ÇUBUKÇU Dokuz Eylül University, Türkiye
Prof. Dr. Asalet ERTEN Hacettepe Üniversitesi, Türkiye	Prof. Dr. Asalet ERTEN Hacettepe University, Türkiye
Prof. Dr. Ayşe EZİLER KIRAN Hacettepe Üniversitesi, Türkiye	Prof. Dr. Ayşe EZİLER KIRAN Hacettepe University, Türkiye
Prof. Dr. Irena KRISTEVA Sofya Üniversitesi, Bulgaristan	Prof. Dr. Irena KRISTEVA Sofia University, Bulgaria
Prof. Dr. Igor Aleksandrovič MEL'ČUK Montréal Üniversitesi, Kanada	Prof. Dr. Igor Aleksandrovič MEL'ČUK Université de Montréal, Canada
Prof. Dr. Stefan NEUHAUS Koblenz ve Landau Üniversitesi, Almanya	Prof. Dr. Stefan NEUHAUS University Koblenz-Landau, Germany
Prof. Dr. Magdalena Matylda NOWOTNA Doğu Dilleri ve Medeniyetleri Enstitüsü, Fransa	Prof. Dr. Magdalena Matylda NOWOTNA INALCO, France
Prof. Dr. Sündüz ÖZTÜRK KASAR Galatasaray Üniversitesi, Türkiye	Prof. Dr. Sündüz ÖZTÜRK KASAR Galatasaray University, Türkiye
Prof. Dr. Susan PETRILLI Bari Aldo Moro Üniversitesi, İtalya	Prof. Dr. Susan PETRILLI University of Bari Aldo Moro, Italy
Prof. Dr. Osman SENEMOĞLU Galatasaray Üniversitesi, Türkiye	Prof. Dr. Osman SENEMOĞLU Galatasaray University, Türkiye
Prof. Dr. İ. Gülsel SEV Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Türkiye	Prof. Dr. İ. Gülsel SEV Bolu Abant İzzet Baysal University, Türkiye
DANIŞMA KURULU	ADVISORY BOARD
Prof. Dr. Mustafa ARGUNŞAH Erciyes Üniversitesi, Türkiye	Prof. Dr. Mustafa ARGUNŞAH Erciyes University, Türkiye
Prof. Dr. Magdalena BILA Presov Üniversitesi, Slovakya	Prof. Dr. Magdalena BILA University of Prešov, Slovakia
Prof. Dr. Hüseyin Can ERKİN Ankara Üniversitesi, Türkiye	Prof. Dr. Hüseyin Can ERKİN Ankara University, Türkiye
Prof. Dr. Johann HOLZNER Innsbruck Üniversitesi, Avusturya	Prof. Dr. Johann HOLZNER Universität Innsbruck, Austria

Prof. Dr. Ayşe Banu KARADAĞ Yıldız Teknik Üniversitesi, Türkiye	Prof. Dr. Ayşe Banu KARADAĞ Yıldız Technical University, Türkiye
Prof. Dr. Evangelos KOURDIS Aristoteles Üniversitesi, Yunanistan	Prof. Dr. Evangelos KOURDIS Aristotle University of Thessaloniki, Greece
Prof. Dr. Ludmila MESKOVA Matej Bel Üniversitesi, Slovakia	Prof. Dr. Ludmila MESKOVA Matej Bel University, Slovakia
Prof. Dr. Süleyman ÖZDEMİR Bandırma Onyedli Eylül Üniversitesi, Türkiye	Prof. Dr. Süleyman ÖZDEMİR Bandırma Onyedli Eylül University, Türkiye
Prof. Dr. Oliver RUF Bonn-Rhein-Sieg Uygulamalı Bilimler Üniversitesi, Almanya	Prof. Dr. Oliver RUF Bonn-Rhein-Sieg University of Applied Sciences, Germany
Prof. Dr. Gülden SAĞOL YÜKSEKKAYA Marmara Üniversitesi, Türkiye	Prof. Dr. Gülden SAĞOL YÜKSEKKAYA Marmara University, Türkiye
Prof. Dr. Stephanie SCHWERTER Hauts-de-France Politeknik Üniversitesi, Fransa	Prof. Dr. Stephanie SCHWERTER Universite Polytechnique Hauts-de-France
Prof. Dr. Piotr R. SULIKOWSKI Szczecin Üniversitesi, Polonya	Prof. Dr. Piotr R. SULIKOWSKI University of Szczecin, Poland
Prof. Dr. Hacer TOKYÜREK, Erciyes Üniversitesi, Türkiye	Prof. Dr. Hacer TOKYÜREK Erciyes University, Türkiye
Doç. Dr. Guntars DREIJERS Ventspils Üniversitesi, Letonya	Doç. Dr. Guntars DREIJERS Ventspils University College, Latvia
Doç. Dr. Şermin KALAFAT İstanbul Medeniyet Üniversitesi, Türkiye	Doç. Dr. Şermin KALAFAT İstanbul Medeniyet University, Türkiye
Doç. Dr. Kemale Tahsin KARIMOVA Ağrı İbratahşim Çeçen Üniversitesi, Türkiye	Doç. Dr. Kemale Tahsin KARIMOVA Ağrı İbrahim Çeçen University, Türkiye
Doç. Dr. Seda TAŞ İLMEK Trakya Üniversitesi, TÜRKİYE	Doç. Dr. Seda TAŞ İLMEK Trakya University, Türkiye

Dizinler / Index

Dünya Dilleri, Edebiyatları ve Çeviri Çalışmaları Dergisi yılda iki sayı (Haziran ve Aralık) yayımlanan uluslararası hakemli bir dergidir.

Journal of Academic Studies in World Languages, Literatures, and Translation is an international peer-reviewed journal that is published semi-annually (June and December).

Dünya Dilleri, Edebiyatları ve Çeviri Çalışmaları Dergisi MLA, Infobase Index, Scientific Indexing Services (SIS) ve CiteFactor Indexing dizinlerinde taranmaktadır.

Journal of Academic Studies in World Languages, Literatures, and Translation is indexed by the MLA, Infobase Index, Scientific Indexing Services (SIS), and CiteFactor Indexing.



Scientific Indexing Services (SIS)



NEW TASTE IN THE MYTH OF SWAN QUEEN IN THE FILM *BLACK SWAN*: THE INNER CONFLICT OF NINA REFLECTED IN THE MIRRORS

Güliden ÇELİK*

Abstract

This paper aims to share how the long-lived myth of the Swan Queen has been interpreted and reproduced by a group of artists from different disciplines including comparative literature, film, and media studies. Inspired by Tchaikovsky's well-known Swan Lake ballet, Darren Aronofsky, who is a well-known American film director, creates the film entitled Black Swan in 2011 in close cooperation with the screenplay writers, Mark Heyman, Andres Heinz, and John McLaughlin, who jointly published the script in 2009. Once the outstanding performance of the cast is added to this creation, the whole film extends itself to different interpretations and insights along with Tchaikovsky's music. Among so many of them, this paper primarily focuses on how this myth of the Swan Queen shapes the inner conflict of a young girl who tries to become a passionate and womanly being from a psychoanalytic perspective that problematizes the issues of the "double". Different from the previous productions which mostly intend to evoke horror, this double image can be followed throughout the film through the reflections in the mirrors, at any rate on any reflective surfaces and this enables us to see how fragile a human being is to differentiate the real from the surreal.

Keywords: *the myth of the Swan Queen, reinterpretation, psychoanalytic approach, double, reflections.*

Date Received (Geliş Tarihi): 19.02.2023

Date Accepted (Kabul Tarihi): 31.05.2023

DOI: 10.58306/wollt.1253165

* Dr., Sabancı University, Foundation Development Year Programme, School of Languages (İstanbul, Türkiye),
e-mail: gulden.celik@sabanciuniv.edu, ORCID: 0000-0001-7061-9261.

BLACK SWAN FİLMİNE UYARLANAN KUĞU PRENSES EFSANESİNE YENİ BİR YORUM: NİNA'NIN AYNALARA YANSIYAN İÇ ÇATIŞMALARI

Öz

Bu makale uzun yıllardır süregelen Kuğu Prenses efsanesinin karşılaştırmalı edebiyat, film ve medya çalışmaları gibi farklı disiplinlerden gelen bir grup sanatçı tarafından ne şekilde yorumlandığını ve yeniden nasıl üretildiğini paylaşmayı amaçlar. Çavkovski'nin ünlü Kuğu Gölü balesinden ilham alan ünlü Amerikalı yönetmen Darren Aronofsky, filmin senaryosunu 2009 senesinde yayımlayan senaryo yazarları Mark Heyman, Andres Heinz ve John McLaughlin ile yakın bir iş birliği içinde 2011 senesinde Siyah Kuğu filmini çeker. Bu yapıma oyuncuların başarılı performansları da eklenince, film Çavkovski'nin müziğinin ötesine geçen farklı yorumlar ve açılımlar kazanır. Bu yorumlar arasında, bu makale “çift karakterlilik” meselelerini sorunsallaştıran psikanalitik bir yaklaşımı esas alır ve öncelikli olarak Kuğu Prenses efsanesinin genç bir kızın, Nina'nın, tutkulu bir kadına dönüşmeye çabalarken kendisiyle yaşadığı iç çatışmaları nasıl biçimlendirdiğine odaklanır. Çoğunlukla seyircide dehşet uyandırmayı hedefleyen daha önceki yapımlardan farklı olarak, bu çifte görüntü film boyunca aynalardaki yansımalarda, hatta yansıma yapan tüm yüzeylerde, takip edilebilir. Yönetmenin bu görsel tercihi, insanın gerçeği gerçek olmayandan ayırt etmede ne kadar zayıf olduğunu anlamamızı sağlar.

Anahtar Sözcükler: *Kuğu Prenses efsanesi, yeniden yorumlama, psikanalitik yaklaşım, çift karakterlilik, yansımalar.*

1. Introduction

American film director Darren Aronofsky's *Black Swan* has achieved success due to its incorporation of a variety of disciplines, perspectives, and insights. Based on myriad fairy tales, the story of Swan Queen gains some familiarity with the libretto to Tchaikovsky between 1875 and 1876 but it achieves better recognition by its reproduction by the French choreographer Marius Petipa and his assistant Lev Ivanov in 1895. This seems to be the inspiration behind Aronofsky's film (West-Leuer, 2017: 1234). However, the impact of Andres Heinz as well as Mark Heyman and John McLaughlin should not be neglected. Having gone over many scripts, they came up with the script for Aronofsky's *Black Swan* in 2010; a year later Andres Heinz explained how he felt obliged to write the story of a

person with whom he had lived once through the story of the Swan Queen. That person with “a psychotic breakdown” galvanized him into action to create “the story of one ballerina’s perseverance to succeed – no matter what it takes” (Milly, 2011). When the imagination of these screenwriters and Aronofsky’s creation come together along with the music of Tchaikovsky, the Oscar-nominated film *Black Swan* transpires, and its cast including a group of successful and talented performers, Natalie Portman, Vincent Cassel, and Mila Kunis undeniably accelerates its impact. Under the enchanting spell of these talents, the fascinating story of a young girl named Nina Sayers, performed by Portman who was “not only trained for a year as a dancer to prepare for the role but paid for the training out of her own pocket until the film found investors” (Fox Searchlight Pictures, 2020), emerges.

Giving the taste of bildungsroman¹, the story tells the challenges of a young girl trying to become a grown-up woman through the story of the Swan Queen. Nina (Nathalie Portman), in her twenties, is a successful and talented ballerina who is looking forward to being promoted to the New York City ballet Company. One day, her dreams come true and she is selected as the new prima-ballerina of the Company, casting her in the lead as the Swan Queen. However, her sheer happiness does not last long. Since she was expected to become a childlike White Swan and a womanly Black Swan simultaneously on the stage, her new role devastates her life. Saturated with all the characteristics of the White, she suffers from acquiring any traits of the Black. The White Swan is the naïve, fragile, pretty, and innocent one, like her, whereas the Black Swan is the one with passionate feelings, free from anyone and anything, unlike her. To be able to perform each, Nina thinks that she needs to know and experience what it feels like to be the Black Swan, to be a mature, sexy, and passionate woman. Suppressed by her womanhood and sexuality for a long time², she is clueless about her new role and how to perform it. At the stage of her own learning and discovery, she has some difficulties, which results in inconsistencies in accepting and denying her womanhood and sexual desires. In the end, this leads her to a terrible inner conflict making her become a stranger to herself and causing her to face her uncanny double self which is always against her.

Accordingly, Nina’s tragic story turns out to be a story of an inner conflict revealing the suppressed sexuality of a young girl who is treated as if she were a kid. All her fight is against herself-her hidden self which needs to be resurrected. Despite our suspicion, she has no enemies or rivals opposing or threatening her in the narrative of the film; the only rival she has is obviously herself.

¹ “Bildungsroman” is a genre of novel which tells a story of a young person who grows up not only psychologically but also morally as a result of numerous challenging experiences. Although Nina’s story is written as a film script not as a novel, the flow of the story reminds us of this genre.

² Laine thinks that “[it] would be easy, banal even, to interpret the peculiarities of Nina’s psychic pathology in terms of repressed sexuality in relationship with artistic performance” (2015: 130); however, it seems obvious that the realization of sexuality after long years of suppression has a considerable impact on Nina’s transformation and artistic performance in this story. Later, Laine also emphasizes how Nina’s repressed sexuality influences her life and artistic performance, which eventually leads her to encounter and deal with her uncanny double (2015: 137).

Throughout the film, the images on the mirrors, or on any reflective surfaces, artfully reflect Nina's inner conflict which symbolizes and reinforces her clashing selves by a figure of a double. Through a psychoanalytic approach, that could be linked with Lacan's reinterpretation of Freud's Mirror Stage, which focuses on the child's development in the earliest years of their life (Lacan, 2006). When considered from this perspective, it might be interesting to think that Nina like a child starts to realize the difference between herself and the other. "Before this, the child is from birth in the Real stage, driven by needs and lived in unity with the mother. With the Mirror Stage, the child attains the first realization of its bodily autonomy. Thus, begins the lifelong process of identifying the self of the other" (Mambrol, 2016). However, since Nina is not a child but a young girl, the scenes focusing on the mirrors offer us more valuable insights.

2. Nina's Pleasing Reflection in the Mirrors

At the beginning of the film, Nina is reflected in the mirror as an ideal and perfect image in her pinkish room evoking childhood dreams. Reminding us of Lacan's Mirror Stage, the mirror here depicts what that "child" wants to look like: an amazing ballerina who salutes the shining day by practicing dance routines. Strengthening the effects of her dream-like world, she starts telling her dream in which she performs the White Swan but with different choreography, [...] and it is the prologue when Rothbart casts his spell (Heyman, Heinz, and Laughlin, 2010: 2). At this moment, according to Freud's interpretation of dreams³, Nina does not only wish to construct her dream but also experiences its distortion. Therefore, although there is no clear hint of conflict or tumult of confusion around, a grim sense of foreboding can be felt.⁴ Her reporting of the dream ends while she is having her breakfast, a half of the boiled egg with a grapefruit which is "pink and pretty". She and her mother, Erica (Barbara Hershey), emphasize how pretty the grapefruit is as if they were blessing any sort of beauty together. This pleasing scene is interrupted by a quick mirror reflection and her mother's realization of a scar of a rash on her back shoulder. Checking her own shoulder on the reflection in the mirror, she abruptly ignores it by saying that it is "nothing". Her mother's anxiety gets so clear when she offers to accompany her. At that moment, there is a kind of warning to us about something which Nina would undergo against her ideal and perfect self and appearance, and we know that whatever she experiences would be watched on the recurrent mirror images of the film.

³ Freud (1900) mentions how a person encounters the distortion in their dream while trying to fulfill their wishes in his book *Interpretation of Dreams*, "Distortion in Dreams".

⁴ According to Laine, the very beginning of the film "with an echoed mechanical rattle mixed with distorted laughter" is "the first uncanny movement of the film" and this continues with Nina's dream of the prologue of the Bolshoi version of *Swan Lake* which shows us "Rothbart's becoming an animal" and Nina's dancing "the role of Princess Odette" (2015: 131). My interpretation of her story starts with the time when she wakes up, which signals the 'reality' of the story; therefore, until she comes in front of the mirror and encounters her reflection there, nothing seriously alarming or threatening has been felt. However, "a sense of foreboding" is still somehow felt there.

Following the mirror images enables us to observe Nina's inner conflict throughout the film. The next mirror image reflects itself through the window of the subway, but this time she has a different image than the first one: What we see at that moment is Nina's reflection in complete darkness whilst she is looking for herself toward the light. In other words, Nina's reflection is in black or in darkness whereas Nina is in white or in light in the "reality" of the movie; thus, it can be suggested that the reflected image of Nina and herself become contradictory in the mirrors (unlike Lacan's Mirror Stage), which will be repeated several times in the rest of the film. It is also interesting to realize that when Nina gets away from her reflection, she encounters the image of a woman in black with the same movements she makes. Since she turns her back to her, Nina cannot see her face, thereby getting so curious about her. Reminding of Plato's cave allegory, this scene offers a different depth to the film implying the idea that the reality to which we are exposed in the film is as unreliable as the reflection in the mirror images.

Displaying such blurry distinctions, the whole film seems to be divided into darkness and light or "reality" and reflection. For instance, the darkness of the subway is followed by the light of the street on which Nina walks to the Company and then the next time we see her is again in front of the mirror at the backstage. Still, there is no sign revealing any conflict Nina has, but we feel that the mirror reflections are not simply there. As Aronofsky very clearly explains, it is so likely to see so many mirrors in the world of the ballet dancer since

[...] mirrors are omnipresent in the ballet world. Ballet dancers are constantly examining themselves in mirrors, looking at their line, looking at how they move, as so we (referring to himself and his team) always knew the mirror would be a big part of it and reflection was part of it. (Fox Searchlight Pictures, 2020)

Nevertheless, in this film the mirrors are not merely there for the decoration of the ballet world; they seem to primarily serve the aim of demonstrating what is beyond the seen. In that scene, recognizing whose image is reflected in the mirror and who is speaking at that moment is a little bit tricky and misleading, which makes us speculate that as of this moment, Nina could never ever hold a real image of herself again.

No matter how hard she tries to make her presence felt by others around, her reflections in the mirrors highlight her fragmented self. This may sound like a kind of surreal story of the double in quest of the other side and the following scenes might somehow strengthen this possibility. Especially when we see the director of the Company for the first time telling the story of the Black Swan which has been decided to be performed recently, we feel that this role of one dancer playing two roles opposing each other will be a real challenge for her inner conflict, which triggers her split self. In the book entitled *Bodies in Pain: Emotion and the Cinema of Darren Aronofsky*, Laine describes this as follows

[...] Nina is simultaneously portrayed as innocent and devoted, vulnerable and controlled. This ambiguity in her personality is reflected by the challenge she is faced with, namely to perform the emotionally and physically demanding double role of Odette and Odile in the legendary Tchaikovsky ballet *Swan Lake*. In order to rise to the occasion, Nina must plunge deep into her uncontrolled dark side. But she is prone to mental illness, and her artistic progress is increasingly hampered by violent hallucinations and severe panic attacks. (Laine, 2015: 127)

This starts to be observed at the time when she steals the lipstick of Beth, the “dying swan” (West-Leuer 2017: 2) of the Company; the naïve, pure, and childish Nina takes something which belongs to someone else without permission with great pleasure. However, it is also possible to speculate that this is a typical childish thing to do: taking the lipstick of a woman whom she adores and who used to have a significant status and reputation as the prima ballerina of the Company. Whatever she has in her mind, this scene gives us a clear insight into the possibility that Nina can do anything which could be against her ideal and perfect self to reach her dreams.

3. More than Mirrors, Reflections through Any Reflective Surfaces

It can be claimed that reflections have a crucial role in the film; that is also what makes mirrors important, but there are more than mirrors that could activate the impact of these reflections. As Matty Libatique, the cinematographer of the film, shares, not only mirrors but also any reflective surfaces are aimed to increase the effects of these reflections (Fox Searchlight Pictures, 2020). Besides them, it seems probable to put forward the idea that Nina’s hallucinations concerning her other self can be perceived as a form of reflection. For example, when Nina goes back home, through a place like a tunnel, she encounters her other self which looks precisely like her but all in black with loose hair, evoking a sense of freedom. This seems to be the reflection of her other self that she craves but cannot possess since she is still under the influence of her mother, who is believed to “take control of her life in every aspect”, as stated in a short review of the film (“Black Swan Theory”, 2023). Marston believes as Nina still lives with her “jealous and overbearing mother Erica...(her) development appears halted in a phase of pre-adolescent girlhood” (2015: 696). This scene also makes us feel that Nina’s relationship with her mother is about to change because when her mother calls, we expect her to respond to it immediately like a nice little girl but she does not. She may feel that her other self, the one she is so close to get at that moment, would not be welcomed by her mother; therefore, she may prefer to get away from her (either from her double or from her mother) as quickly as possible.

Feeling unhappy and anxious about her “ineptitude”, which is frequently said by Thomas Leroy (Vincent Cassel) who is the artistic director of the play, in performing the Black Swan, she gets obsessed with it. When she comes home, she obstinately continues rehearsing the Black Swan in her room. We

watch her practicing mostly through her reflection in the mirror, and the other times her spinning around blurs the “reality” around; then, this moment is halted by her getting injured. This could be interpreted as Nina’s unpreparedness for performing the Black Swan; her mother’s care of her enables us to understand that she is still not ready to become a womanly Black Swan. Her injured toe is healed, her earrings are taken off; she is consoled and supported by her “mommy”, and like a little child, she gets into bed with the music coming out of the music box. Unlike the impact of this scene, the following scene shows us her reflection in the window of the subway again while putting on Beth’s lipstick, and then for the first time, Nina is shown with her loose hair, on her way to talk to the director about her readiness about the role. However, the director still thinks that she is quite talented for the White Swan but not for the Black one; whatever he sees is her obsession to hold herself to be more disciplined and perfect, which hinders her potential to become a Black Swan. To test her readiness, he wants to provoke Nina by saying that he has already chosen Veronica for the role but he does not succeed in that. Thus, he stops her with a kiss at a time when she does not expect it; Nina resists and bites him.

Supposing that she loses, she celebrates Veronica, another ballerina in the Company, for the role and decides to leave the Company without checking the announced list for the cast. Filled with anger, Veronica comes back to shout at Nina for deceiving her; Nina understands that Veronica is not the one who was chosen for the Swan Queen but herself. Finally, her dreams come true; to share her happiness, she calls her mommy in the toilet. When she gets out, another mirror reflection, which focuses on a nasty message written on the mirror with lipstick, is shared. Even though there is still no sense of conflict between Nina and her reflection, we feel that with this message - “whore” - the tension is about to accelerate. Since there is no noise of opening or closing the door of the toilet, we tend to think that there is no one inside, except for Nina; therefore, she is highly likely the person who writes this message with the lipstick that she previously steals from Beth’s room. Believing that being kissed by the director helps her to be chosen, which may make her a “whore” in the eyes of others, she feels guilty about the way she gets the role and accordingly blames herself for being unfaithful to herself.

As of this moment, her inner conflicts get stronger and her uncanny double, which starts to be seen in the mirror, gets ubiquitous. That is to say, Nina’s uncanny double is not only in the mirror any longer; it is on any type of reflective surface in her surroundings. For example, when Nina comes back home, she seems bewildered by her own reflections on the paintings, not on the mirror, in her mother’s room. However, this scene is quickly followed by another mirror reflection: After taking a bath, Nina realizes the bleeding rash on her back shoulder; not to cast a shadow upon her happiness, she quickly tries to clean it up and behaves as if nothing happened to celebrate her achievement with her mother. The next day is another practice day in the studio. In a place crammed full of mirrors, Nina performs the White Swan and Leroy praises her for her performance, but he says he knows her performance of White Swan is nice; the real work for her is “[her] metamorphosis into [her] evil twin”. Accepting this criticism

and being determined to obtain what she is said to lack, Nina gets into Beth's room again. This time, unlike her first coming, we see her as a glad and happy woman to get what she wants - not only Beth's lipstick or earrings but also all of her accessories including anything and everything in the room. It appears that Nina subverts Beth's kingdom and announces her own dynasty at the Reception Ball where she is publicly declared as the new prima-ballerina of the Company.

Having been welcomed by the public, Nina goes to the toilet, and we see her reflection in the mirror again while tearing the skin off her finger. Interrupted by the knocks on the door, she washes the blood away from her finger in panic. Since the blood disappears too quickly and the scar totally goes away in a second, we understand that Nina has another hallucination. This double image reflected in the mirror extends to the double image between Nina and Lily (Mila Kunis), who is defined as "Nina's 'evil twin' in real life" according to Laine (2015: 127). In this scene, Lily is the one who is waiting for being accepted in whereas Nina is in to accept her. When Lily comes into the toilet, the reflection in the mirror is strikingly suggestive of the double image between Nina in white and Lily in black as counterpart bodies or souls of the one.

4. The Changing Self Reflected in the Mirrors

The following mirror image is the one which increases the tension of Nina's inner conflict. Her mother sees the scar of the rashes on her back shoulder, and she lets us know that they are not rashes but the scar because of Nina's own scratching. Besides, we learn that it is not the first time Nina has ever scratched herself; it is her "disgusting habit" that her mother thinks she gives up a long time ago. In later scenes, we are presented another practice day at the studio, Beth's accident, and Nina's visit to her mother. After these scenes, which do not include any significant mirror reflection, Nina is in front of the mirror in Beth's room again but this time she is crying. She is so devastated and disillusioned that no one knows for sure to whom she is crying, either for Beth or herself. The next day is another practice day at the studio and for the first time, she is practicing the Black Swan with her loose hair suggesting her attempted and claimed freedom or womanhood. Nonetheless, whatever she does, Leroy thinks that she is so "stiff" (Heyman, Heinz, and Laughlin, 2010: 45) as a board. Suffering from the contraction, Nina needs to pause to get some help to relax; it is like a signal from the body crying out that it is not ready for such a transformation yet. Coming back to the stage to practice, she fails to perform the Black Swan again and again despite Leroy's efforts to seduce and provoke her.

While mirrors reflect her grief, Nina meets Lily, and their reflection in the mirror enables us to see another double image, which is already stressed in the script as follows: "Nina startles and looks up. Sees the dark figure of somebody watching her from the doorway. Looks like herself" (Heyman, Heinz, and Laughlin, 2010: 49). The double image here focuses on the one for the girl of rules ("You can't smoke in here") and the other one for the woman of violations ("Well, I won't tell if you won't") (49).

In a short span of time, we see how Nina accepts Lily's offer to smoke despite her initial reluctance. Like a little child, Nina starts to cry and talks about how she is not good enough for Leroy.⁵ Lily understands that Nina feels something special for Leroy, like a child's inexplicable love for her teacher. Embarrassed, she goes back home. At that moment, another reflective surface different from the mirrors is used: she is alone in the bathroom trying to hold her breath under the water. The reflection over the water, not in the mirror, is blurred by drops of blood making her undergo another hallucination of herself, her double, as the script describes, trying to harm her. Realizing the blood on her fingers, Nina feels the need to check her back shoulder; and when she does that, through the mirror, we see how badly she scratches herself. In a panic, she wants to protect herself like her mother does by cutting her nails to halt her scratching. Just at that moment, the mirror clearly depicts the other Nina with a cruel and angry expression on her face. Enchanted by her double in the mirror, Nina hurts herself more while trying to protect herself. This scene seems to be highly critical for Nina's inner conflict reflected in the mirrors as well as any reflective surfaces since we start to acknowledge that Nina goes beyond reality and lives with an evil twin, as the play requires. This uncanny double of her comes alive as an elusive and persistent enemy or rival against her, and her inner conflict gets more and more obvious from that moment on since the uncanny double in the mirror or on any reflective surface gets out as a hallucination.

Having failed in her attempt on another practice day, Nina goes home. She is with her mother in her room in front of the mirror repairing her ballet shoes.⁶⁷ Her mother is concerned about her daughter and wants to check whether everything is all fine with her. Once Nina shows negative reactions to her, she gets more suspicious about her wellness and asks how her skin is. Nina refuses to show; her mother gets up to force her but the tension is interrupted by the doorbell (like the knocks on the toilet door before). It might be claimed that Lily is the only person coming to see Nina and this is her first night out as well as her first rebellion against her mother; therefore, from that moment on, we feel that nothing will be the same for Nina. She gradually turns into another person that no one including herself would know.

The next mirror image is in the bar's toilet showing Nina's wearing the black underwear that Lily gives her. Ignoring her mother's call, she goes back to Lily who asks her not to go back home to her mummy. To "live a little", Nina decides to have fun for a couple of hours: she meets the boys and takes

⁵ It is interesting to see how different Nina and Lily in their perceptions and how this is reflected on the choice of words: Nina thinks that Leroy is "brilliant" whereas Lily thinks that he is a "prick". Another time when Nina and Lily are in the bar talking about Leroy and his calling to Beth as "little princess", Nina finds it so "sweet" while Lily says that it is so "gross". This language seems to strengthen the effects of the double image between Nina and Lily.

⁶ This scene, like some others, is different from the one in the film; it is significant to realize that there are some differences between the script and the film. This paper follows more the film than the script although it benefits from both time to time.

⁷ Laine seems so true to claim that "the violent breaking in of the shoes is emblematic of the ruthless way in which Nina treats her own body" (2015: 133).

the drug Lily gives. Interestingly, at this moment they are all reflected through the mirrors of the bar. Trying to get to know the girls, one of the boys asks Nina who she is and instead of sharing her name, she replies that she is a dancer. It seems whatever she does is more important than who she is. Then, the boys wonder whether they are sisters and Lily instantly accepts whereas Nina flatly refuses. In the end, Lily says that they are “blood sisters”. This claimed sisterhood somehow suggests the double image between Nina and Lily and the following scenes somehow strengthen the duality between them.

Having fun with Lily, Nina comes back home, and her coming is reflected through the mirror at her home. We see Nina with Lily in the mirror and then Lily gets separated from her, leaving Nina alone with her mother. When she speaks indecently, her mother tries to take her to her room to sleep but she resists and goes to her room “with Lily”. Preventing her mom’s coming with a latch, which she takes before, she shouts for privacy. Her metamorphosis is getting more and more vivid by these rebellions against her mother. She openly declares her own adulthood and womanhood by crying out “[she] is not [...] twelve years old anymore” (Heyman, Heinz, and Laughlin, 2010: 73), but this stress deteriorates her mental health, causing her to suffer from more severe hallucinations. The next day when she wakes up, she gets confused about the mess around realizing that Lily is not with her, and she is already late for the rehearsal. Unkempt, she runs to the studio. This time, there is no mirror around and Lily, instead of Nina, is on the stage practicing her part. After talking to Lily, she understands that Lily does not sleep over at her house. Thus, Lily turns into a kind of mental picture in Nina’s mind as the embodiment of womanhood. She is the part Nina thinks she needs to possess; she should be as womanly as her. It can even be claimed that all her transformation is for being a woman or not to be treated like a twelve-year-old child. That might also explain why she has a sudden urge to get rid of her music box, toys, and babies. By then, as Laine very nicely shares, “[Nina’s] reflection starts living its own life – with dreadful consequences. It appears both inside and outside the mirror, materializing in the flesh” (2015: 137).

5. Nina’s Unpleasing Reflection in the Mirrors

As days elapse, the pressure that Nina feels increases and becomes intolerable. Her eating disorder and her scratching get worse and worse every day because of the stress she feels. Accordingly, the more stressed she is, the more frequent the hallucinations she has in the mirrors are, and the more serious her inner conflict becomes. On the day before the premiere, Nina is rehearsing the finale on the stage; once again there is no mirror around, but it is felt that Nina is still stressed. At the end of the rehearsal, Nina gets measured up; when she is asked to take her shrug off, she panics because of the scar on her back shoulder. Then, she encounters her double self in the reflection of the mirror while violently scratching herself. Frightened, she tries to pull herself together, but she loses her control when she learns that Leroy makes Lily her “alternate”. No matter how hard Leroy tries to console her, she is completely infatuated with the role and despite his recommendation to go home to rest before the premiere, she continues practicing strenuously in the studio.

Rehearsing repeatedly for the play, the pianist leaves Nina alone saying that he has a life to live. Disregarding the pianist's suggestion not to work hard and to rest a little before the big day, Nina keeps on practicing until she encounters her double in the mirror again. This is the second time Nina sees her other self, her evil twin, in such a clear way but then the electricity goes off to blur her vision. Scared, she gets out of the studio after getting Beth's possessions to return them to her. When Nina comes home, she suffers from horrendous hallucinations of Beth and her crying reflections on the paintings. Although Nina thinks that giving back anything that Beth used to possess once would be enough to regain her control, she is mistaken. Everything seems to be spinning out of control and Nina is no longer able to differentiate what is real. Suffering from a kind of paranoid schizophrenia, her mind and body could not endure the pressure of the role any longer and in the end, we see her literally and completely falling into pieces.

The pursuing mirror scene is one of the most vivid scenes of the film showing Nina's metamorphosis with thorn-like things growing in her back shoulder with reddened eyes. Such a transformation is the one Aronofsky intends to achieve; he explicitly states that he wants to "turn Natalie into a creature, literally a creature" (Fox Searchlight Pictures, 2020). However, he is quite cautious about not showing this transformation through the mirrors like the "clichéd mirror gag, which [we] have seen in so many (horror) films". He expresses that he "[tries] to do something new with it and [tries] to make it more compelling and more different and more freaky" (Fox Searchlight Pictures, 2020). Choosing the "double image" as a recurrent theme in several scenes to attain a lasting impact, Aronofsky extends the use and form of the mirror image to any reflective surfaces suggesting the nebulous distinction between the real, what is seen, and the surreal, what is perceived. That might also explain some of the differences between the script and the film. For example, after this transformation, Nina hurts her mother to prevent her from getting inside; then, her body collapses probably because of hunger, tiredness, and stress that she is terribly saturated with. This is shown as follows in the script: "She stumbles back... Accidentally tripping on the fallen jewelry box. She falls and slams her head into the radiator. Smash to black" (Heyman, Heinz, and Laughlin, 2010: 88). Unlike the script's real description, Aronofsky creates a surreal one where we see the reflection of Nina in the mirror again while getting into pieces part by part, which ends with her broken legs reminding us of the fragility of any bird.

Whilst Nina undergoes such a terrible psychic breakdown, her mother gives the impression that she knows, from the very beginning, that she would not be able to get over the pressure of this role. Now, it is so evident that she accepts her daughter's transformation and that should be the reason why she asks where her sweet daughter is. She seems to reclaim her but obviously, her little one is already gone. However, she still tries to protect her sweet daughter. Like a newborn baby, she covers her hands with a pair of socks to prevent her from scratching herself, yet this is all in vain. Dodging her mother, she runs to the premier.

5. Conclusion

The final scene is a series of mirrors demonstrating the inner conflict of Nina in a nutshell. The first scene of the final occurs when Nina comes back to the Company Hall regardless of her mother's cries. She gets ready for the performance in front of the mirror although Leroy states that he has already asked for Lily. Contrary to the previous scenes, Nina is so confident and self-assertive to declare that she is there to do it. While, in a most professional fashion, Nina wears make-up, she persuades Leroy, who is happy to finally see her confidence. However, Leroy still wants to warn her about the fact that the only person standing in her way is her own. This succinctly explains Nina's inner conflict: the only enemy or rival she has is no one but herself; in other words, no one is after her to harm her.

While getting dressed, we see Nina's literal transformation into a swan, not through any reflective surfaces: her fingers get web-footed like a swan. Trying to manage her emotional ups and downs, she approaches the stage but gets confused with the entrance and must hastily enter it from a different direction. Even though performing the White Swan is the part she naturally plays brilliantly, she gets so careless when she realizes Lily's relationship with the lead dancer who accompanies her. When lifted up, she loses her balance and falls down. Disappointed, she goes back to Beth's room and another striking mirror image takes place there. This is the last but the most significant mirror image reflecting the end of Nina's inner conflict with her evil twin. She sees her sitting in her room and refreshing her makeup. Despite her warning to her uncanny other self about leaving her alone, she is persistent to stay with(in) her, humiliating her ineptitude for her performance. When offered to be replaced, Nina loses herself and tries to kill Lily, her evil twin, to ward off any threats against her presence and performance. She pushes her towards the mirror, which shatters into a thousand tiny pieces one of which causes her to lose her life. It is intriguing to think that besides the termination of the double, this moment somehow reveals the end of all the mirror images of the film and if this was the end of the film, it would be possible to claim that it is the end of Nina's inner conflict, which could bring her anxieties to an end.

After stabbing her double with the mirror shard in the stomach, she announces that it is her turn, no one else. The dead body of Lily lying on the ground is the only menace she needs to beat, and she gets rid of it before going back to the stage as the Black Swan. On stage, there is no mirror reflection: Nina performs amazingly, and not only the lead dancer, who previously says that he is not sexually attracted by her, but also the audience get surprised and mesmerized. Being greeted with a big round of applause, she is pleased to perform the Black Swan satisfactorily and happy to finally experience the feeling of being an attractive and seductive woman. Confidently, she steals a passionate kiss from Leroy at the backstage, which, for the first time, embarrasses him. In the end, she feels that she fulfills her role admirably and tastes the pleasure of womanhood. Nevertheless, when she comes back to her room to get ready for the epilogue of the play, she faces up the harsh reality: When Lily comes to celebrate her

for her amazing performance, she grasps that the one who is stabbed is not Lily but herself. Petrified and shocked, she hardly but helplessly acknowledges her situation.

The mirror, for the last time, reflects Nina as the White Swan and for the last time, she gets on the stage to perform what she naturally does best, the role of Odette. Through the end, Nina completes the whole story of the Swan Queen in her mind: She is transformed into a swan and tries to break the spell by the love of the prince who, she thinks, falls for the wrong girl, and then kills herself. In the bar, Nina tells the story of the Swan Queen in the same order of events, and at the end of her telling she says that such an ending is beautiful. Similarly, having experienced all, Nina says her farewells to all the performers of the Company, her mother, and the audience in company with “music by Clint Mansell on the sound track, which re-imagines Tchaikovsky’s original score” (Laine, 2015: 131) and then jumps down to the stage to end her role/life in Leroy’s direction in line with the screenwriters’ and Aronofsky’s imagination. In the end, everyone shouts with appreciation, but Nina starts to bleed to death; however, she appears to be content believing that she does not fake and thereby being perfect to deserve to become Leroy’s “little princess”.

References

- Aronofsky, D. [Director] (2010). *Black Swan* [Film]. Los Angeles, California, United States: Fox Searchlight Pictures.
- (n.d.) Black Swan Theory: A Freudian Psychoanalytic Perspective. *Studocu*. Retrieved February 15, 2023, from <https://www.studocu.com/id/document/universitas-negeri-surabaya/extrinsic-approaches-to-literature/black-swan-theory-a-freudian-psychoanalytic-perspective/45819280>.
- Fox Searchlight Pictures (2020, October 11). *Black Swan (2010): Making of a Masterpiece/ Darren Aronofsky* [Video]. Retrieved February 15, 2023, from YouTube, https://www.youtube.com/watch?v=_BSZymoCUuU.
- Freud, S. (1997). *The Interpretation of Dreams*. Wordsworth Editions: Hertfordshire.
- Heyman, M., Heinz, A. & McLaughlin, J. (2009). *Black Swan Shooting Draft*. New York City, New York, United States: Protozoa Pictures. Retrieved February 15, 2023, from <https://thescriptlab.com/script/black-swan-draft/attachment/black-swan-pdf-2/>
- Lacan, J. (2006). *Ecrits*. “The Mirror Stage as Formative of the / Function as Revealed in Psychoanalytic Experience” 1st ed. [ebook]. pp. 93-100. Retrieved May 17, 2023, from <http://users.clas.ufl.edu/burt/deconstructionandnewmediatheory/Lacanecrits.pdf>.

- Laine, T. (2015). *Bodies in pain: Emotion and the cinema of Darren Aronofsky*. Berghahn Books, Incorporated: Oxford.
- Mambrol, N. (2016, April 22). Lacan's Concept of Mirror Stage. *Literary Theory and Criticism*. Retrieved February 15, 2023, from <https://literariness.org/2016/04/22/lacans-concept-of-mirror-stage/>.
- Marston, K. (2015). The Tragic Ballerina's Shadow Self: Troubling the Political Economy of Melancholy in *Black Swan*. *Quarterly Review of Film and Video*, 32(8), 695-711. DOI: 10.1080/10509208.2015.1060825. Sexeny, J.
- Milly, J. (2011, February 22). Podcast: Andres Heinz Talks *Black Swan*. *Script*. Retrieved February 13, 2023, from <https://scriptmag.com/features/podcast-andres-heinz-talks-black-swan>.
- Plato (2017). The Allegory of the Cave (Benjamin Jowett, Trans.). In *Book VII of the Republic*. Enhanced Media Publishing (Original work published in 375 BCE).
- West-Leuer, B. (2017). *Black Swan* – the Sacrifice of a Prima Ballerina: Psychosexual (Self-)injuries as the Legacy of Archaic Experiences of Violence. *The International Journal of Psychoanalysis*, 98(4), 1233-1244. DOI: 10.1111/1745-8315.12658.

DİŞİL YAZIN KURAMI ÇERÇEVESİNDE CALIXTHE BEYALA'NIN *L'HOMME QUI M'OFFRAIT LE CIEL* ROMANININ DEĞERLENDİRİLMESİ

Cansu AVCI*

Öz

19. yüzyıldan günümüze kadar olan zamanı kapsayan ve kadına yönelik her türlü eşitsizliklerin ortadan kaldırılmasını amaçlayan feminizm hareketinde kadınlar çeşitli alanlarda hak arama mücadelesine girerler. Kadınların erkeklerle siyasi alanda eşit haklara sahip olma, eğitimde fırsat eşitliği ve aynı işlerde eşit ücret alma gibi talepler feminizm hareketinin başlamasına sebep olan nedenlerden başlıcalarıdır. 21. yüzyılın önemli post feminizm teorisyenlerinden olan H  l  ne Cixous, Luce Irigaray ve Julia Kristeva ise diğ  r feminizm akımlarından farklı bir yöntemle edebiyatın cinsiyet  i rol  i üzerine vurgu yaparak kadınların sadece yazarak   zg  r olabileceklerini savlarlar. Fransız kuramcılar, kadınların kendi yazılı ve s  zl   evrenlerini yaratabilmeleri i  in bedenlerini yazıya d  kmeleri gerektiğinin altını   izeler ve eserlerinde annelik, kadın v  cudu, umut, aidiyet, endiŐ e ve yalnızlık gibi kadına   zg   temaları   nceleyerek kadının sesini duyurmaya   alıŐ ırlar.   ağdaŐ  Fransız edebiyatının   nde gelen isimlerinden olan Calixthe Beyala da gerek   retkenliğı gerek eserlerinde kadın sesini duyurması a  ısından adından s  z ettirir. Bug  ne kadar denemeler de dahil olmak   zere on beŐ ten fazla   nemli eseri olan ve d  rt uluslararası edebiyat   d  l  ne layık g  r  len yazar, romanlarında kadınların aŐ k, kimlik arayıŐ ı ve g    gibi sorunlarını iŐ ler. Bu   alıŐ mada Beyala'nın *L'homme qui m'offrait le ciel* adlı romanındaki kadının g  c   ve ayakta kalma mücadelesi, farklı sosyal ve ekonomik koŐ ullarda yaŐ ayan kadınların farklılığı, kadın bedeni, aŐ k ve kendini reddetme temalarının diŐ il yazın (*  criture f  minine*) kuramı bağlamında analiz edilmesi ama lanmıŐ tır.

Anahtar S  z  kler: Post-feminizm, diŐ il yazın, kadın edebiyatı, kadın s  ylemi, Calixthe Beyala.

GeliŐ  Tarihi (Date Received): 19.01.2023

Kabul Tarihi (Date Accepted): 06.06.2023

DOI: 10.58306/wollt.1253277

* Dr., Marmara   niversitesi, Yabancı Diller Y  ksekokulu (İstanbul, T  rkiye)

e-posta: cansu.avci@marmara.edu.tr, ORCID: 0000-0001-9336-8127.

**AN ASSESSMENT ON CALIXTHE BEYALA'S *L'HOMME QUI M'OFFRAIT LE CIEL*
BASED ON THE THEORY OF ÉCRITURE FÉMININE**

Abstract

*Women have engaged in the struggle for rights in various fields with the feminism movement, which covers the period from the 19th century to the present and seeks to eliminate all kinds of inequalities against women. The demands of women to have equal rights with men in the political field, equal opportunities in education and equal pay for equal work are the main reasons that led to the beginning of the feminism movement. Prominent post-feminist theorists of the 21st century such as Hélène Cixous, Luce Irigaray and Julia Kristeva, emphasized the sexist role of literature in a different way from other feminism movements and argued that women can be free only through writing. French theorists underlined the need for women to write the body in order to create their own written and verbal universes, and aim to make women's voice heard by prioritizing feminine themes such as motherhood, female body, hope, belonging, anxiety, and loneliness in their works. Calixthe Beyala, one of the important figures of contemporary French literature, has made a name for herself thanks to her productivity and the way she makes women's voices heard in her works. Publishing more than 15 major works, including essays, and being awarded four international literary awards to date, Beyala explores women's problems such as love, identity search and migration in her novels. This study aims to analyze the the themes of women's power and struggle for survival, the difference of women living in different social and economic conditions, the female body, love and self-denial based on the theory of écriture féminine in one of Beyala's novel titled *L'homme qui m'offrait le ciel*.*

Keywords: *Post-feminism, feminine literature, women's literature, women's discourse, Calixthe Beyala.*

1. Giriş

Feminizm yaklaşımı esasen Latince kadın anlamına gelen femina kelimesinden türeyerek “kadınların karşılaştıkları zorlukları, baskıları ve ezilmişlikleri inceleyen bununla birlikte sınıf, ırk, ulus, din ve dil gibi unsurlarda kadınların yaşadığı sorunları ele alan bir bilim alanıdır” (Taş, 2016: 163). Ancak feminizmin tarihsel gelişim süreçleri konusunda farklı ayrımlara gidilse de birçok

araştırmacının kabul ettiği I., II., III. Ve IV. feminist dalga olarak adlandırılan süreçler genellikle 19. yüzyıldan 21. yüzyıla kadar olan zamanı kapsar.

Bu bağlamda I. feminist dalga 19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başlarında İngiliz yazar, filozof ve kadın hakları savunucusu Mary Wollstonecraft'ın (1759-1797) *Kadın Haklarının Savunusu* (A Vindication of the Rights of Women, 1792) adlı eserinde belirttiği talepler üzerine kurulur. Genel çerçevede bu talepler ise kadınların oy kullanması, mülkiyet hakkı ve eğitimde fırsat eşitliği şeklindedir (Wollstonecraft, 1792: 146). Bu doğrultuda birinci dalga feminizm, kadınların hem siyasete katılmaları anlamında oy kullanabilmeleri hem de eğitim ve çalışma haklarını kazanmasında kendi dönemi içinde önemli değişimlere uğrar.

Diğer yandan Donovan, bu dönemdeki feminist kuramcılarının doğal haklar düşüncesini dikkate alarak kadınların birer yurttaş olarak erkekler ile aynı temel hak ve özgürlüklere sahip olduklarını vurgular zira sözü edilen dönemdeki feministler kadınların ev işlerinin dışında da hareket etme özgürlüğünün olması gerektiğini savunarak ev hayatına dair eleştirilerde bulunurlar (2006: 20). Birinci dalga feminizmde temel alınan en önemli sonuç da ataerkil toplum yapısına karşı direnç göstererek “cinsel devrim olarak adlandırılan hareketin toplumsal statü, rol ve zihinsel yapı alanlarını derinden etkilemesidir” (Millett, 2000: 63). Bu dönemden sonra feministler sosyal, siyasal, ekonomik alanlarda erkek ile kadının eşit haklara sahip olunması için mücadele verirler.

1960'lı yılların başından 1970'li yılların sonlarına kadarki feminist faaliyetleri kapsayan II. dalga kadın hareketi ise “eşit haklar” ilkesinden yola çıkarak kadınların özgür olmaları için temel haklarının yanında erkeklere tanınan ekonomik ve cinsel özgürlük gibi hakların kendilerine de tanınmasını savunur. *Ulusal Kadın Örgütü* (NOW), *Kadınlar Ulusal Siyasi Partisi* (NWPC) ve *Kadınların Eşitliği Eylem Birliği* (WEAL) gibi kadın örgütleri de sözü edilen dönemlerde kadın haklarını savunmak için kurulmuştur (Tong ve Botts, 2021: 44).

Kadınların kendi bedenleri üzerinde söz söyleyebilme hakkına sahip olduğunu savunan II. dalga feminizm hareketi özellikle Simone de Beauvoir'ın “kadın doğulmaz, kadın olunur” (De Beauvoir, 1949: 9) düşüncesi ile toplumsal cinsiyet sorununa dolayısıyla da ataerkil kültürün yarattığı cinsiyet eşitsizliğine karşı ciddi bir tepki olarak kabul edilir. Bu bağlamda Simone de Beauvoir'ın 1949 yılında yayımlanan *İkinci Cins* (Le Deuxième Sexe) eseri, bu dalganın temel hedeflerini ve felsefesini oluşturduğu söylenebilir (Işık, 2022: 54).

Bununla birlikte, kadınlar için eşitlik ve yurttaşlık haklarını elde etme mücadelesi de olan II. dalga feminizm hareketi bu dönemde ortaya koyduğu mücadeleler sayesinde önemli kazanımlar elde eder. Özellikle *NOW*'ın ortaya koyduğu mücadele II. dalga feminizm hareketinin gelişmesinde ve başarısında çok önemli bir yere sahiptir (Tong ve Botts, 2021:47-48). Bu dönem feminist

hareketinin en büyük katkısı ise tek bir kadın olgusu yerine farklı ve çoklu kadınlık durumlarını ön plana çıkarmak için önemli adımların atılmış olmasıdır.

1980’li yılların sonu, 1990’lı yılların başlarında ortaya çıkan ve günümüze kadarki süreci kapsayan hareket ise III. dalga feminizmi olarak adlandırılır. 1990’lı yıllarda ortaya çıkan bu feminizm hareketinin, II. dalga feminizm hareketinin özellikle orta sınıf beyaz kadınların hakları için mücadele ettiğini eleştirmiş ve feminizmin daha kapsayıcı bir hareket olması gerektiği tezini öne çıkarmıştır. Bu demektir ki, feminizm hareketi tüm kadınların sorunları için mücadele eden bir oluşum olmalıdır (Taş, 2016: 171). Bu bağlamda kadınların farklı etnik yapıdan, farklı inanç ya da renklerden, farklı kültürlerden meydana geldiğini öne çıkaran III. dalga feminizm hareketi daha kapsayıcı bir özellik taşır.

Ayrıca kadın kavramının sadece heteroseksüel olan kadınları değil, farklı cinsel kimliklere sahip olan kadınları da kapsamı gerektiğini savunan III. dalga feminizm hareketi, Judith Butler’ın *Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi* (1990) adlı eseri ile farklı bir bakış açısı çizer. III. dalga feminist hareket için en temel eserlerden biri olan bu eserde Butler, cinsiyet sorununu yeniden sorgular, geleneksel cinsiyet tanımlamalarına karşı çıkar ve farklılıkları öne çıkarır (Butler, 2005: 12). Bu bağlamda III. dalga feminizm hareketiyle beraber, kadın mücadelesinin daha kapsamlı alanda tartışılmaya başlandığını ve eşitsizliklere karşı mücadele alanı yarattığı söylenebilir.

Yukarıda belirtilen feminist hareketlerin yanında 2013 yılında başlayan ve internet araçlarının kullanımına odaklanarak kadınların güçlendirilmesini amaç edinen dördüncü dalga feminizmde kadınlar sosyal ağlar aracılığıyla kendilerini ifade etme çabası girerler. Bu çerçevede Amerikalı feminist yazar Jessica Valenti (1978-) de dördüncü dalga feminizmin aslında internet üzerinde var olduğunu ifade eder ve ardından Web’teki çevrimiçi platformlar aktivistlerin etkinliklerinin planladıkları, feminist söylem ve tartışmaların gerçekleştiği bir alan olur (Chittal, 2015). Sözü edilen çevrimiçi diyaloglar da kadınların sorunları hakkında farkındalık yaratan ve insan haklarını geliştiren güçlü bir uluslararası hareket hâline gelir (Özdemir, 2019: 1709-1710). Başka bir ifadeyle, internet kaynakları, tüm kullanıcılar tarafından “yeni” bir sosyal eleştiriye izin verir.

Bu doğrultuda birinci dalga feminizmin politik alanda, ikinci dalga feminizmin iş ve sosyal yaşamda eşitlik arayışı içinde olduğu, üçüncü dalga feminizmin ise din, ırk, kültür gibi nedenlerden dolayı dışlanan kadınların sorunlarını ele aldığı görülür. Modernizm sonrasında ise koordinasyon sağlama ve bilgi iletme aracı olarak kullanılan dijital sosyal medya aracılığıyla kadınlar günümüzün feminist hareketlerinin etkin hâle gelmesine vesile olurlar. Ancak 21. yüzyılda feminizm sonrası

şeklinde nitelendirilen post feminizm çağında ise kadın yazarlar diğer feminist hareketlerinden farklı olarak haklarını aramaya çalışırlar ve aşağıda da ayrıntılı bir şekilde ele alacağımız “écriture féminine” yani dişil yazın aracılığı ile kadının varoluş mücadelesini edebî eserlerde duyurmaya çalışırlar (Avcı, 2015: 37).

2. Edebiyat ve Kadın

Jensen’in ifade ettiği gibi yazar kimliği yüzyıllardır hep erkek ile birlikte anılmış, kadın ve yazma eylemi ise birbirlerinden ayrı düşünülmüştür (2001: 11). Bu sebeple kadınların duygu ve düşüncelerini yazarak ifade etmesi, erkeksi dil kalıplarının dışına çıkarak kendi dillerini oluşturması ve yazar olmayı seçmesi yargılanmıştır. Tüm bu nedenler göz önünde bulundurulduğunda kadının edebiyat sahnesine girmesi, kadın sorunlarına yer vermesi, çözümler sunmaya çalışması ve bu sayede de ekonomik olarak güçlenmesi feminizmin öncelikli olarak önemseydiği bir durum hâlini alır. Böylelikle kadınların da erkekler gibi edebî eserler yaratabileceği düşüncesinin oluşmaya başladığı 19. yüzyılda, kadın ve edebiyat ilişkisi kendine yer bulmaya başlar (Şengül, 2016: 204). Bu doğrultuda, toplumda kadının sesini duyurmak için çeşitli düşünceler ortaya konur. Kadın yazarlar da edebiyatın cinsiyetçi yönünü ve kadınlığı oluşturma gücünü vurgulamak amacıyla kendilerine has bir yazı tarzını meydana çıkarma amacı güderler.

Esasen kadın edebiyatı Amerikalı edebiyat eleştirmeni ve feminist yazar Elaine Showalter’ın (1941-) da belirttiği gibi 1840 yılından itibaren üç kademde gelişir. 1840 – 1880 yılları arasındaki dönemde kadın yazarlar erkek yazarları örnek almaya çalışırlar, yani erkek yazarların kadınlar hakkında geliştirdikleri yaklaşımı kabullenirler. 1880 – 1920 yılları arasında da kadın yazarların söz konusu örnek alma durumundan vazgeçilir ve kadınlara karşı yapılan ayrımcılığı ortadan kaldırmak için uğraşlar verilir. 1920’den sonra ise kadınlar için yeni bir o kadar da özgün bir dil oluşmaya başlar. Zamanla gelişen kadın edebiyatı daha sonlarda kalıcı eserler vermeye başlar (Şengül, 2016: 205). Erkeklerin oluşturduğu kadın karakterlerden farklı olarak kadın yazarların hem cinslerini ifade etme biçimleri de kadın karakterlerin yoğunlukta olması şeklinde dikkat çeker.

Bu bağlamda ilk defa 19. yüzyılda İngiliz feminist yazar Virginia Woolf (1882 – 1941) *Kendine Ait Bir Oda* (A Room of One's Own) adlı yapıtında kadınların yazar olarak yaşadıkları zorluklara İngiltere örneğinde dikkat çekmeye çalışır. Eserde Woolf, kadınların her daim yazmalarının ne denli önemli olduğuna dikkat çeker (Woolf, 2002: 119).

Fransız yazar Marie Cardinal (1929 – 2001) de kadınların evrenini ifade etmek için yeni bir eser yaratmayı amaçlar. 20. yüzyılda kadının sesini anlamak için en etkili eserlerden olan *Les mots pour le dire* adlı kitabında yazar annelik, bedeni, ümit, yalnızlık ve aşk gibi sözcüklerin kendilerini yansıttığını dile getirir. Cardinal, erkek değerlerine ve ilkelerine yabancı olan şehvet ve tensel

konularında kelimelerin özünü bulur. Bu da kadının dünyasını keşfeden yeni bir romansı dildir (akt. Avcı, 2015: 5).

Bununla birlikte, 1949 yılında kaleme aldığı *Le deuxième sexe* adlı eserinde Fransız yazar Simone de Beauvoir, edebiyatın erkek yazarlarca istila edildiğini vurgulayarak erkek yazarların, metinlerdeki kadın kahramanları nesne pozisyonuna getirdiklerine dikkat çeker (de Beauvoir, 1989). Aslında bu eserde Beauvoir'ın amacı, biçim ve yazıda kadın edebiyatına deyin bir düşünce önermektir.

Ayrıca 20. yüzyılın önemli Fransız yazarlardan Marcelle Marini *Territoires du féminin: avec Marguerite Duras* (1977) adlı yapıtında kadınların yazma sorununa değinir ve kadınların tek görevinin annelik olmadığına, annelik ve kadınlık arasındaki farkın iyi anlaşılması gerektiğine işaret eder (Marini, 1977: 22-23). Benzer bir bakış açısıyla Fransız edebiyat eleştirmeni Béatrice Didier de kadın yazarlarının erkek yazarların eserlerinde yer almayan pek çok özelliğın olduğunu savlar. Örneğın yazar, *L'écriture-femme* (1981: 17) adlı eserinde mahremiyet ile ilgili konuların önemine değinerek kimlik sorularını ve bunu ifade etmenin zorluklarını belirtir.

Öte yandan, çeviribilimdeki feminist sorunlar üzerine büyük bir etki yaratan Kanadalı yazar Sherry Simon, *Gender in translation : cultural identity and the politics of transmission* (1996: viii) başlıklı kitabında feminist metinlerin çevirisinin yeni kültürel anlamlar yarattığını ve toplumda değışimler getirmeyi amaç edindiğini savunur.

Bu doğrultuda kadın yazarlar, erkek egemen kültürün dayattığı ataerkil söylemin ve bakış açının değışmesi gerektiğine dikkat çekerek edebî eserlerde kadın figürünün daha baskın hâle gelmesi için uğraşlar verirler (Şengül, 2016: 209). Günümüz Fransız feminizmi ve edebiyatı da “kadın” imajını bir kez daha inceleyerek cinsiyetler arası farklılığa dikkat çeker. Kadın yazarlar da kendilerini net bir şekilde ifade edebilecekleri kelimeler üretirler ve içinde buldukları durum ve koşullara uygun yeni sözcükler bulmaya çalışırlar.

3. Dişil Yazın

Şengül'ün ifade ettiğı gibi kız çocuğının çoğı zaman kendisini “tam ve güçlü” olan babasının tam aksine “eksik ve zayıf” olan annesiyle bir tutması üzerine kurulan psikanalitik yaklaşım feminist bir bakış açısıyla bir annelik söylemi oluşturmaya çalışır (2016: 205). Kadını “karanlık kıta” şeklinde nitelendiren Freud, penis yoksunluğının verdiğı bir kıskançlık psikolojisi içinde yaşamını devam ettirmek zorunda kalan kadınlığın konumunu, erkeklik cinsiyetine karşı bir eksiklik ve eziklik içinde belirler.

Freud öznelliğin dil içinde ve dil aracılığıyla şekillendiğini ve dilin insandan önce geldiği gerçeğini vurgular. Dilin yeniden icat edilmesi mümkün olmayacağı için onun şartlarına ve sınırlamalarına da tabi olmak gerektiğini ifade eder. Lacan da bu bağlamda erkek özne oluşumunu tüm öznelliğin normu olarak gören Freud'un geleneği sürdürür. Lacan ve Derrida'nın yazıları ise dişil olanın nasıl ikincil kılındığını gösterirken, söz merkeziliğin erkeğin kadınlar üzerindeki önceliğini ve gücünü temsiliyetini savlar. Başka bir ifadeyle kadın, öznelere standartlarına göre her zaman daha az veya eksik olarak görülür (Weil, 2006: 158). "Lacan'a göre kadın, dil dünyasına, sembolik dünyaya girememektedir çünkü dilin edinilmesi esnasında dili kuran sembolden yoksun olduğunu öğrenir. Onun dille ilişkisi, olumsuz bir ilişki, bir yoksunluktur" (Avcı, 2015: 14). Dolayısıyla kadın, ataerkil yapılarda öteki olarak yer alır ve bu nedenle de dilin dışında görülür.

Bu doğrultuda Weil'in de dile getirdiği gibi kadın ve erkek yüzyıllardır birbirine zıt iki kavram olarak edebî metinlerde yer almıştır (2006: 158-159). Erkeklik; güçlü ve zeki olarak betimlenirken, kadınlık ise savunmasız ve duygusal olarak tanımlanır. Fransız feministler de çalışmalarında zihnin bedene, aklın duyguya, gücün savunmasızlığa karşı inşa edildiği yanlısamları ve karşıtlıkları açığa çıkarmayı amaç edinirler. Ancak bu tür karşıtlıkları incelemenin amacı sadece sembolik aşağılamayı ortaya çıkarmak değil, kadının sadece bir beden olarak algılanmasını geçersiz kılmaktır. Feminist yazarlar da kadın sorununu ele almak için dilde ve düşünce sistemlerindeki yetersizliklerine dikkat çekerek kadınların baş aktörler ve yazarlar olacağı bir devrim çağrısında bulunurlar. Fransız feminizminden etkilenen çalışmalar da edebiyat içinde ve aracılığıyla kadın ve kadınlık kavramları üzerine odaklanırlar.

Cinsiyetlendirilmiş bedeni edebî, politik ve felsefi düşüncede ön plana çıkarmak için dönüm noktası niteliğindeki eser de Simone de Beauvoir'ın *Le Deuxième Sexe* (İkinci Cinsiyet, 1949) adlı kitabıdır. Burada yazar, kadının ev içi bir rolle sınırlandırılmasına karşı çıkarak evrenin merkezi olan erkeğin "ötekisi" hâline getirilmesini eleştirir (de Beauvoir, 1989: 120). De Beauvoir'ın kadınlara yönelik baskının ardında maddi ve psikolojik güçler olduğunu belirtmesi ve edebiyatı cinsel bölünmenin eşitsizliklerini duyurmak için kullanması, eseri 1960'ların uluslararası feminizmi için temel bir metin hâline getirir.

1975 yılında ise Fransız feminist yazar Hélène Cixous (1937-) *L'Arc* dergisinde Simone de Beauvoir'a ithaf edilen sayıda "Medusa'nın Gülüşü" (*Le Rire de la Méduse*) isimli makalesinde dişil yazını (fr. *écriture féminine*) ilk kez tanımlar. Cixous, kadın psikolojisi ve cinselliğini biyolojik karşılaştırmalar yaparak bunu bir kuram hâline getirmeye çalışan Sigmund Freud'un ve takipçilerinin düşüncelerini geçersiz kılmak için bu makaleyi yazar. Fransız kuramcı, erkek yazarların daha fazla olduğunu, kadınların kendi dünyalarını yansıtmak için yazmaları gerektiğini dillendirir. Yazar aynı zamanda kadınların yüzyıllardır ataerkil sisteme karşı mücadele ettiğini, belli

bir statüye ulaşmış olanların ise zekâları ile diğer kadınlara rol model olacağı vurgusunu yapar ve asırlardır bedenleri üzerine hakimiyet kurulan kadınların sözlerinin de sansüre uğradığını belirterek kadınları yazmaya çağırır (Cixous, 1976: 876).

Kadınların özgürlüğe kavuşması için yazmaları gerektiğini savunan bir başka post yapısalcı kuramcı da Luce Irigaray'dır (1930-). Fransız feminist kadınların sıradan normlar ve alışkanlıklar ile avunmamaları gerektiğini, erkek dil kalıplarından kurtularak kendi benliklerini, kişiliklerini ve duygu dünyalarını yansıtan bir dile kavuşmaları gerektiğini savunur (Irigaray, 1980: 76).

Fallosentrik (erkek egemen anlayış) ve logosentrik (sözmerkezci) temelli Batı yazınına Cixous ve Irigaray gibi tepki gösteren bir diğer Fransız edebiyat kuramcısı ve post yapısalcı ise Julia Kristeva'dır (1941-). Kristeva'ya göre kadınlar ancak şiir ve beden dilini kullanarak duyarını dile getirebilirler. Ayrıca toplumsal yapının ağırlıklı olarak sembolik düzenden oluştuğunu belirten Kristeva, bu düzenin etkinlik kazanmasında dilin birincil rolü olduğunu ifade eder (Kristeva, 1974: 614).

Bütün bunların yanı sıra Le Breton (1992: 26) kadın edebiyatında karşı söylemin gerçekleşmesinin şüphesiz yazma eylemi ile gerçekleşeceğini Afrika bağlamında dikkat çeker. Afrikalı kadın sadece konuşması engellendiği için ezilmemiş aynı zamanda bedeni ve arzusuyla da bazen alay konusu olmuş, sınırları göz ardı edilmiştir. Afrikalı kadın yazarlar da böyle bir düzene karşı isyanlarını dile getirmek için yazılarını protesto ve itiraz edebiyatı olarak tanımlamışlardır. İşte o zaman sözcük edimsel hâle gelir, fiil ete dönüşür ve et de dilbilimseldir. Ayrıca Afrika kadın edebiyatında beden söylemlerine kara kıtanın (Afrika) romancıları tarafından ayrıntılarıyla ele alınır. Dolayısıyla 1970'lerden itibaren, Afrika kadın edebiyatının ortaya çıkışı her şeyden önce Afrika'daki kadınların durumunu ele almaları ve aynı zamanda egemen güçleri kınamalarıyla bağlantılı olacaktır.

Ondo ise Afrikalı kadınların erkek cinsiyeti tarafından baskı altında alınmışlıklarını kınamak için yazma serüvenine giriştiklerini ifade eder (2009). Dolayısıyla kadınların yalnızca kişisel evrenlerini ve kendileriyle ilişkilerini değil aynı zamanda entelektüel ve politik mücadele anlayışlarını kaleme alan kadınsı bir yazının varlığından söz etmek mümkündür.

Bu bağlamda kadınların seslerini duyurabilmeleri için kendi edebiyatlarını yaratmaları gerektiği düşüncesiyle hareket eden günümüz Fransız edebiyatının önde gelen isimlerinden Afrika asıllı Calixthe Beyala Afrikalı kadın mücadelesini eserlerine yansıtarak dişil yazının 21. yüzyıldaki önemli temsilcileri arasında yer alır. Fransız yazınında saygın bir yeri olan yazar, romanlarında kadın karakterlerin zorluklar karşısında verdikleri savaşı eserlerine yansıtarak dişil yazının gelişmesinde önemli bir rol üstlenir.

4. Calixthe Beyala'nın Yazar Kimliği

1961 yılında Kamerun'da Douala'nın mahallelerinden birinde on iki çocuklu bir ailede doğan Calixthe Beyala, ataerkil bir toplumda, annesi ve babasından ayrı, yoksulluk ve kargaşa içinde zor bir dönem geçirir. Beyala'nın yaşadığı bu zorluklar edebî eserlerine derinden etki eder öyle ki fallus merkezli, gecekondu dünyası, aşk, kadın, çocuk ve çocukluk, dil ve beden sorunu gibi ana temalar yazarın duygu dünyasına damgasını vuran ana etmenler hâlini alır. Özellikle de şiddet içeren, yıkıcı ve eleştirel bir tarzla kaleme aldığı yazılarının temel konusu ataerkil bir toplumun adaletsizliklerine maruz kalan siyahi kadınların durumudur (Dib, 2020: 19-20).

Beyala'nın 1994 yılında *Maman a un amant* eseriyle Le Grand Prix Littéraire d'Afrique Noire, yine aynı yıl *Assèze l'Africaine* romanıyla Prix Tropicque- Prix François-Mauriac, 1996 yılında *Les Honneurs perdus* eseriyle Le Grand Prix de l'Académie Française ve 1998 yılında da *La Petite Fille du réverbère* eseri ile Le Grand Prix de l'Unicef ödüllerine layık görülmesi ise edebiyatta adeta devrim yarattığının kanıtıdır.

Aslında Calixthe Beyala'nın *Maman a un amant* (1993) ve *Petit Prince de Belleville* (1992) dışındaki diğer tüm romanlarında ana karakter kadındır. “Söz alan bu kadınlar 1970’li yıllarda birinci tekil şahsın şüpheli olduğu ve sorgulandığı bir toplumda ya da kültürde “ben” deme cüretini üstlenen kadınlarıdır” (Carmen, 2010: 2). Dolayısıyla yazarın Afrikalı kadınlarının temsilinde köklü bir değişim yarattığı aşikardır.

Bu bağlamda Herzberger Fofana'nın (2000: 324) ifade ettiği gibi Beyala'nın metinlerinde Afrikalı kadın imgesi ile kara kıta imgesi (Afrika) arasında net bir paralellik vardır. Dolayısıyla eserlerindeki her bir ayrıntı Fransız-Kamerunlu yazarın dünyanın dikkatini kadın ruhuna ve kadın mücadelesine çekmeye çalışan radikal bir feminist olduğunu gösterir. Böylelikle yazar eserlerinde daha çok cinsiyet ve ırk eşitliğine vurgu yaparak kadınların ve bilhassa Afrikalı kadınların değersizleştirildiğine dikkat çekmek ister.

Sarr'a göre ise dişil yazın esasen fallus merkezli tahakküme karşı mücadeleyi yazı aracılığıyla ifade etmeye çalışan bir kadın ideolojisidir (2002: 29). Dolayısıyla kadın edebiyatı (dişil yazın) özellikle de Beyala'nın yazıları yıkıcılıkla eş anlamlıdır. Yazarın kadın kahramanları utanmazlar, parmakla işaret ederler, suçlarlar ve kendilerini aşağılamalardan kurtarmak için sözler kullanırlar. Bilhassa hapsedilmiş ya da kuma gömülmüş bedenlerini tekrar geri kazanmak sarfettikleri sözlerdir bunlar.

Kom'un da ifade ettiği gibi Beyala için aslında sorun oldukça basittir (1996: 68-69). Kadın boyun eğmemek ya da boyun eğmek zorunda kalmamak için erkekten uzaklaşmalı, onun dünyasıyla ve kişiliğiyle ilgili her şeyle ilişkisini kesmelidir. Kadın dayanışması da bu bağlamda bir

gerekliliktir. Bu sebeple de dünyadaki tüm kadınlar ayağa kalkıp erkeklere nerede olduklarını, bir şeylerin değişmesi gerektiğini ve değişeceğini söylemeli ve başarıları için de kendilerine en uygun yolu seçmelidir.

Diğer yandan, tüm çalışmalarına bakıldığında Beyala'nın kuramsallaştırdığı ve uygulamaya koymaya çalıştığı evrensel bir feminizmden yana olduğu görülür. Bu bağlamda yazarın feminist hareketi tüm ayrımları bir kenara bırakarak bunları bir araya getirme isteği net bir şekilde fark edilir. Romanları da her renkten, her kültürden ve her dinden kadınların iletişim kurduğu, bir araya geldiği ve kaynaştığı bir alan hâlini alır (Sarr, 2002: 29). Böylelikle kadın dayanışması doruk noktaya ulaşır ve tüm engeller ortadan kalkar.

Kom ise Beyala'nın kadınlarının sadece etten ve kemikten bir birey olmadığını aynı zamanda ruhunun derinliklerinde hassas kalpleri olduklarını belirtir (1996: 64-71). Yazarın hikayelerinin her birinde bir kadın portresi belirir ve bu kadınlar her yaşta öğretmen, ev hanımı, hizmetçi ve sekreter gibi günlük hayatta olağan kişilerdir. Böylelikle yazarın her bir çalışmasında betimlenen kadın karakteri aslında diğer kadınların gerçek hayatından bir yansımadır. Başka bir ifadeyle, anlatmış olduğu hikayeler kadınların ortak hikayesidir.

Bununla birlikte, ataerkil temsili destekleyen yazarlardan öte Beyala, çok daha dikkat çekici bir şekilde kadın kimliğini ön plana koyar ve sözün dağılımında ona bir tür ayrıcalık tanımış olur. Eş deyişle Beyala, gerçek bir sözcü olarak kadınları ilgilendiren konuları ele alarak yazar ve onun kaleminin altındaki her bir kadın figürü ana motif hâline bürünür. Örneğin; *Le Soleil qui m'a brûlée* (1987), *Tu t'appelleras Tanga* (1988) et *Seul le Diable le savait* (1990) romanlarında kadının ve vücudunun bir tür rehabilitasyon sürecinde olduğuna işaret ederek kadın söyleminin önemine değinir. *Lettre d'une Africaine à ses sœurs occidentales* (1995) kitabında ise neredeyse nesli tükenmekte olan bir ırk için yazdığını belirtir. O ırk da "kadın" ırkıdır (Sarr, 2002: 29-30).

Beyala, *Lettres d'une Africaine à ses sœurs occidentales* (1995: 20) adlı eserinde ise kendi feminizmini açıklar. Yazara göre, kadın ve erkek arasında tam anlamıyla bir eşitlikten söz etmek mümkün değildir. Bunun sebebi ise kadınların anne olmak gibi bir ayrıcalığa sahip olmasıdır. Irigarayan teorisine bağlı olarak Beyala bu düşünceleriyle kadının üstünlüğünü ilan eder.

Bunun yanı sıra, Ébanga Beyala'nın eserlerine sanatsal açıdan da bakmak gerektiğinin altını çizer zira yazar gerek stil gerek üslubunda çok zengin edebî eserler ortaya çıkartmıştır (2021: 26). Kahramanları sadık, zeki ve çalışkan bir kadın olan Beyala gibidir. Yazar bunu yaparken, kendi endişelerini haklı çıkarmak için kadın haklarını savunan, değersiz ebeveynlerle savaşan ve aynı zamanda azınlıklar için mücadele eden bir kadın kahramanı sahneler.

Öte yandan Sarr'ın da işaret ettiği gibi Beyala, Afrikalı kadına adeta başka bir varlık kazandırır ve marjinal kadınlarına meydan okumaları için karşı söylem sunar (2002: 30). “Olmak” ve “başka yerde olma arzusu” ise Beyala'nın kadın kahramanlarının bir özlemidir. Mekân onlar için herkesten daha fazla gereklidir çünkü tam da toplumsal konumu gereği egosu diğer tüm egolardan daha fazla yaralanmıştır. Bu yüzden de parçalanmış benliğini bir araya getirmek için daha fazla alana ihtiyacı vardır. Böylelikle Beyala'nın karakterlerinin tümü kendilerini mekân ve zamanda yeniden konumlandırmalarına olanak sağlayan söylemler geliştirir. Ayrıca Beyala genel olarak genç kızın bedeninin ebeveynleri, özellikle annesi tarafından ihlal edilmesini, sahiplenilmesini ve ticarileştirilmesini eleştirir. Babaların küstahlığını, eşlerini ya da kızlarını nesne hâle getirmesi karşısında pasifliklerini de şiddetle kınar.

Gallimore da Afrika kadın edebiyatının kaynağını ve ilhamını kıtanın sosyo-kültürel çevresinden aldığına değinir (1997: 26), yani kadın edebiyatı her şeyden önce modernizm ve tüketim toplumunda yaşanan rahatsızlıkları, savaşları, ideolojik mücadeleleri ve günlük yaşamla bağlantılı olan kentsel ortamları anlatır. Bu çerçevede Beyala'nın eserlerine bakınca kendisinin doğmuş olduğu toprakları betimlediğini, bu toprakları da sosyal bir evrende kaleme aldığına tanık olunur.

Ébanga ise Beyala'nın romanlarını yazmak için günlük deneyimlerinden yararlandığını belirtir (2021: 27). Dolayısıyla eserlerinde otobiyografik öğelere sıklıkla rastlanır. Örneğin; yaş, etnik köken ve medeni durum yazarın eserini yeniden üretmek için kendi hayatından ilham aldığına belgeleyebilecek unsurlardır.

Sarr'ın da belirttiği gibi Beyala'nın yazılarının bireyci bir hareketin parçası olduğu inkâr edilemez bir gerçektir zira yazarın kadınları, satılacak bir mal veya elde edilecek bir nesne olmayı bununla birlikte bir kölelik sözleşmesiyle eş tuttukları evliliği reddederler (2002: 30-31). Çocuğu olmayan, çocuk doğurmak için de sonsuz acıya maruz kalan taşıyıcılar olmayı de kabullenmeyerek kendi tarzlarında anne olmak isterler. Dolayısıyla kendilerini abartılı ve boğucu bir sağduyuya hapseden tabuları ve kuralları yıkarak kendi arzuları hakkında konuşur ve zevk ararlar.

Beyala'nın anneleri ise kendi dünyalarında genellikle güçlü pozisyonlara sahiptir. Baştan çıkarmalarının gücüyle ve sosyal kuralın kabulüyle toplumların düzgün işleyişine katkıda bulunurlar (Chevrier, 2002: 15-16). Örneğin, kendisini bir yazı hayranı olarak konumlandıran Andela kızını tek başına büyütebileceğini yüksek sesle ve net bir şekilde ilan eder. Boşanmış olduğun kocasından ise hikâye boyunca hiç bahsedilmez. Söz konusu durum Ébanga'nın da ifade ettiği gibi “yıllarca kendini feda eden Afrikalı kadının gücü daha çok militanlık perspektifinde hissedilmesiyle” ilintilidir (2021: 28-29). Bu doğrultuda cinsiyetler arasındaki adaletsizlikleri ve

eşitsizlikleri ortadan kaldırmak olduğu sürece kadın mücadelesinin önceliği Calixthe Beyala'nın yazılarının en büyük güçlerinden biridir.

Bunun yanı sıra Beyala'nın romanları, bedenin temsil edildiği aynı zamanda sahnelemeye ve yazmaya izin veren bedenin romanlarıdır ve konuşmakla eş anlamlıdır. Kadın söylemi de yazarın metinlerinde temsil edildiği biçimiyle, asi kadının çılgınlığını tercüme eder. Bu da talepkâr ve intikamcı bir haykırıdır. Beyala böylelikle bedeni öne çıkaran, onu sahnelemekten ve konuşturmadan çekinmeyen yeni bir Afrikalı kadın romanına ses verir (Kodah ve Coffie, 2021: 610-611).

4.1. *L'homme Qui M'offrait Le Ciel* Romanında Kadın Figürü

4.1.1. Güçlü kadın imgesi

L'homme qui m'offrait le ciel (2007) adlı eserde Calixthe Beyala siyahi, bekar, Afrikalı ve asi bir gencin annesi Andela ile beyaz, batılı, evli ve çocuğu olmayan François arasındaki tutkulu aşkı konu edinir. Romanın ilk başlarında Beyala güç bir kadın portesiyle okuyucunun karşısına çıkar. Ana kahraman Andela yıllar önce boşanmış, tek başına ayakta kalabilen, kızı Lou ile kendisine bir hayat kurmuş ve yazarlık mesleğini başarıyla yapan bir kadındır: “kadın haklarını savunuyordum; değersiz ebeveynlerle mücadele ediyordum; görünür azınlıklar için savaşıyordum” (Beyala, 2007: 11).

Calixthe Beyala kadın karakteriyle yaşar, onları derinlemesine inceler ve bir iç gözlem okuryazarlığı, hatta itiraf yoluyla onları şekillendirir. Beyala'nın kadınları özellikle göç, aşk ve kimlik etkileşimi bağlamında trajik bir durumla karşı karşıya kalırlar. Ancak daha sonra kendilerini aşkta mutluluk arayışları ile önlenemez modernite arayışları arasında bulurlar. Sözü edilen karakterlerinin çoğu için trajedinin kaynağı ise gerçeklik ve arzu, gelenek ve modernite, geçmiş ve bugün, hafıza ve kimlik arasındaki kopuştan kaynaklanır (Malonga, 2006: 174). Kısacası, Afrika'dan çeşitli nedenlerle ayrılan bu kadınlar Paris evreninde kırılmalığa ve kararsızlığa kapılırlar.

Ancak Andela Afrika hatıralarına bürünüp bir kadın olarak nasıl da değersiz kılındığının izlerini kimi zaman yaşasa da roman boyunca yaşama tutunmaya ve Paris'te mutlu bir yaşam sürmeye devam eder:

Nedendir bilinmez, ne zaman bir taksi çağırırsam gökyüzünden inmiş gibi ruhani hissedirdim ve Afrika hatıraları beni sarardı [...] Beş yaşına gelmeden ölen bir düzine çılgık atan çocuğu doğurmayı reddettiğim için yaramaz olarak sayılıyordum. Annemin geçmişinden çok uzakta bir hediye için kötü sayılıyordum.

Kötüydüm, çünkü geleneksel kurallarla evlenmeyen bir kadın nasıl algılanıyordu?

Köpek kakası. (Beyala, 2007: 55-57)

Sarr'ın da dile getirdiği gibi mücadele eden, var olduğunu ısrar eden ve acı çektiğini yazan kadın, Beyala'nın başkahramanlarının en başat özelliğidir (2002: 31). Bu bağlamda Beyala'nın kadın kahramanlarının bazıları kendi yöntemleriyle ve deneyimleriyle başarılı olurken bazıları ise yolun ortasında kalır. Bu kahramanlar kadın dayanışması adına tüm ırksal, profesyonel, dini veya diğer engelleri aşar. Bu doğrultuda Andela, uzun bir uğraştan sonra kendine bir kimlik oluşturmayı başarır. Azmi ile hedeflerine adım adım yaklaşarak çok başarılı bir yazar olur: “[...] Erkekler meclisinde tartışabiliyordum, orada bir yer talep edip onu elde edebildim. Akşam, ayın çöktüğü saate kadar tek başıma yürümekten mutluydum [...]” (Beyala, 2007: 11-12).

Dahası romanda diğer feminist meslektaşları gibi Beyala da kadınları ulusun kökü olarak vurgular. Dolayısıyla “Andela da güçlü bir kadın olarak kültürel ve sosyo-politik eylemini kadınlar, yoksullar, azınlıklar lehine sergilemekten çekinmez” (Kodah ve Coffie, 2021: 612). Şöyle ki Andela, François ile sohbet ederken onun annesini düşler. Diğer tüm kadınların olduğu gibi François'nın annesinin de tarihin hiçbir döneminde saygın bir yerde olmadığına kanaat getirir: “François'yı dinlerken tarih kitaplarının kurbanları gizlediği annesini ve biz kadınları düşünüyordum. Onları yetiştiren kadınlardı. Onları insan yapan sadece kadınlardı. Sonsuz adaletsizlik içerisinde bu tarih erkekler için yazılmıştı. Kadınların bu sessizliği daha ne kadar sürecekti” (Beyala, 2007: 98-99).

Romanda Beyala'nın dikkat çekmek istediği en önemli noktalardan biri de kadın karakterlerinin konumuna ilişkin yeni bir anlam kazandırıyor olmasıdır, yani Afrika'dan Fransa'ya gitmek, sosyo-kültürel belirlemelerden yoksun yeni bir kadın kimliğinin ortaya çıkışı için bir ön koşuldur. Bu ayrışma ise yeni ve bireyselleşmiş bir kadın sesinin, kararlı ve eleştirel bakışının da ortaya çıkmasında adeta bir gerekliliktir. Dolayısıyla romandaki kadın duruşu yeni bir kimliğinin ortaya çıkışını gözler önünde serer. Andela karakterinde hareketle de Beyala Afrika ve sürgün dünyasındaki durumunu analiz eden biri olarak okuyucuya sunulur ve kendine güvenen bir birey tablosu çizer: “Sokakta kendimi diğerlerinden farklı ve güçlü hissediyordum sanki bir şeylerden zafer kazanmış gibiydim [...] Görünüşe göre bir kadın asla kendini kapatmamalı, yoksa bütün şansını kaybeder” (Beyala, 2007: 57).

4.1.2. Zıt kadınlar

Kadınların savunucusu olarak kabul edilen Calixthe Beyala tüm yazılarını kadınlara ayırır ve her zaman karşılaştıkları çelişkili durumları vurgular. *L'homme qui m'offrait le ciel* romanında da Beyala'nın kadınları savunmak için özel bir yolu vardır. Yazar, Afrikalı kadınların genel

durumundan belirli bir kesit sunarak onların yaşadığı yoksulluğu tanımlar: “Kadınlar bağlı, sandaletli, sırtlarında bebekleriyle oraya gidiyorlardı. Buralarda Hindistan cevizi, fıstık da dahil ne varsa satıyorlardı. Kimsenin ihtiyaç duymadığı kişiler olmak istemiyorlardı [...]” (Beyala, 2007: 30- 31).

Yazar “çalışan sandaletli kadınlar” betimlemesinden yola çıkarak yaşamın zorlukları karşısında siyahi kadınların büyük mücadeleler vermek zorunda olduklarını yansıtır. Bu kadınların ekonomik güçleri olmadığı için bir şeyler satmak zorunda olduğunu bu yüzden de sabit ve karlı ürünleri satabilmelerinin çok da mümkün olmadığını belirtir. “Sırtlarında bebekler” betimlemesiyle de bu sefaletin gerçekçi yüzünü daha somut hâle getirir. Ayrıca yazar, çalışırken çocuklarına bakmak zorunda kalan annelerin kocalarından hiçbir yardım ve destek görmemesini de aslında ne kadar yalnız olduklarını, erkeklerin umursamaz tavırlarını gün yüzüne çıkartır (Ébanga, 2021: 38-39). Yazar, “kimsenin ihtiyaç duymadığı kişiler olmak istemiyorlardı” ifadesi aracılığıyla da bir hayatta kalma mücadelesinden çok, hayatı daha keyifli hâle getirecek bir erkek arayışına dikkat çeker.

Öte yandan, tatmin olmuş bir kadını temsil eden ikinci bir imge de vardır. Gerçekten de Andela'nın bu paragraftaki betimlenmesi ona hiçbir eksiği olmayan bir kadın imajı verir. Yaptıklarıyla gıpta edilen, hayranları olan ve dikkatlerden kaçmayan bir kadındır. Aynı zamanda çalışkan bir Andela olarak sunulur çünkü hayranı ondan birkaç kelime almayı başardığında aslında onu şu an bulunduğu seviyeye yükselten şeyin işi olduğu şeklinde ona cevap vermekten çekinmez:

Otel lobisinde insanlardan kaçırıyordum, bu benim alışkanlığımı, tanınmaktan her zaman nefret etmişim. Ama yüzü maskeli gibi olan şişman bir adam bacaklarını x yaparak önümde eğildi- Madam Andela? Diye sordu. Sonunda sizinle tanıştığım için ne kadar mutluyum. Islak elini bana uzattı. – Ben sizin ateşli hayranlarınızdan biriyim. AM'deki tüm makalelerinizi okudum. Yüzümde bir eskiz çizerek gülümsedim ve teşekkür ettim. Söylesene, bundan kurtulmayı nasıl başardın? Serüveniniz bir harika. Benim serüvenim mi? Yüzde yirmi şans, yüzde seksen ise çalışarak. (Beyala, 2007: 30- 31)

Esasen Carmen'e göre Calixthe Beyala'nın yarattığı bu betimlemeler romancının tanıklık ettiği farklılıklar ya da zıtlıkları gösterme çabasıdır (2010: 12). Gerçekten de çoğu zaman bu zıtlıklar, farklı sosyal, kültürel veya kuşaksal alanlara ait kadınlar tarafından karakterize edilir. Bu kadınlar arasındaki ilişki de ancak kadın durumun karmaşıklığını ortaya koyan bir iletişimle mümkün olur.

Bunun yanı sıra yukarıda resmedilen paragrafta Beyala, bir yandan bir kısım kadınları yaşamlarını idame ettirebilmeleri için dışarda bırakırken diğer yandan Andela ve onun gibi evine

gelen arkadaşlarının bütün konforlara sahip olması okuyucunun bir nevi iki kutup arasında karşılaştırma yapmasına olanak sağlar. Ancak bu arada dikkat edilmesi gereken nokta Beyala'nın kadınları betimlerken kullandığı sıfatların pek de olumlu olmamasıdır. Bunun nedeni ise kadın hareketinin yılmaz savunucusu olarak düşünüldüğünde Beyala'nın resmettiği kadınların aslında sokak kadınlarına (Ébanga, 2021: 39) bir göndermede bulunmak istemesidir: "Misafirlerim geldiğinde saat sekizdi. Hepsinde bir gizem ve şehvet havası vardı. Antoinette hanım evladı saç modeli yapmış [...] Marie-Jo ise etekten uzun olmayan Afrika boncuklu boubouyu gururla sergiliyordu" (Beyala, 2007: 139).

Dahası Beylala'nın zıt kadın karakterleri Andela ve hizmetlisi Rosa arasında da belirir. Şöyle ki Rosa'da Beyala serseri ve ne pahasına olursa olsun evlilik arayışında bir kadın imgesi çizer. Bu boşluğu doldurmak içinse zamanını ve parasını evlilik ajanslarında boşa harcar. Ancak Rosa, her ne kadar ideal eş peşinde olsa da Andela'ya aşk konusunda tavsiyeler vermekten geri durmaz. Andela kendinden emin ve güçlü bir karakter olsa da içinde bulunduğu duygu dünyası mantığının önüne geçer ve yardımcısından akıl alacak duruma gelir:

Onun hakkında o kadar çok konuşuyordum ki Rosa kimyayı bozmak istemişti: siyahi bir kadın asla bir adamın vücudundaki tüm ateşleri yakmasına izin vermemelidir Andela [...] Dikkatli ol, bir kadın asla bir adama her şeyini adamamalıdır. Her kim bunu yaparsa tüyler ve parçalar hâlinde bulur kendini [...]
(Beyala, 2007: 111-112)

Son olarak Beyala birbirlerine neredeyse tamamen zıt olan anne-kız betimlemesi yapmaktan geri durmaz. Henüz 17 yaşında olmasına rağmen asi, söz dinlemeyen, gerek ev gerek okul sorumluluklarını yerine getirmede özenli davranmayan Lou karşısında tamamen disiplinli bir anne olmaya çalışan Andela vardır: "Kızımın programdaki kitapları okumasını istiyordum. Matematik çalışmasını. Şiirlerini ezbere okumasını. Başarılı bir diploma almasını ve genç bir yöneticiyle evlenmesini umuyordum. Onun için benim sahip olamadığım sıradan ve gri bir hayat diliyordum" (Beyala, 2007: 107).

Aslında Beyala bir araya gelen bu zıt kadınların bir bakıma kadın dayanışmasını ifade ettiğini romanda yansıtmaya çalışır. Beyala, ten rengi ve yaş farkının da ötesine geçen bu dayanışmada şehirli kadınlar, eğitilmiş kadınlar ve yoksul kadınların birlikte mücadele etmek zorunda olduğunu vurgular. Yazar aynı zamanda kadın kimliği sorununu da gündeme getirerek, bu zıt kadınların empati kurmalarını ve farklılıkları anlamalarını amaç edinir.

4.1.3. Kadın bedeni

Atchade'nin altını çizdiği gibi 21. yüzyıl Afrika edebiyatı her türden beden figürü açısından zengin betimlemelerle doludur (2010: 13-16). Öyle ki parçalanmış, acı çekmiş, süslenmiş ve idealize edilmiş bedenler felsefi ya da kültürel bir düzenin her türlü yansıması için birer araçtır. Siyahi kadının yüceltilmesi de bu sesler ve renkler alanı hâline gelen bedenden geçer.

Bu bağlamda Calixthe Beyala da eserlerinde anneliği dışlamadan aşkı arayan, çalışan ve özgürlük isteyen kadını karakterize etmeyi tercih eder. Yazar, erkek otoritesinden ve etkisinden kurtulmak isteyen fakat aynı zamanda kendi vücuduna yeniden sahip çıkmaya ve özgürleşmeye çalışan Afrikalı kadının en iyi sözcüsü olmaya da devam eder (Dib, 2015: 7). Beyala bu özgürleşmenin ise sadece bedeni yazıya dökmekle mümkün olabileceğini belirtir ve bunu metinsel bir alan olarak kabul eder

Yazarın her romanında kadın karakterler göze çarpar ve bu kadınlar her türlü sıradanlığı reddeden, başka bir ifadeyle kendi hayatlarını diledikleri gibi yaşamak istediklerini vurgulayan kahramanlardır (Kodah ve Coffie, 2021: 614). Sözü edilen kadınlar bedenlerini, ondan çıkarabileceği olasılıkları yeniden keşfeder ve kendisiyle yeni bir ilişki kurar, yani her şeyden önce, uzun süredir el koyduğu şehvet ve cinselliği yeniden tanır ve böylelikle vücut yeniden zevk alabilir hâle gelir.

Bu bağlamda *L'homme qui m'offrait le ciel* romanına bakıldığında çok fazla fiziksel tasvirler ve portreler görülür. Örneğin, Andela ve François arasındaki cinsel yakınlık ayrıntılarıyla betimlenmiştir: “Kalçalarımın kıvrımlarıyla flört eden yumuşak elleri meme uçlarımı okşuyordu ve beni tüm cisimlerin, enerjilerin ve düşüncelerimin ötesine götürüyordu [...]” (Beyala, 2007: 83).

Yukarıda da görüldüğü gibi Beyala beden ve cinsellikle ilgili tüm tabuları yıkar. Yazar, gerçek anlamda “et” ten bahsederek hiçbir şeyi saklamadan ve utanmadan gerçeğiyle anlatır. Bunu yapmak içinse müstehcen bir kelime dağarcığı kullanır. Yazarın bedeni sıklıkla kullanmasının nedeni ise kadın bedenini toplumsal bedenden ayırmayı amaç edinmesidir (Kodah ve Coffie, 2021: 614). Beden sistematik bir şekilde görünür kılınır ve en mahrem yerlerinde bir temsil aracı hâlini alarak söylemin öznesi, yeri ve konusu olur.

Bunun yanı sıra Olivier (1999) ise Beyala'nın söylemlerinin her daim canlı olduğuna, bir bedenden diğerine geçtiğine ve sınırlarının olmadığına vurgu yapar. Bu bağlamda söylenecekleri ifade etmek için kelimeler artık yeterli olmadığında sözsüz iletişim gereklidir. Bu da konuşmayı destekler ve konuşmanın akıcılığını belirler. Örneğin, Andela ve kızı Lou her ne kadar çok anlaşmasalar da konuşma edimlerinin dışında anne-kızın kaynaşmasına olanak sağlayan ve kelimelerin de ötesine geçen bir tür beden dili vardır. Bu da birlikte banyo yaptıkları zamanlardır.

Bu noktada Lou, annesine kendi vücudundaki güzellikleri sergilemekten gurur duyar ve neredeyse hiç konuşmadan vücut diliyle bir tür iletişim kurarlar:

Esansiyel yağ banyosuna dalardım ve orada sakinleşirdim. Lou'nun da bana katılmasını engelleyemezdim. Banyoda her zaman oturduğum yere geçerdi. Bunu seviyordu, benimle banyo yapmayı seviyordu, tıpkı yıllar önce benim sahip olduğum ince vücudunu, düz karnını, uzun kaslarını bana göstermeyi seviyordu [...] (Beyala, 2007: 54)

Kodah ve Coffie'nin de ifade ettiği gibi bedenin kendisi bir dildir (2021: 614). Dolayısıyla tutkuyu, şiddeti, boyun eğme ya da eksikliği dile getirebilir. Bu da duyuların ortaya çıkartılmasını mümkün kılan içsel bir alandır.

Beyala'da da beden, fiziksel olarak yazılan tüm duyguların yansımasıdır. Pek çok toplum tarafından da çoğu zaman masumlüğün ve namusun simgesi hâline gelir. Söylem ise beden hakimiyetiyle birlikte hareket eder, tıpkı bakire olduğu kanıtlanan Andela'nın ailesi tarafından takdir edilip alkışlanması gibi. Bu noktadan hareketle Beyala, 14 yaşında bakire olmanın Afrika toplumu nezdinde nasıl da başarı sayılacağını Andela örneğinden hareketle gözler önüne serer: "Ailem Babil'de bir bakire olarak beni sergilemişti: büyük annem beni yumurta testinden geçirdikten sonra "Andela 14 yaşında bir bakire!" diye bağırды. Ve herkes beni alkışladı: "Tekrar tebrikler!" [...]" (Beyala, 2007: 56).

Diğer yandan Dib, özellikle 1930 ile 1950 yılları arasında Siyahi-Afrika edebî eserlerde beden söylemlerine sıklıkla yer verildiğini belirtir (2020: 213). Dolayısıyla beden, kendine ve kimliğine değer vermek için bir araç hâline gelir. Esasen siyahiler renklerinden dolayı değersizleştirildikleri için Afrika'yı bir nevi topluma kazandırmak kimliğini ve rengini yeniden keşfetmek gerekir. Bu kazandırma da ten rengi bir tür kültürel ve kimlik kriteri hâline gelen Afrikalı kadının değerlendirilmesinden geçer. Romanda da Beyala siyahı-beyaz ayrımını net bir şekilde okuyucuya yansıtır.

François, kitabın sonlarına doğru Andela ile ilişkisinde gelgitler yaşamaya başlar ve her ne kadar onu tutkuyla sevse de karısından ayrılamayacağını söyler ve bunun nedenlerinden birini Andela'nın ten rengine bağlar. Beyala bu noktada Afrikalı siyahı kadınların ten renklerinden dolayı dışlandığını gösterme amacı güder: "Farz et ki ondan ayrıldım... karımı siyahı bir kadın için terk ettiğim öğrenilirse basın ve derin Fransa bu duruma ne diyecek?" (Beyala, 2007: 206).

Ébanga ise bedenın tabulardan kurtarılması için estetik bir inceliği temsil edebileceğini varsayar (2021: 39-41). Dolayısıyla Beyala artık seksi popülerleştirdiği için kadın bedenini bir tabu hâline getirmez. Bu nedenle yazar, belirli durumları anlatmak istediğinde, özellikle de kadını

erkeğin boyunduruğundan kurtarmaya çalıştığında bedeni gizleme gereği duymaz. Örneğin, misafiri Nadine'nin açığa çıkardığı tanga, kadınlarda her zaman bir tabu olarak algılanan seksi belirli bir perspektife oturtulmasını sağlar. Böylelikle Beyala, kadın bedeninin özgürleşmesi adına önemli bir adım daha atar: “Nadine'nin altında uzun mont, altına transparan bir tunik giymiş bir tanga görmüştüm” (Beyala, 2007: 139).

4.1.4. Aşk ve kendini reddetme

Cazenave'nin dile getirdiği gibi Afrikalı kadın yazarlardaki karakterlerin dönüşümünde yer değiştirme ve coğrafya oldukça önemlidir (1996: 68). Söz konusu coğrafi konumlar da bireyin kimliğinin oluşmasına önemli katkılar sağlar. Beyala'nın yazılarının çoğunluğu ise göçmenlik, aşkta mutluluk ve kimlik arayış temalarından oluşur. Bu mutluluk arayışı da Afrika-Fransa ülkeleri olarak ortaya çıkar.

Mektuplaşmanın büyük bir yer kapladığı eserde Afrikalı gazeteci Andela ile Parisli animatör François Ackerman tutkuyla severler birbirlerini. Öyle ki François Ackerman'nin sarfettiği güzel sözler Andela'nın bulutların üzerinde ağır ağır süzülmesine izin verir ve Fransız'ın sunduğu gökyüzü ona fazlasıyla yeter: “Birkaç aydan beri güçlü bir duyguyla sana yazmak istedim. Bu isteği tetikleyen, aşk duygusunu bir kelime ile tercüme eden, beni bir o yana bir bur yana tutkuyla sürükleyen sensin sevgilim” (Beyala, 2007: 7).

Andela'nın düzenli hayatı da François ile ilişkisi nedeniyle tamamen değişir. Öyle ki kadın kahramanın hayatının odak noktasına François yerleşerek günlük yaşamının her anında büyük bir etki bırakır: “Birkaç hafta içinde François hayatımın sinir merkezi olmuştu. Ruhumda yer edinmişti. [...] Onun en ufak yokluğu beni binlerce sayfa saplantılı heyecana dönüştürüyordu [...]” (Beyala, 2007: 111).

Bununla birlikte Andela François'ya yemek pişirdiği esnada Afrika kimliğini anımsar ve bir erkek için yemek pişirmeyi ona ait olmakla eş değer görür: “Bu durum beni oldukça şaşırtmıştı, her ne kadar okur yazar olsam da [...] dans ederken fıstık ezen bu Afrika kuşağına aittim çünkü bir erkek için yemek pişirmek ona ait olmana izin verirdi” (Beyala, 2007: 98-99).

Aslında Calixthe Beyala'nın bu romantik kadınlarının ortak noktası benlikten kaçış, beyaz adamın düşüncesini, psikolojisini ve yaşam tarzını kendilerine mal etme tutkusudur (Malonga, 2006: 169-170). Bu kadınlar çoğu zaman bir yandan bilinçsiz bir şekilde hafızalarını ve Afrikalı kimliklerini silmeye çalışırken diğer yandan da bir ötekiyle kaynaşma çabasına girerler François'ya karşı saplantılı bir aşk besleyen Andela da onun yerine düşünen ve hisseden bir kadın hâline gelir: “François'nın yaşamak için benim bedenime, yaşamak için benim sözlerime, yaşamak için benim onayıma, yaşamak için benim tutkuma ihtiyacı olduğunu biliyordum” (Beyala, 2007: 123).

Calixthe Beyala'ya göre kadının talihsizliklerinin kaynağında olan, onu tüketen, aşağı çeken hep erkektir (Ondo, 2009). *L'homme qui m'offrait le ciel'de* de François Andela'yı derin bir kargaşaya sürükler. Öyle ki Andela kendi işine odaklanamayacak duruma gelir: “Mutluluk kendine yeterdi ve bu durum yazma, üretme, hayal kurma ve algılama yetimi etkisiz hâle getiriyordu. Bilgisayarımındaki sayfalar umutsuzca boştu. Ve bu boş sayfalar benimle alay ediyordu ve ellerimden çıkan cümleler bir zırh içerisinde kapalı kalmış gibiydi” (Beyala, 2007: 137).

Öte yandan, Ondo'nun (2009) da belirttiği gibi ikili arasındaki tutkulu aşk yazışmaları uzun zamandır kişinin duygu derinliğini sevdiği kişiye ifade etmenin seçkin bir o kadar da ikna edici biçimidir. Ancak Fransız yıldızın karısı, kocasının Afrikalıyla yaşadığı yasadışı ilişki konusunda yüzleştiğinde, François geri çekilir ve Andela'ya olan “samimi aşkı” uçup gider (Kodah & Coffie, 2021: 612). Andela'nın gerçek dünyaya geri dönmesi de düşünün korkunç olduğunu gözler önünde serer: “Bana cenneti veren adamın ışıltılı başarısına çok az bağımlı olmasını tercih ederdim, bana bir prensin ilgisini gösteren bu adamın ten rengimin kariyerini mahvedeceğinden korkmamasını isterdim. Onun kişiliğinin bir termit tümseği kadar gözenekli olmasıyla karşılaşmamak isterdim” (Beyala, 2007: 214).

Romanında sonunda bir trafik kazasında ölen François'nın ardından ise Andela, sevdiği adamın hayatında tek cesur davranışın kendisini sevmek olduğunu ifade eder: “Hayatla da böyledir. Aşkla da hep böyle olacak. Dizginlenemeyen bir şefkat göz kapaklarımı aydınlatıyor: François'nın hayatındaki en cesur hareketi beni sevmiş olmasıydı, buna ekleyecek başka hiçbir şey yoktu” (Beyala, 2007: 215).

5. Sonuç

Edebî eserlerde dahi erkeğin gücün ve egemenliğin simgesi ve öznesi olarak gösterildiği, kadının ise onun nesnesi olarak addedildiği edebiyatta artık kadının sesini duyurması dişil yazının (l'écriture féminine) ortaya çıkması ile birlikte büyük yankı uyandırmıştır. Başta 21. yüzyılın önemli post-modern kuramcılarından Hélène Cixous, Luce Irigaray ve Julia Kristeva olmak üzere kadın yazarlar edebiyatın cinsiyetçi rolünü vurgulayarak kadınların ancak yazarak özgürlüklerini elde edebileceklerini dillendirmişler, sansürlenmiş bedeni, hazzı ve arzuyu ifade eden eserler yaratmışlardır.

Dişil yazın yazarları arasında yer edinen Calixthe Beyala da kaleme aldığı romanlarında kadın karakterlerinin duygu dünyalarını açığa çıkarmayı, eserlerinden hareketle toplumundaki kadınların yaşadığı sorunları, hayal kırıklıklarını ve başarısızlıkları yansıtmış, kadın özgürleşmesini ele almıştır. Afrikalı kadının sadece konuşmasının engellemediğini aynı zamanda bedeniyle de baskı altına alındığını ifade eden yazar, eserlerinde kadın bedenini ön plana çıkarmıştır.

Chevrier'nin (2002: 196) de ifade ettiği gibi Beyala, kadınların özgürleşmesi için alışlagelmiş edebî kodların yıkılması ve yeni bir romantik söylem için en eksiksiz dil özgürlüğünün olması gerektiğini savlamıştır.

Kadın figürleri büyük ölçüde sömürge sonrası Afrika toplumundaki baskının ve genel bir rahatsızlığın kurbanları (Gallimore, 1997: 36) olan Calixthe Beyala *L'homme qui m'offrait le ciel* adlı romanında ise Afrikalı Andela ile Fransız François arasındaki tutkulu aşkı ele almıştır. Beyala, kızını tek başına büyütme zorunda kalan, mutluluk arayan ve kültürel karışımla iç dünyasında kimi zaman belirsizlikler yaşayan kadın kahramanı Andela (Malonga, 2006: 170) figüründen hareketle Afrika'dan Fransa'ya göç eden bireyler için değişimin kaçınılmaz olduğunu yansıtmıştır.

Bununla birlikte Calixthe Beyala romanda birbirinden farklı kadınların betimlemesini yaparak aralarındaki sosyo-kültürel ve ekonomik farklılıklarla okuyucuda farkındalık uyandırmak istemiştir. Ayrıca bu kadınların kendisinden farklı olanı anlamasını bu sayede de empati kurmalarını amaç edinmiştir. Beyala'nın bu yazı tekniği de bu doğrultuda onun gerçekçi bir yazar olduğunu kanıtlamakla birlikte genel olarak tüm insanlığın ve özel olarak da daha adil cinsiyetin hizmetinde olduğunu ortaya çıkartmıştır (Ébanga, 2021: 41).

Öte yandan Beyala, diğer dişil yazın yazarları gibi kadınların yeni bir dil yaratabilmeleri için kendi bedenlerini yazıya dökmeleri gerektiğini savunmuştur. Bu bağlamda yazar, kadınların karşılaştıkları zulme, baskıya ve eşitsizliğe bedenlerini yazarak cevap vermelidirler (Avcı, 2015: 36) düşüncesinden hareketle *L'homme qui m'offrait le ciel*'de de kadın bedeninden oldukça sık bahsederek yüzyıllardır tahakküm altına alınan ve sansürlenmiş kadın bedeninin özgürleşmesi gerektiğini belirtmiştir.

Son olarak yazar, Andela ile François arasındaki tutkulu aşkın kadın kahramanın kendi hâlindeki dünyasının nasıl değiştirdiğini yansıtmıştır.

Kaynakça

- Atchade, J. D. (2010). *Le corps dans le roman africain francophone avant les indépendances de 1950 à 1960*. [Thèse de Doctorat non publiée]. École Doctorale Littérature Française et Comparée, Paris.
- Avcı, C. (2015). *Marie Ndiaye'nin Trois Femmes Puissantes (Üç Güçlü Kadın) adlı romanında kadın figürü*. [Yayımlanmamış Y. Lisans Tezi]. Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- De Beauvoir, S. (1989). *The Second Sex*. (Translated by Howard Madison Parshley). ABD: Vintage.

- Beyala, C. (1995). *Lettre d'une Africaine à ses sœurs occidentales*. Paris: Spengler.
- Beyala, C. (2007). *L'homme qui m'offrait le ciel*. Paris: Editions Albin Michel.
- Butler, J. (2005). *Cinsiyet Belası*. (Çev. Başak Ertür). İstanbul: Metis Yayınları.
- Le Breton, D. (1992). *La sociologie du corps*. Paris: Puf.
- Carmen, H. L. (2010). Postures féminines dans l'oeuvre de Calixthe Beyala. *Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature*, 75(1), 1-23.
- Cazenave, O. (1996). *Femmes rebelles: Naissance d'un nouveau roman africain au féminin*. Paris: L'Harmattan.
- Chevrier, J. (2002). L'image de la mère dans l'oeuvre de Calixthe Beyala. *Francofonía*, (11), 13-23.
- Chittal, N. (2015, 23 March). *How social media is changing the feminist movement*, MSNBC. https://www.msnbc.com/msnbc/how-social-media-changing-the-feminist-movement-msna556971#xd_co_f=ZTlmMmY5ZjAtZjJlZi00YmE3LWE2NGQtY2EzMjk1ZTA0ZjVi~
- Cixous, H. (1976). The laugh of the Medusa (Translated by Keith Cohen & Paula Cohen). *Signs*, 1(4), 875- 893.
- Dib, A. M. (2020). Calixthe Beyala: Une écriture de chair et de sang. *Revue Akofena*, (1), 275-288.
- Didier, B. (1981). *L'écriture-femme*. Paris: Puf.
- Donovan, J. (2006). *Feminist teori*. (Çev. Aksu, Bora, Fevziye, Sayılan ve Meltem, Ağduk Gevrek). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ébanga, P. B. (2021). Engagement littéraire, représentation de soi de Calixthe Beyala dans L'homme qui m'offrait le ciel. *Annales de l'Université de Moundou*, 8(1), 23-41.
- Gallimore, R. B. (1997). *L'œuvre romanesque de Calixthe Beyala*. Paris: L'Harmattan.
- Herzberger Forfana, P. (2000). *Littérature féminine francophone d'Afrique noire suivi du Dictionnaire des romancières*. Paris: L'Harmattan.
- Irigaray, L. (1980). *When our lips speak together*. (Çev. Carolyn Burke). USA: The University of Chicago Press.
- Işık, M. F. (2022). Dünden bugüne feminizm ve tartışmalar. *Toplumsal Cinsiyete Farklı Yaklaşımlar* içinde (ss. 43-61). İstanbul: DBY Yayınları.

- Jensen, M. S. (2001). La notion de nature dans les theories de l'écriture féminine. *Clio*, (11), 1-10.
- Kom, A. (1996). L'Univers zombifié de Calixthe Beyala. *Notre Librairie*, (125), 64-71.
- Kodah, M. K. and Coffie, D. (2021). Amour, altérité et sophisme: rencontre de trois trains idéologiques dans L'homme qui m'offrait le ciel de Calixthe Beyala. *Ziglôbitha*, (3), 609-620.
- Kristeva, J. (1974). *La Révolution du langage poétique*. France: Seuil.
- Malonga, A. N. (2006). Migritude, amour et identité. L'exemple de Calixthe Beyala et Ken Bugul. *Cahiers d'études africaines*, (181), 169- 178.
- Marini, M. (1977). *Territoires du féminin: avec Marguerite Duras*. Paris: Les éditions de Minuit.
- Millett, K. (2000). *Sexual Politics*. US: University of Illinois Press.
- Olivier, S. (1999, 1 Haziran). *Réhabilitation et réévaluation du corps féminin censuré: la libération de la femme par l'écriture et la mise en écriture du corps chez Calixthe Beyala*. Africine.org. <http://www.africine.org/analyse/calixthe-beyala-le-cri-ture-du-corps-feminin/881>
- Ondo, M. (2009, 7 novembre). *L'écriture féminine dans le roman francophone d'Afrique noire*. La Revue des Ressources. <https://www.larevuedesressources.org/l-ecriture-feminine-dans-le-roman-francophone-d-afrique-noire,1366.html>
- Özdemir, H. (2019). Dördüncü dalga feminizm üzerine. *International Social Sciences Studies Journal*, 5(32), 1706-1711.
- Sarr, A. C. (2002). *Du féminisme de Calixthe Beyala*. [Unpublished Graduate Student Theses]. Dissertations, & Professional Papers, University of Montana, USA.
- Simon, S. (1996). *Gender in translation: cultural identity and the politics of transmission*. England: Routledge.
- Şengül, M. B. (2016). Kadın edebiyatı: bir varoluş mücadelesi. *International Journal of Social Science*, (44), 203-211.
- Taş, G. (2016). Feminizm üzerine genel bir değerlendirme: Kavramsal analizi, tarihsel süreçleri ve dönüşümleri. *Akademik Hassasiyetler*, 3(5), 163-175.
- Tong, R. ve Botts, T. F. (2021). *Feminist Düşünce* (Çev. Beyza Sumer Aydaş). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Weil, K. (2006). *French feminism's écriture féminine. Feminist literary theory*. (Ed. Ellen Rooney). UK: Cambridge University Press.

Wollstonecraft, M. (1792). *A vindication of the rights of woman: With strictures on political and moral subjects*. America: Library of Congress.

Woolf, V. (2002). *Kendine ait bir oda* (Çev. Suğra Öncü). İstanbul: İletişim Yayınları.

SAHA (YAKUT) TÜRKLERİNİN SÖZLÜ KÜLTÜR ÜRÜNLERİNDE EVREN TASARIMI

Alper KESER*

Öz

Sahalar, Baykal Gölü ve Angara Nehri çevresindeki bozkırlardan göç edip, Lena havzasını kendilerine yurt kılan Türk halkıdır. Onlar kendilerini tanımlamak için Saha ismini kullansalar da Rus ve Avrupa literatüründe Yakut olarak anılırlar. Günümüzde Rusya Federasyonu'na bağlı olarak Saha Yeri'nde (Yakutistan) yaşayan Saha (Yakut) Türkleri, sözlü kültürden yazılı kültüre oldukça geç bir zamanda, Rus Çarlığı'nın Ruslaştırma ve Hristiyanlaştırma politikası sonucu 19'uncu asırdan itibaren geçmiştir. Bu zamana kadar Saha (Yakut) Türklerinin kültürel birikimi sadece bellekte muhafaza edilmiş, söz ve ritüel aracılığıyla nesilden nesile aktarılmıştır. Günümüzde sözlü ve yazılı kültür birikimleri dikkate alındığında Saha (Yakut) Türklerinin başta oloñho adı verilen kahramanlık destanları olmak üzere zengin bir anlatı külliyatına sahip olduğu görülmektedir. Fakat Saha (Yakut) Türklerinin Türkiye'den çok uzak bir coğrafyada yaşamaları, uzun yıllar Sovyetler Birliği çatısı altında idare edilmeleri, kaynakların çoğunluğunu Rusça ve Saha (Yakut) Türkçesi ile yazılmış eserler oluşturması gibi etmenler sebebiyle, Türkiye'de Saha (Yakut) Türkleri ile ilgili çalışmalar sınırlı sayıda kalmıştır. Dolayısıyla Saha (Yakut) Türklerinin kültürel birikimiyle ilgili yeni çalışmaların yapılması bir gereklilik arz etmektedir. Ele alınan çalışmada da öncelikli olarak konuyla ilgili eksikliğin giderilmesine bir katkı sunmak amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda toplumların kültürel kodlarını içerisinde barındıran, ortak amaç ve değerler merkezinde toplum mensuplarını bir araya getiren sözlü kültür ürünleri üzerinden Saha (Yakut) Türklerinin evren tasarımı incelenmiş ve geleneksel dünya görüşü aydınlatılmaya çalışılmıştır. Metin merkezli yürütülen çalışmanın sonucunda Saha (Yakut) Türklerinin evren tasarımı ile bozkır kültürü Türk evren anlayışının örtüştüğüne kanaat getirilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Saha (Yakut) Türkleri, evren tasarımı, geleneksel dünya görüşü.

Geliş Tarihi (Date Received): 23.02.2023

Kabul Tarihi (Date Accepted): 16.06.2023

DOI: 10.58306/wollt.125527

* Doktora Öğrencisi, Pamukkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı (Denizli, Türkiye), e-posta: alperkeser09@gmail.com, ORCID: 0000-0002-5467-0777.

UNIVERSE DESIGN IN THE ORAL CULTURE PRODUCTS OF THE SAKHA (YAKUT) TURKS

Abstract

Sakha (Yakut) people are a Turkish ethnic group who migrated from the steppes around Lake Baikal and the Angara River and made the Lena basin their home. While they use the name Sakha to describe themselves, they are referred to as Yakut in Russian and European literature. Today, the Sakha (Yakut) Turks living in the Sakha Republic (Yakutia), which is part of the Russian Federation, have transitioned from oral culture to written culture relatively recently due to the Russification and Christianization policies of the Russian Tsardom since the 19th century. Until this time, the cultural accumulation of the Sakha (Yakut) Turks has only been preserved in memory and has been transferred from generation to generation through word and ritual. Based on the oral and written cultural accumulations of today, it is seen that the Sakha (Yakut) Turks have a rich narrative corpus, especially the heroic epics called olonkho. However, due to factors such as the fact that the Sakha (Yakut) Turks live in a geography far from Turkey, they were governed under the umbrella of the Soviet Union for many years, and most of the sources were written Russian and Sakha (Yakut) Turkish, studies related to the Sakha (Yakut) Turks in Turkey have remained limited in number. Therefore, it is necessary to conduct new studies on the cultural accumulation of the Sakha (Yakut) Turks. In this study, it is primarily aimed to contribute to the elimination of the deficiency related to the subject. In line with this goal, the universe design of the Sakha (Yakut) Turks was examined through oral cultural products that contain the cultural codes of societies, bringing society members together around common goals and values and their traditional worldview have been tried to be clarified. As a result of the text-centered study, it was concluded that the universe design of the Sakha (Yakut) Turks aligns with the Turkish worldview of the steppe culture.

Keywords: *Sakha (Yakut) Turks, universe design, traditional worldview.*

1. Giriş

Kültürel birikimler öncelikle toplumları meydana getiren bireylerin tasarımlarıyla biçimlenen zihinsel faaliyetlerinin dışavurumu olarak ortaya çıkmaktadır. Bu zihinsel faaliyetin içsel olarak

dışavuruma hazır hâle gelişi tasarım boyutuna ilişkindir. Tasarım kavramı, geniş anlamda “bilinç içeriği” olarak tanımlanır (Akarsu, 1975: 161). Bu içerik insanın kişisel gözlemlerine, çevresini kuşatan nesnelere ve öteki insanlarla karşılıklı etkileşimine göre şekillenir. Dolayısıyla her tasarım bilişsel bir temsildir. Biyolojik yapısı sonucu gelişmiş içgüdüden mahrum dünyaya gelen insan, varoluşuna anlam kazandırmak için ilk olarak içinde bulunduğu nesnel âlemi açıklama gereksinimi hissetmiş, bu amaç doğrultusunda bulduğu cevaplar evrene yönelik ilk tasarımları meydana getirmiştir. Mitolojik düşüncenin hâkim olduğu zamanda üretilmiş bu tasarımlar nesnel âlemin ilkel insanın zihninde beliren görüntüsüdür. Diğer bir ifadeyle ilkel insanın evren kurgusudur. “Fakat bu kurgu, sofistike, keyfi, öznel veya hayali değil, nesneyle ilişkilendirilmiş ve öznel-arası kabul edilebilirlik niteliği olan bir kurgudur” (Arslan, 2015: 65). Zamanın ruhu içerisinde insani bir ihtiyaçtan doğan evren kurgusu sonuçları bakımından paradigma değişimine yol açmıştır. Çünkü anlamlandırma ile birlikte evrenin üzerindeki gizem ortadan kalkmış, toplumsal mutabakata göre nesnel âlemi sembolik olarak açıklayan bir bilgi sistemi inşa edilmiştir. Bu bilgi sistemi bilinmeyene dair tüm soruları izah etmekle kalmamış, aynı zamanda içerisinde iyi-kötü, güzel-çirkin, doğru-yanlış vb. kodlamalar barındırması sebebiyle toplumsal normları meydana getirmiştir. Bir anlamda insanın varoluşuna anlam kazandırmak için yarattığı evren kurgusu eylemleri yönlendiren ve değer biçen model hâline gelmiştir. Toplum onu inanç çerçevesinde paylaşmış, kullanmış ve nesilden nesile aktarmıştır.

Sağa (Yakut) Türkçesinde *aan doydu* olarak adlandırılan evren salt sözlü/ritüel sözlü kültür ürünlerinden tespit edilene göre katmanı ve boyutu dikkate alınarak iki farklı şekilde tasarlanmıştır. Katmanına göre evren *üöhe doydu* “üst dünya”, *orto doydu* “orta dünya”, *allaraa doydu* “alt dünya” olmak üzere üç bölüme oluşur. Bu bölümler birbirine *Aal Luuk Mas*¹ isimli kozmik ağaç ile bağlanır. Evrenin üst katmanında *ayu* isimli iyilik ilkesini temsil eden varlıklar, alt katmanında *abaahı* isimli kötülük ilkesini temsil eden varlıklar, orta katmanında canlılar ve *iççi* isimli tabii fenomenlerin ve yaşam içerisinde çeşitli amaçlarla kullanılan nesnelere özünde bulunan iyeler yaşar. Boyutuna göre evren iç ve dış görünümüne sahiptir. Evrenin iç boyutu *köstör eyge* “görünen alan” her insanın beş duyusu ile algıladığı unsurları kapsar. Evrenin dış boyutu *köstübet eyge* “görünmeyen alan” *oyuun* “erkek kam”, *udağan* “kadın kam” aracılığıyla iletişim kurulup algılanan unsurları içerisine alır.

Ana hatları yukarıda özetlenen Sağa (Yakut) Türklerinin evren tasarımının iç unsurları oldukça giriftir. Sağa Yeri’nde yoldan geçen birine üst dünyanın kaç katlı olduğunu, bu katlarda hangi ilahi varlıkların hangi yönde bulduklarını sorduğunuzda alacağınız cevap bir başkasının vermiş olduğu cevaptan çok farklı olabilir. Bu güçlükten Sağa (Yakut) Türklerinin inanç sistemini inceleyen araştırmacılar da oldukça etkilenmiş bilhassa 1917 Şubat Devrimi öncesi araştırmacıları kendi kaynak kişilerinden aldıkları bilgiye göre üç katmanlı evrenin iç yapısını oluşturmuşlardır. Ancak pek çok

¹ Kutsal Meşe Ağacı (Pekarskiy, 1959b: 1479).

araştırmacının belirttiği gibi “herhangi bir etki olmadan da üçlü evren anlayışı kaçınılmazdır ve üçüncü bölge giderek daha da önem kazanmıştır” (Roux, 2002: 106; Saydam, 1997: 228). Diğer taraftan kimi araştırmacılar ise Saħa (Yakut) Türklerinin sözlü kültür ürünlerinden de beslenerek genel kabul gören bir *panthéon* yaratmaya çalışmıştır. Bu *panthéon*lar içerisinde şüphesiz en önemlisi Saħa Sovyet Edebiyatı’nın kurucu Platon Alekseyeviç Oyunskiy’e aittir. Oyunskiy’in kaleme aldığı 36 bin mısralık *Culuruyar Nurgun Bootur oloñhosuna* göre üst dünya dokuz, orta ve alt dünya tek katlıdır. Üst dünyanın güneydoğu yönünde *Ürüñ Ayu Toyon*’un sayısız *ayu* boyu, güneybatı ile kuzeybatı yönünde *Uluutuyar Uluu Toyon*’un 39 *abaahı* boyu yaşar. Orta dünyada aralarında Saħaların da bulunduğu 35 boy bulunur. Alt dünyada ise *Arsan Duolay*’ın 36 *abaahı* boyu ikamet eder. Evrenin bu şekilde tanzim edilmesi özetle şu şekilde gerçekleşmiştir:

Henüz insan yaratılmadan *Ürüñ Ayu Toyon*, *Uluutuyar Uluu Toyon* ve *Arsan Duolay* boyları evrenin herhangi bir bölgesinde hak iddia etmeden karışık bir biçimde yaşarlar. Fakat daha sonra toprak husumeti sebebiyle aralarında savaş çıkar. Savaş çok uzun ve çetin sürer. Savaşın şiddetinden üç dünya kova içindeki su gibi çalkalanır. Bunun sonucunda evrenin yapısında birtakım değişiklikler meydana gelir. Üst dünyanın mavi ateşle alev alev yanan, kar fırtınaları ile acı acı inleyen dokuzuncu zirve göğü sarsıntı ile düşerek orta dünyanın güneybatı ve kuzeybatı istikametinde bulunan beş göğü ile birleşir, bir kasırga gibi fıldır fıldır dönen ve tek gözlü haydut gibi orta dünyaya yan yan bakan Güney Kutup ülkesini oluşturur. Alev almış kükürt ateşiyle cayır cayır yanan alt dünya uğultu ile devrilir, *cölörü ütügen* “dipsiz uçurum” adı verilen felaketlerin ve kötülüklerin kaynağı Kuzey Kutup ülkesini yaratır. Her üç boy da dağılmaz etli, durmaz kanlı olduklarından savaşın bitmesi imkânsız evrenin yok olması yakındır. Savaşı barışçıl yoldan sonlandırıp evreni paylaşmaya karar verirler. Yaptıkları *kiñkiniir kieñ ħallaan uluu uot cüüle* “gürleyen geniş göğün ulu ateşin yargısı” isimli anlaşmaya göre topraklarını belirlerler. *Ürüñ Ayu Toyon*’un sayısız boyu, orta dünyanın güney doğu istikametinde bulunan, sıcak iklimi, batmayan güneşi ve yaprak dökmeyen bitki örtüsü ile tasvir edilen üst dünyanın üç göğüne yerleşir. *Uluutuyar Uluu Toyon*’un 39 boyu, orta dünyanın güneybatı ve kuzeybatı istikametinde bulunan, son derece soğuk ve sert bir iklimle tasvir edilen üst dünyanın altı göğüne (Güney Kutup ülkesi) yerleşir. *Arsan Duolay*’ın 36 boyu, zapt edilemez bir kale vazifesi gören, loş ışığı ve örümceğin bile saplanıp kalacağı bataklıklarıyla tasvir edilen alt dünyaya (Kuzey Kutup ülkesi) yerleşir. Bu üç boy oy birliğiyle orta dünyaya aralarında Uraañhay Saħaların da olduğu 35 boy iskân ederler. (Oyunskiy, 1959: 18-33; Oyunskiy, 1962: 130-131)

Oyunskiy'in kaleme aldığı *Culuruyar Nurgun Bootur oloñhosu* içerisinde *Uluutuyar Uлуу Toyon abaahu* kategorisi içerisinde yer alsa da Saħa (Yakut) Türklerinin inanç sistemini inceleyen araştırmacılar bu konuda farklı görüşler ileri sürmüştür. Kimi araştırmacılar *Uluutuyar Uлуу Toyon*'u, kara kamların hamisi olması ve adına sonbahar *ıııaħı*² düzenlenmesi nedeniyle *abaahu* kategorisi içerisinde değerlendirirken, kimi araştırmacılar insana ateş ve *sür*³ bahşetmesi nedeniyle *ayu* kategorisine ait kabul etmektedir.

2. Evrenin Katmanları

2.1. Üst Dünya

Saħa (Yakut) Türklerinin üç katmanlı evren tasarımına göre üst dünya, orta dünyanın üzerinde yer alan, içerisinde insanın ve insan için iyi olanın yaratıcısı kabul edilen *Ürüñ Ayu Toyon* liderliğindeki *ayu* boyunun yaşadığı evren katmanıdır. *Oloñho* metinlerinde, dualarda ve günlük konuşma dilinde üst dünya için ağırlıklı olarak *ħallaan* “gökyüzü” sözcüğü kullanılır. Saħa (Yakut) Türkçesinde gökyüzü, *küöħ* ve *tañara* sözcükleri ile de ifade edilir. Yapısı itibariyle gökyüzü *Kus Debiliye oloñhosunda*⁴ řu şekilde betimlenmiştir:

Eski senenin
Huzursuzluęunun, talihsizliğinin
Uzak öteki tarafında,
Önceki günün
Kazasının, belasının
Arka tarafında,
Geçmiş senenin
Felaketinin, müşküllüęünün
Öteki yüzünde
Saħa insanının
Aklı erip
Düşünüp bulmadan
Parıldayan beyaz gökyüzü denilen,
Güderi *tañalay*⁵ gibi,
Aşağı doğru gerilip,
Yayılıp genişleyip,
Yaratılmış imiş;
Delikli, sezgili etli
Üç boy

² Sonbahar *ıııaħı* iki gün sürer. Ritüel gece vakti icra edilir. 1'inci gece *Uluutuyar Uлуу Toyon* adına üst dünya *abaahılarına*, 2'nci gece *Arsan Duolay* adına alt dünya *abaahılarına* kanlı kurban sunulur (Pekarskiy, 1959c: 3835).

³ Enerji ve iradenin temsili (Pekarskiy, 1959b: 2402). Saħa (Yakut) Türkleri onu insanın iç gücü olarak düşünür.

⁴ *Kus Debiliye oloñhosu* Doğan Çolak tarafından Türkiye Türkçesine aktarılıp incelenmiştir. Bkz. Çolak D. (2019). “*Saha (Yakut) Türklerinin Kus Debiliye Destanı Üzerine Bir Gramer İncelemesi*”. Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi.

⁵ Çeşitli nakış modelleri ile işlenmiş, Rus sarafanı gibi uzun, saygın addedilen geleneksel kadın elbisesi; geyik derisinden imal edilmiş, kolları dirseklere kadar elbise; her dokuz durakta bir çıkarılan kadın elbisesi; kenarları kürkle çevrilmiş, yünlü kumaştan uzun elbise (Pekarskiy, 1959c: 2549-2550).

Üç ışık saçan gözle
Yukarı doğru bakıp,
Anlayıp kavramak için,
Dört cephesi görünmeyen,
Ucu bucağı bilinmeyen
Süratli, temiz beyaz gökyüzü denilen,
Tunguz insanının av kayağı⁶ gibi,
Aşağı doğru sarkıp,
Kalaylanıp sallanıp oluşmuş imiş

(Kııs Debiliye, 1993: 72)

Gökyüzü Saħa (Yakut) Türkleri tarafından çadır modeline göre tasarlanmıştır. Lindenau tarafından kaydedilen eskatoloji mitinde de gökyüzünün yüzük, yeryüzünün *telleh*⁷ kadar iken zaman içerisinde genişlediği, dünyanın sonunda ise eski hâline alacağı anlatılmıştır (Lindenau, 1983: 45). Gökyüzü kubbesi atın eyerine benzemektedir (Pekarskiy, 1959b: 1600). Silsilesi gelin kızın gerdanlığının gümüşle süslenmiş saçakları gibi aşağı doğru sarkar ve öfkeli aygırların dişlerini gıcırdata gıcırdata çiğneyişleri gibi yeryüzünün yüksek kenarlarına sürtünür (Kulakovskiy, 1979: 10). Yeryüzü sınırındaki yükselteler gökyüzünü tutan direklerdir. Bu direklerin kirişler ile desteklendiği *oloñho* metinlerinde de yer bulur:

Üç destekli
Yüksek beyaz gökyüzü
Üç güler kirişinin üzerinden
Tüylü başının zirvesinden
Tersine doğru dönüp
Aşıp devriliverdi

(Toyon Çağarım, 1959: 71)

Gökyüzü çok katlıdır. Bu katların sayısı *oloñho* metinlerinde 3, 7, 8, 9 şeklinde çeşitlilik gösterir:

Üç katlı
Yüksek beyaz gökyüzü
Yedi katlı
Kurşuni beyaz gökyüzü
Sekiz katlı
Sarı örtülü beyaz gökyüzü
Dokuz katlı
Temiz beyaz gökyüzü

(Tarasov, 2006: 7)

Gökyüzü katlarının 3, 7, 8, 9 olarak değişiklik göstermesi üst dünya tasarımındaki bir farklılık olarak değerlendirilmemelidir. Kulakovskiy'in belirttiği üzere *oloñho* metinlerinde kullanılan rakamlar/sayılar nitelik ve nicelik bildirmemekte, aliterasyona uygun olarak seçilmektedir (Kulakovskiy, 1979: 10).

⁶ Bu kayağın ucu yukarıya doğru kıvrılır.

⁷ Yere yayılmış post, at derisi halı, şilte, kilim, paspas (Pekarskiy, 1959c: 2630).

Kam merkezli inanç sisteminde gökyüzü 9 katlı olarak kabul edilir. Bu katlar *oloĥ* “oturak” veya *bılt* “bulut” isimli, kamların gökyüzüne seyahatleri sırasında dinlenme yerleri olan duraklarla temsil edilir. Viktor Nikolayeviç Vasilyev’in Kuzey Saĥalarından aktardığı bilgiye göre *abaahı* tarafından kaçırılan *kutun*,⁸ kurtarılıp kişiye teslim edilmeden önce gökyüzünün zirvesine çıkarılıp arındırılması gerekir. Çünkü *abaahı* ile temas eden ve alt dünyada kalan *kut* kirlenmiştir⁹. Bu amaçla düzenlenen ritüelde durakları betimlemek için kısıdan uzuna doğru dizilmiş, üzerlerinde ahşap kuş figürleri bulunan 9 kazık kullanılmıştır (Vasilyev, 1910: 281-282). Seroşevsky tarafından gözlemlenen, *abaahı* için fide olarak verilen sığır kurbanının *kutunu* gökyüzüne yükseltme ritüelinde, her gökyüzü katı için bir kazık kullanılmamış, gökyüzünün 3, 6 ve 9’uncu katını temsilen birbirine eş uzunlukta 3 kazık dikilmiştir. Kamın aşacağı mesafe ise kazıkların üzerinde bulunan kuş figürleri ile tasvir edilmiştir. 1’inci kazıkta *öksökü* “çift başlı kartal”, 2’nci kazıkta *suor* “kuzgun”, 3’üncü kazıkta *keĝe* “guguk kuşu” figürü vardır. Her üç kuşun da başı güney yönüne dönüktür (Seroşevsky, 2019: 231-232). Kam merkezli inanç sisteminde güney yönü ile yukarı özdeşdir. Saĥa (Yakut) Türkçesinde *soĝuruu* “güney” sözcüğü Eski Türkçede “yukarı doğru” anlamı taşır (Pekarskiy, 1959b: 2257). Günümüzde nadir de olsa rastlanan *abaahı* başçılarının sunulan *kereĥ* “lazım” isimli kanlı kurban ritüelinde kesilen hayvanın derisi *kuoçay* adı verilen kazığa asılır. Bu kazık 2 metre uzunluğunda olup yüksek bir ağacın çatal dalına yerleştirilir ve yönü daima güneyi gösterir (Seroşevsky, 2019: 233).

Gökyüzünün alçak kısmı *satı ĥallaan* “yakın gökyüzü”, yüksek kısmı *kuray ĥallaan* “uzak gökyüzü” olarak adlandırılır. Saĥa (Yakut) Türkçesinde *satı* sözcüğü “yayan, yürüyerek giden”, *kuray* sözcüğü “yukarı yüksel-, uç-” anlamına gelir. *Ürüñ Ayu Toyon* gökyüzünün zirvesinde oturur. Burada orta dünyadan bakıldığında sadece birisinin görülebileceği üç güneş bulunur (Popov, 1949: 259). Bir kam duasına göre *Ürüñ Ayu Toyon* iki güneşi birbirinden ayırmış, üçüncüsünü yaratarak Uraaĥhay Saĥalar¹⁰ için yer ve göğün arasına asmıştır (Ovçinnikov, 1912: 364-365). Güneşin *Ürüñ Ayu Toyon*’un tecessüm hâli olduğuna yönelik tarihi-etnografik materyaller de mevcuttur. Verhoyansk’a sürgüne gönderilen Hudyakov da bazı Saĥa Türklerinin güneşe karşı diz çöküp: “*Ayu Toyon* merhamet et! Dünyaya getirdiğimiz çocuklara, yetiştirdiğimiz sığırlara göz kulak ol! Avladığımız hayvanları, topraktan biten bitkileri yaratıp bize ver! *Ayu Toyon* merhamet et!” diye seslendiğini kaydetmiştir (Hudyakov, 1969: 278).

Gökyüzünün tam ortasından üç dünyayı birbirine bağlayan *Aal Luuk Mas* geçer. *Aal Luuk Mas*’ın gövdesi gökyüzünün alt katlarını aşar, dokuzuncu dalı turmanın boynu gibi bükülerek orta dünyaya doğru

⁸ Saĥa (Yakut) Türklerinin canlı telakkisine göre kut, insanda, hayvanda ve bitkilerde var olduğuna inanılan canlılık veren güçtür (Pekarskiy, 1959a: 1261).

⁹ Eliade bu inanç pratiğini kam merkezli inanç sisteminde gökyüzünün yüksek statü ve saygınlık makamı görülmesi ile açıklamıştır (Eliade, 1999: 267-268).

¹⁰ Saĥaların kendilerine verdikleri adlardan biri de Uraaĥhay’dır. Uraaĥhay sözcüğü Saĥa dilinde doğrudan Saĥaları karşıladığı gibi (etnonim), kişi/insan manasına gelerek ismin yerini de tutar. Bu 2’nci anlamıyla kullanıldığında genellikle Saĥa adı ile birleşerek “Uraaĥhay Saĥa” veya “Saĥa Uraaĥhay” şeklinde kimlik belirtir.

döner. Onun üzerinde çınlayan sesiyle öten kartal oturur. Yaprığından orta dünyaya *arağas ilge* “sarı mayı” adı verilen süt yağı damlar (Toyon Nurgun-Buhatır, 1908: 115). *Aal Luuk Mas*’ın uzandığı boşluktan güneş ışığı orta dünyaya girer. Bu boşluk aynı zamanda *Oroy Sulus* “Kutup Yıldızı” [birebir çevirisi Zirve Yıldızı] ile özdeştir. Çadır tasarımına bağlı olarak Samanyolu gökyüzünün dikişi,¹¹ ay ve yıldızlar orta dünyaya güneş ışığının nüfuz ettiği delikler kabul edilir. Ay, uzak gökyüzünden yakın gökyüzüne uzanan yuvarlak bir deliktir. Ayın evreleri ise belirli zamanlarda deliği kapatan kötü ruhun eylemi olarak açıklanmıştır (Popov, 1949: 260). Bu inancın izlerini ayın cisimleştirildiği anlatılarda da rastlamak mümkündür. Sağa Yeri’nde neredeyse herkes tarafından bilinen yaygın bir efsanede üvey anne öksüz kızını eziyet için omuzunda sırtığı, ellerinde kovalarıyla su çekmeye yollar. Ay kızı görür, ona acır, malzemeleri ile birlikte yanına alır (Kulakovskiy, 1979: 10). Kızı kaçırdığı için kurtlar ve aylar ay ne zaman büyüse onu yerler (Seroşevsky, 2019: 251). Gökyüzündeki deliklerden sadece güneş ışığı değil soğuk hava akımı da girer. Goroşov tarafından kayda geçirilen *Ürüñ Uolan* “Beyaz Oğlan” *oloñhosunda* kahramanın, *Ürgel* “Ülker yıldız kümesi”nden soğuk estiğinde onu tıkamak için kendisine otuz çift kurt ayağından eldiven diktığı anlatılır (Goroşov, 1884: 45). Sağa (Yakut) Türkçesinde *ürgüy* “üfle-, cereyan yap-”, *ürgüör* “menfez, hava boşluğu” anlamına gelir. *Çolbon* “Çoban Yıldızı”nın ilkbaharda (Mart 21 – Mayıs 22) Ülker içinden geçmesi hâlinde orta dünyaya kuraklık ve kıtlık getireceğine inanılır (Hudyakov, 1969: 279). Bu sebeple Ülker şeytanın oğlu, Çoban Yıldızı onun metresi olarak kişileştirilir (Seroşevsky, 2019: 252). Ülker ve Çoban Yıldızı’nın cismani nesnelere kabul edildiği efsanelerde ise kamlar ritüel icra ederek onları yok etmeye çalışır. Kulakovskiy’in aktardığı efsanede *oyuun* Çaçığır Taas gökyüzüne yükselip Ülker’i keseceğini söyler, eylemi sırasında ise kimsenin gökyüzüne bakmaması için tembihler. Kamlaması¹² sırasında bir kadın merakını yenemez, ahırın penceresinden gizlice gökyüzüne bakar. Bu esnada Ülker’den kıvılcımlar saçıldığını görür. Bunun üzerine Çaçığır Taas eylemini derhâl durdurur, bu günahkarın bakışları sebebiyle dokuz Ülker Yıldızı’ndan sadece ikisini parçaladığını açıklar. O günden sonra kışlar daha az şiddetli geçer (Kulakovskiy, 1979: 14). Ksenefontov’un aktardığı efsanede Çoban Yıldızı’nın Ülker’e yaklaşması ile karlar çoğalır, fırtınalar artar, hayvan telefı baş gösterir. Bunun üzerine insanlar *oyuun* Agdaga’ya başvurup kamlaması için onu ikna ederler. Agdaga kışlıklarını giyer, baltasını kemerine takar, Çoban Yıldızı’na yükselir. Ona dua ile yakardıktan sonra *balagan* “kışlık ev” içerisinde durup baltası ile bir şeyler kesmeye başlar. Agdaga’nın bu eyleminden sonra Çoban Yıldızı kıvılcımlar saçarak ortadan kaybolur (Ksenefontov: 2011: 285-287).

¹¹ Sağa Türkçesinde Samanyolu *hallaan siige* “gökyüzünün dikişi” veya *ayı uolun hayıharın suola* “ayın oğlunun kayak yolu” olarak adlandırılır (Pekarskiy, 1959b: 2208). Vilyuysk Sağaları gece vakti gökyüzünün aniden aydınlanmasını *hallaan arılınna* “gökyüzü açıldı” olarak ifade etmiş, o anda tutulan dileğin gerçekleşeceğine inanmıştır (Popov, 1949: 261).

¹² Kamin esrime hâline geçmesi.

2.2. Orta Dünya

Saħa (Yakut) Türklerinin üç katmanlı evren tasarımına göre orta dünya içerisinde canlıların yaşadığı ve *iççi* adı verilen iyelerinin yer aldığı evren katmanıdır. Bu katman bir taraftan evrene yönelik tasarımların gerçekleştirildiği nesnel, diğer taraftan bu tasarımların sonucunda şekillenen evren kabulünün bir parçası olarak tasarımsal dünyadır. Onu öteki iki dünyadan ayıran temel özellik yaşamın iki yönünü de (varlık-yokluk, düzen-kargaşa, bolluk-kıtlık vb.) kendi içerisinde barındırmasıdır. Taşdığı bu özellik nedeniyle *cürüs doydu* “denk dünya”, *cağıl doydu* “alacalı dünya”, *baraaan doydu* “sonlu dünya” isimleri ile de anılmıştır. Kulakovskiy tarafından aktarılan kozmogoni mitine göre orta dünyanın iç unsurları ile birlikte yaratılışı şu şekilde gerçekleşmiştir:

Başlangıçta dünya sudan ibaretti. Kara yoktu. Tanrı bir keresinde şeytan ile tartışmaya başladı. Suyun altından toprak parçası alamayacağını iddia etti. Şeytan bunun tartışma konusu bile olmayacağını söyleyip kendisi ile övündü. İkinci bir tartışmada Tanrı’yı yenmek için suyun altına dalmaya karar verdi. Dibe doğru üç yıl daldıktan sonra sudan çıktı. Fakat iki avucuyla aldığı toprağın suya karışmış olduğunu gördü. Tanrı, şeytanın bir pençesinin altında kum tanesi kaldığını fark etti. Vaat ettiği toprağı alamadığı için şeytan ile alay etti. Şeytan sinirle tekrar suya daldı. Tanrı bunu fırsat bilerek çalıntı kum tanesinden yatak büyüklüğünde toprak yarattı. Sonra da dinlenmek için uyudu. Şeytan sudan çıkıp Tanrı’nın hilesini görünce üzüntü ve hayretle bağırdı. Bu haykırış üzerine ağzı ile suyun dibinden aldığı toprak dört bir yana dağıldı. Saçılan toprak dağları, tepeleri ve insanlar için uygun olmayan yerleri oluşturdu. Sonra şeytan hizmetkarlarından bir ordu gönderdi ve hepsi var güçleriyle Tanrı’yı boğmak için üzerinde yattığı toprak parçasını demir pençeleriyle asıldı. Fakat toprak her yöne uzadı ve mevcut yeryüzü meydana geldi. Daha sonra Tanrı bitkileri ve hayvanları yaratmaya başladı. Şeytan onu taklit etti o da yaratmaya başladı. Tanrı insana faydalı ne varsa yarattı. Şeytanın yarattıkları faydasız ve zararlıydı. Tanrı en son insanı yarattığında, şeytan balığı yarattı ve suda hayatta kalamayacakları için Tanrı’nın yaratımına hakaret etti. Bu hakareten Tanrı balıkların yeryüzünde yaşayamayacağını anladı. Tanrı insanlar ve hayvanlar için suyu ve balığı kutsadı, böylece insanların balık yemesi mümkün oldu. (Kulakovskiy, 1979: 14-15)

Orta dünyanın yaratılışının su ve toprak metaforları üzerinden tasarlanması Altay Türklerinin kozmogonik anlatmalarında da görülür. Saħa (Yakut) Türklerinin tasarımına göre de yapısı itibariyle orta dünya etrafı denizlerle kuşatılmış bir adadır (Ergis, 1974: 114). Başlangıçta sincap topuğuna denk

iken zaman içerisinde genişlemiştir (Modun Er Soğotoh, 1996: 77)¹³. Yeryüzünü kuşatan denizlerden sadece *Araat Bayğal* “Araat Denizi” kendi ismi ile anılmıştır. Araat Denizi, *oloñho* bahadırlarının yurdunun batısında yer alır (Oloñho Uran Tıla, 2010: 16). Güneş, Araat Denizi’nin batı ucundan batar (Pekarkskiy, 1959a: 137). Ada tasarımına bağlı olarak orta dünyanın sınırı bir nehir mesafesi kadardır ve balıklar üzerinde yükselmektedir:

İleride
Topuklarıyla tepip
Çökertirler diye
Yetmiş tiit balık¹⁴ ile
Sağlamlaştırmışlar imiş
Ayaklarıyla basıp
Depretirler diye
Seksen andı balık¹⁵ ile
Kuvvetlendirmişler imiş (...)

(Kör Buuray, 2014: 14)

Oloñho metinlerinde orta dünya: *Ağıs iileeh-sağalaah* “Sekiz halkalı-kenarlı” / *Ataannaah-möñüönneeħ* “Mücadeleli-çekişmeli” / *Aygır silik* “Yeşilliklerle süslenmiş” / *Aan iye doydu* “Ana dünya” olarak tasvir edilir. Bu şiirsel söyleyişten hareketle araştırmacılar Saħa Türklerinin yeryüzünü nasıl algıladıklarına dair çıkarımda bulunmuştur. Hudyakov ve Seroşevsky’e göre orta dünya sekiz köşelidir (Hudyakov, 1969: 222; Seroşevsky, 2019: 36). Kulakovskiy ismi geçen yazarların görüşüne katılmamış *ağıs iileeh-sağalaah* ifadesinin yeryüzünün dağlık yapısını ve dağ eteklerindeki yüzey çeşitliliğini vurguladığını belirtmiştir (Kulakovskiy, 1979: 10-11). Ergis, *oloñho* ülkesinin sınırlarının dağlar olduğunu; fakat sekiz rakamının bir sonraki dize ile aliterasyon için seçildiğini düşünmüştür (Ergis, 1974: 114). Sidorov, *ii* “halka” sözcüğünün formu itibarıyla sonlu/sınırlı, *sağa* sözcüğünü, başlamak anlamına gelen *sağalaahın* sözcüğünden hareketle “başlangıç” olarak yorumlamış ve *ağıs iileeh-sağalaah* ifadesini “sekiz başlangıç ve sonu olan” şeklinde çevirmiştir (Sidorov, 1978: 163). *Oloñho* dilinin figüratif yapısı bütün bu yorumlara imkân verse de çadır modeli dikkate alındığında kanaatimiz *ii* “halka” ve *sağa* “kenar” sözcüklerinin Saħa (Yakut) Türklerinin geleneksel çadırı *urahanın bağana* isimli esas direklerini karşıladığı ve yeryüzü sınırındaki dağları işaret ettiğine yöneliktir. Çadırı çevreleyen esas direkler aynı zamanda oturma planı içerisinde kendisine has niteliğe sahip sedirleri birbirinden ayırır. Buradan hareketle sedirler ile dağ eteklerinde yaşayan halklar arasında paralellik kurulmuş olması da muhtemeldir. Sekiz rakamı ise Ergis’in belirttiği gibi aliterasyona uygun olarak seçilmiştir:

Yedi halkalı-kenarlı
Toprak Ana Hatun olup

¹³ Modun Er Soğotoh *oloñhosu* Metin Ergun tarafından Türkiye Türkçesine aktarılıp incelenmiştir. Bkz. Ergun M. (2013). “*Yakut Destan Geleneği ve Er Soğotoh*”. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

¹⁴ Balina.

¹⁵ Somon.

Yetişip-yerleşmiş imiş
Sekiz halkalı-kenarlı
Yer Ana olup
Atanıp oluşmuş imiş
Dokuz halkalı-kenarlı
Sarsılmaz temelli
Esas, sonlu dünya olup
Gelişip berkleşmiş imiş

(Tarasov, 2006: 7).

Etrafi denizler ile kuşatılan, sınırları dağlar ile çevrelenen orta dünyanın, üst ve alt dünyalara giriş-çıkış sağlayan geçitleri bulunur. Bu geçitler *aartık* olarak adlandırılır ve isimleri *oloñhodan oloñhoya* değişiklik arz eder. Platon Oyunskiy'e ait *Culuruyar Nurgun Bootur oloñhosuna göre Üriñ Ayu Toyon*'a doğu gökyüzünün altında yer alan *Sielleeh Siegi Mağan Aartık* "At Yeleli Beyaz Geçit"; *Uhuutuyar Uhu Toyon*'a batı gökyüzünün altında yer alan *Keğeleeh Keehtiye Haan Aartık* "Guguk Kuşu Ötüslü Han Geçit" aracılığıyla ulaşılır (Oyunskiy, 1959: 98-104). *Oloñho* metinlerinde kahramanları alt dünyaya ulaştıran geçitler üst dünya geçitlerine oranla daha ayrıntılı işlenmiştir. Yaygın olarak *Timiir Aartık* "Demir Geçit", *Muus Aartık* "Buz Geçit", *Haan Aartık* "Han Geçit" isimleriyle anılan bu geçitlerden alt dünyaya ulaşmak için kahramanlar, demir kazığa, buz sarkıtına nadiren de *abaahı* bahadırına dönüşmüşlerdir (Kulakovskiy, 1979: 12).

2.3. Alt Dünya

Saha (Yakut) Türklerinin üç katmanlı evren tasarımına göre alt dünya orta dünyanın aşağısında yer alan, içerisinde insan için kötü olanın türeticisi kabul edilen *Arsan Duolay* liderliğindeki *abaahı* boyunun yaşadığı evren katmanıdır. *Oloñho* metinlerinde alt dünya *ütügen/üöden* olarak adlandırılır. Genellikle ve *ketit* "geniş", *nes* "(hareketinde) ağır", *nüken* "karanlık" sıfatları ile nitelendirilir. Takribi tercümesi "bilinmez mesafe" olan *ütügen/üöden* sözcüğü günlük konuşma dilinde iki farklı anlam içermektedir. İlk anlamıyla çukur, yarık, uçurum vd. boşlukları ifade etmek için kullanılır: *Haya ütügenne tüste?* "Nereye kayboldu [birebir çevirisi hangi boşluğa düştü]. İkinci anlamıyla çok ağır tahkir içermeyen sövgü sözüdür: *Ütügen tuttu!* "Melun götürsün!" [birebir çevirisi melun dokunsun] (Pekarskiy, 1959c: 3136; 3195).

Saha (Yakut) Türklerinin üç katmanlı evren tasarımı içerisinde alt dünya kargaşa ve karmaşanın mekânıdır. Lindenau tarafından derlenen kozmogoni mitinde alt dünya lideri *Acaray Böğö*'nün başlangıçta üst dünyaya ait bir *ayı* olduğu; fakat evreni sadece kendisi idare etmek için meteorları yarattığı, bu sebeple *ayılar* tarafından lanetlenip *ütügen/üöden*'e gönderildiği anlatılmaktadır (Lindenau, 1983: 44-45). Bilindiği üzere mitolojik düşünce mantığında sonsuz boşluk kaosa özdeşir. Saha (Yakut) Türkleri yıkıcı davranışlar ile alt dünya arasında paralellik kurmuş ve alt dünyayı bu tarz

eylemlerin mekânı olarak değerlendirmişlerdir. Bu düşüncenin izlerini *üöden-tahaan* sözcüğünde görmek mümkündür. *Üöden*, Saĥa (Yakut) Türkçesinde tek başına anlam içermeyen *tahaan* sözcüğü ile birlikte kullanıldığında “kargaşa” anlamına gelmektedir: *Oğolor ĥos ihin üöden-tahaan tüherbitter* “Çocuklar odanın altını üstüne getirmişler”. Yapısı itibariyle *ütügen/üöden Kör Buuray oloñhosunda* şu şekilde betimlenmiştir:

Çuguun¹⁶ ağzı gibi
Dar girişli
Ortası boş
Eteği geniş
Zemini delik
Köşeleri yırtık
Altı açık *abaahı* dünyası

(Kör Buuray, 2014: 134)

Alt dünyanın başlangıç noktası evrenin üç katmanını birbirine bağlayan *Aal Luuk Mas*’ın geçtiği bölümdür. Buradan itibaren alt dünya genişlemeye başlar. *Aal Luuk Mas*’ın kökleri aşağıya doğru uzanır; fakat alt dünyanın kavurucu sıcaklığına dayanamayıp orta dünyaya doğru eğilir (Ergis, 1974: 190). Alt dünyanın yüksek ısısının kaynağı *Uot Kudulu Bayğal* “Doyumsuz Ateş Denizi” olarak adlandırılan mitolojik denizdir. Saçtığı kıvılcımlar çok uzaktan bile fark edilen bu ulu deniz alt dünyanın tam merkezinde yer alır ve etrafında ne varsa girdabı ile içine çeker. Onun içinde çürümüş, dağılmış, yanmış insan cesetleri ve ölü hayvanlar bir uçtan diğer uca sürüklenir (Toñ Saar Buĥatır, 2004: 152). *Ayu* bahadırları ile *ayı aymağ*¹⁷ insanların kaçırıp küflü zindanlarında esir tutan *abaahı* bahadırları yenişememeleri hâlinde Doyumsuz Ateş Denizi’nin ortasından doğup gökyüzünün zirvesine kadar yükselen kıl kadar ince buz kadar kaygan *Muus Suorun Bulgunñah* isimli yerde savaşır (Culuruyar Nurgun Bootur, 1947: 136)¹⁸. *Aal Luuk Mas* boşluğundan alt dünyaya ulaşan ışık oldukça azdır. Bu nedenle alt dünyada daimî bir alacakaranlık hakimdir. Buradan güneş ve ay noksan gözükür. Hava pişmemiş balık çorbası gibi kasvetlidir. Yüzey örümceğin bile saplanıp kalacağı bataklıktır (Oloñho Uran Tıla, 2010: 25). Bu çirkin ve pis kokulu yerin florasını çıplak demir ağaçlar, dikenli demir otlar (Yastremskiy, 1900: 287), faunasını baş aşağı uçup taze kanda yıkanan kuzgunlar, yuvarlanarak dolaşp pıhtılaşmış kan arayan kurtlar, kanlı et isteyip kükreyerek oturan aslanlar, boğa büyüklüğüne denk böcekler, çocuk büyüklüğüne denk kurbağalar oluşturur (Tarasov, 2006: 19).

¹⁶ Küp formunda dökme demir tencere.

¹⁷ *Oloñho* metinlerinde ilk insan/kahraman ilahi menşei olup tüm halk ondan neşet etmiştir. Bu nedenle *ayı aymağ* orta dünyada yaşayan *ayı* soyunu ifade etmektedir (Puhov, 2015: 60).

¹⁸ Konstantin Grigoreviç Orosin’e ait *Culuruyar Nurgun Bootur oloñhosu* Murat Ersöz tarafından Türkiye Türkçesine aktarılıp incelenmiştir. Bkz. Ersöz M. (2015). “*Saha Yakut Türklerinin Culuruyar Nurgun Bootur Destanı*”. Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi.

Oloñho metinlerinde tasvir edilen bu temel alt dünya tasarımı kam merkezli inanç sistemi içerisinde daha soyut bir görünüm kazanmıştır. Kam merkezli inanç sisteminde alt dünya kuzey yönünde yer alır ve ölümler diyarı olarak kabul edilir. Saħa Türkçesinde *allaraa* “alt/aşağı” sözcüğü aynı zamanda “kuzeye doğru” anlamı taşır (Pekarksiy, 1959a: 78). Troşçanskiy’in ifade ettiği üzere alt dünya ile kuzey arasında kurulan ilişki Lena nehrinin akış yönünden -Kuzey Buz Denizi’ne dökülmesinden- kaynaklanmış olması muhtemeldir (Troşçanskiy, 1902: 63). Nitekim kam merkezli inanç sisteminde alt dünyaya doğru akan, ölen insanların içinden geçtikleri *Ölüü Uuta* “Ölüm Suyu” isimli su yolu bulunur (Pekarksiy, 1959c: 2965). *Abaahı* tarafından yenildiği için hastalanan insanların *kutları bia balık* “yılan balığı” [birebir çevirisi ip balığı] olarak bu suyun içerisinde yüzer (Fedorov, 2011: 16). Vasilyev’in aktardığı bilgiye göre *kut*, herhangi bir tehlike hissettiğinde vücuttan uçarak uzaklaşır, sanki bir sığınak arıyormuş gibi kuş biçiminde dünyayı dolaşır. Çoğu zaman böyle bir gezinti sırasında *abaahı* tarafından yakalanıp alt dünyaya götürülür (Vasilyev, 1910: 280-281). Bu tarz hastalık vakalarında kam su-geçit tasarımına bağlı olarak, dalgıç kuş formunda, *oybon* “buz deliği” adı verilen tasarımsal geçitten yüzerek alt dünyaya iner ve küflü zindanlarda esir tutulan dostlarını kurtarmaya çalışan *ayı* bahadırları misali alt dünyada hastanın *kutunu* arar. Kam *kutu* kurtardıktan sonra *abaahı*nın orta dünyaya çıkışını engellemek için buz deliğini uçan sincap derisi veya kara bir taş ile kapatır (Kulakovskiy, 1979: 12). Bu inanç pratiği Saħa (Yakut) Türkleri arasında o kadar özümsemiştir ki *Modun Er Soğotoħ oloñhosunda* alt dünya, kamın uluyup ölü aradığı yer olarak tasvir edilmiştir (Modun Er Soğotoħ, 1996: 124).

3. Sonuç

Yaşam içerisinde karşılaşılan olumlu-olumsuz tabii fenomenlere yönelik gözlemler, bu fenomenlerin kökenine dair soru işaretlerini de beraberinde getirir. Saħa (Yakut) Türklerinin mitolojik düşüncenin hâkim olduğu zamanda mevcut bilinmezlere yönelik ürettikleri cevap, nesnel âlemin üstünde ve altında bulunduğu inanılan birbirine tamamen zıt tasarımsal iki dünyadır. Toplumsal kabul sonucu nesnel dünya, iç unsurları ile birlikte üst ve alt dünyaya ait iki gücün ortak yaratımı olarak görülmüş ve evrenin üçüncü katmanı olarak tasarımsal bir boyut kazanmıştır. Saħa (Yakut) Türklerinin sözlü kültür ürünlerinde teogoni mitlerine rastlanmamıştır. Bu durum *ayı* ve *abaahı* isimli tasarımsal varlıkların yer aldıkları tasarımsal mekânlarla ezeli ve ebedî kabul edildikleri anlamına gelmektedir. Canlıların yaşadığı orta dünya ise bir yaratımın sonucunda oluşmuş gerçeklik alanıdır. Üst ve alt dünyaların arasındaki orta dünyanın yaratılışı Altay Türklerine benzer şekilde su ve toprak metaforları üzerinden ifade edilmiştir. Evrenin üst katmanı toplumsal ideali yansıması bakımından örnek yasa ve düzenin mekânıdır. Evrenin alt katmanı ise örnek ve yasa düzene aykırı olması sebebiyle kargaşa ve karmaşanın mekânı addedilmiştir. Saħa (Yakut) Türkçesinde *ütügen/üöden* sözcüğünün alt dünya ile ilişkilendirilmesi aynı zamanda Orta Asya Türk devletlerinin kutsal başkenti olan Ötüken’in Saħa (Yakut) Türklerinin ataları Kurıkanlar tarafından olumsuz kodlandığını göstermektedir. Saħa (Yakut)

Türklerinin üç katmanlı evren tasarımının genel karakteri itibariyle Orhun Abidelerinde: “Üstte mavi gök, altta kara yer yaratıldığında ikisinin arasında insanoğlu yaratılmış” sözleriyle söylem bulan bozkır kültürü Türk evren anlayışı ile örtüştüğünü söylemek mümkündür.

Kaynakça

- Akarsu, B. (1975). *Felsefe Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Arslan, M. (2005). “Türk Destanlarında Evren Tasarımı”. *Prof. Dr. Fikret Türkmen Armağanı*, ss. 65-75, İzmir: Kanyılmaz Matbaası.
- Culuruyar Nurgun Bootur (1947). *Bogatirskiy Epos Yakutov*. C. 1, Yakutsk: Gosizdat YASSR.
- Eliade, M. (1999). *Şamanizm*. (Çev. İsmet Birkan). Ankara: İmge Kitabevi.
- Ergis, G.U. (1974). *Oçerki Po Yakutskomu Folkloru*. Moskva: Nauka.
- Fedorov A. S. (2011). *Öbüge Siere-Tuoma*. Cokuuskay: Biçik.
- Goroşov, N. S. (1884). “Yüryüng Uolan”. *İzvestiya Vostočno-Sibirskogo Otdela İmperatorskogo Russkogo Geografiçeskogo Obşestva*, 15: 5-6, ss. 43-60, İrkutsk.
- Hudyakov, İ. A. (1969). *Kratkoe Opisanie Verhoyanskogo Okruga*. Leningrad: Nauka.
- Kııs Debiliye (1993). *Pamyatniki Folkloru Narodov Sibiri i Dalnego Vostoka*. C. 4, Novosibirsk: Nauka.
- Kör Buuray (2014). *Saşa Booturdara*. C. 13, Cokuuskay: Biçik.
- Ksenefonov, G. V. (2011). *Yakut Şamanlığı*. (Çev. Atilla Bağcı). Konya: Kömen Yayınları.
- Kulakovskiy, A. E. (1979). *Nauçme Trudi*. Yakutsk: Yakutskoe Knijnoe İzdatelstvo.
- Lindenau, Y. İ. (1983). *Opisanie Narodov Sibiri*. Magadan: Magadanskoe Knijnoe İzdatelstvo.
- Modun Er Soğotoh (1996). *Pamyatniki Folkloru Narodov Sibiri i Dalnego Vostoka*. C. 10, Novosibirsk: Nauka.
- Oloñho Uran Tıla (2010). Cokuuskay: Kompaniya “Dani Almas”.
- Ovçinnikov, M. (1912). “Kyunney i Yüryakyan (Yakutskoe predanie)”. *Sibirskiy Arhiv: Jurnal, arheologii, istorii i etnografii Sibiri*, 1: 5, ss. 363-372, İrkutsk.
- Oyunskiy, P. A. (1959). *Aymınlar*. C. 4, Yakutsk: Saşa Sirineeği Kinige İzdatelstvota.
- Oyunskiy, P. A. (1962). *Aymınlar*. C. 7, Yakutsk: Saşa Sirineeği Kinige İzdatelstvota.
- Pekarskiy, E. K. (1959a). *Slovar Yakutskogo Yazıka*. C. 1, Moskva: Akademiya Nauk SSSR.

- Pekarskiy, E. K. (1959b). *Slovar Yakutskogo Yazıka*. C. 2, Moskva: Akademiya Nauk SSSR.
- Pekarskiy, E. K. (1959c). *Slovar Yakutskogo Yazıka*. C. 3, Moskva: Akademiya Nauk SSSR.
- Popov, A. A. (1949). “Materialı Po İstorii Religii Yakutov Bıvşego Vilyuysogo Okrugı”. *Sbornik Muzeya Antropologii i Etnografii*. C. 11, ss. 255-323, Moskova-Leningrad: İzdatelstvo Akademii Nauk SSSR.
- Puhov İ. V. (2015). *Yakut Kahramanlık Destanı Olonho*. (Çev. Metin Ergun). Konya: Kömen Yayınları.
- Roux, J. P. (2002). *Türklerin ve Moğolların Eski Dini*. (Çev. Aykut Kazancıgil). İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Saydam, M. B. (1997). *Deli Dumrul'un Bilinci*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Seroşevsky, V. L. (2019). *Saka Yakutlar*. (Çev. Arif Acaloğlu). İstanbul: Selenge Yayınları.
- Sidorov, E. S. (1978). “Obraz Mira u Drevnih Yakutov”. *Epiçeskoe Tvorçestvo Narodov Sibiri i Dalnego Vostoka*, ss. 162-166, Yakutsk: İzdanie Yakutskogo Filiala SO AN SSSR.
- Tarasov N. M. (2006). “Büdüriybet Nüher Böğö”. *Berdigesteeh: “Üle Küühe” Hıhat Redaktsiyata*.
- Toñ Saar Buhatır (2003). *Saħa Booturdara*. C. 3, Cokuuskay: Biçik
- Toyon Cağarıma (1959). *Yakutskay: Saħa Sirineeği Kinige İzdatelstvota*.
- Toyon Nırgun-Buhatır (1908). *Obraztsı Narodnoy Literaturı Yakutov*, 1: 2, Sankt-Peterburg: Tipografiya İmperatorskoy Akademii Nauk.
- Troşçanskiy, V. P. (1902). *Evolyuksiya Çernoy Veri (Şamanstva) u Yakutov*. Kazan: Tipo-litografiya İmperatorskogo Universiteta.
- Vasilyev, V. N. (1910). “İzobrajeniya Dolgano-Yakutskiħ Duħov, Kak Atributu Şamanstva”. *Jivaya Starina*, 19: 4, ss. 269-288, Peterburg.
- Yastremskiy, S. V. (1929). *Obraztsı Narodnoy Literaturı Yakutov*. C. 7, Leningrad: İzdatelstvo Akademii Nauk SSSR.

GÖRSEL-İŞİTSEL ÇEVİRİDE DEYİMSEL AKTARIM: *DİRİLİŞ ERTUĞRUL DİZİSİNİN* ARAPÇA ALTYAZI ÇEVİRİLERİ*

Arife ERAY – Murat ÖZCAN*

Öz

Kısa yapıları ile derin anlamlara sahip olan deyimler her dilin ayrılmaz bir parçası olarak kabul edilmektedir. Bir başka deyişle, dillerin özünü ve ruhunu simgelemektedir. Anlatıma akıcılık katan ve çoğunlukla gerçek anlamlarından ayrı bir anlam taşıyan deyimlerin oluşturulmasında ve kullanımında söz konusu dile ve kültüre özgü değerler ön plana çıkmaktadır. Bu sebeple diller arası çeviri sürecinde çeşitli zorluklarla karşı karşıya kalınmaktadır. Bununla birlikte görsel-ışitsel ürünlerde deyimlerin kullanımına sıkça rastlanmakta ve teknolojinin ilerlemesi ile birlikte günümüzde görsel-ışitsel çeviriye yoğun bir ilgi ve ihtiyaç duyulmaktadır. Bazı durumlarda kaynak dil deyiminin hedef dilde birebir karşılığı bulunmamaktadır. Bu çalışmanın amacı, çeviribilim alanında Mona Baker'ın (1992) deyimsel ifadelerin çevirisinde önerdiği yöntemleri kullanarak Diriliş Ertuğrul dizisindeki deyimlerin Arapça altyazı çevirisinde uygulanan stratejileri incelemektir. Bu amaçla dizinin birinci sezonundaki bir, beş, on, on beş, yirmi ve yirmi beşinci bölümlerinde geçen deyimsel ifadeler tespit edilmiş ve Arapça altyazı çevirileri karşılaştırılmıştır. İnceleme sonucunda Mona Baker'ın "Benzer anlam, farklı biçimle çeviri" stratejisinin diğer çeviri stratejilerine göre daha yoğun kullanıldığı tespit edilmiştir. Aynı zamanda çevirmenin, kültüre ve dile olan hâkimiyetindeki yetersizlikten dolayı bazı deyimlerin çevirisinde kayıpların yaşandığı görülmüştür. Bununla birlikte çalışma içerisinde birtakım deyimlerin alternatif çevirileri sunulmuştur.

Anahtar Sözcükler: *görsel-ışitsel çeviri, altyazı, deyim, Arapça, çeviri stratejileri.*

Geliş Tarihi (Date Received): 31.03.2023

Kabul Tarihi (Date Accepted): 10.06.2023

DOI: 10.58306/wollt.1274938

* Bu makale Gazi Üniversitesi, Çeviri ve Kültürel Çalışmalar Yüksek Lisans Programında Doç. Dr. Murat ÖZCAN'ın danışmanlığında hazırlanan *Diriliş Ertuğrul Dizisinin Arapça Altyazı Çevirilerinde Deyimsel Aktarım* başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

* Arş. Gör., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Mütercim Tercümanlık Bölümü, Arapça Mütercim Tercümanlık Anabilim Dalı (Ankara, Türkiye), e-posta: arife.eray@hbv.edu.tr, ORCID: 0000-0002-6393-472X – Doç. Dr., Gazi Üniversitesi, Yabancı Diller Eğitimi, Arap Dili Eğitimi (Ankara, Türkiye), e-posta: mozcans58@gmail.com, ORCID: 0000-0001-7131-1023.

TRANSFER OF IDIOMS IN AUDIOVISUAL TRANSLATION: ARABIC SUBTITLE TRANSLATIONS OF THE DİRİLİŞ ERTUĞRUL TV SERIES

Abstract

Idioms, which have deep meanings with their short structures, are considered an integral part of every language. In other words, it symbolizes the essence and soul of languages. The values specific to the language and culture in question come to the fore in the creation and use of idioms, which add fluency to expression and often carry a meaning separate from their literal meaning. For this reason, various difficulties are encountered in the process of interlingual translation. However, the use of idioms in audiovisual products is common and with the advancement of technology, there is an intense interest and need for audiovisual translation today. In some cases, the source language idiom does not have an exact equivalent in the target language. The aim of this study is to examine the strategies applied in the Arabic subtitle translation of the idioms in the Diriliş Ertuğrul series by using the methods suggested by Mona Baker (1992) in the field of translation studies for the translation of idiomatic expressions. For this purpose, the idiomatic expressions in episodes one, five, ten, fifteen, twenty and twenty-five of the first season of the series were identified and compared with the Arabic subtitle translations. As a result of the analysis, it was determined that Mona Baker's strategy "Similar meaning but dissimilar form" was used more intensively than other translation strategies. At the same time, it was observed that some idioms were lost in translation due to the translator's inadequate command of the culture and language. However, alternative translations of some idioms are presented in the study.

Keywords: audiovisual translation, subtitle, idiom, Arabic, translation strategies.

1. Giriş

İletişimin etkili bir aracı olan dil, insanların sorunlarını çözmek için uluslar arasında bir bağlantı kurmakta ve iletişimde önemli bir rol oynamaktadır. Bunun yanı sıra farklı uluslar arasında iletişimi sağlayan en önemli yöntemlerden biri çeviridir. Çeviri aynı zamanda bir bilgi aktarım biçimi olarak kabul edilmekte ve bu süreçte çevirmenin kaynak ve hedef dil üzerindeki hâkimiyeti oldukça önem taşımaktadır (Demir, 2021: 1100). Çeviri, hedef ve kaynak metinleri, yazarı, çevirmeni, okuyucuyu içinde barındıran çok yönlü bir etkinliktir (Dağbaşı, 2016: 178). Newmark'ın ifade ettiği gibi "çeviri,

bir dildeki yazılı bir mesaj veya ifadenin yerine başka bir dildeki aynı mesaj veya ifadeyi koyma girişiminden oluşan bir zanaattır” (1988: 190). Pym ise çeviriyi “kültürel gruplar arasındaki genel bir iletişim faaliyeti” şeklinde tanımlamaktadır (2010: 143). Bir başka deyişle çeviri, kültürler arası iletişimi sağlayan, farklı dilleri konuşan insanların birbirlerinden haberdar olmasına imkân veren dilsel bir etkinliktir (Yıldız ve Şanverdi, 2019: 241). Bununla birlikte iki farklı dil ve kültür arasında yapılan çeviri, yalnızca tek işleve sahip sıradan bir eylem olmayıp, aynı zamanda “estetik boyutları” da olan en eski etkinliklerden biri olarak kabul edilmektedir (Yılmaz ve Sarıkaya, 2019: 287). Çeviri kavramı ele alındığında çevirinin temel amacının, çeşitli metin türlerini başka bir dilde yeniden üretmek ve sonuç olarak metni daha geniş bir okuyucu kitlesi için anlaşılabilir bir metne dönüştürmek olduğu kabul edilebilir. Ayrıca yaşadığımız hızlı iletişim çağında kaynak dildeki mesajı hedef dile aktarırken anlam kayıpları olmadan kolayca aktarabilen kaliteli çevirmenlerin yetiştirilmesi de oldukça önemlidir.

Çeviri tarihi evrelerinin tarihsel dönemler ışığında incelenmesi, çeviri ediminin gelişimini daha açık bir şekilde göstermektedir (Cansız ve Arkan, 2022: 844). Tarihsel olarak değerlendirildiğinde çeviri, her dönemde farklı bir işlev yüklenmiştir. İçinde bulunduğumuz iletişim çağında ise, çeviri sayesinde ulusal sınırların bir önemi kalmamış, ekonomi, politika, teknoloji, bilim kültür ve sanat dallarında sürdürülen bilgi alışverişi hızlanmıştır (Kurt, 2015: 529). Teknolojinin hızlı gelişmesiyle birlikte görsel-ışitsel çeviri her bireyin hayatında önemli bir rol oynamaktadır. Bununla birlikte her toplumun kültürel unsurlarından biri olan dizi ve filmler, söz konusu toplumun kültürel değerlerini yansıtma açısından büyük önem taşımaktadır. Bu bağlamda çevrilen dizi ve filmlerin altyazı sürecine değinilecek olursa kültür ve toplumun değerleri ile bağlantılı olan deyimli ifadelerin çevirisinin zorluğundan söz edilebilir. Bundan dolayı deyimlerin çevirisi oldukça önemlidir.

Günümüzde film-dizi sektöründe altyazı çevirileri hızla çoğalmakta ve gelişmektedir. Bu çalışmanın amacı, kültürün önemli bir parçası olan deyimlerin *Diriliş Ertuğrul* dizisinin Arapça altyazı çevirilerindeki aktarım sürecinin incelenmesi ve bilimsel bir bakış açısıyla kaynak metinde oluşturulan deyimli etkinin hedef kitleye nasıl aktarıldığını gözlemlemektir. Ayrıca altyazı çevirilerinin yapıldığı süreçte Mona Baker’in deyim çevirisi stratejilerinden hangisinin daha çok kullanıldığı ve kaynak kültürün hedef kültüre aktarımının gerçekleşip gerçekleşmediği sorularına yanıt bulmaktır. Bu bağlamda çalışma kapsamında *Diriliş Ertuğrul* dizisinin birinci sezonundaki bir, beş, on, on beş, yirmi ve yirmi beşinci bölümlerinde geçen deyimlerin Arapça altyazı çevirileri, Mona Baker’in (1992) deyim çeviri stratejileri bağlamında betimleyici bir şekilde incelenmiştir. Arapça altyazı çevirisinde dizinin ismi “قيامة أرطغرول” olarak tercüme edilmiştir. Dizinin altyazı çevirileri Al-Noor ETV tarafından fasih Arapça ile yapılmıştır.

2. Görsel-İşitsel Çeviri

Dünya çapında görsel-işitsel medyanın gelişimi ile görsel-işitsel çeviri de önemli hale gelmiştir. Toplumların birbirleriyle olan iletişiminin sağlanması ve devamlı olabilmesinde kitle iletişim araçlarının rolü büyüktür. Bugün herhangi bir ülkede yayınlanan bir film veya bir dizi kısa süre içerisinde dünyanın dört bir yanında yayınlanıp takip edilmektedir. Bu sayede gerek ekonomik gerek de sosyal açıdan görsel-işitsel çeviriye olan ihtiyaç artmaktadır. Özellikle Türk dizilerinin dünyanın çeşitli ülkelerinde yoğun bir ilgi ile takip edilmesi görsel-işitsel çeviri alanının ön plana çıkmasını sağlamaktadır. Pettit'e göre, görsel-işitsel metin dünyanın kültürel bir temsilini sunar (2009: 44). Bu sebeple görsel-işitsel çeviri çok kültürlülük olgusuna büyük kazanç sağlamaktadır.

Görsel-işitsel çeviri genellikle söz konusu videonun sözel bileşeninin çevirisidir. Temel özelliği, sözlü ve sözsüz bileşenlerin senkronize edilebilmesidir. Çevirmenler, görsel-işitsel bir ürün üzerinde çalışırken sadece metinle değil aynı zamanda medya sanatının polifonik (çok sesli) nitelikteki diğer yönleri üzerinde de çalışmaktadır. Bundan dolayı videonun diyalogları/yorumları, ses efektleri, görüntü ve ortamı göz önünde bulundurularak çalışılır. Gottlieb çeviri yapılırken dikkate alınması gereken dört temel bilgi kanalını şu şekilde ayırmaktadır (1998: 245):

- 1) Sözlü ses kanalı: Diyaloglar, ekran dışı sözler, şarkılar.
- 2) Sözel olmayan ses kanalı: Müzik, ses efektleri, ekran dışı sesler.
- 3) Sözlü ve görsel kanal: Altyazılar, işaretler, notlar, ekranda görülen yazılar.
- 4) Sözel olmayan görsel kanal: Ekrandaki resim.

Eşdeğerlik kavramı görsel-işitsel çeviride başka bir boyut kazanmaktadır. Yalnızca iki dildeki dilsel unsurlar arasındaki eşdeğerlik değil, aynı zamanda orijinal ve çeviri eserdeki sözlü ve sözel olmayan yapılar arasındaki ilişki de eşdeğerlik kavramının içerisine girmektedir.

Bilim insanları yaklaşık on adet görsel-işitsel çeviri türünden bahsetmektedir (Matkivska, 2014: 39). Ancak bu yöntemler iki temel yöntem olan altyazı ve dublaj altında toplanabilmektedir. Altyazı, bir filmdeki diyalog çevirisinin genellikle görüntünün altında sunulması şeklinde tanımlanmaktadır. Gottlieb'e göre, altyazı, filmsel (sinema, video, televizyon, lazer disk ve DVD) ortam aracılığıyla, sözlü iletilerin bir ya da iki satırlık yazılı metinler şeklinde, ekranda sunulan, özgün sözlü ileti ile senkronize bir şekilde farklı bir dilde oluşturulmasından ibarettir (2001: 15). Dublaj ise sadece kaynak metindeki diyalogların çevirmen tarafından hedef dile çevrilme süreci olarak algılanmamalıdır. Bu basit bir işlem olarak görülen sürecin ince ayrıntıları bulunmaktadır. Bu süreçte söz konusu ifadeler anlaşılır olmalı ve çevirmen tarafından metnin yan anlamları, görsel ve işitsel, dilsel ve dilsel olmayan öğeler biçimlendirilmelidir. Metnin hedef kitle için anlaşılır ve kabul edilebilir olması için mümkün olan uyumlu bütünlük ve kültürel uyarılama sağlanmalıdır (Erdoğan, 2009: 94). Dublaj sürecinde yaşanan en

önemli sorunlardan biri görselde mevcut olan ancak diyalog metne yansıtılmayan kültürel davranışlardır.

3. Deyim

TDK tarafından “Genellikle gerçek anlamından az çok ayrı, kendine özgü bir anlam taşıyan kalıplaşmış söz öbeği, tabir” şeklinde tanımlanan deyim kültüre özgü bir yapıdır. Arapçada ise ta`bir, terkib, mustalah ve mesel kelimeleri ile ifade edilmektedir. “Deyim, genellikle bir durumu, karşılaşılan olayların özelliklerini, insan karakter ve davranışlarını insanların çeşitli fiziksel ve ruhsal niteliklerini betimlemek üzere, birden çok sözcükle oluşturulur. Atasözlerinde görülen yargıları içermez. Buna karşılık, çeşitli benzetmelerden, aktarma adını verdiğimiz anlam olaylarından yararlanır” (Aksan, 2002: 95). Bir toplumun en önemli söz varlıklarından biri deyimlerdir. Deyimler sayesinde söz konusu toplumun anlatım gücü yansıtılmakta, benzetme, mecaz, eğretileme gibi sanatlara olan eğilimi ortaya konmaktadır (Doğru, 2011: 27).

Deyimler kalıplaşmış sözlerdir, kısa ve özlü anlatım araçlarıdır (Aksoy, 2017: 38). Genellikle, en az iki sözcükten oluşan deyimler iki bölüme ayrılmaktadırlar (Aksoy, 2017: 39). Bazı deyimler sözcük öbeği (örn. sabır taşı) durumunda iken bazı deyimler cümle (örn. dostlar alışverişte görsün) konumundadır. Deyimleri atasözlerinden ayıran en önemli özellik genel bir kural niteliğine sahip olmamasıdır. Deyim, bir kavramı belirtmek için bulunmuş özel bir anlatım kalıbıdır. Deyimler biçimsel olarak cümle konumunda olabilmektedirler. Atasözlerinin de aynı biçim özelliğine sahip olmasından dolayı deyim ve atasözleri çoğu zaman karıştırılmaktadır. Ancak biçim benzerliğinden kaynaklanan bu karışıklık, kavram ayrılığına dikkat edildiğinde ortadan kalkmaktadır. Örneğin, “Dağ dağa kavuşmaz, insan insana kavuşur”, “Ecele çare bulunmaz”, “Gül dikensiz olmaz” cümleleri birer atasözüdür. Çünkü her biri genel bir kuraldır. Dağlar yerinden oynayamaz birbirine kavuşamaz ama insanlar kavuşur. Ölümün çaresinin olmadığı bir gerçektir. Dikensiz gül yoktur. Ama, “Kurdu koyunla barıştırmak”, “Senin aradığın kantar Bursa’da kestane satar”, “Atı alan Üsküdar’ı geçti” sözleri deyimdir. Çünkü hiçbirisi genel kural olarak söylenmemektedir. Kurt ile koyunu barıştırmak mümkün değildir. Aranılan kantar her zaman Bursa’da kestane satmaz. Her zaman atı alan Üsküdar’ı geçmez. Atasözleri genellikle yol göstermek, öğüt vermek, ibret almamız için gerçekleri bildirmek gibi amaçlara sahipken deyimlerin amacı bir kavramı bir özel kalıp içinde veya çekici, hoş bir anlatımla belirtmektir (Aksoy, 2017: 40-41). Bunların yanı sıra bazı sözler kullanım yeri ve biçimine göre hem deyim hem atasözü olarak kabul görmektedir. Örneğin, “Ayağını yorganına göre uzat” bir atasözü iken “Ayağını yorganına göre uzatmak” bir deyimdir (Doğru, 2011: 31).

Deyimler, aynı zamanda eşdizimsel yapılardır. Bu nedenle, sözcükler birbirleriyle gelişigüzel bir şekilde yer değiştiremez. Örneğin, “hevesi kursağında kalmak” deyimini “hevesi boğazında kalmak” şeklinde kullanılamayacağı gibi, “lafı ağzından çıkarmak” deyimini için de “ağzından sözü çıkarmak”

biçiminde bir değişiklik yapılamaz. Ancak bazı yaygın kabul gören deyimlerde, bu değişim durumu yaşanabilmektedir. Örneğin, içi yanmak/ yüreği yanmak, kızım sana söylüyorum gelinim sen anla/duy, iliğini kurutmak/kanını kurutmak, kalbine doğmak/içine doğmak gibi.

Deyimler, diller gibi canlı yapılardır. Siyasi ve sosyal gelişim ve değişimlere bağlı olarak zaman içerisinde pek çok dönüşüme uğrayan diller, yeni deyimler oluşturabileceği gibi, eskiden deyim olan bazı sözcükler, dil içerisinde zamanla kaybolabilir. Örneğin, “dudu dilli”, “gönül kuşu”, “gül dudaklı” gibi bazı deyimsel ifadeler unutulmaya yüz tutmuştur (Aksoy, 2017: 512). Bunun gibi, “köşeyi dönmek”, “kafayı sıyırmak”, “tribünlere oynamak” gibi yeni deyimleşen sözler de bulunmaktadır. Bunların yanı sıra ikileme biçiminde kullanılan deyimler de mevcuttur. Örneğin, “saçma sapan”, “abuk sabuk” gibi (Doğru, 2011: 31).

Çeviri çalışmalarında en zor konulardan biri deyimlerin çevirisidir. Gerçek anlamlarıyla kullanılmadığı ve söyledikleri şeyin dışında bir anlam taşıdığı için deyimleri öğrenmek ve hedef dile aktarmak zordur. Çevirmen bir deyim oluşturulan kelimelerin anlamının yanında deyim vermek istediği asıl mesajı çevirmek zorundadır. Deyimler kültüre özgü yapılar olmakla birlikte birçoğu kendilerini özgün kılan, anlaşılmasını ve tercüme edilmesini zorlaştıran kültürel bağlamlara sahiptir (Howwar, 2013: 1-3). Bundan dolayı çevirmenler, bir dilden bir dile çeviri yaparken anlama ve kültürel özelliklere dikkat etmek zorundadırlar.

Deyimler dili zenginleştiren yapılar olması sebebiyle insanlar üzerinde güçlü bir etki bırakabilmekte ve kullanıldıklarında iletişimin daha etkili olmasını sağlayabilmektedirler. Larson (1984), deyimlerin genellikle belirli duygusal çağrışımlar taşıdığını ifade etmektedir. Örneğin, İngilizcede kullanılan “kick the bucket” (nalları dikmek) deyimini “ölmek” anlamına sahip olmakla birlikte belli bir saygı eksikliğini de göstermektedir (Mohseni ve Mozafar, 2013: 28). Bundan dolayı çeviri sürecinde deyimler ve oluşturdukları etkiler göz ardı edilmemelidir.

Dilin ayrılmaz bir parçasını oluşturan deyimler, çeviri sürecinde oldukça karmaşık ve zorlu bir alandır. Baker, deyimlerin çevirisinde yaşanan zorlukları aşağıdaki şekilde özetlemektedir (Baker, 2011: 71-75):

1- Kaynak metinde bulunan bir ifadenin hedef dilde eşdeğeri bulunmayabilir. Baker, resmi yazışmalarda kullanılan deyimleri veya kalıplaşmış ifadeleri bu kategoriye koymaktadır.

2- Kaynak metinde bulunan bir deyim hedef dilde benzer bir karşılığı bulunabilir, ancak bunlar farklı bağlamlarda kullanılabilir ve farklı çağrışımlara sahip olabilirler.

3- Kaynak dildeki bir deyim hem gerçek anlama hem de deyimsel anlama sahip olabilir. Bu durumda hedef dilde oluşturulan deyim hem biçim hem de anlam olarak kaynak dil deyimine karşılık gelmezse kurulmaya çalışılan deyim oyunu hedef dilde yeniden üretilemez.

4- Yazılı söylemde deyim kullanma geleneği, deyimlerin kullanılabilceği bağlamlar ve söz konusu deyimlerin kullanım sıklığı kaynak ve hedef dillerde farklılık gösterebilir.

4. Deyimlerin Çevirisinde Kullanılabilecek Çeviri Stratejileri

Bir deyimın başka bir dile çevrilme yöntemi birçok faktöre bağlıdır. Buradaki mesele sadece hedef dilde benzer bir anlama sahip bir deyimın bulunup bulunmaması değildir. Diğer faktörler de işin içine girmektedir. Örneğin, deyimi oluşturan özgül sözcüksel öğelerin önemi, bu öğelerin kaynak metnin herhangi bir yerinde sözlü veya görsel olarak manipüle edilip edilmediği bununla birlikte hedef dilde belli bir kesitte deyimse dil kullanımının uygunluğu veya uygunsuzluğu gibi faktörler önemli bir rol oynamaktadır. Bu bağlamda aşağıda anlatılan stratejilerin herhangi birinin kullanımının kabul edilebilirliği veya kabul edilemezliği deyimın çevrildiği bağlama dayanmaktadır. Hedef dilde benzer anlam ve benzer biçime sahip bir deyimın bulunması şeklinde anlatılan ilk strateji ideal bir çözüm olarak görünebilir, ama durum her zaman böyle olmayabilir. Bu sebeple biçim, deyimse dil kullanımının uygun olup olmadığı kesit ve retorik etkiler de göz önünde bulundurulmalıdır.

Mona Baker deyimlerin çevirisinde kullanılabilecek altı strateji ortaya koymaktadır (2011: 76-86). Bunlar:

1- **Benzer Anlam ve Benzer Biçimle Çeviri:** Bu strateji, kaynak dildeki deyim ile kabaca benzer anlama sahip olan ve buna ek olarak eşdeğer sözcüksel öğelerden oluşan bir deyimın hedef dilde kullanılmasını içermektedir. Kaynak dil ve hedef dilde birebir karşılığı bulunan deyimler genellikle aynı söz sanatları ile kurulmuşlardır. Erdinç Doğru, söz konusu deyimler ile ilgili şunları ifade etmektedir: “Bunlar, ya vücut organlarından birinin fonksiyonuna, ya da kültürel etkileşimlere dayanan, hem mantık hem kurgu hem de sözcük düzeylerinde eşdeğer bir özellik arz eden, bu yüzden de sözcüğü sözcüğüne çevrilmeleri mümkün olan deyimlerdendir” (Doğru, 2011:139). Türkçedeki “burnunu sokmak” deyimini “kendisini ilgilendirmeyen işe karışmak” için kullanılmaktadır (Aksoy, 2017: 667). Bu deyim Arapçaya birebir “دسّ أنفه” şeklinde çevrildiğinde Türkçedeki aynı anlamın ifade edildiği görülmektedir (Doğru, 2011: 139).

2- **Benzer Anlam, Farklı Biçimle Çeviri:** Hedef dilde kaynak deyim ile benzer anlama sahip ancak farklı sözcüksel öğelerden oluşan bir deyim bulmak genellikle mümkündür. Örneğin, “elinden her iş gelen fakat hiçbirinde uzman olamayan” anlamına gelen İngilizcedeki “jack of all trades but master of none” deyimının benzer anlam ama farklı biçimdeki karşılığı Arapçada şu şekilde kullanılmaktadır: “سبع صنایع والبخت ضایع” (Al-Shawi ve Mahadi, 2012: 146). Farklı diller aynı mantık ve kurguya dayansalar bile bazen eşdizimde değişiklik gösterebilirler (Doğru, 2011: 140). Örneğin, Arapçada “أعطى الضوء الأخضر” deyimini Türkçede “yeşil ışık yakmak” şeklinde kullanılmaktadır. Mantık ve kurguda eşdeğer olan bu deyim Arapçada “أعطى” (vermek) sözcüğü ile oluşturulurken Türkçede

“yakmak” sözcüğü ile kurulmaktadır (Doğru, 2011: 140). Erdinç Doğru, eşdizimsel farklılığın yanı sıra mantık düzeyinde eşdeğer olan ancak kurgu ve sözcük düzeyinde farklı olan deyimlerin de bulunduğunu belirtmektedir (Doğru, 2011: 141). Örneğin, Arapçadaki “دخل بحماره، سمحنا له،” (kendisine izin verdik, eşeğiyle girdi) deyiminin Türkçede kurgu ve sözcük düzeyinde bir karşılığı bulunmamaktadır. Söz konusu deyim Türkçede mantık düzeyindeki eşdeğeri “yüz verince/bulunca astar istemek” şeklindedir (Doğru, 2011: 142).

3- Kaynak Dil Deyimini Ödünç Alarak Çeviri: Tıpkı kültüre özgü öğelerin çevirisinde başka bir dilden alınmış sözcüklere başvurulabildiği gibi, bazı bağlamlarda deyim çevirisinde de deyimlerin kaynak dildeki biçimlerinin hedef dile ödünçleme yapılarak çevrilmesi sık görülen bir yöntemdir. Örneğin, “to be in/out” deyimini Türkçede “in/out olmak” şeklinde kullanılmaktadır.

4- Açıklama Yoluyla Çeviri: Hedef dilde bir eşleştirme yapılamadığında veya kaynak ve hedef dillerin üslup tercihlerindeki farklılıklardan dolayı hedef metinde deyimsel bir dil kullanımının uygun olmadığı durumlarda deyimlerin çevirisinde kullanılan en yaygın yöntem açıklama yoluyla çeviridir. Doğru, bu durumu şu şekilde ifade etmektedir:

Diller arasında, doğal ve çevresel faktörler, dilin iç işleyişi ve kültürel etkileşimler sebebiyle meydana gelen birtakım benzerlikler ve yakınlaşmalar olabileceği gibi yine aynı sebeplerle birbirine tamamen yabancı öğeler de bulunabilir. Her milletin kendine özgü birtakım özellikleri, deyimlerinde de kendini gösterir. Bu tür özelliklerin yoğun olarak bulunduğu deyimleri bir dilden diğerine aktarmak ancak anlam çevirisi ile mümkün olabilir. (Doğru, 2011: 143- 144)

5- Deyimdeki Kelime Oyununu Ortadan Kaldırarak Çeviri: Bu stratejide aslında kelime oyunu içeren deyim sadece gerçek anlamına yani kelimesi kelimesine çevirisine odaklanılmaktadır.

6- Çıkarma Yoluyla Çeviri: Tek bir kelimenin çeviriden çıkarılması gibi deyimler de bazen hedef metinden tamamıyla çıkarılabilir. Bu stratejiyi uygulamanın nedeni, söz konusu deyim hedef dilde yakın bir benzerinin olmaması, deyim anlamının açıklama yoluyla kolaylıkla ifade edilememesi veya spesifik bir üslubun kullanılması olabilir. Bu şekilde çıkarılan deyimler genellikle kültüre özgü deyimlerdir. Örneğin, Türkçede kültüre özgü olan “yüz görümlüğü” ve “başlık parası” gibi ifadeler İngilizce ve Arapça dillerine çevrilemez niteliktedir.

5. İnceleme

Diriliş Ertuğrul dizisi 10 Aralık 2014 yılında TRT 1 ekranlarında çarşamba günleri Türkiye saati ile 21:00’da yayınlanmaya başlanmıştır. Dizinin yapımcılığını Tekden Film, yönetmenliğini ise Metin Günay yapmaktadır. Dizinin senaryosu, Mehmet Bozdağ, Atilla Engin ve Aslı Zeynep Peker Bozdağ tarafından yazılmaktadır. Bu çalışmada dizinin ilk sezonu ele alındığından dolayı sadece birinci sezon

ile ilgili bilgiler üzerinde durulmaktadır. Dizinin başrollerinde Engin Altan Düzyatan, Esra Bilgiç, Kaan Taşaner, Didem Balçın ve Hülya Darcan rol almaktadır. Dizinin ilk sezonu 10 Aralık 2014 tarihinde başlamış ve yayınlanan 26 bölüm ile 17 Haziran 2015 tarihinde tamamlanmıştır.

Diriliş Ertuğrul Dizisinin Arapça Altyazı Çevirilerinde Deyimsel Aktarım başlıklı tez çalışmasında Mona Baker’ın deyim çevirisinde kullanılabilecek çeviri stratejileri bağlamında benzer anlam farklı biçimle çeviri stratejisi kapsamında altmış yedi örnek, benzer anlam ve benzer biçimle çeviri stratejisi kapsamında yirmi dokuz örnek, açıklama yoluyla çeviri stratejisi kapsamında yirmi altı örnek toplamda ise yüz yirmi iki örnek elde edilmiştir. Bununla birlikte dizinin incelenen bölümlerinde altı örnek ise hedef dile hatalı bir şekilde aktarılmıştır. Makalenin sınırlılıklarından dolayı bu çalışmada söz konusu örneklerden bazıları aşağıdaki şekildedir.

Örnek 1:

1. Bölüm	Kaynak Metin	Hedef Metin
5: 28	Beylerin basireti bağlanmış.	لقد عقدت بصيرة الرجال.

“Basireti bağlanmak” deyimini “doğru yolu görememek, alabileceği uygun önlemi alamamak” anlamında kullanılmaktadır (Aksoy, 2017: 615). Deyim Arapçaya benzer anlam ve benzer biçimle çevrilmiştir.

Örnek 2:

5. Bölüm	Kaynak Metin	Hedef Metin
1:13:04	Boşuna nefesini tüketme.	لا تستنفذ أنفاسك بدون فائدة.

“Nefes tüketmek” deyimini “bir konu üzerinde söz söyleye söyleye çok yorulmak” anlamındadır (Aksoy, 2017: 975). Deyim Arapçaya benzer anlam ve benzer biçimle aktarılmıştır.

Örnek 3:

10. Bölüm	Kaynak Metin	Hedef Metin
09: 38	Bizim kılıcımız Müslüman Halep emirinin kanını dökmez.	سيفنا لن يريق دم أمير حلب المسلم.

“Kan dökmek” deyimini “1) yaralanmak ya da ölmek, 2) yaralamak ya da öldürmek” anlamlarında kullanılmaktadır (Aksoy, 2017: 904). Deyim Arapçaya benzer anlam ve benzer biçimle çevrilmiştir.

Örnek 4:

15. Bölüm	Kaynak Metin	Hedef Metin
9: 46	Boynunu büktüm.	أحنيت عنقك.

“Boynu bükük” deyimini “kimsesiz, üzgün, acınacak ve yardım bekler durumda” anlamındadır (Aksoy, 2017: 660). Deyim Arapçaya benzer anlam ve benzer biçimle çevrilmiştir. Ancak bu deyim Arap toplumlarında daha çok “أحنيت رأسك” (başını büktüm/eğdim) şeklinde kullanıldığı görülmektedir.

Örnek 5:

20. Bölüm	Kaynak Metin	Hedef Metin
1:36:12	Kimse burnu kanamadan en büyük dertten kurtulacaklar.	سيخلصون من أكبر مصيبة دون أن ينزف أنف أحد.

“Burnu bile kanamamak” deyimini “büyük bir kazadan yarasız beresiz kurtulmak” anlamındadır (Aksoy, 2017: 665). Deyim Arapçaya benzer anlam ve benzer biçimle çevrilmiştir.

Örnek 6:

25. Bölüm	Kaynak Metin	Hedef Metin
28: 32	Yer yarıldı yerin dibine girdi sanki.	كان الأرض انشقت ودخل إلى قعرها.

“Yer yarılıp içine girmek” deyimini “1) yitirilen şey bir türlü bulunamamak, 2) utancından ortada görünmek istememek” anlamlarında kullanılmaktadır (Aksoy, 2017: 1118). Dizide deyimmin birinci anlamı kullanılmış ve Arapçaya benzer anlam ve benzer biçimle çevrilmiştir.

Örnek 7:

1. Bölüm	Kaynak Metin	Hedef Metin
12: 36	Onun sultan Alâeddin'in gözüne girmesi çok önemli.	دخوله إلى عين السلطان علاء الدين مهم جدا.

“Gözüne girmek (birinin)” deyimini “anlayışlılığı, çalışkanlığı, becerikliliği ile büyüğünün sevgi ve güvenini kazanmak” anlamında kullanılmaktadır (Aksoy, 2017: 819). Deyim Arapçaya benzer anlam ve benzer biçimle çevrilmiştir. Bununla birlikte alternatif olarak bu deyim Arapçada “المهم أن يحظى الحظوة” “عند السلطان علاء الدين.” şeklinde benzer anlam, farklı biçimle de ifade edilebilmektedir.

Örnek 8:

1. Bölüm	Kaynak Metin	Hedef Metin
27: 03	Müslümanlar birbirine düşmüşken bu sefer işimiz zor olmayacak.	عندما يعادي المسلمون بعضهم البعض لن يكون عملنا صعبا هذه المرة.

“Birbirine düşmek” deyimini “aralarında anlaşmazlık çıkıp birbiriyle uğraşmaya başlamak” anlamındadır (Aksoy, 2017: 643). Deyim Arapçaya benzer anlam, farklı biçimle çevrilerek “birbirine düşmanlık etmek” şeklinde aktarılmıştır. Bununla birlikte bu deyim “لن تكون مهمتنا صعبة هذه المرة، لأن” “المسلمين منشغلون بالتناحر بينهم.” (Bu sefer işimiz zor olmayacak, çünkü Müslümanlar **birbirleriyle savaşmakla meşguller**) şeklinde çevrilebileceği de düşünülmektedir.

Örnek 9:

1. Bölüm	Kaynak Metin	Hedef Metin
53: 14	Dünyanın altını üstüne getirirler.	يقلبون الدنيا رأسا على عقب.

“Altını üstüne getirmek” deyimini “1) söz ya da davranışıyla çevreyi birbirine düşürmek, 2) bir şey bulmak için karıştırmadık yer bırakmamak” anlamlarında kullanılmaktadır (Aksoy, 2017: 569). Deyim Arapçaya benzer anlam, farklı biçimle çevrilerek “baş aşağı etmek” şeklinde aktarılmıştır.

Örnek 10:

5. Bölüm	Kaynak Metin	Hedef Metin
1:32:48	Bir taşla iki kuş...	عصفورين بحجر واحد

“Bir taşla iki kuş vurmak” deyimini “bir eylemle, işe yarar iki sonuç elde etmek” anlamında kullanılmaktadır (Aksoy, 2017: 650). Deyim Arapçaya benzer anlam, farklı biçimle çevrilerek “bir taşla iki serçe” şeklinde aktarılmıştır.

Örnek 11:

10. Bölüm	Kaynak Metin	Hedef Metin
1:24:35	Ben kendimi bildim bileli seni sevdim.	أنا أحبك من أن وعيت على الدنيا.

“Kendini bilmek” deyimini “1) akli, muhakemesi yerinde olmak, 2) durumuna, onuruna uyacak biçimde davranmak, 3) çocukluktan çıkıp akli her şeye erer yaşa gelmek” anlamlarında kullanılmaktadır (Aksoy, 2017: 923). Deyim Arapçaya benzer anlam, farklı biçimle çevrilerek “dünyayı bilmek, anlamak, farkına varmak” şeklinde aktarılmıştır.

Örnek 12:

15. Bölüm	Kaynak Metin	Hedef Metin
47: 02	Bundan böyle hiçbir işe elini sürmeyeceksin.	لن تمدي يدك على أي عمل من بعد الآن.

“El sürmemek” deyimini “1) dokunmamak, 2) yapmaya başlamamak” anlamlarında kullanılmaktadır (Aksoy, 2017: 764). Deyim Arapçaya benzer anlam, farklı biçimle çevrilerek “elini uzatmayacaksın” şeklinde aktarılmıştır.

Örnek 13:

20. Bölüm	Kaynak Metin	Hedef Metin
38: 15	Senin başımıza açtığın dertler yüzünden.	بسبب المصائب التي سببتها لنا.

“Başına dert açmak” deyimini “hiç gereği yokken sıkıntılı, güç bir işe girişmek” anlamındadır (Aksoy, 2017: 621). Deyim Arapçaya benzer anlam, farklı biçimle çevrilerek “sebepe olduğun belalar” şeklinde aktarılmıştır.

Örnek 14:

25. Bölüm	Kaynak Metin	Hedef Metin
1:04:54	Tahta göz dikmesinin başka izahı olamaz.	لا يوجد تفسير آخر غير أنه وضع عينه على العرش.

“Göz dikmek” deyimini “bir şeyi her halde ele geçirmek istemek” anlamındadır (Aksoy, 2017: 808). Deyim Arapçaya benzer anlam, farklı biçimle çevrilerek “gözünü koymak” şeklinde aktarılmıştır. Bu deyim halk arasında “حط عينه” (göz koymak) şeklinde de kullanılmaktadır.

Örnek 15:

1. Bölüm	Kaynak Metin	Hedef Metin
57: 31	Dilinin altındaki baklayı çıkarmak istersen ha?	أخرجي ما تحت لسانك ما رأيك؟

“Ağızından baklayı çıkarmak” deyimini kaynak metinde “dilinin altındaki baklayı çıkarmak” şeklinde kullanılmıştır. Deyim “sabrı tükenip o zamana kadar sakladığı şeyleri söylemek” anlamında kullanılmaktadır (Aksoy, 2017: 612). Deyim benzer anlam, farklı biçimle çevrilerek “dilinin altındaki şeyi çıkar” şeklinde aktarılmıştır. Aynı zamanda bu ifade hedef dilde “أفرغي ما بجعبتك، لو أردت ذلك طبعاً؟” (Çantandakileri boşalt) şeklinde de kullanılabilir.

Örnek 16:

10. Bölüm	Kaynak Metin	Hedef Metin
52: 56	Siz o zor günlerde döşeginizde ecel terleri dökerken...	بينما كنت على سرير الأجل وعرق الموت يتصبب منك...

“Ecel teri dökmek” deyimini “tehlikeden, korkudan çok büyük bir sıkıntı ve bunalım içinde kalmak” anlamındadır (Aksoy, 2017: 742). Deyim Arapçaya benzer anlam, farklı biçimle çevrilerek “ölüm teri dökülürken” şeklinde aktarılmıştır. Aynı zamanda bu deyim hedef dile “بينما كنت على السرير” (Sen yatağında **ölümle boğuşurken...**) şeklinde de aktarılabilmektedir.

Örnek 17:

10. Bölüm	Kaynak Metin	Hedef Metin
02: 28	Ertuğrul her şeyin üstesinden gelir.	أرطغرل سينخطى كل شيء

“Üstesinden gelmek” deyimini “hakkından gelmek” deyimini ile aynı anlamı taşımakta ve “1) zor bir işi başarmak, 2) birini hak ettiği sert işlemlerle cezalandırmak” anlamlarında kullanılmaktadır. (Aksoy, 2017: 836). Deyim Arapçaya benzer anlam, farklı biçimle çevrilerek “her şeyi aşacak” şeklinde aktarılmıştır. Aynı zamanda bu deyim hedef dile “أحرز قصب السبق” ve “تغلب على” (üstesinden gelmek) ifadeleriyle çevrilebilmektedir.

Örnek 18:

15. Bölüm	Kaynak Metin	Hedef Metin
52: 51	Obanın ileri gelenlerinden bana diş bileyenler de var.	حتى اسبياد القبيلة، من يعاديني منهم.

“Diş bilemek (birine)” deyimini “hıncını gösterir durum almak, kötülük yapmak için fırsat beklemek” anlamındadır (Aksoy, 2017: 725). Deyim Arapçaya benzer anlam, farklı biçimle çevrilerek “bana düşmanlık yapanlar” şeklinde aktarılmıştır

Örnek 19:

15. Bölüm	Kaynak Metin	Hedef Metin
1:41:49	Berhudar ol kızım.	بارك الله فيك يا ابنتي.

“Berhudar ol” deyimini “mutlu ol, ömrün uzun olsun, iyi günler göresin” anlamlarında kullanılmaktadır (Aksoy, 2017: 635). Deyim Arapçaya benzer anlam, farklı biçimle çevrilerek “Allah hayırlı/bereketli kılsın, mübarek etsin” şeklinde aktarılmıştır.

Örnek 20:

15. Bölüm	Kaynak Metin	Hedef Metin
1:42:18	Kefereye kılıcıyla haddini bildirmiştir.	أوقف الكفرة عند حدهم بسيفه.

“Haddini bildirmek” deyimini “yetkili olmadığı işlere karışan, küstahça işler yapan kimseye sert işlemler uygulayarak yetki sınırını aşmaması gerektiğini öğretmek” anlamındadır (Aksoy, 2017:834). Deyim Arapçaya benzer anlam, farklı biçimle çevrilerek “kefereleri sınırlarında kılıcıyla durdurdu” şeklinde aktarılmıştır.

Örnek 21:

1. Bölüm	Kaynak Metin	Hedef Metin
4: 40	O zaten ser verir sır vermez.	هو اساسا لا يفشي الأسرار أبدا.

“Ser verip sır vermemek” deyimini “ağzı çok pek olmak, ne denli sıkıştırılsa ağzından sır alınamamak” anlamındadır (Aksoy, 2017: 1032). Deyim Arapçaya açıklama yoluyla çevrilerek “sırları yaymaz” şeklinde aktarılmıştır.

Örnek 22:

5. Bölüm	Kaynak Metin	Hedef Metin
1:40:54	Uyku tutmadı.	لم أستطع النوم.

“Uyku tutmamak” deyimini “bir türlü uyuyamamak” anlamındadır (Aksoy, 2017: 1086). Deyim Arapçaya açıklama yoluyla çevrilerek “uyuyamadım” şeklinde aktarılmıştır.

Örnek 23:

10. Bölüm	Kaynak Metin	Hedef Metin
2:03:07	Ne geveleyip durursun ağzında?	ما الذي تقصدينه؟

“Lafi ağzında gevelemek” deyimini “açık konuşmayı söyleyeceği şeyi bir türlü söyleyememek” anlamındadır (Aksoy, 2017: 953). Deyim Arapçaya açıklama yoluyla çevrilip “ne demek istiyorsun” şeklinde aktarılmıştır.

Örnek 24:

15. Bölüm	Kaynak Metin	Hedef Metin
12: 01	Ama gıkı çıkmaz oldu.	لكن أصبح الآن لا ينطق بكلمة واحدة.

“Gıkı çıkmamak” deyimini “bir davranış karşısında hiç sesini çıkarmamak” anlamındadır (Aksoy, 2017: 794). Deyim Arapçaya açıklama yoluyla çevrilerek “tek kelime konuşmaz oldu” şeklinde aktarılmıştır.

Örnek 25:

15. Bölüm	Kaynak Metin	Hedef Metin
56: 16	Elinden ancak bu kadarı gelir.	هذا كل ما يمكنني فعله.

“Elinden gelmek” deyimini “yapabilmek” anlamındadır (Aksoy, 2017: 758). Deyim Arapçaya açıklama yoluyla çevrilerek “yapabileceğimin hepsi bu” şeklinde aktarılmıştır.

Örnek 26:

25. Bölüm	Kaynak Metin	Hedef Metin
57: 55	Her gün burnumun dibinde olsanız bile...	حتى لو كنتم كل يوم بقربي...

“Burnunun dibinde” deyimi “çok yakınında” anlamındadır (Aksoy, 2017: 666). Deyim Arapçaya açıklama yoluyla çevrilerek “yakınımda” şeklinde aktarılmıştır.

Örnek 27:

10. Bölüm	Kaynak Metin	Hedef Metin
1:39:52	Ordumla üstünüze bir kara bulut gibi çöküp herkesi kılıçtan geçireceğimi bil.	اعلم أني سأداهمكم مع جيشي واقتلكم جميعا.

“Kılıçtan geçirmek” deyimi “hepsini (kılıçla) öldürmek” anlamındadır (Aksoy, 2017: 927). Deyim Arapçaya açıklama yoluyla çevrilerek “hepinizi öldüreğim” şeklinde aktarılmıştır.

Örnek 28:

5. Bölüm	Kaynak Metin	Hedef Metin
26: 17	Halep yolunda tepelerine bineceğiz.	لينتظروا في التلال التي في طريق حلب.

“Tepesine binmek” deyimi Aksoy’un sözlüğünde belirttiği üzere “ensesine binmek” deyimi ile aynı anlama sahiptir ve “bir işi yaptırmak için sürekli olarak baskı altında bulundurmak” anlamında kullanılmaktadır (Aksoy, 2017: 768). Dizide ise “düşmanı ezmek, ona kötü davranmak” anlamında kullanılmıştır. Ancak Arapçaya aktaran çevirmenler “tepesine binmek” ifadesinin bir deyim olduğunu anlayamamış ve “Halep yolundaki tepelerde bekleyin” şeklinde bir çeviri yapmışlardır. Bu şekilde hedef metine deyim hatalı bir şekilde aktarılmıştır. Bu ifade hedef dile “سنفرض قوتنا عليهم في طريق حلب” (Halep yolunda **gücümüzü uygulayacağız**) veya “سنسيطر عليهم في طريق حلب” (Halep yolunda onları **kontrol altına alacağız**) şeklinde aktarılabilmektedir.

Örnek 29:

25. Bölüm	Kaynak Metin	Hedef Metin
1:37:56	Aykız'ımı artık başgöz ettim.	قد اطمأنت على أيكيز من بعد الآن.

“Başgöz etmek” deyimini “evlendirmek” anlamındadır (Aksoy, 2017: 618). Ancak çevirmen söz konusu deyimini tam anlayamadığı için deyim hedef dile hatalı çevrilerek “artık Aykız için gönlüm rahat” şeklinde aktarılmıştır. Bu deyim hedef dile açıklama stratejisi kullanılarak “لقد زوجت ابنتي أيكز” (Kızım Aykız evlendi) şeklinde çevrilebilmektedir.

Örnek 30:

20. Bölüm	Kaynak Metin	Hedef Metin
1:15:34	Biz bunu bile bile seni bağrımıza bastık.	نحن نعلم هذا جيدا قد دسنا ربيعك.

“Bağrına basmak” deyimini “1) göğsü üzerine yaslanıp sevmek, 2) birini sevgi ve şefkatle yanına alıp korumak, yetiştirmek” anlamlarında kullanılmaktadır (Aksoy, 2017: 611). Dizide deyim ikinci anlamı kullanılmıştır. Ancak burada bir yanlış anlaşılma söz konusudur. Çevirmen muhtemelen “bağır” kelimesini “bahar” olarak anlamıştır. Bu yanlış anlaşılma sonucunda deyim hedef metne doğru bir şekilde aktarılamayıp “senin baharına bastık” şeklinde bir tercüme ortaya çıkmıştır. Böylelikle deyim hedef metne hatalı olarak aktarılmıştır. Bu deyim hedef dile “ضم إلى صدره” ve “طوق بذراعیه” (bağrına basmak) şeklinde çevrilebilmektedir.

6. Sonuç

Uzun yıllar boyunca deyimlerin çevirisi ile ilgili çeşitli çalışmalar yapılmıştır. Bu bağlamda Kur'an-ı Kerim'de veya edebî eserlerde geçen deyimler incelenmiştir. Görsel-işitsel medyanın dünya çapında yaygınlaşmasıyla ve teknolojinin gelişmesiyle bu alandaki çeviri sektörüne de ilgi artmıştır. Herhangi bir ülkenin kültürü, yaşam biçimi, düşünce yapısı gibi özelliklerini başka toplumlara en hızlı ve etkili şekilde iletmenin yollarından biri görsel-işitsel çeviri olmuştur. Edebî eserlerin yanı sıra çeviribilimciler bu alanla yakından ilgilenmeye başlamışlardır. Bu bağlamda, bu çalışma farklı bir açıdan deyimleri ele aldığı için önem arz etmektedir. Son zamanlarda başta Arap halkları olmak üzere dünyanın dört bir yanında Türk dizileri yoğun bir ilgiyle takip edilmektedir. Diziler aracılığıyla Türkçeyi öğrenenlerin sayısının arttığı görülmektedir.

Diriliş Ertuğrul dizisi konu bakımından Arap toplumlarının ilgisini çeken bir dizidir. Müslüman bir liderin yaşadığı toprakları vatan edinme çabası ve bu yoldaki tutumu Arap halkların beğenisini kazanmaktadır. Çünkü bu konuda Türkler ile aynı düşünce yapılarına sahip oldukları düşünülmektedir. Dizi içerisinde kullanılan at, çadır, kılıç gibi aletler Arap toplumları için de büyük önem arz eden unsurlardır. Arap toplumları bu sayede dizi içerisinde kendilerine ait değerleri bulmakta ve dizi ile özdeşleşmektedir. Bu durum da dizinin izlenme oranını arttırmaktadır. Çevirilerin anlaşılır veya yeterli olmadığı durumlarda bile insanlar dizi içerisindeki ihtişamlı, maceralı sahneleri izlemeyi tercih etmektedirler.

Bu makalede Mona Baker'ın deyim çevirisinde kullanılabilecek çeviri stratejileri kapsamında toplam otuz örnek sunulmuştur. Ancak söz konusu tez çalışması kapsamında değerlendirildiğinde “Benzer anlam benzer biçimle” çeviri stratejisi ile yirmi dokuz, “Benzer anlam farklı biçimle” çeviri stratejisi ile altmış yedi, “Açıklama yoluyla” çeviri stratejisi ile yirmi altı deyim Türkçeden Arapçaya aktarılmıştır. Dizinin çevirisinde daha çok “Benzer anlam farklı biçimle” çeviri stratejisi kullanılmıştır. Bu durum her iki toplumun birbirine olan yakınlığını göstermektedir. Deyimler gibi kültüre özgü yapıların her iki toplumda da benzer şekilde kullanıldığı görülmektedir. Benzer anlam benzer biçimle çevrilen yirmi dokuz deyim ise her iki kültürün ortak deyimlere sahip olduğunu ortaya koymaktadır. Açıklama yoluyla çevrilen yirmi altı deyim, kaynak kültürde var olan deyimlerin hedef kültürde açıklanarak bir karşılık bulabildiklerini göstermektedir. Çevirmenlerin “çıkarma yoluyla” çeviri stratejisini kullanmamaları kaynak kültürün hedef dile aktarılabildiğine işaret etmektedir. Ayrıca her iki toplumda bu deyimlere karşılık gelen durumların var olduğu görülmektedir. Ancak çevirilerde rastlanan hatalar sonucunda çevirmenin bazı durumlarda deyimini anlayamadığı veya fark edemediği anlaşılmaktadır. Çeviri sürecinde deyimlerin çevirisi önemli olduğu kadar da zordur. Burada çevirmene çok büyük görevler düşmektedir. Çevirmenin kaynak dilde geçen ifadelerin anlamlarını ve verdiği mesajları çok iyi anlaması gerekmektedir. Bu bağlamda çalışmamızın genelde çeviribilim alanında özelde de Arapça çeviriyle uğraşan araştırmacılara deyimlerin çevirisiyle ilgili yol gösterici bir özellik taşıdığını söylemek mümkündür.

Kaynakça

- Aksan, D. (2002). *Anadilimizin Söz Denzinde*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Aksoy, Ö. A. (2017). *Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü 2 (Deyimler Sözlüğü)*. İstanbul: İnkılap Yayınevi.
- Al-Shawi, M., & Mahadi, T. S. T. (2012). Strategies for translating idioms from Arabic into English and vice versa. *Journal of American Arabic Academy for Sciences and Technology*, 3(6), 139-147.
- Baker, M. (2011). *In other words: A coursebook on translation*. Abingdon, Oxon: Routledge.

- Cansız, T., & Arkan, Z. (2022). Itamar Even Zohar'ın çoğuldizge kuramı ışığında Ahmed Saadavi'nin "Frankenstein Bağdat'ta" adlı eseri'nin incelenmesi. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (26), 841-854.
- Dağbaşı, G. (2016). Arapçadan Türkçeye Yapılan Şiir Çevirilerinde Nitelik Sorunu. *21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum Eğitim Bilimleri Ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6(16), 177-196.
- Demir, Y. M. (2021). Tevfik el-Hakîm'in Yevmiyyâtu Nâ'ib fi'l-Eryâf Adlı Eserinin Türkçe ve İngilizce Çevirilerinin Eşdeğerlik Bağlamında Değerlendirilmesi. *Turkish Studies-Language and Literature*, 16(2), 1097-1119.
- Doğru, E. (2011). *Dilin Derin Devleti Deyimler*. Ankara: Fecr Yayınları.
- Erdoğan, N. (2009). *Altyazı ve dublaj çevirileriyle ilgili yöntem ve tekniklerin çeviribilim açısından incelenmesi*. Sakarya: Sakarya Üniversitesi.
- Gottlieb, H. (1998). Subtitling. M. Baker içinde, *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (s. 244-248). London ve New York: Routledge.
- Gottlieb, H. (2001). *Screen Translation: Six Studies in Subtitling, Dubbing and Voice-over*. Copenhagen: Center for Translation Studies.
- Howwar, M. (2013). Seeking the nature of idioms: A socio-cultural study in idiomatic English and Arabic meanings. *International Journal of Scientific and Research Publications*, 1-3.
- Kurt, G. (2015). Arap Kültürünün Tanınmasında Arapçadan Türkçeye Yapılan Çevirilerin Rolü. *International Journal of Sport Culture and Science*, s. 526-536.
- Larson, M.L. (1984) *Meaning-based Translation: A Guide to Cross-language Equivalence*. London ve New York: University Press of America.
- Matkivska, N. (2014). Audiovisual translation: Conception, types, characters' speech and translation strategies applied. *Kalbu studijos*, 38-44.
- Mohseni, A., Rezaee Mozafar, H. (2013). Strategies employed in translation of idioms in English subtitles of two Persian television series. *Journal of Language and Translation*, 3(2), 27-32.
- Newmark, P. (1988). *A textbook of translation*. Oxford: Pergamon Press.
- Petit, Z. (2009). Connecting cultures: Cultural transfer in subtitling and dubbing. J. D. Cintas içinde, *New Trends in Audiovisual Translation* (s. 44-57). Clevedon: Multilingual Matters.
- Pym, A. (2010). *Exploring translation studies*. London and New York: Routledge.

Yıldız, M., & Şanverdi, H. İ. (2019). 'Azrâ'u Câkartâ Adlı Romanın Türkçe Çevirilerinin Çeviri Stratejileri Açısından İncelenmesi. *Dil ve Edebiyat Araştırmaları*, 19(19), 237-261.

Yılmaz, Sezer; Muammer Sarıkaya. "Arapça- Türkçe Yazın Çevirilerinin Estetik Boyutu". *Eskiyeni* (2019): 283-300.

STRUGGLE FOR SURVIVAL IN *TWO TRAINS RUNNING*

Tuba BAYKARA *

Abstract

August Wilson's play, Two Trains Running is the seventh play of his Century Cycle which chronicles black people's experiences in American society. Since the structure and dynamics of each society are distinctive, the experiences of individuals belonging to that society are naturally shaped by these factors. The complicated relationship between societal norms, values, and power structures play a pivotal role in shaping the individual and collective experiences in society. In that respect, the social practices of black people in American society are notably outstanding as they have been subjected to slavery and segregation through systematic racism. Ideologically, racism has been used as a strategic tool to control the black people, who were pushed out of social boundaries because of their skin color and to sustain the white dominance for economic and politic reasons. Significantly, black authors have tried to be the voice of the oppressed black people on the literary arena and considered the theater as a way of resistance. Based on the societal awareness aroused by black authors, this study analyzes the struggle of black people in Wilson's Two Trains Running. Drawing attention to the significant fact that black people are the members of the white society with their loyalty to their own cultural values and their African-American identity, Wilson is an antiracist playwright. Relatedly, the central focus of this study is the ways of coping with the unequal, unfair and discriminative practices of the white supremacy.

Keywords: *August Wilson, Two Trains Running, racism, inequality, resistance.*

Date Received (Geliş Tarihi): 19.04.2023

Date Accepted (Kabul Tarihi): 31.05.2023

DOI: 10.58306/wollt.1285534

* Dr. Öğr. Üyesi, Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, İngiliz Dili Eğitimi Bölümü (Nevşehir, Türkiye), e-posta: tubabaykara@nevsehir.edu.tr, ORCID: 0000-0002-0570-5283.

TWO TRAINS RUNNING OYUNUNDA HAYATTA KALMA MÜCADELESİ

Öz

August Wilson'un Two Trains Running adlı eseri, siyahilerin Amerikan toplumundaki deneyimlerinin tarihsel bir kaydı olan Century Cycle adını verdiği serisinin yedinci oyunudur. Her toplumun yapısı ve dinamikleri farklı olduğu için, o topluma ait olan bireylerin yaşantıları da söz konusu faktörler aracılığıyla şekillenir. Toplumsal normlar, değerler ve güç örüntüleri arasındaki karmaşık ilişki, toplumdaki bireysel ve kolektif deneyimlerin şekillenmesinde önemli bir rol oynar. Bu noktada Amerikan toplumundaki siyahilerin deneyimleri oldukça çarpıcıdır çünkü sistematik ırkçılık aracılığıyla, kölelik ve ayrımcılığa maruz kalmışlardır. Ten renkleri sebebiyle toplumsal sınırların dışına itilen siyah halkı kontrol altında tutmak ve beyaz tahakkümün ekonomik ve siyasi gerekçelerle devamını sağlamak için, ırkçılık ideolojik açıdan stratejik bir araç olarak kullanılmıştır. Siyahi yazarlar edebi sahnede ezilen siyahi halkın sesini duyurmaya çalışmış ve tiyatroyu bir direnme aracı olarak görmüşlerdir. Siyahi yazarların uyandırdığı toplumsal farkındalıktan yola çıkan bu çalışma, Wilson'un Two Trains Running oyununda siyahi halkın mücadelesini irdelemektedir. Wilson, siyahi halkın kendi kültürel değerlerine bağlılıkları ve Afrikalı-Amerikalı kimlikleriyle beyaz toplumun bireyleri olduğuna dikkat çeken ve ayrımcı olmayan bir yazardır. Dolayısıyla bu çalışma, siyah karakterlerin beyaz egemenliğinin eşitsiz, adaletsiz ve ayrımcı uygulamalarıyla baş etme yollarına odaklanmaktadır.

Anahtar Sözcükler: August Wilson, Two Trains Running, ırkçılık, eşitsizlik, direniş.

1. Introduction

There is but one destiny for the black man. And it is white.
Frantz Fanon¹

The societal structure of each society is shaped by peculiar constituents that lead to reconciliation or dissidence in determining its distinctive dynamics. These factors include but are not limited to gender, religion, ethnicity, cultural beliefs and values, economic conditions or political ideology. None of them,

¹ Black Skin, White Masks (1967: 13).

however, has been as crucial and radical as racism. Because racism is a form of legitimation of power and authority, and in this respect, it is nothing but a ‘constructed reality’ or a ‘systematic system’. Rather than being a reflection of innate or natural differences between the groups, racism is a way of controlling and sustaining power. Accordingly, the social fabric is (re)shaped by either differences or similarities at the hands of authority in line with the constructed norms. This dichotomy of variables inherently affects the sense of reality. The biological differences turn into social and ideological constructs resulting in discriminative practices. Hence, the conflicts because of disharmony become inevitable including otherization, loss of belonging, identity crisis and collective reactions.

Toni Morrison deeply discusses ‘race related issues’ in her book, *The Origins of Others* (2017). For her, the depictions of cultural, racial, and physical differences which define “Otherness” without categorizing any worth or rank is nearly impossible: “Many, if not most, textual/literary descriptions of race range from the sly, the nuanced, to the pseudo-scientifically “proven” (2017: 3). Clearly, as an inherent result of creating a hierarchy based on differences, racism shapes our sense of reality. The discriminative practices of the dominant group lead to societal corruptions such as inferiority, injustice and inequality because racism creates artificial barriers between the individuals to justify the unequal distribution of resources, opportunities, and facilities in society. Naturally, such practices impact the minority groups’ sense of self and belonging in society. Because “beyond language, in a racialized system, all manner of things will read as “peculiar to” one kind of person or another. [...] Black things, white things. Things that are peculiar to our people and peculiar to theirs” (Morrison, 1983: 38).

Through the eyes of authors, the readers closely witness such social and historical facts on fictional ground. Similarly, the core of August Wilson’s plays is black experiences both to create cultural awareness and to make his people visible, who are systematically ignored in real life. According to Lahr (2001: 53), Wilson’s plays are not only a witness to the black society, but they also serve as a piece of news to the white society, which creates a racial conundrum. Through his plays, Wilson sheds light on themes ranging from identity crisis and cultural heritage to social injustice and inequality in ways that force audiences, both blacks and whites, to grapple with bitter truths about themselves, their communities, and society in general. However, African culture and heritage are always of top priority for him: “My idea is that somewhere, sometime in the course of the play, the audience will discover these are African people. They’re black Americans, they speak English, but their worldview is African” (Powers, 1984: 53).

Wilson’s sensitivity to the African roots in the white society naturally includes racism since black people’s first experiences are related to slavery in the American society. Although his characters are the victims of oppression in some ways, they try to be a part of the American society with their cultural backgrounds. Hence, they struggle for their economic, collective and individual freedom. In a broader

sense, Wilson deeply represents the dilemmas and richness of black life, including the ways in which black identity has been shaped by the African roots and by racism that black people have faced in the American society. Relatedly, this study focuses on the struggles of Wilson's characters to survive with their African roots under the racist practices of the white supremacy in *Two Trains Running*. His characters in the play try to resist against discrimination either remaining silent or rejecting the unfair practices. Resistance thus becomes a way of preserving their African roots and constructing African-American identity, which essentially forms the main concern of this study.

2. Race-Based Realities

Racism, without a doubt, is a wounding societal construction rooted in history but marked in memory. Not surprisingly, none of societal constructions has had such deep roots or long-lasting effects as racism. For Banton (1980), race is originated in a particular culture and a particular period of history. It represents a complex web of relations that have evolved over time within specific cultures shaped by political power dynamics and economic conditions. In this respect, race is the trigger of a painful struggle for recognition and belonging. Relatedly, Goldberg (1993: 206) links race with societal distances:

Race continues to mold personal and social identity, the bounds of who one is and can be, of where one chooses to be or is placed, what social and private spaces one can and dare not enter or penetrate. Race inscribes and circumscribes the experiences of space and time, of geography and history, just as race itself acquires its specificity in terms of space-time correlates.

Understandably, there are key elements including history, religion or ethnicity that shape the societal structure and they are accepted as the main actors of social fabric, shared past and cultural differences. At its core, racism perpetuates disadvantageous stereotypes and creates barriers to equity and justice. It undermines differences by valuing some over others based on arbitrary characteristics such as skin color or ethnicity. The systemic nature of racism means that it extends beyond individual actions into societal structures that reinforce discrimination.

Playing a pivotal role in determining how individuals perceive themselves and others around them, it is this societal fabric that characterizes the boundaries. Ideologically, the most penetrating confines belong to racism since it is a systematic way of controlling communities to serve the authorities' own interests. It provides economic and political benefits for the dominant group to label minorities as 'others' by leading to a hierarchical system. The construction and preservation of domination is essential for the survival of this artificial system. Inevitably then, racism is the most suitable tool in sustaining

power because “racism is not the whole but the most visible, the most day-to-day and, not to mince matters, the crudest element of a given structure” (Fanon, 1964: 32).

When discussing racism, the issues involved are often multi-layered and require a deep understanding of historical, social, economic and cultural contexts because “if race is a conception, then racism is a condition; or more precisely, where race is a set of conceptions, racisms are sets of conditions” (Goldberg, 1993: 98). Similarly, for Cornell and Hartmann (1998) race is a slippery concept and they emphasize that its slipperiness has a long history. The complexity of defining race lies not only in the scientific understanding but also in the historical, cultural and ideological constructions that perpetually re-shapes individual perceptions and perspectives, which subsequently turn into collective ones. Despite being biologically unfounded, race continues to be used as a way to categorize people into different groups based on physical characteristics. With the transformation of individual differences into social boundaries, racism finds a position in the social order. As emphasized by Robin Diangelo in *White Fragility* (2018: 40), racism is supported by the legal authority and institutional control: “This authority and control transforms individual prejudices into a far-reaching system that no longer depends on the good intentions of individual actors; it becomes the default of the society and is reproduced automatically. Racism is a system”. It, hence, protects its position through the social structures, institutions and policies. Sufficiently broad, race involves biological factors, which do not allow individuals to prefer but racism represents an intricate set of societal conditions that perpetuate discrimination based on race. In that vein, racism refers to various structures within society that maintain systemic inequalities and prejudices against certain races.

For Goldberg (1996), racism consists in those social practices which implicitly or explicitly attribute merits or allocate values to members of racially categorized groups, solely because of their race. Because of this focus, “to lose one’s racial-ized rank is to lose one’s own valued and enshrined difference” (Morrison, 2017: 30). Racism, in this way, is more than simply rejecting differences, which prioritizes to preserve privileges by allowing those in power to maintain a sense of superiority over others. It is a process of otherization with the illusion and re-construction of norms. Being a vital issue of positioning, racism is a matter of normalizing impositions.

Ultimately, racism is a form of legitimization of power, oppression, discrimination, inequality or social injustice. This form of segregation reinforces the dominant group’s politic and economic position while subjugating marginalized ones to the unjustified persecution and oppression. So, being the low-cost labor for the white community, black people are regarded as a means of contribution to the America’s economy through slavery. The mechanism of slavery precisely that ran in favor of the American society draws attention to the primary need of perpetuating this system. The way to legitimize this demand turns to racism based on skin color since the fundamental factor between the dominating

and the dominated is nothing than skin color. The factors that threaten the authority or weaken the influence of authority significantly contributes to the (re)construction racism which “is only one element of a vaster whole: that of the systematized oppression of a people” (Fanon, 1964: 33). It is clear that dominance and oppression are intertwined because the former owes its existence to the latter. The intricately relationship of these two mirrors ‘the constructed realities’ shaped by the power dynamics in society.

The essential elements of discrimination against African American people during colonialism characterize racial oppression. Racial oppression is a vicious and standardized form of discrimination to subjugate certain groups throughout history. It involves “declassing legislation, directed at property-holding members of the oppressed group; deprivation of civil rights; illegalization of literacy; and displacement of family rights and authorities” (Allen, 2012: 107). The essence of racial oppression lies in colonialism, which exploits people who do not have any power and any rights to object and which equalize them in the face of oppression. Racial oppression perpetuates cycles of inequality that persisted long after the end of colonial rule, highlighting the importance not only for historical revenge but also present efforts towards the costs and dismantling structures that continue to reinforce these discriminative legacies. Against the whites’ desire to maintain this utilitarian system, black people extremely struggle to survive. In this respect, they are limited to only two choices: subjection or resistance. Their limited options become inspiration for this study, which focuses on the struggles of Wilson’s characters including Hambone, Memphis, or Sterling, to resist under the political and social climate of the 1960s to preserve their black-selves in *Two Trains Running*.

3. Black Theatre as a Way of Resistance

The distinctive aspect of literary works is their sensitivity to raise awareness of societal issues. Their power lies in their remarkable ability to create empathy, to reflect the different perspectives and experiences, and to deal with the universal issues of humanity. With the creative and effective language of authors which poignantly touches on readers, literary works also become the voice of social change and historical past. In this respect, it would not be wrong to claim that theatre has a more privileged position since the texts meet the performances on the stage. This means that the social or political message to be conveyed becomes more impressive. Accordingly, theatre is a kind of tool for resistance in which the black community can make their voices heard, reflect their own black issues, and harmonize their cultural richness with their past. Through theatre, they become the actors of their stories, which shed light on their undervalued struggles while intensifying narratives often drowned out by the dominant societal forces. Rather than mere entertainment, it is a way of fighting against the white supremacy. Hence, “Defining black theatre has become a political issue. Racism allows no simple

answers” (Hatch, 2005: 297) since “race question is inherently theatrical because the discourse on race, the definitions and meanings of blackness, have been intricately linked to issues of theatre and performance from the arrival of first African slaves on American soil” (Elam, 2001: 4).

The essence of black theater is the history, culture and deep-rooted past of black bodies. Black theater has its roots in the African traditions brought to America by the enslaved Africans. Despite being taken from not only their homeland but also their culture and identity, these resilient individuals remain loyal to their African roots through their dance, music, stories and rituals. The African American playwrights, hence, emphasize that black plays should utterly reflect the unique black experience: “A real Negro theatre must be About us, By us, For us and Near us” (Du Bois, 1926:135) because to portray the African American experience is only possible with the actual actors of this experience. Similarly, unveiling the layers of oppression, black plays illuminate the complex issues such as racial identity, social injustice, resilience, faith and hope with exceptional depth through the captivating performances. In this sense, the representative figures of the African American theater like W. E. B. Du Bois, Amiri Baraka or August Wilson have claimed that “black theater practitioners must not only have authority over the representational apparatus but must use the theater as a means of protest and revolt in order to change black lives and fight oppressive conditions” (Elam, 2001: 6). Understandably, the transformative potential of black theater aims to challenge oppressive conditions, inspire radical changes within black communities, and ultimately trigger essential social revolution by empowering those who have systematically been marginalized.

As a significant representative of black theatre, August Wilson is a literary icon who is called as heavyweight champion because of his language defined as “the rhythm of hurt, the rhythm of pain, the rhythm of ecstasy, the rhythm of family” (Lahr, 2001: 50). Wilson wrote a play for each decade of the twentieth century, which is called as ‘Century Cycle’ to portray the distinctive aspects of the African American society. Relatedly, the African American people are his main characters while the primary setting of his plays is Pittsburgh where he grew up. It is noteworthy that his plays with his poetic and artistic language are rich and vivid portrayals of the cultural and social practices of black community.

Highlighting the significance of African roots, culture and history, Wilson attaches great importance on the African American experiences. He believes in black people’s strength and determination in spite of the existing social order harmonized by the intricate connections between cultural traditions, historical events, political perspectives and ideological realities in the white society. Wilson arrestingly encourages them to own the values of African heritage in an attempt to create a bridge between Africa and America or past and present. In that vein, he is known as *race man* since he strongly believes that race matters, arguing that “it is the largest category of identification because it is the one that most influences your perception of yourself, and it is the one to which others in the world of men

most respond” (Wilson, 1997: 494). Hence, Wilson aligns himself with the African American history of struggle and survival, as well as the black tradition of cultural heritage (Elam, 2001: 7):

I stand myself and my art squarely on the self-defining ground of the slave quarters,
and find the ground to be hallowed and made fertile by the blood and bones of the
men and women who can be described as warriors on the cultural battlefield that
affirmed their self-worth. (Wilson, 1997: 496)

The black theatrical tradition of resistance or protest is clearly rooted in the centuries of systemic oppression and discrimination. Wilson masterfully depicts how black people have resisted against the white supremacy by focusing on both the personal and communal stories of difficulties and struggles of them. His active role in The Black Power Movement during the 1960s considerably shaped his position on the literary arena. In this way, Wilson provides a profound understanding of the multifaceted nature of blacks’ resistance to preserve their dignity and cultural identity.

Setting in 1969, *Two Trains Running* is the seventh play of Wilson’s cycle. Memphis Lee’s restaurant, Funeral Home and Lutz’s butcher shop reflect the historical and political climate of the time: “a turbulent, racing, dangerous, and provocative decade” (Bloom, 2009: 16). The action of the play takes place in the Memphis Lee’s restaurant in Pittsburgh and except for Risa, all the characters are men who are the regular customers of the restaurant- Memphis, Wolf, Holloway, Sterling, Hambone and West. In this small restaurant, the characters are discussing the political and economic atmosphere of the 1969 including Black Power Movement, Civil Rights Movement, death of Malcom X and urban transformation. It is accepted as a controversial time for black people when they both started to stand against the inequalities and injustices of the white authority and witnessed the assassination of Malcom X and Martin Luther King. Similar to the political atmosphere of the time, the characters in the play question their social and economic positions in the white society under the racist conditions. The readers intrinsically feel the historical and political climate of the time through the setting and the daily conversations of the characters. The play ends with the death of Hambone who is the most obvious victim of the white supremacy in the play. Relatedly, the challenges and contradictions that black individuals faced during the Civil Rights era lies at the heart of the play. The economic conditions as well as politic status of blacks are reflected under the hostile environment. As Bloom emphasizes (2009: 17), the play mainly focuses on “how can we know who we are and where we are going, if we do not face our past, struggle towards understanding it, and reconcile ourselves to its present legacy to us?” More precisely, through Wilson’s characters, the readers witness the coping ways of black people with oppression and discrimination. Their painful stories invite readers to explore distinctive struggles of black community under politically constructed barriers that threaten them at the cost of their life.

4. Struggle for Survival in *Two Trains Running*

Racism matters. To be an Other in this country matters- and the disheartening truth is that it will likely continue to matter.

Ta-Nehisi Coates²

Being black in a white society means ‘being others’ who are always under threat and have to watch their backs and make themselves understood. They must face enduring difficulties to be accepted as they are, including their cultural and physical differences. Not surprisingly, Wilson has regarded himself as “a struggling playwright whose struggle was to reveal the richness of black life as being both uniquely African, and at the same time authentically American” (Fishburne, 2017: ix). Relatedly, the readers witness the struggles of black community to get their deserved rights, to protect their cultural roots and to resist against the oppression in *Two Trains Running*.

The discriminative practices of the white supremacy are reflected through the black character’s both individual and collective experiences in *Two Trains Running*. More specifically, Memphis and Holloway epitomize the collective experiences of black people while Hambone is the most insistent character whose individual resistance is purely for getting his deserved right throughout the play. Through his black characters, Wilson shows his belief in the power of community which essentially constructs the African American identity. Their struggles to survive under oppression are the central tenet of their meaning of existence. Wilson thinks that “blacks know the spiritual truth of white America and that we know them better than white America knows us” (Lahr, 2001: 53) as Memphis learns the rules in the play. Memphis told West his story about his past in the South where is the home of slavery. He was in conflict with a white man about his land in which he was the legitimate side but he lost his land and his mule because a black person could not be right under any circumstances against the white authority:

Memphis: [...] They took and cut my mule’s belly out while it standing there. [...] Okay. I know the rules now. If you do that to something that ain’t never done nothing to you... then I know what you would do to me. [...] Once I know the rules, whatever they are, I can play by them. (Wilson 2007: 67)

Memphis learns how to survive in the white society since he has witnessed his mule’s killing because of its black owner and he has watched its murderers without doing anything. It is the legitimized discrimination which leaves Memphis hopeless and forces him to leave his own farm behind. His silence as a part of his personal integrity represents his ways of surviving in a hostile environment because in

² Foreword in *The Origins of Others* by Toni Morrison, (1983: xvi).

Wolf's eyes in the play "you always under attack" (Wilson, 2007: 51). Wolf is talking about black people's daily experiences in the white society. While they are just walking in the street, they may be arrested, beaten or killed for any reasons or without any reasons. As an epitomized incident, Wolf was arrested for obstructing justice while walking in the street and stayed in prison for three months, which showed him that black people are always under the white threat. Similarly, Holloway emphasizes the same issue in line with discrimination:

Holloway: You say the word "gun" in the same sentence with the word "nigger" and you in trouble. The white man panic. Unless you say, "the policeman shot the nigger with his gun"... then that be all right. (Wilson, 2007: 77)

As seen, racism is a social construct to sustain the authority, which naturally evokes victimization of black people. Holloway obviously shows that blacks are inherently dangerous and pose a threat to the safety and stability of the white society. The deeply-rooted reality, racism is central to the Holloway's idea. His belief perpetuates negative stereotypes which unfairly categorize an entire race as 'violent and criminal', while ignoring systemic discriminative factors such as poverty, unemployment or lack of access to education or healthcare. In the play, Wilson touches on these issues to portray the unfair system of the white society. In the restaurant, Holloway, Wolf, Sterling and Risa were talking about playing and hitting numbers to earn money and Sterling mentioned that he wanted to have a job as white people who could earn eight or nine thousand dollars yearly. However, Holloway reminds him the unequal access to the social opportunities: "You ain't got none of them white folks' education... how you gonna get one of their jobs?" (Wilson, 2007: 49). It is clear that racism makes impossible to have equal rights to access both education and employment opportunities for black people.

Poignantly, it is Hambone who is the most remarkable character in the play. As Bottoms (2007:149), highlights, the play "concerns with structural racial injustice are embodied in the character of Hambone, who has been driven over the edge of his sanity by a deep-rooted sense of having been wronged" and he is described as "self-contained and in a world of his own" by Wilson (2007:17) in the play. As a voice of black world dominated by the white rules, he revolts against the injustice by repeating the same sentence throughout the play:

Hambone: He gonna give me my ham. He gonna give me my ham. I want my ham.
He gonna give me my ham. (2007: 17)

He embodies not only a symbol of resistance but also an inspiring beacon of hope for his black community. Hambone's story is closely related to the racist practices of the American society. Hambone and Lutz made a deal about ten years ago and Lutz would give him a ham in exchange for Hambone's painting his fences. After Hambone finished painting the fences, Lutz did not keep his promise and told

him to take a chicken or nothing instead of ham. Since then, Hambone has wanted his ham by waiting in front of the Lutz's fences. Lutz is a white man and is the symbol of discrimination in the play. His determination not to remunerate Hambone along with Hambone's determination not to accept the whites' injustice is the portrayal of how racism works in the social order. Actually, Hambone's ideological stance is similar to a true story of Wilson's mother. Answering a question correctly in a radio program, his mother, Daisy won a new washing machine. Yet her blackness posed an obstacle for the prompters who offered a second-hand machine instead of a new one. Most notably, she did not accept although she extremely needed it: "Something is not always better than nothing" (Lahr, 2001: 55) poignantly said Daisy. That incident turned into Wilson's life philosophy for his struggle in the white society. Through his plays, he draws attention to the crucial need for black people to seek their rights and not to accept what is determined as deserved or undeserved for black people by their white masters. Relatedly, Hambone's rejection of chicken is a kind of resistance to the white supremacy even if Hambone cannot manage to take it. "As Hambone waits at Mr. Lutz's fence, so do black people wait, collectively, for the freedom, justice and equality owed them" according to Fisburne (2017: vii).

As aforesaid, racism is one of the most forceful barriers to the social equality and justice since race is regarded as the provocateur of struggle for survival. In that respect, *Two Trains Running* represents black people's struggles and their own ways to cope with discrimination. For Memphis, there is not justice and it is useless to demand freedom, justice or equality through the Black Power Movement. Because he thinks that justice will not change the fate of the black community, claiming that black people only need a gun:

Memphis: [...] You can't do nothing without a gun. Not in this day and time. That's the only kind of power the white man understand. They think they gonna talk their way up on it. In order to talk your way you got to have something under the table.
(Wilson, 2007: 41)

At any corner of the white society, black people experience the color of rules. More specifically, their blackness becomes the main decisive factor in benefiting social rights including education opportunities, house rents or wages. They cannot use such facilities or they cannot earn equal money as whites even they do the similar works. Inevitably then, they think that violence is a kind of resistance tool against the oppressive forces. Ideologically, the crux of issue lies in power relations and how they are practiced in the societal order. It is again these dynamics that contribute significantly to the perpetuation of racism because authority based on power relations is the triggering force for racism. Since black people are the side on which power is exercised, they try to find their own ways to resist such as Sterling in the play:

Sterling: [...] Like when I robbed the bank. That made me feel strong too. Like I had everything under control. I did until they arrested me. (Wilson, 2007: 45)

Racial differences are used as an excuse to justify the white people's oppression and to preserve their privileges. For this reason, black people try to rationalize their resistance ways which manifest itself in crime, violence or death since it is the only way to have power in the discriminative system. The relationship between these two situations cannot be ignored because one inevitably leads to the other. The significant difference, however, is that the white community support their discriminative practices by the hegemony and unbalanced force while black people only have their individual and collective struggles to cope with discrimination. Ultimately, the most striking representation of their efforts to provide justice by themselves is Sterling's robbery for Hambone's casket. Sterling steals ham from the Lutz's market for Hambone, most remarkable victim of the white supremacy in the play. Hambone whose sole action is to 'want his ham' dies without getting it. However, Sterling opposes the institutionalized injustice through his voluntary crime which is related to "the black response to bias, unemployment, poverty, self-preservation, disenfranchisement, and white urbanism" according to Wilson (Snodgrass, 2004: 65).

Believing in the perseverance and determination of black people, Wilson emphasizes the significance and value of African heritage and culture. His plays are not only the historical witnesses of their experiences but also the sign of the nobility of their coercive struggles. For this reason, a black community warmly welcomes all readers in Wilson's plays, which go beyond what the white man grants them:

Holloway: [...] the white man would give him a couple of pounds of bacon. He'd bring that home and my grandmother would throw it out with the garbage. That's the kind of woman she was. (Wilson, 2007: 71)

Despite the limited opportunities and oppressive manners, black people endeavor to content themselves with what they can get through their own efforts. Their only zeal is to get what they deserve, rather than what white people consider for them. Wilson represents the black people's dignity through Holloway's grandmother who symbolizes their determination and self-respect against the racist system. More clearly, Wilson depicts the African American people as those who refuse to settle for crumbs from the white authority with his rich characterizations and poignant language. He epitomizes race relations based on the white discrimination and black struggle.

Holding on to their African roots plays a vital role while living under the discriminative conditions. Obviously, Wilson dedicates a significant role to the African culture in their struggle against racism. In this regard, Aunt Ester who appeared in the first play of Wilson's *Century Cycle*, is the most

influential character. As an allegorical figure, she is regarded as a notable symbol of Africa and the culture-keeper of black people. Also, she is the representation of grace and restoration to become the eternal mother of Wilson's fictional black characters (Snodgrass, 2004). Most distinctively, she is like a remedy for the African American people:

Holloway: [...] Aunt Ester give you more than money. She make you right with yourself. [...] don't care whatever your problem. She can straighten it out. (Wilson, 2007: 25)

Aunt Ester is the off-stage character in this play as in *Seven Guitars*, *King Hedley II* and *Radio Golf*, but *Gem of the Ocean*, the first play of Wilson's cycle is constructed on this character. Aunt Ester is an ex-slave and serves as a voice of past with her vivid memory. As Baykara (2018) argues, black people visit her when they despair or have any troubles because of racism. And she confronts them with their past hidden in her strong memory in order to remind their African roots. Rather than providing salve for the external wounds of oppression and racism, her spiritual and practical healing is internal and psychological, according to Elam (2007). In that vein, Aunt Ester is an icon of hope, inspiration and most importantly, the African heritage that will always live in America with black people. She is thus 322 years old in *Two Trains Running*. Her image stands as a reminder of the rich history and traditions inherent to Africa, which vitalizes black people in their struggle in the face of imposed injustices. Depicting as a strong, wise, and merciful figure, she embodies the essence of African spirituality and traditions. Her ability to conceive black people's fears, hopelessness, dereliction and otherness makes her a gracefully adored symbol for the African American people. Nadel (2010) claims that in the play, Aunt Ester is like a heroine who fills a vacuum left by the deaths of Prophet Samuel, Malcolm X, and Martin Luther King Jr. and "she makes sense out of the absurdity of their situations and shows them how to realize their own agency" (125). Hence, she inspires her community to connect with their African roots and fight for justice and equality as a key factor of their struggle.

5. Conclusion

It is crystal clear that struggle is an essential aspect of the African American identity. Their struggle and resistance pivotally define their status in the American society. Their struggles are not fictional stories about overcoming difficulties; rather, they represent a 'struggle for survival' against institutionalized discrimination. From the horrors of slavery to the hopes of civil rights movement, they have fought for equal rights, justice, and freedom. Their efforts have not only been physical but also psychological as they have faced systemic oppression and discrimination that challenged their humanity and self-confidence. Black people are like the embodiment of a proverb, 'no pain, no gain'. In that vein, drawing attention to black people's respectful struggle, Wilson is the strong and determined voice of his

community. He has chronicled their socio-cultural and historical journey characterized by the ideological and political factors by focusing on the African American people's respectability.

Two Trains Running reflects the black people's struggles during the civil rights era. While the characters witness the significant changes in the social order, they also carry the burden of their past. They resist against the whites' injustice and inequalities through their own ways. During this painful journey, Aunt Ester becomes a part of their struggle. She both reminds black people's cultural and historical values and helps them preserving their roots as the African American individuals. Wilson wants his people to struggle for themselves and to find solutions by focusing on their own values. Accordingly, this study scrutinizes the black struggle of his people, of which Wilson was always proud. The play depicts how the characters resist against the dynamics of the white society and also fight for the societal norms inheriting from history. The struggle to overcome discrimination and to be loyal to their African American identity are the central message of the play since the struggle is always the driver of radical changes.

References

- Allen, T. W. (2012). *The Invention of the White Race. Volume One: Racial Oppression and Social Control*. London: Verso.
- Banton, M. (1980). The Idiom of Race: A Critique of Presentism. *Research in Race and Ethnic Relations*, 2: 21-42.
- Baykara, T. (2018). Memory and Cultural Identity: Aunt Ester in August Wilson's *Century Cycle*. *Social Sciences Studies Journal*, 4 (13): 162-167.
- Bottoms, S. (2007). *Two Trains Running*: blood on the tracks. In C. Bigsby (Ed.), *The Cambridge Companion to August Wilson* (pp. 145-157). Cambridge: Cambridge University Press.
- Coates, T-N. Foreword. In *The Origins of Others* by Toni Morrison (pp. vii-xvii). Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press.
- Cornell, S., and Hartmann, D. (1998). *Ethnicity and Race: Making Identities in a Changing World*. Thousand Oaks, California: Pine Forge Press.
- Diangelo, R. (2018). *White Fragility: Why It's so Hard for White People to Talk about Racism?* Boston: Beacon Press.
- Du Bois, W. E. B. (1926). Krigwa Little Theatre Movement. *Crisis*, 32:135-137.
- Dyer, R. (1988). White. *Screen*, 29 (4): 44-64.

- Elam, Jr, H. J. (2001). The Device of Race: An Introduction. In H. J. Elam and D. Krasner (Eds.), *African American Performance and Theater History. A Critical Reader*, (pp. 3-16). Oxford: Oxford University Press.
- Elam, Jr, H. J. (2007). Gem of the Ocean and the Redemptive Power of History. In C. Bigsby (Ed.), *The Cambridge Companion to August Wilson* (pp. 75-88). Cambridge: Cambridge University Press.
- Fanon, F. (1964). *Toward the African Revolution*. New York: Grove Press.
- Fanon, F. (1967). *Black Skin, White Masks*. New York: Grove Press.
- Fishburne, L. (2007). Foreword. In *Two Trains Running* by August Wilson (pp. vii-ix) New York: Theatre Communication Group.
- Hatch, J. V. (2005). The Color of Art. *Theatre Journal*, 57 (4): 596-598.
- Gantt, P. (2009). Ghosts from “Down There”: The Southernness of August Wilson. In H. Bloom (Ed.), *Bloom’s Modern Critical Views: August Wilson* (pp. 5-20). New York: Info Base Publishing.
- Goldberg, D. T. (1993). *Racist Culture*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Lahr, J. (2001). Been Here and Gone. *The New Yorker*, 16 (4): 50-65.
- Morrison, T. (1983). *Recitatif*. Knop Books.
- Morrison, T. (2017). *The Origins of Others*. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press.
- Nadel, A. (2010). *August Wilson: Completing the Twentieth-Century Cycle*. Iowa City: University of Iowa Press.
- Powers, K. (1984). An Interview with August Wilson. *Theater*, 16: 50-55.
- Snodgrass, M. E. (2004). *August Wilson: A Literary Companion*. Jefferson, North Carolina and London: McFarland & Company Inc. Publishers.
- Wilson, A. (1997). The Ground on Which I Stand. *Callaloo*, 20 (3): 493-503.
- Wilson, A. (2007). *Two Trains Running*, New York: Theatre Communication Group.

**SYNCOPE THROUGH GEMINATION IN TURKISH: EXPLORING THE ROLE OF
SUFFICIENTLY IDENTICAL FLANKING CONSONANTS***

Halil İSKENDER*

Abstract

This paper investigates the interplay of syncope and gemination in modern Standard Turkish, underlining the crucial function of sufficiently identical flanking consonants (SIFCs) in this process. Syncope, typified by the elimination of a vowel within specific phonological contexts, holds the potential to give rise to gemination. A thorough analysis of varied spoken language data uncovers the conditions that govern syncope, countering prevalent literature which postulates syncope as a lexical process; instead, our findings suggest it to be phonological in nature. Attention is then directed towards syncope-induced gemination, emphasizing the catalytic role of SIFCs. This focus further underscores the indispensable role that SIFCs perform in facilitating this complex process. Moreover, the unique interplay between syncope and the potential for gemination is systematically explored, disclosing intricate patterns of consonant interaction within the Turkish language. The findings suggest that Turkish phonology exhibits a compelling alignment with gemination language characteristics, yielding thought-provoking insights into phonological processes such as vowel deletion and consonant gemination. The results of this novel research initiative contribute significantly to the expanding body of studies on syncope and gemination, shedding light on the intricate interplay between the two in Turkish, while also providing insights for the examination of analogous phenomena in other languages.

Keywords: *syncope, gemination, sufficiently identical flanking consonants, Turkish.*

Date Received (Geliş Tarihi): 29.04.2023

Date Accepted (Kabul Tarihi): 27.06.2023

DOI: 10.58306/wollt.1289904

* This paper is based on the author's MA thesis entitled *Vowel-zero Alternation in Turkish*.

* Dr. Öğr. Üyesi, Kırklareli Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü (Kırklareli, Türkiye), e-posta: hiiskender@gmail.com, ORCID: 0000-0001-6974-6538.

TÜRKÇEDE İKİZLEŞME KAYNAKLI ORTA ÜNLÜ DÜŞMESİ: YETERİNCE ÖZDEŞ ÇEVRE ÜNSÜZLERİN SÜREÇTEKİ YERİNİN TESPİTİ

Öz

Bu makalede, çağdaş Ölçünlü Türkçedeki orta ünlü düşmesi ve ikizleşme etkileşimi tetkik edilerek yeterince özdeş çevre ünsüzlerin (YÖÇÜ) süreçteki mühim işlevi dikkatlere sunulmuştur. Muayyen ses bilimsel bağlamlarda bir ünlünün silinmesini ifade eden orta ünlü düşmesi, bazı durumlarda ünsüz ikizleşmesine yol açabilmektedir. Muhtelif konuşma dili verilerinin kapsamlı bir tahlili neticesinde orta ünlü düşmesini yöneten koşulların tespit edilmesiyle sürecin sözlükselliğini ikrar eden alanyazındaki genel kabulün aksine orta ünlü düşmesinin ses bilimsel bir olgu olduğu gösterilmiştir. Daha sonra, orta ünlü düşmesi kaynaklı ikizleşmeye yol açan koşullar nizami bir şekilde incelenmiş ve YÖÇÜ'lerin süreçteki katalizör etkisi gözler önüne serilerek bu karmaşık süreçteki vazgeçilmez yeri vurgulanmıştır. Dahası, orta ünlü düşmesi ile muhtemel ikizleşmeler arasındaki benzersiz ilişkinin incelenmesiyle Türkçedeki ünsüz örüntüleri değerlendirmeye dahil edilmiştir. Bu çalışmanın bulguları, ünlü silinmesi ve ünsüz ikizleşmesi gibi ses bilimsel süreçlere dair düşündürücü içgörüler sunarken Türkçenin ses biliminin ikizleşmeye meyyal dillerle uyumlu vasıfları haiz olduğunu ortaya koymaktadır. Bu yenilikçi çalışmanın sonuçları, orta ünlü düşmesi ve ikizleşme üzerine yapılan çalışmaların giderek genişleyen hacmini daha da zenginleştirmektedir. Türkçedeki orta ünlü düşmesi ve çevre ünsüzlerle etkileşimlerine ışık tutmaya çalışılan bu araştırmanın diğer dillerdeki muadil olguların incelenmesi için de katkı sunacağı ümit edilmektedir.

Anahtar Sözcükler: orta ünlü düşmesi, ikizleşme, yeterince özdeş çevre ünsüzler, Türkçe.

1. Introduction

Syncopé, defined as the omission of a vowel in specific contexts (Crystal, 2008: 469), and gemination, the sequence of identical adjacent consonants in particular situations (Crystal, 2008: 206), are pervasive phonological phenomena across a wide array of languages. Known instances include characteristic syncopé in languages such as Spanish (Harris, 1983) and the prevalent geminate consonants in Italian (Loporcaro, 2015). These processes significantly influence the phonotactic patterns of words and the overarching phonological system of a language (Kenstowicz, 1994).

In some cases, syncope can trigger gemination, resulting in the formation of consonant clusters possessing identical or remarkably similar attributes (Steriade, 1988: 94-96). This intriguing interaction between gemination and syncope has captivated the curiosity of many scholars, motivating attempts to decode the underlying principles and conditions governing these phenomena.

This study ventures into the complexities of syncope-induced gemination in modern Standard Turkish, with special emphasis on the pivotal role of sufficiently identical flanking consonants (henceforth SIFC). The objective, underpinned by new data, is to propose a counter-argument to the prevailing assumption that syncope in Turkish is primarily lexically driven. Instead, this study suggests that syncope is instigated by specific phenomena, thereby positioning it as a phonologically conditioned event. In articulating these phonological conditions, the main discussion will revolve around cases where syncope is unexpectedly observed due to potential geminate clusters. In doing this, the mechanisms of syncope that stem from gemination will be comprehensively decoded.

The forthcoming sections will illuminate the intersection of gemination and syncope in Turkish. Section 2 provides the background on syncope, while Section 3 investigates the intricate interplay between syncope and consonant interactions. Section 4 examines the catalytic role of SIFCs in syncope, and Section 5 concludes the study with a synthesis of the findings and insights.

2. The Phenomenon of Syncope: A Broad Overview

The extent to which syncope is optional or obligatory varies among languages. For example, German exemplifies optional syncope, whereas Czech exhibits obligatory syncope (Scheer, 2004: 9). Scholarly consensus has traditionally held that syncope in Turkish was obligatory for certain forms and absent in others. However, the data gleaned from spoken language and TV recordings used in this study compellingly suggests that syncope in Turkish is both a predictable outcome of the phonological structure and an optional process. Furthermore, the actualization of syncope is contingent upon conditions related to the characteristics of the alternating vowels and the flanking consonants. These conditions demonstrate systematicity, thus rendering syncope predictable.

While dictionaries present a limited number of words undergoing syncope (Redhouse, 2000; Türk Dil Kurumu, 2011), recent data from spoken language suggest that this phenomenon is more prevalent. Regardless of the speed of speech, at least some speakers of modern Standard Turkish may omit certain segments, suggesting a non-random and stable characteristic of this phonological process. The depiction of syncope according to the existing literature, along with the introduction of new data, is presented in the subsections below.

2.1 Syncope in natural languages

Syncope is a ubiquitous phenomenon, attested in a multitude of typologically unrelated languages, with various theoretical explanations postulated for its occurrence. As discussed by Scheer (2004), despite the variability in syncope's optional or obligatory nature across languages, its phonotactics remain stable (Scheer, 2004: 9). Most languages necessitate a VCvCV environment for syncope (where the lowercase 'v' symbolizes the position for syncope). Scheer (2004) provides the following cross-linguistic examples:

(1)	Moroccan Arabic	<i>kitøb-u</i> (write Pf. 3. Pl.)	<i>kõtib</i> (write 3. Sg.)	<i>kittib</i> (write 3. Sg. Cau.)
	German	<i>innør-e</i> (inner-Infl.)	<i>inner</i> (inner)	<i>inner-lich</i> (internal)
	Tangale	<i>dobø-go</i> (called)	<i>dobe</i> (call)	<i>dobu-n-go</i> (called me)
	Somali	<i>nirøg-o</i> (female camel-Pl.)	<i>nirig</i> (female camel-Indef.)	<i>nirig-ta</i> (female camel-Def.)
	Turkish	<i>devør-i</i> (transfer-Acc.)	<i>devir</i> (transfer-Nom.)	<i>devir-den</i> (transfer-Abl.)
	Czech	<i>lokøt-e</i> (elbow-Gen.(Sg.))	<i>loket</i> (elbow-Nom.(Sg.))	<i>loket-ni</i> (elbow-Adj.)
	Hungarian	<i>majøm-on</i> (monkey-Sup.)	<i>majom</i> (monkey-Nom.)	<i>majom-ra</i> (monkey-Sub.)
	Hindi	<i>kaarøk-õõ</i> (case-(Obl.(Pl.))	<i>kaarək</i> (case-Nom.(Sg.))	<i>kaarək-nee</i> (case-Agentive)
	Kolami	<i>kinøk-atun</i> (break-Present)	<i>kinik</i> (break-Imp.)	<i>kinik-tan</i> (break-Past)

(Scheer, 2004: 9)

In the array of nine languages illustrated in (1), including but not limited to Turkish, all the left-most forms exhibit the VCvCV pattern, hence making them prone to syncope. Syncope does not occur in the other two forms due to the lack of a subsequent vowel at the syncope site. For instance, in the Turkish words *devir* “transfer” and *devirden* “from the transfer”, there is no VCvCV pair in the needed place.

Apart from the pattern, the nature of the alternating vowel significantly influences the occurrence of syncope. While some languages restrict syncope to the schwa, others allow only high vowels to undergo this process. However, certain languages permit any vowel to experience syncope. Despite these variations, a general consensus agrees that high vowels are universally preferred for syncope (Gouskova, 2003: 228-236; Howe & Pulleyblank, 2004: 7-19). Some languages prefer to delete high

phonetically identical word *koyun* “sheep” is unable to undergo lexical syncope, thereby deeming the form *koynu* “the sheep (Acc.)” ungrammatical.

Despite the broad acceptance of these two principles, disagreements arise over their scope. First, although syncope is proclaimed an obligatory process, researchers such as Deny (1955: 129) and Banguoğlu (1959: 114) observe that optional forms may also be grammatical within certain contexts:

- (4) *burun-a* → *burna, buruna* ‘to the nose’
(nose-Dat.)

In (4), even though the word *burun* “nose” is lexically marked for syncope, some individuals do not deem forms like *buruna* “to the nose” as ungrammatical. This reflects a century-old observation that syncope is widespread and optional in spoken language. Nevertheless, neither Deny (1955) nor Banguoğlu (1959) endeavored to describe the phonological environment where syncope occurs, and unfortunately, subsequent scholars did not reference such data.

Secondly, a definitive list of words required to undergo syncope is yet to be established. While there is general agreement on frequently used words like *burun* “nose” that have to lexically undergo syncope, disagreements surface concerning less common words like *nakit* “cash”:

- (5) *nakit-e* → *nakde, nakide* ‘to the cash’
(cash-Dat.)

One of the two forms in (5) is regarded ungrammatical, based on whether or not the word is viewed as lexically alternating. If *nakit* is accepted as such, the form *nakide* “to the cash” is deemed ungrammatical and vice versa. The relative infrequency of such words appears to be the source of disagreement. Different grammars and dictionaries propose differing lists of alternating words. Despite these inconsistencies, two commonalities emerge in cases that are accepted to undergo syncope:

- (6) (i) Only certain lexical forms with the VCvCV pattern can undergo syncope.
(ii) Only unstressed high vowels can and must be deleted in the syncope site of a word.

Although syncope is regarded as a lexical process in the literature, there are actually some conditions for it to be observed. In summary, while traditional grammars uphold the accuracy of the statements in (2) and (6), the upcoming subsection will probe why these may not be universally applicable to all speakers of modern Standard Turkish.

2.3 Turkish syncope according to the new data

In this subsection, I briefly discuss what the new data tell us about syncope in Turkish. As outlined in the previous subsection, the traditional grammars determine the grammatical correctness of one of the two possible forms of a word based on whether or not the word can undergo syncope lexically. The new data, however, suggest that the statements (2i) and (2ii) about Turkish syncope may not apply

universally to all speakers of modern Standard Turkish. This observation stems from the analysis of naturally occurring spoken data, where the variability and optionality of syncope are evident. Consider the following:

- (7) *koyun-u* → *koynu*, *koyunu* ‘the bosom (Acc.)’
(bosom-Acc.)
- koyun-u* → *koynu*, *koyunu* ‘the sheep (Acc.)’
(sheep-Acc.)

This groundbreaking data suggests that the accusative form, which fulfills all the prerequisites for syncope, may materialize with or without a vowel, contingent on various influencing factors. The distinction between the former and latter words is due to the prevalence of their forms. The alternated form *koynu* “the bosom (Acc.)” is the common form for the former case whereas it is the non-alternated form *koyunu* “the sheep (Acc.)” which is more frequent for the latter. However, the less frequent forms *koyunu* “the bosom (Acc.)” and *koynu* “the sheep (Acc.)” are also attested. The frequency of the forms will not be discussed further, as it exceeds the scope of this paper. There might, however, be a difference between high-frequency words and lower-frequency words with respect to syncope. Hooper (1976) asserts that vowel change is a function of frequency. In English, for example, high-frequency words like “mem[o]ry” undergo syncope more readily than lower-frequency words like “mamm[o]ry”. A similar phenomenon seems to apply in Turkish as well.

The finding that all forms in (7) are attested demonstrates that syncope, contrary to prior belief, is not a mandatory process. It appears to be optional for certain speakers, with some phonological contexts being more conducive to syncope than others. Hence, in light of the groundbreaking data, the prevalent assertions in the literature given in (2) can be revised as follows:

- (8) (i) Syncope operates as an optional process.
(ii) The instances of words undergoing syncope are phonologically determined.

Asserting the absence of lexical conditions on syncope essentially acknowledges the presence of countless words that conform to the prerequisites for syncope and can thus undergo the process. One of the goals of this study is to delineate the conditions that permit syncope to occur. Although syncope is regarded as lexical in the literature, there are still certain commonalities detected, which were given in (6). Our new data updates these observations.

Firstly, in contrast to (6i), restrictions exist on the nature of the clusters that precede the syncope site. When the pattern may deviate from VCvCV, syncope is still feasible. Consider the examples below:

- (9) *Ersin-i* → *Ersni* ‘name of a man (Acc.)’
(name of a man-Acc.)
- Esrin-i* → **Esrni* ‘name of a woman (Acc.)’
(name of a woman-Acc.)

In the former instance, the pattern CCvCV surprisingly accommodates syncope for some speakers, while in the latter, its application is entirely unfeasible, aligning with (6i). This critical discrepancy can be explicated by the characteristics of the preceding consonant clusters. Notably, it appears far from coincidental that the clusters tolerating syncope predominantly align with those permissible at the ends of words in Turkish. Then, the commonalities observed in the literature in (6) can be revised as follows:

- (10) (i) Forms exhibiting a VCvCV pattern may undergo syncope only if ‘v’ is an unstressed high vowel.
(ii) Forms exhibiting a CCvCV pattern may undergo syncope only if ‘v’ is an unstressed high vowel and the preceding consonants are capable of forming a possible cluster.

Secondly, it is observed that certain word forms, where the syncope site contains either a stressed or non-high vowel, can undergo syncope due to the inherent tendency in Turkish to form geminates, or identical sequential consonants. If the consonants bordering the vowel are sufficiently identical to form a geminate, these otherwise ineligible vowels can also be omitted without the need for any additional constraints. This phenomenon is evident in the transition from *geleli* to *gelli* “since coming” where a non-high vowel is deleted and from *on-ün-um* to *ónnum* “I belong to him/her” where a stressed vowel is deleted. Nevertheless, a revision to statement (10) will be necessitated following a more detailed discussion of this topic in Section 4. Prior to that, the relationship between syncope and gemination will be explored in greater depth in the forthcoming section.

3. Interactions at the Syncope Site: Gemination and Sufficiently Identical Flanking Consonants

This section explains the interplay of gemination and sufficiently identical flanking consonants (SIFCs) at the syncope site. Subsection 3.1 takes an in-depth look into antigemination, as initially proposed by McCarthy (1986), who asserts that syncope universally avoids forming geminate clusters. However, this antigemination principle has been challenged by other scholars, an issue which this paper will explore. In Subsection 3.2, we address the concept of “sufficiently identical” as proposed by Odden (1988) and its relevance in determining the precise nature of the flanking consonants involved in syncope. Throughout this section, the discussion draws on linguistic evidence from various languages to give a background for the Turkish phonological phenomena associated with syncope, SIFCs, and gemination.

3.1 Gemination vs. antigemination

The data presented by McCarthy (1986) suggest that cross-linguistically, syncope is deterred from forming geminate clusters. McCarthy (1986) introduces the term “antigemination” to describe the constraint that prevents the syncope process due to the presence of identical flanking consonants. According to his argument, a vowel's existence is dictated by the necessity to avoid identical flanking

consonants. This phenomenon is corroborated by an extensive range of data from various languages, underscoring the universality of antigemination as a constraint. The following example from the East Cushitic language, Afar, further illustrates this point among numerous others:

- (11) (a) *ʔagara* → *ʔagr-i* ‘scabies’
xamil-i → *xaml-i* ‘swamp grass’
(b) *gonan-a* → **gonna* ‘He searched for’
xarar-e → **xarare* ‘He burned’ (McCarthy, 1986: 220-221)

In the context of (11a), syncope can be realized, but it is not feasible in (11b). The identity of the flanking consonants inhibits the syncope process, aligning with the antigemination constraint.

McCarthy’s (1986) approach offers a powerful attempt to explicate the uniqueness of identical flanking consonants. However, the assumed universality of his proposal faces challenges from data derived from genetically and typologically unrelated languages. In contrast to McCarthy (1986), Odden (1988) introduces six configurations that potentially establish or divide consonant clusters through deletion and insertion (Odden, 1988: 462). Half of his configurations concern deletion while the remaining involve insertion. The configurations related to deletion are as follows:

- (12) (i) Delete a vowel unless flanking consonants are identical,
(ii) delete a vowel without any condition concerning flanking consonants, or
(iii) delete a vowel only if flanking consonants are identical.

It will be shown in 4.2 that cases mentioned in 2.3 where non-high vowels may also be deleted can be predicted by the third configuration in (12). However, prior to that, it is necessary to ascertain the identity of flanking consonants in Turkish.

3.2 Defining ‘sufficiently identical’

The literature presents considerable discussion concerning the identity of adjacent consonants (McCarthy, 1986: 207-208). For the purposes of this section, I will only address the points relevant to our current discussion. The explanatory value of (12i) and (12iii) depends on determining how identical the consonants need to be. Odden (1988) discusses the “sufficient” identity of the flanking consonants when criticizing the universality of antigemination. He attempts to answer the question of which features need to be shared for consonants to be sufficiently identical (Odden, 1988: 461).

According to Odden (1988), there may be cross-linguistic differences among languages in terms of the features required for sufficient identity. However, some basic features, like voicing, which are not required for sufficient identity, seem to be somewhat general across many languages. Consider the Lithuanian examples from Baković (2005):

- (13) (a) *ati-duoti* → **adduoti* ‘to give back’

	<i>api-berti</i> → * <i>abberti</i>	‘to strew all over’
(b)	<i>ati-ko:pti</i> → <i>atko:pti</i>	‘to rise’
	<i>api-kalbeti</i> → <i>apkalbeti</i>	‘to slander’ (Baković, 2005: 279)

In Lithuanian, the identity of flanking consonants blocks syncope in accordance with (12i). In (13b), since the flanking consonants ‘t’, ‘k’ and ‘p’, ‘k’ are not identical, syncope can be realized. In (13a), however, the existence of the flanking consonants ‘t’, ‘d’ and ‘p’, ‘b’ blocks syncope, although these are not completely identical. In Lithuanian, voicing and palatalization are the features which do not necessarily have to be shared by flanking consonants to be sufficiently identical. In other words, the flanking consonants should share all other features except these two to be sufficiently identical (Baković, 2005: 280).

Drawing from our empirical observations, it can be concluded that Turkish does not mandate the flanking consonants to be entirely identical for the demonstration of certain unusual properties. This finding stands in harmony with cross-linguistic trends, where full identity between consonants is not a prerequisite for the observation of specific phonological phenomena.

In this grand linguistic opera, the characteristic feature of “voicing” steps forth from the chorus, raising its hand as an interesting contralto voice amongst the multitude. It sings a unique tune, suggesting that it is not an indispensable player when it comes to recognizing consonants as “sufficiently identical”. To illustrate, the consonants ‘b’ and ‘p’ in Turkish are considered sufficiently identical despite the divergence in their voicing attributes. This conclusion is derived from the notable observation that these consonants share several integral features, with the single point of divergence being their voicing.

This opens up interesting avenues for further research and presents intriguing linguistic questions to consider. How does this particular pattern impact the overall phonological landscape of Turkish? What implications might it have on our broader understanding of language patterns? These are questions that certainly warrant further academic exploration. The ensuing section will wade into the enigmatic waters of a peculiar case of syncope through gemination in Turkish, particularly focusing on scenarios involving sufficiently identical flanking consonants (SIFCs).

4. Turkish Syncope Under a New Lens: Investigating Gemination and SIFCs

As established in Section 2, the general consensus posits that only unstressed high vowels are subject to deletion in Turkish. However, our data seem to uncover exceptional cases that do not adhere to this rule. This section investigates these intriguing cases, examining the interactions between syncope, gemination, and sufficiently identical flanking consonants (SIFCs) in Turkish. Interestingly, these anomalies are not random but appear to be rule-governed. We assess the implications of these phenomena on both stressed high vowels and unstressed non-high vowels, which are normally resistant to deletion. A complex relationship between syncope and gemination becomes evident, where the

presence of SIFCs induces unexpected syncope cases. This section offers an in-depth investigation of these interactions, unveiling some fresh insights into the phonotactic patterns of the Turkish language. The analysis is bifurcated into two main parts: 4.1 elucidates the dynamics between stressed high vowels and SIFCs within the syncope site, while 4.2 delves into the interplay between unstressed non-high vowels and SIFCs at the syncope site.

4.1 Interplay of stressed vowels and SIFCs in gemination within syncope sites

The location of stress plays a significant role in the syncope process, largely due to the fact that stressed vowels typically cannot be deleted. As discussed in section 2.1, while a cross-linguistic pattern reveals that stressed vowels are more resilient to deletion, there exist languages that allow for the deletion of stressed vowels within specific environments. Mussau, a language native to Melanesia, exemplifies such languages, permitting the deletion of stressed vowels solely in the presence of SIFCs:

- (14) *gorúru* → *górru* ‘edible green seaweed’
makikile → *mákkile* ‘sour’
mumúmu → *múmmu* ‘to suck’
rarárasa → *rárrasa* ‘saw grass’ (Blust, 2001: 144)

As shown above, stressed vowels are deleted when they are situated between SIFCs. In this context, contrary to the assumptions of McCarthy (1986), syncope between identical consonants is not only permissible in Mussau but also required (Blust, 2001: 145). The case in Turkish is analogous: Stressed vowels can be deleted if they are positioned between SIFCs. Below, I will first account for the placement of stress and its influence on the syncope process. Subsequently, I will elucidate how SIFCs enable the deletion of stressed vowels.

At a cursory glance, the placement of stress does not seem to pose a significant hurdle for syncope in Turkish. This is because the majority of Turkish roots are stressable on the final syllable (Göksel & Kerslake, 2005: 26; Lees, 1961: 41). In other words, stress usually does not fall on the syncope site which has to be followed by another vowel, as in the case of *burunú* ~ *burnú* ‘nose (Acc.)’. However, the matter is not as straightforward. There are, indeed, irregular cases. Clitics and specific suffixes in Turkish do not bear stress. The non-stressed nature of these elements causes the stress to fall on the preceding vowel, which could potentially impact the feasibility of vowel deletion. Consider the following examples:

- (15) *nehir-im* → *nehrím* ‘my river’
(river-Poss.1.Sg.)
nehir-im → **néhrim* ‘I am a river’ (Göksel & Kerslake, 2005: 19).
(river-Cop.1.Sg.)

In the latter example, the first-person singular copula is unstressable in Turkish. Being a clitic, it assigns the stress to the preceding vowel. This factor likely explains why **néhrim* ‘I am a river’ is ungrammatical in Turkish. Instead, it is pronounced as *nehirim*, with stress on the penultimate syllable. In the former example, since the syncope site is not stressed, vowel deletion is feasible. However, if the flanking consonants are sufficiently identical, syncope is executed despite the presence of the stressed high vowel. Refer to the following examples:

(16)	<i>büy-üyor</i> → <i>büyyor</i> (grow-Prog.)	‘He/she is grow up’
	<i>er-ir-im</i> → <i>errim</i> (melt-Aor.-Agr.1.Sg.)	‘I melt’
	<i>gemí-mi</i> → <i>gémmi</i> (ship-Q.)	‘Is it a ship?’
	<i>gönder-ir-im</i> → <i>gönderrim</i> (send-Aor.-Agr.1.Sg.)	‘I send’
	<i>gör-ür-üm</i> → <i>görürüm</i> (see-Aor.-Agr.1.Sg.)	‘I see’
	<i>hafif-im</i> → <i>háffim</i> (light-Cop.1.Sg.)	‘I am light’
	<i>iyí-yim</i> → <i>íyyim</i> (good-Cop.1.Sg.)	‘I am good’
	<i>kapalılar</i> → <i>kapállar</i> (closed-Cop.3.Pl.)	‘They are closed’
	<i>korú-r-um</i> → <i>kórrum</i> (protect-Aor.-Agr.1.Sg.)	‘I protect it’
	<i>leziz-im</i> → <i>lézzim</i> (delicious-Cop.1.Sg.)	‘I am delicious’
	<i>on-ún-um</i> → <i>ónnum</i> (3.Pro.-Gen.3.Sg.-Cop.1.Sg.)	‘I belong to him/her’
	<i>ver-ir-im</i> → <i>verrim</i> (give-Aor.-Agr.1.Sg.)	‘I give’
	<i>yara-sız-im</i> → <i>yarássım or yarasızım</i> (wound-Der.-Abl.)	‘I am unwounded’

In these irregular cases, as observed, it is not the rightmost vowels that bear the stress, but the vowels in the syncope site. Despite the fact that stress typically impedes syncope universally, these stressed vowels can still undergo deletion when occurring between either identical (as in the first twelve examples) or sufficiently identical flanking consonants (as seen in the last example). This suggests a unique form of interaction transpires between SIFCs. Stressed vowels resist syncope, unless gemination

can potentially be realized. In such cases, to facilitate gemination, stressed high vowels are “somehow” subject to deletion. However, it is important to note that for deletion to occur, the stressed vowels must be high. Non-high vowels can only be deleted if they are unstressed, a subject that is further discussed in the following subsection

4.2 Interplay of non-high vowels and SIFCs in gemination within syncope sites

In this subsection, the relationship between the sufficient identity of flanking consonants and non-high vowels is investigated. The character of the alternating vowel can serve as a reliable indicator for anticipating the manifestation of the process. In Turkish, non-high vowels can only be deleted if they are unstressed and the flanking consonants are sufficiently identical².

As established in (6ii), current literature extensively documents that non-high vowels in the syncope site cannot be deleted. Our data corroborate this observation:

- (17) *kural-a* → ?*kurla* ‘to the rule’
(rule-Dat.)
- kuşet-e* → **kuşte* ‘to the couchette’
(couchette-Dat.)
- külota* → **külta* ‘to the underpants’
(underpants-Dat.)
- pilot-a* → **pilta* ‘to the pilot’
(pilot-Dat.)
- surat-a* → **surta* ‘to the face’
(face-Dat.)
- tansiyon-a* → **tansiyna* ‘to the blood pressure’
(blood pressure-Dat.)
- viraj-a* → ?*virja* ‘to the bend (in a road)’
(bend-Dat.)
- yılan-a* → ?*yılna* ‘to the snake’
(snake-Dat.)

As can be seen in (17), all of the syncope sites include a non-high vowel. Therefore, none of them can be deleted; all the rightmost forms are unacceptable in Turkish. However, our data show that contrary to (6ii), there are cases where non-high vowels can also be deleted. The sufficient identity of flanking consonants can lead to the deletion of a non-high vowel in the syncope sites to create geminates, as seen in the following examples:

² As an intriguing case, some speakers may also delete unstressed non-high vowels even without SIFCs if the flanking consonants are capable of forming a valid cluster in Turkish, provided certain conditions are met. For more detailed information, please refer to İskender (2008).

(18)	<i>boza-sı</i> → <i>bossı or bozsı</i> (a fermented drink-Poss.3.Sg.)	‘his/her boza’
	<i>balo-lar</i> → <i>ballar</i> (ball-Pl.)	‘balls, dances’
	<i>hamam-ı</i> → <i>hammı</i> (Turkish bath-Acc.)	‘the Turkish bath (Acc.)’
	<i>geleli</i> → <i>gelli</i> (come-Ger.)	‘since coming’
	<i>kebab-ı</i> → <i>kebbı</i> (roasted meat-Acc.)	‘the roasted meat (Acc.)’
	<i>salata-dan</i> → <i>saladdan or salatdan</i> (salad-Abl.)	‘from the salad’
	<i>sebepe-i</i> → <i>sebbi</i> (cause-Acc.)	‘the cause (Acc.)’
	<i>terör-ü</i> → <i>terrü</i> (terror-Acc.)	‘the terror (Acc.)’
	<i>yarar-ı</i> → <i>yarrı</i> (benefit-Acc.)	‘the benefit (Acc.)’
	<i>zarar-ı</i> → <i>zarrı</i> (damage-Acc.)	‘the damage (Acc.)’

Drawing upon the observations presented in (18), it becomes evident that non-high vowels situated between SIFCs are subject to non-pronunciation. This intriguing phenomenon is facilitated by the specific characteristics of the flanking consonants and the existing possibility for gemination. With the process of syncope in operation, geminates are formed, which underpin an interesting dynamic of the Turkish phonology.

The aforementioned gemination, interestingly, allows for the deletion of even non-high vowels, a process that is not customarily encountered in phonotactic patterns. This distinct feature suggests that Turkish aligns more accurately with gemination language characteristics in Odden’s (1988) classification. Following the assessment and analysis of the data collated in this section, it is appropriate to revise the previously stated phonological conditions governing syncope in Turkish, as outlined in (10). The revised conditions are as follows:

- (19)
- (i) Forms exhibiting a VCvCV pattern may undergo syncope only if ‘v’ is an unstressed high vowel.
 - (ii) Forms exhibiting a CCvCV pattern may undergo syncope only if ‘v’ is an unstressed high vowel and the preceding consonants are capable of forming a possible cluster.
 - (iii) Forms exhibiting a VCvCV pattern may undergo syncope even if ‘v’ is either a stressed high vowel or an unstressed non-high vowel, provided the syncope site contains SIFCs capable of creating geminates.

These conditions, guided by empirical observations, strongly indicate that syncope in Turkish is not predominantly a lexical phenomenon, as one might assume, but rather a phonological one. The process of syncope in Turkish, thus, provides novel insights into the interplay between consonants and vowels, as well as the importance of stress positioning. As the syncope is applied, geminates are generated, contributing to the language's unique phonotactic patterns. These findings reinforce the notion of Turkish as a language favoring gemination, thereby facilitating a unique scenario where both stressed high vowels and unstressed non-high vowels can be deleted to create geminates.

5. Concluding Remarks

Turkish presents a variety of peculiar and complex linguistic phenomena, such as the presence of optional classifiers and their intriguing restrictive function (Turgay, 2020). Echoing this complexity and optionality, the present paper shifts its focus towards the distinctive characteristics of syncope and gemination in Turkish, thereby contributing to the expanding corpus of knowledge on the intricacies of the Turkish linguistic framework. In the presented research, the phenomenon of syncope via gemination in Turkish was scrutinized. Theoretical foundations and novel data relating to SIFCs were examined, thereby enhancing our understanding of their complex interactions, which are crucial to the understanding of Turkish phonology.

According to the data, syncope was found to be prevalent and optional in spoken language, with the possibility of the same word being pronounced in both its alternated and non-alternated forms within the same sentence. In contemporary Standard Turkish, two additional tendencies were identified: one group of speakers who frequently applied syncope when the phonological environment allowed, and another who consistently pronounced the full forms. The inability to distinguish idiolectic differences was due to the data limitations, being confined to certain subjects' speeches and TV recordings in the absence of statistical information.

The study demonstrated that syncope in Turkish is both a predictable outcome of the phonological structure and a variable process, contingent upon the nature of the alternating vowels and adjacent consonants. Syncope in modern Standard Turkish was found to have become increasingly variable and optional over time, as observed in spoken data. This evolution suggests the need to reassess our understanding of this phonological process. Traditional notions about its obligatory nature or lexical determination may require revision in light of evolving language use.

The research expanded the existing body of literature on syncope and gemination while underscoring its potential for cross-linguistic comparisons and the examination of similar phenomena across languages. The SIFC analysis provided valuable insights into the conditions governing syncope-induced gemination in Turkish, thereby emphasizing the critical role of gemination. Future research could investigate the phonological factors associated with syncope and examine dialectal variations that

influence the manifestations of syncope and gemination. Enhancing the understanding of such complex phonological processes is expected to enrich overall comprehension of language phenomena.

As a concluding note, the exploration of syncope in modern Standard Turkish demonstrates the importance of using naturally occurring spoken data in the study of phonological processes. The data shed light on the nuanced aspects of syncope, providing a more comprehensive and accurate depiction of its occurrence in the language. This trailblazing research initiative not only enriches the burgeoning academic literature on gemination but also provides a robust platform for cross-linguistic comparison. This study offers a new approach to the complex dynamics of syncope and consonant interaction in Turkish, which may be helpful in guiding further explorations of similar phenomena in other languages.

References

- Baković, E. (2005). Antigemination, assimilation and the determination of identity. *Phonology*, 22(3), 279-315.
- Banguoğlu, T. (1959). *Türk grameri: sesbilgisi*. Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Blust, R. (2001). Some remarks on stress, syncope, and gemination in Mussau. *Oceanic Linguistics*, 40(1), 143-150.
- Crystal, D. (2008). *A dictionary of linguistics and phonetics* (6th ed.). Wiley-Blackwell.
- Deny, J. (1955). *Principes de grammaire turque* ("Turk" de Turquie). Adrien-Maisonneuve.
- Ediskun, H. (1963). *Yeni Türk dilbilgisi: Dil, sesbilgisi, şekilbilgisi, cümlebilgisi*. Remzi Kitabevi.
- Ergin, M. (1962). *Türk dil bilgisi*. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi.
- Foster, J. F. (1969). *On Some Phonological Rules of Turkish* [Doctoral dissertation, University of Illinois at Urbana-Champaign]. IDEALS @ Illinois. <https://www.ideals.illinois.edu/items/60362>
- Gencan, T. N. (1966). *Dilbilgisi*. Türk Dil Kurumu.
- Göksel, A., & Kerslake, C. (2005). *Turkish: A comprehensive grammar*. Routledge.
- Gouskova, M. (2003). *Deriving economy: Syncope in Optimality Theory* [Doctoral dissertation, University of Massachusetts Amherst]. ProQuest Dissertations & Theses Global.
- Harris, J. (1983). *Syllable structure and stress in Spanish: A nonlinear analysis*. MIT Press.
- Hooper, J. (1976). Word frequency in lexical diffusion and the source of morphophonological change. In W. Christie (Ed.), *Current progress in historical linguistics: Proceedings of the second international conference on historical linguistics* (pp. 96-105). North Holland.

- Howe, D., & Pulleyblank, D. (2004). Harmonic scales as faithfulness. *Canadian Journal of Linguistics/Revue canadienne de linguistique*, 49(1), 1-49.
- İskender, H. İ. (2008). *Vowel-zero alternation in Turkish* [Unpublished master's thesis]. Boğaziçi University.
- Kenstowicz, M. (1994). *Phonology in Generative Grammar*. Blackwell.
- Kornfilt, J. (1986). Stem-penultimate empty Cs, compensatory lengthening, and vowel epenthesis in Turkish. In E. Sezer & L. Wetzels (Eds.), *Studies in Compensatory Lengthening* (pp. 79-96). Foris.
- Lees, R. B. (1961). *The phonology of modern standard Turkish*. Indiana University; Mouton & Co.
- Lewis, G. (1967). *Turkish grammar*. Oxford University Press.
- Loporcaro, M. (2015). *Vowel Length from Latin to Romance*. Oxford University Press.
- McCarthy, J. J. (1986). OCP effects: Gemination and antigemination. *Linguistic Inquiry*, 17(2), 207-263.
- Odden, D. (1988). Anti antigemination and the OCP. *Linguistic Inquiry*, 19(3), 451-475.
- Özsoy, A. S. (2004). *Türkçenin yapısı 1: Sesbilim*. Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Redhouse, J. (2000). *Redhouse Sözlüğü: Türkçe/Osmanlıca-İngilizce* [Redhouse Dictionary: Turkish/Ottoman-English] (Redhouse Editorial Board Ed.). Redhouse Yayınevi.
- Scheer, T. (2004). *A lateral theory of phonology: What is CVCV, and why should it be?* Mouton de Gruyter.
- Steriade, D. (1988). Reduplication and syllable transfer in Sanskrit and elsewhere. *Phonology*, 5(1), 73-155.
- Swift, L. B. (1962). *A reference grammar of modern Turkish*. Indiana University; Mouton & Co.
- Turgay, T. (2020). *Classifier constructions of Turkish* [Unpublished doctoral dissertation]. Boğaziçi University.
- Türk Dil Kurumu. (2011). *Güncel Türkçe Sözlük*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Yavaş, M. (1980). Vowel and consonant harmony in Turkish. *Glossa*, 14(2), 189-211.

ANDRÉ MALRAUX'NUN ROMANLARINDA KADIN OLMAK

Engin BEZCİ*

Öz

20. yüzyıl Fransız romanının önemli yazarlarından André Malraux'nun romanlarında sayısı zaten oldukça az olan kadın karakterlere önemli bir rol vermeyişi ve romanlarındaki bazı erkek karakterlerin günümüzde cisiyetçi olarak adlandırılabilir kimiler, ilk eşi Clara Malraux'nunkiler gibi gerçek yaşamdaki bazı tanıklıklarla birleşince kimilerinin gözünde kadın düşmanı bir Malraux imajının doğmasına neden olmuştur. Dahası, sanki Malraux bir kadın düşmanı olduğu için romanlarında kadına olabildiğince az yer vermiş, yine aynı nedenden dolayı kadınla ilgili negatif bir imaj çizmiş gibi bir anlayış gelişmiştir. Bu da kurmaca yapıtındaki kimi söylemleri, insan olarak Malraux'ya atfetmek gibi çok da anlamlı olmayan kısır ve dar görüşlü bir bakış açısı doğurmuştur. Oysa, bizim de bu makalede ortaya koymaya çalıştığımız gibi, Malraux'nun romanlarındaki kadın varlığını (ya da yokluğunu) doğru bir biçimde değerlendirebilmek için yazarın felsefesini, roman anlayışını, romanlarının doğasını, dönemin düşünsel ve yazınsal dinamiklerini dikkate almak zorunludur. Ayrıca kadın figürlerin azlığını romanlarının doğasıyla açıklamak son derece kolaydır; zira modern tragediyalar olarak okunabilecek bu metafizik ve epik romanlar, yazgularına karşı savaşan erkeklerin anlatılarıdır. Bu nedenle gerçek sorunsal, Malraux bir kadın düşmanı mıydı, değil miydi sorusundan çok, erkeklerin dünyasını anlatan romanlarının düşünsel ve yazınsal dinamikleri çerçevesinde kadının nasıl konumlandırıldığıdır. Kadının konumlandırılmasında belirleyici olan, kadını Ötekinin bir figürü ve erotik bir araç

Geliş Tarihi (Date Received): 06.06.2023

Kabul Tarihi (Date Accepted): 26.06.2023

DOI: 10.58306/wollt.1310388

* Doç. Dr., Galatasaray Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Fransız Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı,
e-posta: ebezci@gsu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-0266-9547.

olarak gören anlayıştır. Bu anlayışın kaynağını büyük ölçüde İki Savaş Arası dönemin düşünsel ikliminde aramak gerekir.

Anahtar Sözcükler: *André Malraux, roman, kadın düşmanlığı, öteki, erotizm.*

BEING WOMAN IN THE NOVELS OF ANDRÉ MALRAUX

Abstract

The fact that André Malraux did not give important roles to his rare female characters in his novels and the discourses of some of the male characters in his novels, which would today be considered sexist, combined with some real-life testimonies have led some to create the image of a misogynistic Malraux. Moreover, some claim Malraux spared very little space to women in his novels because he was a misogynist, and hence he drew a negative image of women. This has led to a sterile and narrow-minded perspective that attributes some of the fictional discourses to Malraux the human being. However, in order to properly evaluate the presence (or absence) of women in Malraux's novels, it is imperative to consider the author's philosophy, his understanding of the novel, the nature of his novels, and the intellectual and literary dynamics of the period. It is very easy to explain the lack of female presence with the nature of his novels, since these metaphysical epic novels, which can be read as modern tragedies, are narratives of men fighting against their fate. Therefore, the real problematic is not whether Malraux was a misogynist or not, but how women are positioned within the intellectual and literary dynamics of his novels. What is decisive in the positioning of woman is the understanding that sees woman as a figure of the other and an erotic tool. To a large extent, the source of this understanding should be sought in the intellectual climate of the Interwar period.

Keywords: *André Malraux, novel, misogyny, other, eroticism.*

Giriş

Bir romancı romanlarındaki kadın karakterlerin sayıca az olması ya da önemli bir kadın roman kişisi yaratmaması nedeniyle eleştirilebilir mi? Bu sorunun yanıtı pek çok nedenden dolayı elbette hayır olmalıdır; çünkü iyi bir romanın, hatta romanın böyle bir ölçütü yoktur. Ancak André Malraux her zaman bu türden kimi sitem ve eleştirilere maruz kalmıştır. Hatta bu olguyu onun sözde kadın düşmanlığına bağlayanlar bile olmuştur. Gerçekten de *İnsanlık Durumu* (1933) romanında devrimcilerin yeraltı hastanesinde doktor olarak çalışan May ve zengin bir kadın terzisi olan Valérie ile *Horgörü Zamanı*'ndaki (1935) Anna dışında, Malraux'nun romanlarında birinci dereceden önemli bir kadın karaktere rastlanmaz. Erkek roman kişilerinin “kahraman” olmaya yazgılı olduğu, devrimin, savaşın ve serüvenin eril dünyasında insanlık durumu kavramına odaklanan bu roman evreninde, Malraux'nun yukarıda anılan isimlere bile çok önemli bir rol vermediğini söylemek yanlış olmaz. Genellikle hayat kadını, Uzakdoğulu kurtizan, anne ya da militan kimlikleriyle şöyle bir görünüp kaybolan diğer kadın figürlere gelince; olaylardaki rollerinden dolayı o kadar önemsizlerdir ki, onları gerçek anlamda roman kişisi olarak saymak zordur. İleride ele alacağımız gibi, bu evrende kadın, çoğunlukla ve bilinçli bir biçimde, erotik bir ögeye indirgenmiştir. Bütün bu nedenlerden dolayı olsa gerek, Anissa Benzakour-Chami Malraux'nun yapıtlarında kadını bu anlamda görmezden gelmesinin «yazınsal bir kadın düşmanlığı» olarak nitelendiğini belirtir (2001: 122). Bu eleştiriler karşısında, Malraux sempaticimi kimi eleştirilenlerin onun bir kadın düşmanı olmadığını, aksine kadın konusuna duyarlı olduğunu göstermeye çabaladıkları kimi çalışmaları ortaya koydukları da olmuştur. Bunu da genellikle, ya yukarıda andığımız anne, eş veya militan olarak ortaya çıkan kadın figürlere, aslında romancının atfettiğinden daha büyük bir önem atfederek ya da Malraux'nun Kültür bakanı olarak yaptığı kimi konuşmalara değinerek yapmışlardır. Uygun görmediğimiz için burada adını anmadığımız, son yıllarda yayımlanan ve Malraux'nun kadın roman kişilerini İşlevci Sosyoloji kuramının bakış açısıyla değerlendiren bir makalede, devrime aktif olarak katılan tek kadın olan May -kuramı doğrulamak için olsa gerektir- kadına geleneksel olarak biçilen kimi rollerin bir taşıyıcısı, eyleyicisi gibi yorumlanmıştır. Oysa bu ne romanın ne de romancının gerçeğiyle bağdaşmaz; zira May geleneksel olmaktan çok uzaktır. Nitekim tam da bu yüzden, zamanında dinginliği kendisinde bulduğu geleneksel bir Japon kadınıyla evlenmeyi seçen Kyo'nun babası Fransız Gisors, gelinin devrimci mücadelede özgürlük ve cinsiyetler arasında eşitlik istemesini anlamakta güçlük çeker.

Malraux'nun romanlarında (duygusal) aşka yer vermemesini ya da kadın karakterlerin ikinci planda kalmasını onun sözde kadın düşmanlığıyla açıklamak konuyu basite indirgemek olur. Zira Malraux'ya göre, bir romancı için önemli olan -erkek ya da kadın- kişi yaratmak değil, belirli bir insan tipinin değerlerini yansıtan “tutarlı ve özel bir dünya” yaratmaktır (Picon, 1953: 67). 1935 tarihli romanı *Horgörü Zamanı*'nın

önsözünde yazdıkları, modern tragedya olarak niteleyebileceğimiz bütün romanları için geçerlidir aslında: “Tragedya dünyası olan böylesi bir yapıtın dünyası, her zaman Antik dünyadır; erkek, topluluk, [bu dünyadaki diğer] unsurlar, kadın, yazgı. Bu dünya iki kişiye indirgenir: kahraman ve yaşamının anlamı” (1989: 776).¹

Corneille’in tragedyalarında olduğu gibi, Malraux’nun roman evreninde de aşk ve onur duyguları çatışır². Aşk, yazgılarına karşı savaşan kahramanlarının itici gücü olan onur duygusu karşısında kaybetmeye mahkûmdur. Dolayısıyla bu evrende öncelikli olan, anlam arayışındaki insanın (erkek) yazgısına karşı verdiği savaştır. Kahramanın bu trajik evrenin diğer unsurlarıyla (kadınlar ve diğer erkekler) olan ilişkileri de bu bağlamda belirlenir. Malraux, kendi ayakları üzerinde durmak zorunda olan kahramanlarını sadece aşktan değil, din ve aile gibi yazgıyla savaşında onun için bir tür kaçış ya da sığınak olabilecek ve trajik bilincini zaafa uğratacak her türlü konfordan bilinçli olarak yoksun bırakır. Malraux’daki kadın ve aşk konusunu bu açıdan değerlendirmek yapıtlarının doğru okunabilmesi için de neredeyse bir zorunluluktur. Ve bu, kuşkusuz, “Malraux bir kadın düşmanı mıydı?” sorusundan çok daha önemlidir.

Öteki’nin Bir Figürü Olarak Kadın

Malraux 1976’da D’Astier de La Vigerie ile yaptığı bir röportajda kadın karakter yaratmak konusunda çektiği güçlüğü “Kadın benim için öyle farklı bir varlık ki -farklı olmaktan bahsediyorum, aşağı olmaktan değil- bir kadın roman kişisi hayal etmeyi beceremiyorum” diyerek ifade eder (D’Astier de La Vigerie, 1967: 60). Malraux’nun roman evreninde kadın öncelikle *Öteki*’dir. *İnsanlık Durumu*’nda karısı May ile konuşurken, bakış açılarının birbirinden ne kadar farklı olduğunu gören Kyo, bu düşüncüyü şöyle dile getirir: “O bir kadındı. Bir tür erkek değil...Başka bir şey...” (2010: 53) “Başka bir şey”, yani erkeğe yabancı, anlaşılması ve kavranması güç bir varlık. Jean-Claude Larrat’nın da vurguladığı gibi, Malraux’nun kadını *Ötekinin* bir figürü olarak gören düşüncesi, 1920’li yılların öncü çevrelerinin (fr. avant-gardistes) kadına yaklaşımından farklı değildir (107-109):

Malraux’nun düşünceleri bize, yüzyılın başında çoğu entelektüelde ortak olan iki ana kutbun etrafında biçimlenmiş gibi görünüyor. İlki dişiliğin radikal farklılığı fantezisi. Kadın *Ötekinin* bir figürüdür, anlaşılmaz ve bilinemezdir; tıpkı

¹ Fransızca kaynaklardan yapılan alıntılar tarafımızca çevrilmiştir.

² Bernanos’la birlikte kendisini Corneille’ci “Fransız kahramanlık geleneği” içinde belirlerleyen, insanı daha evrensel ölçekte düşünen Malraux’da, Corneille’den farklı olarak, bireysel onurdan çok özsaygı, haysiyet, hatta insanlık onurudur söz konusu olan. (Bkz. *Interview d’André Malraux* publié dans *Fontaine*, le 15 novembre 1945: 296.)

insanlığın diğer farklı biçimleri olan deli, dahi, çocuk, kayıp ya da ulaşılmaz uygarlıklar gibi. Aydınlanma felsefesinin temel inancı olan insanın evrenselliği ilkesinden bile şüphe ettiren, erkek varlıklardan farklı bir tür. Aklın üstünlüğünü tanımaz; beden taleplerinin egemenliği altındadır, erkekler tarafından inşa edilen “logosmerkezli” dünyaya yabancıdır.

Larrat, söz konusu *Öteki* algısıyla ilgili önemli bir not düşmeyi de ihmal etmez: “Ancak Malraux, yabancılık duygusunu kadın düşmanlığıyla karıştırmayanlardandır” (Larrat, 109). Romanların eril dünyasında bu olgunun izdüşümü basit bir biçimde “kadın, erkek olmayan şeydir” biçiminde formüle edilebilir. Nitekim erkek de bu *Öteki* algısı üzerinden tanımlar kendisini: ne olduğunun, ya da daha doğru bir deyişle, ne olmaması gerektiğinin bilincine varmasının bir aracı gibidir. Dönemin başka erkek yazarlarında da gözlemlenen bu *Öteki* algısı, kimilerinin gözünde «kadın düşmanı» bir Malraux imajının yaratılmasına yol açmıştır. İlk eşi Clara Malraux’un *Nos vingt ans* başlıklı biyografik kitabında, o yıllarda henüz yirmili yaşlarının başında olan Malraux’dan “Hayat arkadaşım bir kadın düşmanıydı” (Malraux, C.: 278) diyerek söz etmesi de bu “kadın düşmanı Malraux” imajının oluşmasına önemli katkıda bulunmuştur. Clara Malraux’un yukarıda anılan sözüne gönderme yapan Fanny Deschamps’a 1975’te verdiği bir röportajda esprili bir biçimde “Kadınlara karşı olamam, onlarla sadece iyi anılarım var” (Malraux, 1996c: 40) dese de kendisini “Dostoyevski ve Nietzsche’den yana kardeşi” olarak niteleyen dostu yazar Drieu La Rochelle üzerine verdiği bir röportajda, Drieu gibi “ikinci derece” bir kadın düşmanı olduğunu söylemesi ilginçtir. Bu “derece” farklılığını da şöyle açıklar: “[Drieu] kadının daha aşağı olduğunu düşünen, birinci derece bir kadın düşmanı değildi kuşkusuz; ikinci derece bir kadın düşmanıydı: kendilerinden vazgeçemedikleri için içerliyordu kadınlara...benim gibi” (Lyotard, 1996: 90). Özellikle mektup ve günlüklerindeki söylemlerinden dolayı Drieu La Rochelle’in bir kadın düşmanı olduğunu iddia etmek güç değildir. Malraux’ya gelince, bildiğimiz kadarıyla onun bu türden hiçbir söylemi yoktur. Yine de yukarıdaki belirlemenin romanlarında kadına verilen rollere ilişkin yapılacak bir değerlendirme için kimi ipuçlarını barındırdığı söylenebilir. Bu bağlamda May ve bir ölçüde de *Horgürü Zamanı*’ndaki Kassner’in eşi Anna dışında, eyleme katılan hiçbir kadının olmayışı dikkat çekicidir. Onlar da aşk ya da evlilik nedeniyle devrimci oldukları izlenimini uyandırır. Erkek roman kişilerinin gözünde kadınlık zayıflıkla özdeşleşmiştir genellikle. *İnsanlık Durumu* romanında, ilk cinsel deneyimini bir hayat kadınıyla yaşamış olan Çinli Çen’in, kendisine sonrasında ne hissettiğini soran Gisors’a verdiği yanıt “gurur” olur. Gisors ona “erkeklik gururu mu?” diye sorduğunda, Çen hor gören bir tavırla “Kadın olmama gururu” diyecektir (2010: 60). Yine aynı romanda Çan Kay-Şek’in Polis şefi König, kendisine işkence yapan ve aşağılayan Komünistlerin önünde bir “kadın gibi ağladığını” söyler. Kadın roman karakterleri bu zayıflık imajından

uzaklaştıkça, başka bir deyişle “erkeksileştikçe” değer kazanır gibi görünür. Bu anlamda, yaptığı iş kadar - çünkü devrim bir erkek işidir-, görünümü ve yürüyüşüyle de erkeksi olan Kyo'nun "sevgili savaştığı" May ilginç bir örnek oluşturur (47):

Evin kapısı kapandı. May içeri girdi. Neredeyse askeri kesimli mavi deri mantosu, yürüyüşündeki ve hatta yüzündeki erkeksiliği iyice öne çıkarıyordu- geniş bir ağız, güdük bir burun, Kuzeyli Almanlara özgü o çıkık elmacık kemikleri... [...] Fazlasıyla çıkık alnında da erkeksi bir şeyler vardı, ama konuşmayı kestiğinden beri hem istencinin gevşemesi hem de yorgunluk hatlarını yumuşattığı hem de beresini çıkardığı için giderek kadınsılaşıyordu.

Malraux bir "erkek işi" olan devrime katarak ona bir ayrıcalık tanır. Ancak, eğer May, Kyo ile hapse girmeye, onunla ölüme gitmeye razıysa, bu daha çok, devrime değil ona olan bağlığındandır. Malraux'nun ideal kahramanlarından biri olan Kyo elbette bu düşünceye itiraz edecektir; yoldaşı Katov'u örnek göstererek “Katov hiç sevmese de giderdi. Hayat hakkındaki, kendisi hakkındaki düşünceleri için giderdi. İnsan zindana bir başkası için gitmez” der (51). Başka bir deyişle hapse girmek, ölümü göze almak ancak yüksek bir amaç uğruna yapılabilecek şeylerdir. May, “Kyo, bunlar ne kadar erkekçe düşünceler” diyerek karşılık verir (51). Nitekim, bir çatışma evreni olan Malraux'nun romanlarında, erkek roman kişilerinin aksine, uğruna savaştığı dava için can veren, işkenceye uğrayan bir kadın “kahraman” olmayacaktır.

Ayakbağı olarak kadın ya da aşk-özsaygı çatışması

May'in Kyo'ya olan bağlılığı, onun hastaneden iş arkadaşı olan Lenglen'le yatmasına engel olmamıştır. Ancak aşk söz konusu olmadığı için bu May'in gözünde bir ihanet değildir. Bunu öğrendiği zaman Kyo'nun canının sıkılabileceğini düşünse de sırf Lenglen ölmek üzere olduğu için onun dileğini kabul etmiştir. Ayrıca, o güne kadar hiç kullanmasalar da Kyo ile birbirlerine bu anlamda bir özgürlük de tanımışlardır. Bu itiraf sahnesinin Kyo ve arkadaşlarının Çan-Kay-Şek'e karşı yürüttükleri mücadelenin en kritik anında oynandığını da belirtmek gerekir. Nitekim May'e “başka bir günü seçebilirdin” diyecektir. May de “iyi de zaten tam da bugün bunun hiçbir önemi yoktu...ve o kadar istiyordu ki... [...] ölüm karşısında o kadar önemsizdi ki bu...yarın ben de ölebilirim” (51) diyerek karşılık verir. Ancak May'in itirafı tahminlerinin de ötesinde yaralayıcı olur Kyo için: “Kyo en fazla küçük düşüren acının pençesindeydi: insanın bunu duyumsadığı için kendini hor gördüğü bir acı. Gerçekten de kiminle isterse onunla yatmakta özgürdü. Üzerinde kendine hiçbir hak tanımadığı, ama onun üzerinde o denli çok hak iddia eden bu acı da

nereden çıkmıştı şimdi?” (51). May’e karşı hissettiği aşkın yok olduğunu, “isimsiz, ölüm ya da zaman kadar yıkıcı bir duyguyla” onu sonsuza kadar kaybettiğini duyumsar (54). O andan itibaren her şey Kyo’ya “boş” görünür (49). Böylece May’in ihaneti, yazgıya karşı savaşan trajik kahramanın durumunu daha da trajik bir hale getirir. Ölümüyle sonuçlanabilecek tehlikeli bir göreve giderken, intikam alır gibi, kendisiyle gelmeye hazırlanan May’i yanında götürmek istemez. May farkındadır (189-190): “O halde, yani ben şey yaptığım için... diye söze başladı May, yani bu yüzden işte tehlikede bile birlikte olamayacak mıyız? Bir düşün Kyo: Neredeyse benden intikam alıyorsun diyeceğim”. Bu duruma isyan eder: “Birbirini seven varlıkların ölümle yüz yüze gelmesinin nedeni, tehlikeye birlikte göğüs germekten başka ne olabilir Kyo?” (190). May’in isyanının altında kocasının ve arkadaşlarının ölümlerine seyirci kalmak zorunda olması kadar, kendisine sanki korunmaya muhtaç bir kadınmış gibi davranılması, bir anlamda devrimci kimliğinden soyutlanması da vardır. “Korunmak isteyen bir kadın olarak mı yaşadım ben?” (192) diyen May’in sözleri, onu evde bırakıp sokağa çıkan Kyo’nun kulaklarında çınlamaya devam eder. “Çekip gitmesini bile kabullenen kadın üzerinde o acınılası korumayı gerçekleştirme hakkını nereden alıyordu. Neyin adına onu terk ediyordu? Bunun intikam olmadığından emin miydi?” (194). Her şeye rağmen karısına haksızlık ettiğini düşünen Kyo, ani bir kararla geri dönecek ve May’i beraberinde götürecektir (194):

May hala odadaydı. Kapıyı açmadan önce bir an durdu.; ölümün getirdiği kardeşliğin altında eziliyor, tüm şaşkınlığına karşın tenselliğin bu ruh birliği önünde ne kadar gülünç kaldığı keşfediyordu. İnsanın sevdiği varlığı ölüme sürüklemeyi kabul etmesinin belki de aşkın bütüncül, aşılması olanaksız biçimi olduğunu anlıyordu şimdi.

Ancak, yolda, hiç beklemedikleri bir anda Kyo’nun tutuklanmasıyla, May Malraux’nun evreninde kutsanan “ölümde kardeşlikten” mahrum olacak ve bu sadece erkeklere mahsus bir ayrıcalık olarak kalacaktır.

Bu genel çerçevede, kadın kahramanlık öykü ve filmlerinde olduğu gibi, çoğunlukla erkeğin cesaretini kıran, ayak bağı olan, hatta onu aciz duruma düşüren konumundadır. Başka bir deyişle, kadın her zaman kahramanın yumuşak karnı olacaktır. Bu bakış açısı çeşitli nedenlerle kadını sakınılması gereken bir düşman olarak gören Nietzsche’nin “birinci derece” kadın düşmanlığını anımsatır. Çok önemli bir olayın arifesinde Kyo’yu altüst eden May’in itirafı da bu çerçevede değerlendirilebilir. Ancak Kyo gibi bilinçli ve iradeli bir kahraman, sevdiği kadını beraberinde ölüme sürüklemeyi aşkın aşılamayacak bir seviyesi olarak görerek bu karmaşık durumun üstesinden gelmeyi başaramıştır. Corneille’in kahramanları gibi, aşk (ve aile bağları) ve görev duygusu arasında sıkışıp kalan Hemmelrich onun kadar şanslı değildir. Çen ve iki

çömezi Çan-Kay-Şek'e düzenledikleri başarısız suikast girişimden sonra, ikinci bir denemeye kadar saklanacak bir yer bulmak umuduyla Hemmelrich'in dükkanına gelirler. Her ne kadar Hemmelrich onları saklamak, dahası onlara katılmak için can atsa da orada yakalanmaları durumunda hasta olan çocuğunun ve karısının polis tarafından öldürüleceği korkusuyla onların dileğini geri çevirmek zorunda kalır: "Beni anla Çen: çocuk çok hasta ve annesinin durumu da pek parlak değil." Ve umutsuzca ekler: "Bilemezsin Çen, serbest olduğun için nasıl şanslı olduğunu bilemezsin" (169). Çen "Hayır, biliyorum" diyerek karşılık verir. Yoldaşlarını reddettiği için vicdan azabı çeken Hemmelrich, bir yandan da atıldıkları eylem nedeniyle Çen ve adamlarına imrenir. Çünkü giriştikleri sıradan bir eylem değil, yazgıyla yüzleşme, savaşıma olanağıdır. Bu, hayatı boyunca maruz kaldığı aşağılanmaların, çektiği acıların intikamını yazgıdan alma şansıdır. Nihayetinde, kaçırıldığı sefil varlığına bir anlam verme şansıdır (170-171):

İsteklerini reddetmişti, bunu bağışlayamıyordu. İşkence altında konuşan bir adam gibi, nasıl davrandıysa yine öyle davranacağını biliyor, ama bundan dolayı kendini bağışlayamıyordu. Gençliğine ihanet etmiş, isteklerine ve düşüncelerine ihanet etmişti. Nasıl etmesin? "Önemli olan yapabileceğini istemektir..." Elinden gelmeyecek bir şey istemiyordu o: Çen'e aradığı sığınağı sunmak ve onunla birlikte çıkmak. Doğduğundan beri kendisini zehirleyen, sonra çocuklarını zehirleyecek bu acımasız hayatı, bombalarla, her türlü şiddetle telafi etmek. Akli çocuklarındaydı asıl. Kendi acısını kabullenebilirdi: Alışmıştı artık... [...] Çen'le birlikte çıkmak, çantalarındaki bombalardan birini almak, fırlatmak... Sağduyulu bir işti bu aslında. Hatta sürdüğü şu hayatın içinde anlamı olacak tek şeydi belki.

"Tanrım, Tanrım. Tanrım ben asla onun yerinde olamayacak mıyım?" diye hayıflanarak kendisine küfreder (170). Hemmelrich'in onurlu bir biçimde ölmeye bile hakkı yoktur. Mahcup bir biçimde, Çen'i aramaya gelen Katov'a onları neden reddetmek zorunda kaldığını açıklamaya çalışır. Benzeri bir ikilemi daha önce deneyimlediğini anladığımız Katov onu teselli eder: "Kadın ve çocuk olmasa giderdin, eminim buna" (198). Karısı ve çocuğu öldürüldükten sonra, artık kaybedeceği hiç bir şey kalmadığında, kendini ruhunu altüst eden, "o zamana kadar tanıdığı en güçlü coşkuya", "ürkütücü" bir "sarhoşluğa" kaptıran Hemmelrich'in beklediği fırsat nihayet eline geçer: "Ama bu kez kader yanlış oynamıştı. Hâlâ sahip olduğu her şeyi elinden koparıp alarak onu özgür bırakıyordu" (241). Trajik bir mutlulukla, acı ve kaygıdan kurtulduğunu, özgürleştiğini duyumsar. Zira Hemmelrich "aciz" değildir artık, artık "o da öldürebilir" (242). İçi acı, öfke ve tuhaf bir enerjiyle dolan Hemmelrich, önüne çıkan ilk düşman askerini öldürdüğünde, yazgının bütün ağırlığının üzerinden kalktığını duyumsar. Zira öldürdüğü adam onun gözünde yazgının cisimleşmiş hali gibidir (261-262):

Hemmelrich kendisini bir deliğin dibine büzülmüş gibi hissediyordu, ölümün kendisi gibi ağır ağır yaklaşan şu yaratıktan çok, onun ardından gelecek ve canlı bir insanın üzerine çivilenen bir tabut kapağı gibi, onu bir kez daha ezecek şeylerden ötürü taş kesilmişti sanki. Her gün hayatını boğan her şey şimdi onu bir darbede ezip yok etmeye geliyordu. [...] Yaklaşan sadece kendi acısı değildi, karnı deşilmiş karısının, öldürülmüş hasta çocuğunun ıstırabıydı. [...] O artık bir insan değil, Hemmelriche'e acı çektiren her şeydi.

Kadın ya da ailevi bağlarla özdeşleştirilen bu engel/ayak bağı imajı Malraux'nun başka romanlarında da karşımıza çıkar. Katov ailesi olmayan şanslılardandır. Lokomotifin kazanına canlı canlı atılmadan önce Katov da Hemmelrich'inkine benzer trajik bir sevinç duyar: “Katov içinde derin bir sevinç duydu: ne karısı ne de çocuğu vardı.” (287). Umut romanındaki Guernico'nun tek tesellisi, ailesinin düşmek üzere olan Madrid'de olmamasıdır: Guernico'ya “En zoru da şu kadın ve çocuk meselesi. [...] neyse ki ben şanslıyım: burada değiller³” diyerek içini döker (Malraux, 1996a: 269). Eylemin en kritik anlarında Malraux'nun kahramanlarının aklı geride bıraktıklarında kalır. Bu anlamda *Horgörü Zamanı*'ndaki Kassner'in durumu da farklı değildir: önce tutulduğu Nazi hapishaneden kaçtığında, sonra evine dönmek için bindiği uçak fırtına yüzünden düşme tehlikesi atlattığında, kendisi değil de sanki “karısı kurtulmuş” gibi gelir ona; onun adına sevinir (1989: 823). Katov gibi Kyo da lokomotifin kazanına atılacaktır. Diri diri yanmamak için üzerinde taşıdığı siyanür kapsülünü çiğnerken, Kyo'nun aklı da karısı May'dedir. Öleceği için neredeyse suçluluk duyar: “May'i göremeyecekti bir daha ve onu etkileyen tek acı, sanki ölümü bir kabahatmiş gibi, ölümüyle May'e vereceği acıydı. Gergin bir alaycılıkla “öldüğü için vicdan azabı çekmek diye düşündü.” (2010: 288).

Duygusal bağıllık kahramanın bilincini ve iradesini zayıflatan, eyleme geçmesini engelleyen bir tehdit gibi resmedilir. Bu nedenle, Gisors'la kadın ve aşk üzerine konuşan Ferral'e göre bilinçli ve iradeli bir erkek, benliğini bulmasına engel olabilecek bir kadına olabildiğince az yer vermelidir hayatında: “Erkek kadını yadsıyabilir, zaten yadsımalıdır: hayatı gerekçelendiren ve beyaz adamı tatmin eden eylemdir, sadece eylem. Bize tablo yapamayan bir ressamdan söz edilse ne düşünürsünüz?” (217). Erkek özgür iradesiyle çizdiği yolda kararlılıkla devam etmelidir: “Bir adam eylemlerinin, yaptıklarının, yapabileceklerinin toplamıdır. Başka bir şey değildir. Ben bir kadınla veya erkekle karşılaşmanın hayatıma vereceği biçimleri izlemem. Ben kendi yollarımı izlerim, ben...” (217). Bu bağlamda Jean-Claude Larrat'nın efsanevi Saba Kraliçesi Belkıs'ın hüküm sürdüğü topraklarla ilgili yargısı, güç ve iradeyle saplantılı olan Ferral gibi roman

³ Bir dikkatsizlik sonucu olmalı, Attila İlhan çevirisi olan *Umut*'ta bu cümleler atlanmıştır.

kişilerinin kadına bakış açısını yansıttığı söylenebilir (2001: 17): “[...] bu topraklar dünyaya hâkim olmak isteyen fatihlerin toprağı değil; bunlar kadınsı bir baştan çıkarmanın ya da ironin, erkek dehaların, yani epik kahramanların, sanatçıların ya da “yaratıcıların” yeni bir dünya tasarlamasının ve inşa etmesinin engellendiği topraklardır.”

Tensel aşk ya da güç istencinin bir uygulama alanı olarak erotizm

Aşkın beraberinde acıyı, kaygıyı, hatta aşağılanmayı getirdiği böyle bir dünyada, kadınla ilişkinin tensel aşka ve erotizme indirgenmesi tercih sebebidir. Tıpkı *Öteki* kavramı gibi, erotizm de özellikle 20. yüzyılın öncü çevrelerinde yeni bir eğilimdir. 1925’e doğru, zamanının aptal gençleri gibi kendisinin de aşkın varlığına inanmadığını yazan Malraux (1996b: 858), yıllar sonra, 1975’te, verdiği bir röportajda bu düşüncesini biraz daha açar (1996c.: 43-44):

1925’te, gençlerin arasında, aşkı cinselliğin bir angaryası gibi düşünmek modaydı. Bazen kaçınılmaz, ama daima can sıkıcı. Kendini duygusal aşka teslim etmek anlamsız bir kadın eğlencesi, dahası taşra işi olarak görülüyordu. Paris’te erkek gibi davranan kadınlar hüküm sürüyordu. Hazzın ateşli savunucuları olan bu kadınlar hiç aşk acısı çekmezlermiş gibi bir hava veriyorlardı. Biz de az çok Remy de Gourmont gibi düşünüyorduk. 1915’te ölmüştü, ama ünlü yapıtı *Physique de l’amour* entelektüel gençliğin başucu kitabıydı. Sadece kitabın başlığı bile, kadınlardan aşk değil, cinsellik ya da daha doğru bir deyişle erotizm isteyen Gourmont’nun felsefesini ortaya koyuyordu.

Söz konusu yıllar, edebiyatta kadın imgesinin de önemli bir değişime uğradığı yıllardır. Bu değişimin kökeninde hem yasalarla düzenlenmeye başlayan cinsiyetler arası eşitlik, hem de insan bilimlerinde kaydedilen gelişmeler vardır. 19. yüzyılın sonundan itibaren Alman Kraft-Ebing’in cinsel psikopatoloji ya da Charcot’nun histeri üzerine yaptığı, o zamanlar bilimsel ve nesnel kabul edilen çalışmalarına, kadın düşmanlığı skandal yaratan Nietzsche’nin yazınsal etkileri de eklenecektir (Larrat, 107). Bu değişim özellikle de Freud’un çalışmalarıyla şaşırtıcı boyutlara ulaşır. Jacques Chastenet, *Quand le boeuf montait sur le toit* başlıklı önemli yapıtında, cinsellikle ilgili tabuların Freud’un psikanalistik çözümlenmeleriyle birlikte nasıl sarsıldığını anlatır. Freud psikanalizinin bilime getirdiği yenilikleri gerçekten anlayacak sadece birkaç uzman olmasına rağmen, bu çalışmalardan sadece, arasına çiğ sözcüklerin serpiştirildiği, hayalle süslenmiş heyecan verici bir kelime dağarcığının akılda tutulduğunu ve bunların binlerce insanın dilinde

dolaştığını yazar. “Oidipus kompleksi”, “libido”, “aktarım nevrozları”, “egonun olumsuzlanması”, “narsizm” gibi kavramların, "cinsel sapkınlık", "homoseksüellik", "oto-erotik tatmin", "erojen bölgeler", "fallik saplantı" gibi kavramların en seçkin topluluklarda bile şaşırtıcı bir rahatlıkla kullanıldığını belirtir. (1959: 91). Burada dönemin edebiyatında da güçlü bir yankı bulan gerçek bir cinsel devrimden bahsedilebilir. Jean-Claude Larrat edebiyatın cinsellik ve kadınlığa yaklaşımdaki bu önemli dönüm noktasının tek kelimeyle özetlenebileceğini söyler: erotizm (2001:107). Nitekim o yıllar Dada ve Gerçeküstücülük’ün erotizme geniş yer verdiği yıllardır. Bu bağlamda Malraux’nun Fransız romanındaki bu yeni eğilimi izleyen ilk romancılardan biri olduğunu söylemek gerekir. Erotik edebiyat okuru olan Malraux’nun, gençliğinde cüretkârca resimlenmiş cesur (erotik) metinlerin editörü olduğu da unutulmamalıdır. Ayrıca Malraux’nun o yıllarda henüz günümüzdeki kadar popüler olmayan Sade üzerine iki makale yayımladığı, Faulkner’in *Tapınak* ve D.H. Lawrence’ın *Lady Chatterley’nin Sevgilisi* romanlarının Fransızca çevirileri için önsözler yazdığı, yine Laclos’nun *Tehlikeli İlişkiler*’i üzerine yazdığı ve sonrasında önsöz olarak kullanılan bir incelemesi olduğu da hatırlanmalıdır. Malraux’nun, özellikle *Uzakdoğu*’da geçen ilk üç romanı, kadın ve cinsellik üzerine ortaya atılan kimi yeni teorilerin izlerini taşır. O dönemin yayıncılık geleneği uyarınca *Büyük Yol (La Voie royale)* 15 Ağustos-1 Ekim 1930 tarihleri arasında önce *Paris* dergisinde yayımlanır; sonra kitap olarak basılacaktır. Romanın fazla cüretkâr bulunan bu ilk versiyonu, derginin yazı işleri tarafından makaslanmasına rağmen özellikle tutucu okurlar üzerinde şok etkisi yaratmıştır. Ancak yukarıda da göstermeye çalıştığımız gibi, Malraux’nun romanlarındaki erotik boyut kahramanların trajik bilincine sıkı sıkıya bağlıdır. Yani başka türlü söylemek gerekirse, Chalmieu’nun da dediği gibi Malraux’da “erotizm tensel olmaktan çok düşünseldir” (1976: 166).

Kanton’da İsyân ve Büyük Yol romanlarında kadın roman kişisi olarak sadece hayat kadınlarıyla karşılaşılır. Yani yaşamlarını bedenleriyle sürdüren ya da başka bir deyişle bedenleri yaşamda kalmalarının aracı olan kadınlardır bunlar. Hem bu romanlarda hem de *İnsanlık Durumu*’nda bu kadınların, erkek için yazgıya boyun eğmenin kaçınılmaz olduğu anlarda ortaya çıkmaları rastlantısal değildir. Chalmieu’nun erotizmin işlevi hakkındaki yargısı bu durumu ifade eder (166): “Erotizm, otantik değerler yaratamayacağını bilenler için yazgının belirsizliğine karşı bir silahtır: başkasının özgürlüğünü yadsımak, bir başka varlığı fiziksel olarak fethetmek, kendi varlığını doğrulamaktır”.

Metafizik bir serüven romanı olan *Büyük Yol*’da kazara üstüne bastığı bir okla ölümcül bir biçimde yaralanan Perken, uşağı Xa’dan kendisine kadın bulmasını ister. Arkadaşının kaçınılmaz sonunu doktorun ağzından duyduktan sonra içi umutsuzlukla kaplanan, kendi insanlık durumunu onda gören Claude da aynı şeyi isteyecektir: “Bana da bulabilir misin?” (109). Aynı biçimde *Kanton’da İsyân* romanında tropikal bir hastalığa yakalanan, ölümünün yakın olduğunu bilen Garine, odasından çıkan Çinli kadınları gören

arkadaşına “Salim kafayla ciddi şeylerle uğraşmak mı istiyorsun, en iyisi çağırıp onlarla yatmak, sonra da artık kafanı yormamak” diyecektir (1967: 154). Ferral’in durumu da diğerlerinden farklı değildir. Metresi Valérie tarafından küçük düşürülen Ferral’in aklına gelen ilk şey karşısına çıkan ilk geneleve uğramak olacaktır (2010: 212): “Bu gece bir kadınla yatmalıydı. [...] Emrine amade bedenler bulunduğundan emin olmak ona -en azından şimdilik- yetiyordu.” Ferral’in, başka bir bedeni aşağılayarak, az önce kendi yaşadığı aşağılanmanın hezeyanını unutmaya ihtiyacı vardır: “Bedenler vardı sadece... Neyse ki... Yoksa...” (212). Beraber olmadan önce bir kurtizanın müşterisine şarkı söylemesi, sohbet etmesi, sofrada hizmet etmesi ya da içmesi için ona çubuk hazırlaması bir ritüeldir. Ferral’in yaptığı gibi, bu seremoniyi atlayıp, doğrudan ondan soyunmasını istemek ise hakarettir. Ferral kurtizanı küçük düşürerek yaşadığı aşağılanmanın intikamını ondan olmak ister. Çünkü hızlı bir intikam “ancak bedenlerden alınabilir” (207-208). Ferral’e göre “Erotizm kendi içindeki veya karşı taraftaki ya da her iki yandaki aşağılanma duygusudur”, erotizm “bir düşünceden başka bir şey değil[dir]...” (220).

Motivasyonları birbirinden farklı olsa da güç peşinde koşan Perken’in kadına ve bedensel aşka yüklediği anlam Ferral’inkinden farklı değildir. Yerlilerin yaşadığı, henüz beyazlar tarafından işgal edilmemiş bir bölgede kendi krallığını kurma hayalinin başarısızlığa uğraması ihtimaline karşı, aşk gibi bağlayıcılığı olmayan erotizm, bir kaçış, geçici de olsa bir kurtuluş yoludur (1957: 43):

- Eğer ben hayatımı kendimden büyük bir oyun üzerine oynadımsa...

- Başka ne yapılabilirdi?

- Hiç ama bu oyun benden dünyanın geri kalan kısmını gizliyordu; zaman zaman da dünyanın benden gizli kalmasını son derece istiyorum... Eğer bu tasarımı gerçekleştirseydim... Her şeyin kokuşmuş olmasını düşünmek vız gelirdi bana. Kadınlar var ya!

- Vücutları mı?

- Şu: bir tane daha, cümlesinde ne büyük bir kin gizli olduğunu tasavvur edemezsiniz. İnsanın elde edemediği her vücut bir düşmandır. Şimdi kafamda bütün eski rüyalarım canlanıyor.

Claude’a bu “bedenlerin” kendisi için gerçekten ne ifade ettiğini şöyle açıklar (44): “Hayır birer vücut değil bu kadınlar... birer imkân... Evet... Ve istiyorum... [...] insanları yenmeyi istediğim gibi istiyorum.”

Böylece kaçış işlevi gören bedensel aşk kişinin durumunu unutmamasının bir aracı haline gelir. Geçici de olsa, bir başarısızlığın, bir hayalkırıklığının daha güçlü bir tatminle telafi edilmesidir. Malraux *Lady Chatterley* için yazdığı önsözde, erotizmi “zamanının insanların içinde bulunduğu insanlık durumundan kurtulmanın tek yolu” olarak gördüğünü yazar (1932: 9). Bir yıl sonra yayımladığı *İnsanlık Durumu* romanında da Gisors'a hemen hemen aynı şeyi söyler (2010: 217):

Bir insanın içinde bulunduğu, nasıl desem, insanlık durumuna katlanması çok az rastlanılan bir olaydır. [...] Her zaman bir uyuşturucu bulmak gerekiyor. Bu ülkenin afyonu, İslam'ın esrarı, Batı'nın da kadını var... Belki de aşk özellikle Batı'nın kendi insanlık durumundan kurtulmak için kullandığı yoldur...

Konunun ağırlığından bunalan Ferral içindeki bir kadınla yatma arzusunun ihtiyaç haline geldiğini hissederek: “Mutlaka bir kadınla yatmalıydı Ferral. Çıkıp gitti” (218).

Duygusal aşktan, bir tür kaçış olan tensel aşka geçiş erotizm yoluyla olur. Lyotard'a göre, aşktan farklı olarak, erotizm insanın “sevgi dolu bir birliktelikte kendini kaybetmeyi” redderek “benliğin kendi bütünlüğünü koruması” anlamına gelir (1996: 275). Tensel aşk bu anlamda insanın bütünlüğü için aşkın ya da karşı cinsle ilişkisinin en az tehdit edici biçimi olarak karşımıza çıkar. Zira yıkıcı bir tutku olan aşkın tersine, kahramanın varlığını daha da karmaşık bir biçime sokmaz. Ferral'i henüz yeterince tanımayan Valérie, en azından ilişkilerinin başında, bir gün onun tarafından sevineceğini ummuştur. Ancak bu beklenti boşunadır: “Kadın [...] Ferral'in doğasının ve şu anda verdiği kavganın onu aşka değil, erotizme hapsettiğini kavrayamamıştı.” (2010: 113). Onun gibi, Garine, Perken ve Grabot da aşkı değil, erotizmi bilinçli bir biçimde seçen yalnız fatihlerdendir. Malraux'nun roman evreninde duygusal ilişkilere yer vermemesinin temel nedenini bu olguda aramak gerekir. Bu tercihin, yapıtın trajik boyutunu gölgelememek adına bilinçli olarak yapıldığı söylenebilir.

Erotizm sadece insanlık durumundan kaçmanın bir yolu değil, aynı zamanda Malraux insanının kendisini kanıtlamasına ve güç istencini tatmin etmesine olanak sağlayan bir alandır. Nitekim Malraux'nun kahramanları arasında erotizmi en çok yüceltenlerin, aynı zamanda güç istenciyle en saplantılı karakterler olmaları rastlantı değildir. Kahramanlık gibi, erotizm de Perken ve Ferral için kişinin iradesini sınımasının bir yoludur. *Triange noir* başlıklı denemesinde bir “irade mitojijisi” olarak nitelediği Laclos'nun *Tehlikeli İlişkiler* romanı üzerine yazdığı incelemede, Malraux'nun erkek ve kadın arasındaki güç mücadelesini, kendi romanlarında olduğu gibi, yazgı bağlamında ve erotizm üzerinden ortaya koyması ilginçtir (Laclos, 1992: 11):

Giz sözcüğüne her türlü anlam yüklenebilir. Laclos için bu sözcük, insanın kendisinin denetleyemediği, yönetemediği yanı, -alın yazısı- anlamını yüklenebilirdi. Bu satranç oyununun altında dolanıp duran, iki oyuncunun da, tüm çabalarına karşın elde edemedikleri büyük bir alın yazısı gölgesi vardır: cinsellik. Bir kitapta anlatılan bedensel aşklara, bir baskı düşüncesi karışır karışmaz, o kitapta cinsellik var demektir. Bu ünlü haz övgüsü boyunca, tek bir çift, bir kez olsun, art düşüncesiz yatağa girmez. Bu düşünce hemen her zaman baskıdır.

Ferral-Valérie ilişkisi bu güç mücadelesinin somut bir örneğidir. Ferral'in gözünde Valérie "zevkinin zıt kutbu"ndan başka bir şey değildir (2010: 118). Belki zamanla bunun farkına vardığı için, Ferral'inkine benzer erotik bir bilince sahip olan Valérie aşkın yukarıda sözünü ettiğimiz "kaçış", "unutuş" işlevini yerine getirmeyi reddeder. Bu da ilişkilerini sürekli olarak birbirlerini aşağılamaya çalıştıkları bir oyuna, bir güç gösterisine dönüştürür. Martine de Courcel'in deyimiyle, Ferral Valérie'de, "boyuna göre bir düşman" görür (Courcel: 143), zira onun da "kendisinininkine benzer bir gururu" vardır (2010: 113). Ferral için Valérie'ye sahip olmak, kendi varlığını "daha şiddetli hissetmek" için, "en şiddetli duygu olan gururunu" ortaya koyduğu erotik bir güç gösterisidir. Ancak onu neyin motive ettiğini iyi bilen Valerie bu oyuna izin vermez. Nitekim bir tuzak kurarak onu küçük düşürür: Ferral'e oteldeki odasında randevu verip, gelirken kafesin içinde bir kuş getirmesini ister. Ancak Ferral Valerie'nin odasında onun hayranlarından biri olduğunu anladığı başka bir adamla, elinde kuş kafesi taşıyan uşağını bulacaktır. Ferral'in tahmin ettiği gibi Valérie ona bir de mektup bırakmıştır. Malraux'nun mektupta Valérie'ye atfettiği söylemin, o günün, hatta sonrasında feminist söylemlerini aratmayacak kadar yalın ve çarpıcı olduğunu da belirtmek gerekir (206):

Ben sahip olunan bir kadın, çocukları ve yaşlıları kandırır gibi yalan söyleyerek zevkinizi alacağınız bir beden değilim. Çok şey biliyorsunuz azizim, ama belki de bir kadının da bir insan olduğunu fark edemeden öleceksiniz.

Gururu incinen Ferral en yakındaki kuşçu dükkanına giderek orada bulunan kuşların hepsini satın alır ve Valérie'nin odasına doldurtur: "Kadın bir insandı, ha! bir mola, bir yolculuk, bir düşman..." (219). İstedikini elde edemeyen, dahası kendisini aşağılanmış hisseden Şangay'ın güçlü adamı Ferral öfkesinden deliye döner, zira "iradesinin sınırları" aşılmıştır (207):

Yollar yaptığını, bütün bir ülkeyi değiştirdiğini, tarlalarındaki kulübelere kopardığı binlerce köylüyü fabrikalarının çevresindeki eternit barakalara soktuğunu -feodaller gibi, imparatorluk naipleri gibi- kendine ne kadar yinelenirse yinelenirsin,

kafesindeki kara tavuk sanki onunla alay ediyordu. Ferral'in bütün gücü, ileri görüşlülüğü, Hindiçin'i dönüştüren ve Amerika'dan gelen mektubun ezici yükünü hissettirdiği gözüpekliği dönüp dolaşüyor ve tüm evren oymuş gibi kendisini kesinlikle umursamayan şu gülünç kuşta son buluyordu. "Bir kadına bu kadar önem vermek..." Söz konusu olan kadın değildi, o sadece gözlerini örten bağı çekip çıkarmıştı. Tüm gücüyle iradesinin sınırlarını aşmaya çalışmıştı.

Ona göre erotizm "varlığın kendisini ortaya koymasındır: Ferral'in içinde başka bir gurura hükmetme, hor görme ihtiyacı vardır..." (Moatti, 1987: 228). Seviştikten sonra uykusunda Valérie'yi izleyen Ferral'in aklından geçirdikleri, içindeki bu hükmetme ihtiyacını açıkça ortaya koyar: "Ferral bir insan diye düşündü, "bireysel, yalıtılmış, benzersiz bir hayat, benimki gibi". [...] aptallık bu; o da kendisini cinsel organıyla hissediyor, tıpkı benim gibi ne eksik ne fazla. Kendini bir arzu, keder, gurur yumağı, bir yazgı gibi hissediyor." (2010: 117) Ferral'in kendisine eşit başka bir insana bedensel aşk yoluyla hükmettiğini fark etmesi onun gözünde "zaferini" daha ilginç bir hale getirir. Bir fahişeye aynı duyguyu bu biçimde yaşayamayacağını bilincindedir: "Fethedilmiş bir beden, kendisini teslim eden bir bedenden daha çok zevk verirdi, -her beden daha çok zevk verirdi." (204) Bir bedeni fethetmiş olmanın verdiği his gururunu okşar; çünkü söz konusu olan zaferle sonuçlanan bir mücadeledir. Bu bağlamda kimi 17. yüzyıl Fransız ahlakçıları gibi, özsaygıyı, kibir ve bencillikle özdeşleştiren, insanlar arasında kin ve düşmanlık yaratan, onu diğerlerinin tiranı olmaya iten bir duygu olarak mahkûm eden Pascal'ı anımsamamak mümkün değildir. Ancak Malraux'nun evrenindeki söz konusu "diğerleri" elbette trajik bilinçten doğan özsaygıyla hareket eden, aynı davaya baş koyan erkekler değil, kadınlardır. Pascal'daki olumsuz anlamının aksine, Malraux'nun kahramanlarındaki özsaygı, aynı insanlık durumuna, trajik yazgıya maruz kalanların arasındaki dayanışma duygusu olarak ortaya çıkar. Bu nedenle arkadaşlık (silah arkadaşlığı) ve kardeşlik duygusu Malraux'nun romanlarında sevginin ya da bağlılığın olumlanan tek biçimi olarak ortaya çıkacaktır.

Sonuç

Romancının görevinin, kişi yaratmaktan ziyade tutarlı bir kurmaca evren yaratmak olduğuna inanan Malraux gibi bir romancıyı önemli bir kadın kahraman yaratmadığı için eleştirmek, romanlarındaki kimi söylemleri romancıya atfederek onu "kadın düşmanı" olarak yaftalamak elbette doğru bir yaklaşım değildir. Bu anlamda romancı Malraux ile insan Malraux'yu ayırmak gerekir. Zira roman kişilerinden birine "kadının da bir insan olduğunu farkedemeden öleceksiniz" dedirten de "Kadın bir insandı, ha! bir mola, bir yolculuk, bir düşman..." dedirten aynı romancıdır. Bu makalede de göstermeye çalıştığımız gibi, yazarın felsefesini,

roman anlayışını, romanlarının doğasını, dönemin düşünsel ve yazınsal dinamiklerini dikkate almadan, üstelik günümüz dünyasının değerleriyle, anakronik bir biçimde yapılacak bir eleştirinin yapıtın doğru okunmasına engel olacağına kuşku yoktur. Okurun romanlarda karşılaştığı benlik; anlam arayışında yazgısına karşı savaş veren, bunu yaparken yukarıda belirttiğimiz nedenlerden dolayı kadını yadsıyan, yadsımak zorunda olan eril bir benlik olarak kurgulanmıştır. İnsanlık durumu olarak adlandırdığımız olgu sanki kadın için de geçerli değil midir sorusu/eleştirisi haklı bir eleştiri gibi görülebilirse de nasıl bir roman evreni kurulacağı nihayetinde romancının tercihidir ve bu genellikle kimi dinamiklere bağlıdır. Kaldı ki Malraux'nun romanlarında kadının sözünü ettiğimiz anlamdaki yokluğu, romanların doğasıyla bile kolayca açıklanabilir. Malraux'da da bulduğumuz biçimiyle, savaş geleneksel olarak erkeklerin dünyasını anlatır. Kadına biçilen edilgen rol ya da yukarıda altını çizmeye çalıştığımız ayakbağı imajı, -Homeros'un destanlarından *Chansons de geste*'lere, hatta kahramanlık temalı günümüz filmlerine varıncaya dek kahramanlık anlatılarında bulduğumuz ve artık bir klişe olan kadın imajından hiç farklı değildir. Kadını *Ötekinin* bir figürü ve (erotik) bir araç olarak gören anlayışa gelince, bu büyük ölçüde İki Savaş Arası dönemin kimi düşünsel etkilerinin bir yansımasıdır. Bu bakımdan, genel evrimi içinde, kadının o dönem edebiyatındaki temsili için de önemli ve ilginç bir örnek oluşturur.

Bir yapıt, kimi modern eleştiri yöntemlerinin önerdiği gibi, yaratıcısından, tarihsel, düşünsel ve yazınsal bağlamından bağımsız olarak da değerlendirilebilir elbette; ancak, en azından bu örnekte de görüldüğü gibi, kurmaca bir yapıttan hareketle yaratıcısının kişiliği hakkında bir yargıda bulunmak çok da anlamlı değildir.

Kaynakça

Benzakour-Chami, A. (2001). *André Malraux: une passion*. Maroc: Eddif.

Chalumeau, J.-L. (1974). *La pensée en France, de Sartre à Foucault*. Paris: Nathan.

Chastenet, J. (1959). *Quand le bœuf montait sur le toit*. Paris: Librairie Arthème Fayard.

D'Astier de La Vigerie, E. (Ağustos 1967). "Malraux à D'Astier de La Vigerie" in *l'Événement*. Paris.

De Courcel, M. (1982). "Ses personnages féminins". *Cahier de l'Herne, André Malraux*. Paris: Editions l'Herne.

Laclos, C. (1992). *Tehlikeli İlişkiler* (Çev. Ataç.). Sunuş (Çev. Atilla Demircioğlu). İstanbul: Görsel Yayınlar.

Larrat, J.C. (2001). *André Malraux*. Paris: Librairie générale française.

- Lecarme-Tobone, E. (1995). “Hercule aux pieds d’Omphale ou les figures féminines dans La Condition humaine”. *Roman 20/50 Revue d’études du roman du XXe siècle n°19*. Paris.
- Lyotard, J-F. (1996). *Signé Malraux*. Paris: Grasset & Fasquelle.
- Malraux, A. (1932). *Préface de l’Amant de Lady Chatterley*, D.H. Lawrence. Paris: Gallimard.
- Malraux, A. (1957). *Büyük Yol*. (Çev. N. Müren). İstanbul: Varlık Yayınları.
- Malraux, A. (1967). *Kanton’da İsyân*. (Çev. A. İlhan). İstanbul: Varlık Yayınları.
- Malraux, A. (1989). *Le Temps du mépris* in *André Malraux Oeuvres complètes T.1*. Paris: Gallimard.
- Malraux, A. (1996a). *L’Espoir* in *André Malraux Oeuvres complètes T.3*. Paris: Gallimard.
- Malraux, A. (1996b). *Le Miroir des limbes* in *André Malraux Oeuvres complètes T.2*. Paris: Gallimard.
- Malraux, A. (1996c). *Les Réalités et les comédies du monde*. Paris: Editions de l’Herne.
- Malraux, A. (1998). *Umut*. (Çev. A. İlhan). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Malraux, A. (2010). *İnsanlık Durumu*. (Çev. A. Berktaş). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Malraux, C. (1966). *Nos vingt ans*. Paris: Grasset.
- Moatti, C. (1987) *Le Prédicateur et ses masques*, Paris: Publications de la Sorbonne.
- Picon, G. (1953). *Malraux par lui-même*. Paris: Seuil.

Transediting'i Etraflıca Düşünmek*

Christina SCHAEFFNER

Öz

Bu makale, Stetting'in bir makalesinde önerildiği gibi transediting¹ (çevirmek-düzenlemek) terimini bilhassa göz önünde bulundurarak, haber çevirisinin araştırılmasında kullanılan terimlere odaklanmaktadır. Stetting'in orijinal savlarının bir özetinden sonra, kullanılan ana yöntemleri, bulguları ve kavramları gösteren haber çevirisiyle ilgili bazı araştırmalar sunulmaktadır. Bu makale, kitle iletişim araçları bağlamında karmaşık çeviri süreçlerini tanımlamak için çeviri terimini kullanan ya da reddeden çeşitli bilim insanlarının ortaya koyduğu savları sunmakta ve hangi alternatif terimlerin kullanıldığını göstermektedir. Stetting'in transediting terimini türetmedeki asıl amacının, çeviri sürecinin, bir kaynak metnin eşdeğer bir erek metin olarak çevrilmesinden daha fazlası olduğu konusunda farkındalık yaratmak olduğu görülmektedir. Bununla birlikte, haber çevirisinde tanımlanan dönüştürümler, genel olarak çevirinin bir özelliğidir. Bu nedenle, makale, transediting teriminin gerekliliği ve haber çevirisindeki uygulamaları tanımlamak için yeteri kadar açıklayıcı olup olmadığı üzerinde durmaktadır.

Anahtar Sözcükler: haber, basın, medya, transediting, metin düzenleme.

* Çeviren: Hanımnur MERCAN – Yaşar AKGÜN. Lisans Öğrencisi, Kütahya Dumlupınar Üniversitesi, İngilizce Mütercim ve Tercümanlık Bölümü, e-posta: hanımnur.mercan@ogr.dpu.edu.tr, ORCID ID: 0000-0002-1652-8948 – Lisans Öğrencisi, Kütahya Dumlupınar Üniversitesi, İngilizce Mütercim ve Tercümanlık Bölümü, e-posta: yasar.akgun0@ogr.dpu.edu.tr, ORCID ID: 0000-0001-2345-6789.

Bu makalenin ilk yayımına ait bilgiler şöyledir:

Schaeffner, C. (2012). Rethinking Transediting. *Meta: Journal des traducteurs*, 57 (4), 866 – 883.

¹ Ç.N.: Aşağıda referansı verilen makalede (Can, 2018) *transediting*, çevirmek – düzenlemek şeklinde Türkçeye aktarılmıştır. Ancak makalenin devamında *transediting* olarak anılacaktır.

Can, M. Z. (2018). Haber Çevirilerinde Yerleşirme Stratejileri Olarak Etnomerkezci Eritme Ve Saldırgan Sadakat. *Journal Of History School*, 37(2), 1-37. <http://dx.doi.org/10.14225/Joh1460>

1. Giriş

Artan yayınlar ve konferanslar, yeni dergiler, yeni dernekler ve toplulukların yanı sıra dünya çapında sayıları artmaya devam eden çevirmen eğitimi programlarından da anlaşılacağı üzere, son yıllarda yazılı ve sözlü çeviri üzerine gerçekleştirilen araştırmalar ciddi bir şekilde artış göstermiştir. Bu araştırmada ele alınan konular, 1960'larda/1970'lerde yaygın olan dil merkezli tartışmaların ötesine geçmektedir. 1980'lerden itibaren Çeviribilim'in bağımsız bir akademik disiplin olmasıyla beraber, alandaki kuramsal tartışmalar, yazılı ve sözlü çevirinin kültürel, dizgesel, bilişsel, ideolojik ve sosyolojik yönlerini araştırmak üzere genişlemiştir. Yazılı metinleri incelemeye ek olarak, akademisyenler diller arası aktarım ve kültürler arası iletişimin diğer biçimlerini analiz etmişlerdir; bu da Çeviribilim içinde görsel-işitsel çeviri (örn. dublaj, altyazı) ve multimedya çevirisi (örn. oyunların yerelleştirilmesi, web siteleri) gibi alt alanların ortaya çıkmasıyla sonuçlanmıştır. Bu bağlamda, *çeviri* kavramının bizzat kendisi bazen sorgulanmakta ve yerini *yerelleştirme* gibi alternatif kavramlara bırakmaktadır.

Çeviribilim içinde son zamanlarda ilgi çeken benzer bir alan da basılı ve/veya çevrim içi kitle iletişim araçları için çeviri anlamına gelen haber çevirisidir (örn. Holland, 2006; Bielsa, 2007; Kang, 2007; Bielsa ve Bassnett, 2009). Özel olarak haber muhabirliği ve daha genel olarak haber metni üretiminde çevirinin rolü incelenirken, *transediting* terimi sıklıkla kullanılmıştır (örn., Hursti, 2001; van Doorslaer, 2009; 2010; Cheesman ve Nohl, 2010). *Transediting* terimi, ilk olarak Stetting (1989) tarafından çeviri ve metin düzenleme arasındaki belirsiz sınırı açıklamak amacıyla yeni bir terim olarak ortaya konulmuştur. Bu yazıda, önce Stetting'in ortaya koyduğu savlar özetlenecek, daha sonra haber çevirisine ve kullanılan kavramlara ilişkin bazı araştırmalar gösterilecek, son olarak da *transediting* teriminin kitle iletişim araçlarındaki uygulamaları tanımlamadaki uygunluğu üzerinde durulacaktır. Dolayısıyla bu makale, kitle iletişim araçlarında çeviri olgusunun karmaşıklığının araştırılmasına (ayrıca bkz. Schäffner ve Bassnett, 2010'daki katkılar) ve daha genel olarak da Çeviribilim alanında kullanılan üst dile (Gambier ve van Doorslaer, 2009) katkı sunmaktadır.

2. Yeni bir terim olarak *Transediting*

Stetting'in makalesi, 1989'da Danimarka, Elsinor'da düzenlenen ve esas olarak İngilizce bölümlerinde çalışan ve dil, edebiyat ve uygarlık alanlarıyla ilgilenen akademisyenlerin katıldığı dördüncü Nordik İngilizce Çalışmalar Konferansı Bildirileri'nde yayımlanmıştır (Stetting, 1989; Zettersten, 2002). Hem mekan hem de zaman dikkat çekicidir, zira 1980'lerde, özellikle çeviriye ayrılmış konferanslar hâlâ görece nadir olmuştur ve çeviri araştırmaları hâlâ Uygulamalı Dilbilim'in bir alt disiplini olarak görülmeyi sürdürmüştür.

Stetting'in argümanı, “çeviri sürecinin her zaman belirli bir miktar metin düzenlemesi içerdiği” üzerinedir (Stetting, 1989: 371). Buna ek olarak, milleri kilometrelere çevirmek, kaynak kültüre özgü göndergelere açıklamalar eklemek ve erek kültür bağlamıyla alakasız olduğu düşünülen bilgileri çıkarmak gibi durumları örnek göstermektedir. Bu tür “kültürel ve durumsal uyarlamalar,” erek metin muhataplarının bilgi ve beklentileri göz önüne alındığında gereklidir. Değiştirme, ekleme ve çıkarmaların, editörlerin kendi dillerindeki metinlerde de yaptığı metinsel eylemler olduğunu belirtmektedir. Ayrıca, kaynak metindeki hataları düzeltmek, metnin tutarlılığını, dilbilgisini ve üslubunu geliştirmeye yönelik birtakım tasarrufları da çevirmenler tarafından yapılan metin düzenlemeleri olarak tanımlamaktadır. Genel olarak, bir editörün vazifesini “asıl yazılı metnin karakterini ve merak uyandıran niteliklerini ‘öldürmeden’ – söz konusu metinsel türün netliğini, uygunluğunu ve kurallarına bağlılığını geliştirmek” olarak tanımlamaktadır (Stetting, 1989: 372).

Stetting, anlamca yakın veya bağımsız çeviri argümanlarının çok kısa bir özetinden sonra, “belirli türlerdeki çeviri işlerine alternatif yaklaşımını” tanıtmaktadır (1989: 373). Spesifik odak noktası, “çeviri alıcılarının ihtiyaçlarıdır. Bu ihtiyaçlar yalnızca kaynak değil, erek bakış açısından bakıldığında sezilen, çevrilen metnin hizmet ettiği işleve bağlıdır” (Stetting, 1989: 373). Daha sonra Stetting, *transediting*'in uygulandığı beş durumun bir listesini sunmaktadır:

1. Altyazı için metin parçalarının kısaltılması;
2. Görüşülen bir politikacının metnini deyimsel ve iyi yapılandırılmış hâle getirmek;
3. Yetersiz el yazmalarının temizlenmesi;
4. Kendi metinlerini yazmak için başka dillerdeki materyallerden yararlanan gazeteciler;
5. Başka bir dilde şirket için tanıtım materyali üretmek adına çeşitli belgelerden bilgi çıkarmak.

(Stetting, 1989: 373-374)

Stetting, “kültürel metinler” başlığı altında gruplandığı edebî, dinî ve tarihî metinlerin çevirilerinde de “az da olsa” (Stetting, 1989: 374) *transediting*'in kullanıldığını belirtmektedir. Bu metinler için asıl mesele, kaynak metne eşdeğerliği sağlamaktır, bu da Stetting'in “az da olsa” vurgusunu açıklamaktadır. Bununla birlikte, düzenli olmayan metinler sıklıkla *transediting*'e ihtiyaç duyar. Neyse ki kaynak metnin yazarı genellikle ulaşılabilir. Böylece çevirmen kaynak metinde tespit ettiği hatalarda veya metnin net olmadığı durumlarda yazara danışabilir. “Kaynak metindeki amaçların erek dilde yeni ve daha iyi bir biçimde yeniden doğmasını sağlama [...] sorumluluğunu üstlenen bir çevirmen, bir ‘transeditöre’ dönüşür” (Stetting, 1989: 376). Daha sonrasında ise üç farklı *transediting* alanı önermektedir:

1. Söylemde etkililik standardına uyarlama: “temizleme *transediting*”i [*cleaning-up transediting*];
2. Çevrilen metnin yeni sosyal bağlamında amaçlanan işlevine uyarlama: “duruma bağlı *transediting*” [*situational transediting*];

3. Erek kültürün ihtiyaçlarına ve kurallarına uyum: “kültürel *transediting*” [cultural transediting].
(Stetting, 1989: 377)

Stetting, yetkin bir transeditörün sahip olması gereken niteliklerin ve müşterilerin transeditörlere karşı gereken tutumlarının kısa bir özetinden sonra, özellikle mesleki uygulama ve çevirmen eğitimine odaklanan gelecekteki araştırmalar için bazı konuları listeleyerek makalesini bitirmektedir.

Stetting’in argümanının temel amacı, bir çevirinin içeriğinde değişiklik yapmanın meşru ve hatta gerekli olduğuna okuru ikna etmektir. Yukarıda belirtildiği gibi, söz konusu makale, dil öğrenimi ve yabancı dil üretiminin gündemde olduğu bir İngilizce Çalışmaları konferansında sunulmuştu. Dinleyiciler çoğunlukla dil ve edebiyatla ilgilenen, kelimesi kelimesine çeviri ve özgür çeviri kavramlarına aşina olan üniversite öğretmenleriydi. Ayrıca, öğretmenler arasında yaygın olarak paylaşılan görüş, iyi bir çevirinin kaynak metinden çok uzaklaşmaması ve onu mümkün olduğunca sadık bir şekilde yeniden üretmesi gerektiği yönündeydi. Stetting’in, bu dar görüşe karşı çıkması, şu söyleminden de anlaşılmaktadır: “Ayrıca, bu yeni terimin, çeviri sürecinde metinleri iyileştirmenin ve bir dereceye kadar değiştirmenin meşruiyetine dair bir tartışma kapısı açılmasına katkıda bulunacağını umuyorum” (Stetting, 1989: 373). Ancak Stetting, o sırada yaygın bir şekilde benimsenen eşdeğerliğe dayalı kuramlardan da etkilenmiş görünmektedir. Bu, örneğin düz çeviriden bahsettiğinde ya da çeviri ile *transediting* arasında net bir ayrım olmadığını iddia etmesine rağmen, *transediting*’in çeviriden farklı olduğunu söylediğinde belirgindir.

Spesifik odak noktasının “çevrilen metnin hizmet ettiği işleve dayanan [...] çeviri alıcıların ihtiyaçları” (Stetting, 1989: 373), olduğunu düşünürsek, argümanlarının işlevselci kuramlarla bir hayli uyumlu olduğu söylenebilir. İşlevselci kuramlar, çeviri sürecinin, erek metnin amacı tarafından belirlendiğini ve bunun da müşterinin ihtiyaçları tarafından belirlendiğini ön plana koymaktadır. Hem Vermeer’in Skopos kuramı hem de Holz-Mänttari’nin çeviriye ilişkin eylem kuramı, Elsinor konferansı sırasında Çeviribilim’e zaten dahil edilmiştir (örn. Vermeer, 1978; Holz-Mänttari, 1984). Stetting’in makalesinde işlevselci kuramlara açıkça atıfta bulunulmadığını görmek şaşırtıcıdır. Ayrıca, editörlerin profesyonel rolü ve statüsü hakkındaki yorumları, Holz-Mänttari’nin çevirmenleri kendi alanlarında uzman olarak tanımaya yönelik savunmasına benzemektedir. Stetting’e göre:

Transeditör olmak, düz bir çevirmenden daha fazla cesaret ve enerji gerektirir [...], kaliteli bir çeviri, çeviri sürecinde isteklerinin güzelce karşılandığını gören müşterileri daha fazla iş için geri getirecektir. Bir transeditörün, çalışması daha bağımsız ve yazarınki ile daha eşit bir öneme sahipse, daha kazançlı olduğunu hissetmesi de muhtemeldir. (Stetting, 1989: 377)

Holz-Mänttari’ye göre, her bir çeviri eylemine profesyonel uzmanlık dahil olacak ve en nihayetinde çevirmenin müdahalelerini gerektirecektir. Stetting’in *transediting*’i, böylece, çeviriye ilişkin eylemin tanımına tam olarak dahil edilmiş olacaktır.

3. Haber çevirisi araştırması

Yukarıda belirtildiği üzere, dil aktarımını içeren haber metni üretimi, Stetting'in *transediting* örnekleri olarak verdiği beş durumdan sadece biridir. Bu uygulamayı "yeniden yazım" olarak adlandırmakta ve yalnızca toplam 86² kelimeyle aşağıdaki şekilde açıklamaktadır:

"Yeniden yazım", metin düzenleme ve çeviri arasında farklı seviyelerde gerçekleşir. Gazeteciler genellikle diğer dillerdeki materyalleri kullanmak zorunda kalırlar. Bu, özellikle uluslararası bir dile sahip olmayan ülkelerde geçerlidir. Burada yabancı dil yeterliliği genellikle yüksek bir önceliktir, çünkü uluslararası oryantasyon bir gerekliliktir ve gazeteciler doğal olarak bazı bilgileri kendi dillerinde makalelere dönüştürmek için çok sayıda yabancı materyal üzerinde çalışmak durumundadırlar. Diğer durumlarda, makaleler satın alınır ve yeni alıcı kitlesine uyacak şekilde ilgili miktarda metin düzenleme ile basitçe tercüme edilir, bu bazen aynı kişi tarafından tek bir süreçte gerçekleştirilir. (Stetting, 1989: 374)

Haber çevirisini araştıran diğer bilim insanlarının Stetting'in terimini benimserken atıfta buldukları, işte bu *transediting* olgusudur. Genel olarak, haber çevirisine ilişkin çok fazla çalışma yoktur ve şimdiye kadar yürütülen araştırmalar, temel olarak belirli bir ülkedeki belirli dil çiftleri ve seçilen gazetelerin örnek olay incelemelerine dayanmaktadır. Birleşik Krallık Sanat ve Beşeri Bilimler Araştırma Konseyi tarafından finanse edilen *Küresel medyada çeviri siyaseti ve ekonomisi* başlıklı Warwick projesi, şimdiye kadarki en kapsamlı projedir. Bu proje, haber ajanslarının çeviriyi kullanma biçimlerine odaklanarak, haber muhabirliği dünyasında yaygın olan çeviriye yönelik tutumların incelenmesi de dahil olmak üzere çevirinin bilgi akışları üzerindeki etkisini araştırmıştır (Bielsa ve Bassnett, 2009).

Haber çevirisiyle ilgili bazı çalışmalar kısaca gözden geçirilecek, yinelenen özellikler belirlenecek ve çevirinin rolünü karakterize etmek için bu çalışmalarda kullanılan terimler sunulacaktır. Bu araştırma, ele alınan konulara ve kullanılan yöntemlere genel bir bakış sunmayı amaçlamaktadır, bu nedenle daha tanımlayıcı bir yapıya sahip olacaktır. Bu bölümün sonunda, *transediting*'in gerçekten haber çevirisini karakterize etmek için uygun bir terim olup olmadığı sorusunu sürdürmek için kullanılan terimlerin değerlendirici bir açıklaması sunulacaktır.

3.1. Haber çevirisine yönelik araştırma örnekleri

Şimdiye kadar yapılan araştırmaların bir kısmı metin tabanlı iken, bir kısmı medya kurumlarındaki süreçlere odaklanmakta, bir kısmı da metinsel ve bağlamsal analizleri birleştirmektedir. Metin temelli

² Ç.N.: Orijinal makaledeki 105 sayısı, ilgili alıntı Türkçe çeviride 86 kelimedenden oluştuğu için burada 86 yazılmıştır.

çalışmalarda yöntem ve değerlendirme, araştırmacıların kendi ilgi alanlarını ve kuramsal alt yapısını yansıtır. Örneğin, Kadhim ve Kader (2010) İngilizce BBC siyasi haberlerini Arapça çevirileriyle karşılaştırmıştır. Ancak bunu yaparken, esas olarak sözdizimsel ve üslup farklılıklarının çevirinin kalitesini etkileyip etkilemediği ile ilgilenmiştir. Kendilerinin çok detaylı analizleri, yapısal dilbilime dayalıdır ve X' kuramını ve bileşen analizini kullanır. Tanımlanan farklılıklar, ilave çeviri, eksik çeviri, yerine geçen çeviri, yanlış çeviri veya belirsiz çeviri olarak karakterize edilir. Arapça metinlerin daha okunabilir olduğu sonucuna varmaktadırlar, ancak bu tür kaymaların nedenlerini, “Arap okurların ideolojik perspektifine, kültürüne, siyasi yapısına, dilbilgisine ve toplum dilbilimsel özelliklerine yormaktadırlar (Kadhim ve Kader, 2010: 45). Ancak örneklerin (ağırlıklı olarak haber metinlerinin) gösteriminde, Arapça dilbilgisi hakkında yorum yapmaya çok daha fazla zaman ayırmaktadırlar. İdeolojik bakış açıları ve siyasi düşünceler, yalnızca yüzeysel olarak değinilmiştir.

Hursti (2001) de uluslararası haberlerin İngiliz haber ajansı Reuters'dan Fin Haber Ajansı'na aktarılmasındaki metinsel dönüştürümlere odaklanmıştır. Hursti, haber dönüştürümlerindeki yeniden düzenleme, silme, ekleme ve değiştirme gibi olguları başlıca dilsel işlemler olarak göstermektedir. Bu eylemler üzerinde düşünürken, durumsal, organizasyonel ve kültürel faktörler hakkında görüş bildirir. Bunlar, haber üretim hızı ve metinlerin okunabilirliği gibi haber gazeteciliğinin taleplerini içerir. Ayrıca, metin seçim kriterlerinin yalnızca hangi öykülerin “kültürel olarak kabul edilebilir olduğuna değil, aynı zamanda kültürel olarak arzu edilir olup olmadığına” bağlı olduğunu da ekler (Hursti, 2001: 3). Hursti, seçme, dönüştürüm ve aktarmanın dış haber akışını kontrol etmek için kullanılan işlemler olduğunu savunmaktadır. Bu kavramları eşik tutuculuğu/bekçiliği olgusuna atıfta bulunarak açıklar, çeviri ve metin düzenlemeyi de bu olgunun ayrılmaz bir parçası olarak görmektedir. Aslında Hursti, haber çevirisine atıfta bulunmak için *transediting* terimini kullanmaktan yanadır. *Transediting*'i (Stetting'e atıfta bulunmamakla birlikte) “haber öğeleri gibi içerisinde metin düzenleme ve çeviri süreçlerinin yalnızca mevcut olmakla kalmayıp aynı zamanda eşit derecede önemli ve sıkı sıkıya iç içe geçtiği ‘kullanışlı metinler’ alanında yapılan çalışmalara atıfta bulunmak için kullanılan birleşik terim” olarak tanımlamaktadır (Hursti, 2001: 2).

Valdeón (2005), Amerikan haber şirketi CNN'deki haber makalelerini aynı firmanın İspanyol versiyonu olan *CNN en Español*'daki makalelerle karşılaştırmıştır. Metin yapısında (örn. başlıkların kullanımı), sözdizimsel ve dilbilgisel yapılarda (örn. geçişliliğe ilişkin) ve sözcük seçimlerinde farklılıklar tespit etmiştir. Varılan sonuç, İngilizce metinlerin erek kitlenin duyarlılığı nadiren dikkate alınarak kaynak metne sadık kalınıp çevrildiği olmuştur (öyle ki, metinlerdeki Güney Amerika bölgeselciliğinin mevcudiyetinde de görülen bu duyarlılık, İspanya'daki okurları hedef alan bir editör müdahalesinin eksikliğini göstermektedir). Valdeón'un analizi ağırlıklı olarak metne dayalı olduğundan, çeviri stratejilerinin nedenleri hususundaki düşünceleri hipotezlerden ibarettir. Bununla birlikte, metin yapıları hakkındaki yorumları, özellikle İspanyolcaya yapılan çeviriler için kaynak metin olarak hizmet eden

İngilizce metinlerin kendilerinin (kısmen de olsa) İspanyolca metinlere dayandığını gösteren örneklerde, sürecin karmaşıklığını da göstermektedir.

Başka bir makalede Valdeón (2008), *BBC Mundo*'nun haber sitelerindeki metinlerini ve kaynak İngilizce raporlarını (*BBC World*) eleştirel bir yaklaşımla inceleyerek, İspanyolca metinlerin yakın çeviriler olduğuna dair önceki bulgularını doğrulamaktadır. Metin çözümlemesinin ötesine geçerek, hem haber öğelerinin seçimine hem de çeviri stratejilerine (özellikle çıkarmalar, eklemeler ve değişimlere) atıfta bulunarak haber çevirisindeki ideolojik çıkarımlar hakkında yorum yapmaktadır. Erek kitleye belirli bir dünya perspektifinin yansıtıldığını ve bu görüntünün “diğer uluslararası haberler pahasına İngilizce konuşan ülkelerin haberlerine önem verildiği dünyaya dair etnomerkezci bir görüşü vurguladığını” savunmaktadır (Valdeón, 2008: 303). Valdeón, Stetting'in *transediting* terimini kullanmasına rağmen, *çeviri ve aracılık, dönüştürücü eylemler, çeviriye ilişkin/yayıncıya ait stratejilerden* daha sık bahsetmekte ve ayrıca gazeteciler tarafından gerçekleştirilen ikili işlevi vurgulamak için *yazar/çevirmen* olgusunu kullanmaktadır.

Bani (2006), haftalık bir dergi olan ve dili İtalyanca olan *Internazionale*'de yayınlanan basın çevirilerini analiz etmiştir. Seçilen metinler, yazı işleri ofisinden uzakta çalışan bir çevirmene gönderilir. Çeviriler yazı işleri müdürlüğüne geri gönderildiğinde, karmaşık bir düzenleme sürecinden geçer: bir editör erek metni kaynak metne göre kontrol ederken, başka bir editör İtalyanca versiyonun düzeltmelerini yapar, ardından bir redaktör çevirinin gazetenin neresine ve nasıl yerleştirileceğini değerlendirir ve müdürün son sözünü söylemesi ile beraber bu süreç sona erer. Bani, yayın kurulu tarafından gerçekleştirilen (metni yeniden düzenleme, çıkartma, ekleme gibi) metinsel manipülasyonlarla (kesme, özetleme, açıklamalar, genellemeler ve ikameler gibi) çeviri stratejileri arasında bir ayrıma gider. Tüm bu stratejiler, metni İtalyan halkı için kolay anlaşılır ve kolay okunabilir hâle getirmeyi amaçlar. Bani, alt başlıklar, resimler, sözlükler veya makalenin yazarı hakkında bilgiler içeren bu ikinci grupla birlikte metinsel ve metin dışı çeviri stratejilerinden bahseder. Ancak hangi stratejilerin çevirmen, hangilerinin editörler tarafından kullanıldığı her zaman açık değildir.

Holland (2006) ve Kang (2007) da ilgili çalışmalarında Eleştirel Söylem Analizi yöntemlerini kullanarak kaynak metinleri ve erek metinleri karşılaştırmışlardır. Bununla birlikte, vaka çalışmaları yalnızca dar anlamıyla bir haber niteliğinde değil, Holland için çeşitli yazılı basında bildirildiği gibi siyasi bir konuşmanın temsili ve Kang için de haber raporları olarak gözlemlenmiştir. Holland, Endonezya Cumhurbaşkanı'nın Endonezyaca ve hemen ardından İngilizce olarak yaptığı bir konuşmasını analiz etmiştir. Konuşmanın bu iki versiyonunu birbiriyle ve daha sonra İngiliz ve ABD medyasında (*CNN* seslendirme, *BBC* çevrim içi web sitesi, *The Guardian*'ın basılı versiyonu dahil) sunulan çeşitli İngilizce versiyonlarıyla karşılaştırmıştır. Farklı dinleyicilerin konuşmadan önemli ölçüde farklı izlenimler almış olabileceğini öne sürerek, bağlamlara ve dinleyici modeline atıfta bulunup farklılıkları açıklamaktadır. Çeviri kavramını sorunsallaştırmamakla birlikte sadece bu tür metinlerin “çevirinin ‘eşdeğerlik’ doğası hakkında temel soruları gündeme getirdiği” sonucuna varır (Holland, 2006: 250). Ayrıca, çalışmasının

“çeviri ve söylem analizi araştırmaları için potansiyel olarak faydalı bir odak noktası olarak ‘[Yeniden] İngilizce İfadeler’ oluşturmaya hizmet edebileceği” umudunu da dile getirmektedir (Holland, 2006: 249).

Kang (2007), esasen bir Amerikan dergisi olan *Newsweek*’te yayımlanan Kuzey Kore hakkındaki haberleri ve söz konusu haberlerin aynı derginin Korece versiyonu olan *Newsweek Hankuk Pan* çevirilerini incelemiştir. Kaynak metnin bölümlerinin “esas ortamlarından ayrıldığını, yeniden şekillendirildiğini, farklı şekilde ön plana çıkarıldığını, diğer görüşlerle harmanlandığını ve yeni bir ortam içerisine oturtulduğunu” sunmaktadır (Kang, 2007: 221). Haber çevirisini, bilginin seçildiği, indirgenildiği, eklendiği, yeniden düzenlendiği ve dönüştürüldüğü “yeni bir bağlama yerleştirme örneği” olarak nitelendirmektedir. Bu çeviri stratejilerinin (örn. Kuzey Kore hakkındaki olumsuz yorumların azaltılması), nasıl farklı Kuzey ve Güney Kore yorumlamaları oluşturduğunu göstermektedir. Ayrıca haber çevirisinin kurumsal bir uygulama olduğunu ve dolayısıyla kurumsal koşullara ve değerlere bağlı olduğunu da vurgulamaktadır. Kore ofisindeki süreçler karmaşıktır ve seçilen metinleri çeviren çevirmenleri, çevirmenlerden aldıkları metinlerin gözden geçirilip düzeltmelerini yapan denetleyicileri ve metne ait çıkarmalar ile metnin ve doğallaştırılması ile ilgili nihai kararı veren üst düzey denetleyicileri içerir. Kang, haber çevirisinin kolektif bir çaba olduğu ve nihayet yayımlanan metinlerin “farklı roller üstlenen ve dil aktarımı, kültürel uyarlama, düzeltme, gözden geçirme, doğallaştırma, düzenleme ve diğer metinsel süreçlerle uğraşan insanların defalarca ortaya koyduğu ortak çalışmasının bir sonucu” olduğu kanısına varır (Kang, 2007: 238).

Cheesman ve Nohl (2010), 2008 ABD Başkanlık Seçimlerinin *BBC Dünya Servisi* internet sitelerindeki kapsamını analiz ederken, İngilizce kaynak metni Arapça, Farsça, Tamilce ve Türkçe versiyonlarıyla karşılaştırmıştır. Stetting’in *transediting* terimini benimsemektedirler, ancak onu *eşik tutuculuğu/bekçiliği* sürecinden de ayrı tutmaktadırlar. Onlara göre, *eşik tutuculuğu/bekçiliği* “bir rapora neyin hangi sırayla konulduğu” anlamına gelirken ve bu nedenle çeviriden önce gerçekleştirilen bir işlem iken; *transediting*, “çeviri sırasında meydana gelen, metin içerisinde seçilmiş ve yeniden düzenlenmiş (anlamsal) değişiklikleri belirtir” (Cheesman ve Nohl, 2010: 3). Çıkarma, ekleme, yeniden sıralama gibi açık ve örtük *eşik tutuculuğu/bekçiliği* stratejilerini ve bilginin azaltılması, çıkarılması gibi editöryel stratejileri belirtirler. Uluslararası bir medya kuruluşu olarak *BBC Dünya Servisi*’nin İngilizce versiyonlardaki haber anlatılarını varsayılan bir “dünya kamuoyu”na göre uyarlayarak küreselleştirdiğini savunmaktadırlar. Daha sonra da ilgili dil hizmetleri, “erek kitlenin bilgi, kavrayış ve kültürel referans noktalarında yapılan varsayımlarına dayalı küreselleşen olay kapsamının belirli yönlerini uyarlayarak” onları yeniden yerleştirir (Cheesman ve Nohl, 2010: 3). Vardıkları asıl sonuç, BBC’nin tek anlamlı bir hizmet sağlama misyonunun, her dil departmanındaki “hayli değişkenlik gösteren gazetecilik normlarıyla, izleyicilerin bilgisine ve gereksinimlerine dair değişkenlik gösteren varsayımlarla bir gerilim içerisinde” olduğudur (Cheesman ve Nohl, 2010: 2).

İlgili bir makalede, Aktan ve Nohl (2010), *BBC Dünya Servisi*’nin internet sitelerindeki İngilizce ve Türkçe haberleri karşılaştırmaktadır. Metin karşılaştırmasına ek olarak, araştırmada *BBC Dünya Servisi*’nin

Türk radyo istasyonunda yaptığı röportajlar ve gözlemler yer almıştır. Onlar da gazetecinin hem çeviri hem de metin düzenleme becerilerini içeren görevi tanımlamak için *uluslararası trans-editing* terimini kullanmaktadırlar (her ne kadar bu görevi tanımlamak için *uluslararası trans-editing* terimini türettiklerini söyleseler de, aslında açıkça Stetting, 1989'a atıfta bulunmaktadırlar). *Transediting*'in beş tipik modelini şu şekilde göstermektedirler:

- 1) Bilgi ekleme (genellikle açıklama için);
- 2) Anlambilimsel anlamın değiştirilmesi (biçemsel uyarlama ve anlamsal kaymalar);
- 3) Bilgiyi azaltmak (örn., deyimlerin çıkarılması);
- 4) Çıkartmalarla anlamı pekiştirmek (örn., erek kültürle alakasız olduğu düşünülen bilgilerin çıkarılması);
- 5) Editörün ilaveler yapması.

Haber çevirisiyle ilgili yaygın olan metne dayalı çalışmaların aksine, Frías Arnés (2005), *International Herald Tribune*'ün eki olan *El País*'in İngilizce baskısı üzerine yaptığı çalışmada, metin üretimi sürecindeki hedefler, yayın politikası, görevler, çalışma rutinleri ve kaynaklara değinir. Bazı çeviriler için profesyonel çevirmenler istihdam edilse de, yerel ofisteki gazeteciler metinlerin sonradan düzenlenmesinden ve gözden geçirilmesinden sorumludur. Bununla birlikte, metinlerin büyük çoğunluğu için, dil yeterliliğine sahip profesyonel gazeteciler, Arnés'in dediği gibi *uyarlama/çeviri* işini gerçekleştirir (“adaptación/traducción,” Frías Arnés, 2005: 43).

Van Doorslaer (2009) da Belçika'daki Felemenkçe ve Fransızca basına yönelik araştırmaların bulgularını sunmaktadır. Bu bulgularda, bilgi kaynakları ile belirli bir ülkeyle ilgili makalelerin sayısı arasında doğrudan bir ilişki olduğunu ortaya koymaktadır. Örneğin, Fransızca basının Fransız haber ajanslarını (özellikle *AFP*) %70'in üzerinde kaynak olarak kullandığını ve bu durumun da Fransa ile ilgili makaleleri yaygınlaştırdığını keşfetmiştir. Buna karşılık, Felemenkçe basın en belirgin şekilde Amerikan haber ajansı *AP*'ye itimat etmiştir ve bu da ABD hakkında çok sayıda makaleyle sonuçlanmıştır. Van Doorslaer (2009: 90), “coğrafi ve psikolojik yakınlığa ek olarak, dilsel yakınlık veya kimlik bazen haber seçimi için önemli bir [...] kriter olabilir” sonucuna varır. Ayrıca çok az makalenin açıkça *çeviri* olarak etiketlendiğini ve bu metinlerin, makalelerini yabancı dil kaynaklarına dayanarak Fransızca veya Felemenkçe yazan gazetecilerin kendileri tarafından üretildiğini de göstermektedir. Bununla birlikte, gerçekleştirdiği analiz niceldir ve herhangi bir metin analizi içermez. Bu nedenle, analiz bulgularının “*transediting* uygulamasının baskınlığını doğruladığı” varsayımı (van Doorslaer, 2009: 90), gazetelerde ve gazetecilerle yapılan röportajlarda *çeviri* teriminin görünmezliğine atıfta bulunarak gerekçelendirilebilir.

Transediting, diğer metin türlerini inceleyen araştırmacılar tarafından da kullanılmıştır. Örneğin, Romagnuolo (2009), tekrarlanan çeviri stratejilerini tespit ederek, ABD başkanlarının açılış konuşmalarının

İtalyanca çevirilerinin (kitaplarda ve gazetelerde yayınlanmıştır) artzamanlı analizini yapmıştır. Gazetelerde yayımlanan bu konuşmalar için, “açılış mesajının haber söyleminde bir başkalaşıma uğradığını, yani bilgi seçimine, *transediting*’e veya eşik tutuculuğu/bekçiliği etkisine tabi olduğunu (Stetting, 1989; Vuorinen, 1995) ve bir haber yazısı oluşturulmasına katkıda bulunan özelliklerden etkilendiğini” (Romagnuolo, 2009, s.6) savunmaktadır. Schmid (2009), “metinlerin farklı bölgesel kitleler için etkili bir şekilde yeniden yazıldığı, böylece küresel olarak pazarlanan kitapların yerel olarak daha iyi satıldığı” bir süreç olan yeni yerel okurlar için kitap şekillendirme sürecini tanımlamak için *transediting*’i (Hemmungs Wirtén, 1998’e atıfla) kullanmaktadır (Schmid, 2009, s. yok). Hemmungs Wirtén (1998) ise, çevirmenlerin ve editörlerin bir kitabı yeni bir piyasaya sürmek için ortak çalıştığı belirli bir çeviri ve metin düzenleme sürecini tanımlamak için *transediting*’i kullanmaktadır. Harlequin Enterprises, bir olgu çalışmasında orijinal kitabı, çevirmen tarafından sunulan el yazmasını, editörün bu el yazmasında yaptığı değişiklikleri ve son olarak yayınlanan çeviri kitabı karşılaştırmıştır. Çevirmen ve editör arasındaki çizginin muğlak olduğunu ve “çevirmenlerin metin düzenlemesi yaparken editörlerin ise çeviri yaptığını – ve *transediting* sürecinin içerdiği şeyin bu” olduğunu açıklamaktadır (Hemmungs Wirtén, 1998: 126). Stetting’e veya haber çevirisi araştırmalarına hiçbir atıf bulunmamaktadır.

3.2. Terminolojik farklılık

Haber çevirisi (ya da basın çevirisi) üzerine yapılan tüm çalışmalar, ilgili süreçlerin çok karmaşık olduğunu ortaya koymuştur. Metinler, erek kitleye, kurum içi takip edilen çizgiye ve/veya gazetenin ideolojik yönelimine göre uyarlanmaktadır. Tüm bu süreçlere dil değişimi dahil edilmektedir. Yani, haber ajanslarında çeviri, diğer gazetecilik görevlerinden ayrı olarak düşünülmez. Yahut Bassnett ve Bielsa’nın da dediği gibi, “[k]ültürler arasında haber ajansları aracılığıyla geçen bilgi sadece diller arası anlamda ‘çevrilmez,’ aynı zamanda yeni bir okur kitlesinin edinimi için yeniden şekillendirilir, düzenlenir, sentezlenir ve dönüştürülür” (Bielsa ve Bassnett, 2009: 2).

Yukarıdaki alıntıda yer alan bu stratejiler listesi, Stetting’in değiştirme, çıkarma ve eklemekten oluşan *transediting* stratejilerine kıyasla daha kapsamlıdır. Daha spesifik ve daha ayrıntılı çeviri stratejileri, yukarıda özetlendiği gibi diğer araştırmacıların çalışmalarında da sunulmaktadır. Örneğin, kesme, açıklama, genelleme, değiştirme (Bani, 2006), yeniden düzenleme, silme, ekleme, değiştirim (Hursti, 2001), çıkarma, ekleme, genelleme, özelleştirme, yeniden derinlik kazandırma stratejileri (Kang, 2007) bulunmaktadır. Vuorinen (1995: 170) eşik tutuculuğu/bekçiliği işlemleri olarak silme, ekleme, değiştirim ve yeniden düzenlemeyi listelemektedir. Aslında Vuorinen, “iletişim kanallarına doğru olan ve bu kanallar aracılığıyla gerçekleşen bilgi akışını kontrol etme sürecini” tanımlamak için *eşik tutuculuğu/bekçiliği* kavramını kullanarak uluslararası haberlerin çevirisini araştıran ilk bilim insanlarından biri olmuştur (Vuorinen, 1995: 161). Eşik tutuculuğu/bekçiliği işlemlerini gerçek çeviriden farklı gören görüşlerle

eleştirel bir şekilde yakından ilgilenirken, silme, ekleme, değiştirme veya yeniden düzenleme gibi eşik tutuculuğu/bekçiliği işlemlerini “belirli bir kullanım için işlevsel olarak yeterli erek metinler üretmek amacıyla herhangi bir çeviride ve özellikle haber çevirisinde gerçekleştirilen normal metin işlemlerinin bir parçası” olarak değerlendirmeyi savunmaktadır (Vuorinen, 1995: 170). Vuorinen, Stetting’in çalışmasına atıfta bulunmasa bile, bu iddiası Stetting’in görüşüyle bağdaşmaktadır.

Sıkça dile getirilen bir başka husus ise haber çevirisinde çevirinin (ya da *transediting*’in) çoğunlukla gazetecilerin kendileri tarafından yapılmasıdır. Bu uygulamanın temel nedeni, gazetecilerin gazetecilik deneyimine sahip olmaları, gazetecilikle ilgili tür ve tarzları bilmeleri ve dolayısıyla bu alana özgü metin üretiminde yetkin olmalarıdır. Ancak gazeteciler kendilerini çevirmen yerine (uluslararası) gazeteci veya editör olarak adlandırmaktadır. Çeviri, gazetecilik çalışmalarının ayrılmaz bir parçası olarak algılandığından (yalnızca Bielsa ve Bassnett’in odaklandığı küresel haber ajanslarında değil, aynı zamanda daha yaygın olarak basın çevirisinde de), *çeviri* sözcüğünden kaçınılmaktadır, ki bu durum da çeviriyi ziyadesiyle görünmez kılmaktadır. Hem Bielsa ve Bassnett (2009) hem de Frías Arnés (2005), gazeteciler arasında çevirinin genellikle kelimesi kelimesine çeviri olarak anlaşıldığına ve çeviri/*transediting* dahil olmak üzere gazetecilik çalışmalarını daha yaratıcı gördüklerine dikkat çekmektedir. Bu nokta, Stetting’in bir transeditörün çalışmasının daha bağımsız ve daha cazip olduğu konusundaki iddiasına benzemektedir.

Haber çevirisine ilişkin araştırmaların kısa bir incelemesinin de gösterdiği şey, bu süreçleri *çeviri* olarak adlandırmaya dair bazı tedirginliklerdir. Bu bizi asıl konuya, yani bu karmaşık haber çevirisi süreçlerini ve özellikle de *transediting* sürecini tanımlamak için kullanılan terimler üzerinde derinlemesine düşünmeye geri götürmektedir. Haber çevirisini ya da daha genel olarak gazetecilik metinlerinin çevirisini araştıran tüm araştırmacılar, Stetting tarafından tanıtıldığı şekliyle *transediting* terimini kullanmamaktadır. *Transediting*’i kullananlar bile, genellikle onu *çeviriden* ayırmaktadır (Stetting’in kendisinin de yaptığı gibi). Örneğin, diğer araştırmacıları çeviri ve metin düzenlemenin iç içe olduğunu belirtmek için *transediting*’i kullanmayı teşvik eden Hursti, *çeviriyi* “orijinal mesajın erek kültürel ortamda haber değeri gören kısımlarını başka bir dile çevirmeyi içeren haber üretim sürecinin bir parçası” olarak tanımlamaktadır. *Metin düzenleme*, “silme, ekleme, değiştirme ve yeniden düzenleme gibi yöntemleri kullanarak orijinal mesajın dilini veya yapısını dönüştürmeyi içeren haber üretim sürecinin bir parçası” olarak tanımlanmaktadır (Hursti, 2001: 2). Bununla birlikte, dönüştürme işlemlerinin çevirinin bir parçası olarak görülmediği bariz olduğundan söz konusu tanımlar, kelimesi kelimesine çeviri olarak daha dar bir çeviri anlayışına dikkat çekmektedir. Bunun karşılığında ise, Hursti tarafından redaksiyon örnekleri olarak listelenen yöntemler, Cheesman ve Nohl (2010) tarafından *transediting*’in bir parçası olarak tanımlanmıştır. Yukarıda görüldüğü üzere, adı geçen araştırmacılar *transediting* ile *eşik tutuculuğu/bekçiliği* arasında ayrıma gitmektedir. *Eşik tutuculuğu/bekçiliği*, çeviri öncesi bilgi seçimini ifade ederken, *transediting* çeviri esnasında yapılan değişiklikleri tanımlamaktadır.

Bir takım yazarlar, *çeviri* ve/veya *transediting* ifadelerinin yanı sıra, başka ifadeleri tercih etmişlerdir. Örneğin, Frías Arnés (2005) *adaptación/traducción*'u bir arada kullanır ve Valdeón (2005), dil içi değişiklikleri (metinlerde yalnızca bir dilde yapılan değişiklikleri) ifade eden *dönüştürümler*den ayırdığı metin düzenleme ve çeviri süreçleri için bir genel terim olarak *dönüştürücü eylemler*den bahsetmektedir. Diğer bilim insanları ya sadece *çeviri*yi kullanmakta, ya kavramı hiç sorunsallaştırmamakta (Kadhim ve Kader, 2010 gibi) ya da dönüştürümleri çevirinin ayrılmaz bir parçası olarak görmekteyler (Valdeón, 2005; Bani, 2006; Holland, 2006; Kang, 2007). Kang, kendi olgu çalışmasında tanımladığı gibi, çeviri, gözden geçirme ve metin düzenlemeyi ayrı süreçler olarak görmektedir (Kang, 2007: 222). Bielsa ve Bassnett, hem metin düzenlemenin hem de çevirinin “metinlere haber kaynağında görüldükleri son şekli verecek seçimi, düzeltmeyi, doğrulamayı, tamamlamayı, geliştirmeyi veya indirgemeyi” içerdiğini de kabul etmektedir (Bielsa ve Bassnett, 2009: 57). Stetting'in “bir nebze suni olan *transediting* terimini” tercih etmemekle birlikte, sadece “metin düzenleme ve çeviri arasındaki bu özel bağdaşmaya dikkat çekmek için haber çevirisi”ni kullanmayı tercih etmektedirler (Bielsa ve Bassnett, 2009: 63-64).

Haber çevirisi uygulamasını en uygun şekilde tanımlayan bir terim bulma konusundaki bu tartışmalar, bizi bu makalede ele alınan nihai soruya götürmektedir: *Transediting* terimine ihtiyacımız var mı?

4. Tekrar gözden geçirilmiş şekliyle *Transediting*

Bielsa ve Bassnett (2009), haber çevirisinin *kaynak metin*, *erek metin*, *yazarlık* ve aslında çevirinin de dahil olduğu Çeviribilim'in bazı temel kavramları için risk teşkil ettiğini iddia etmektedir. Tek bir yazar tarafından üretilen bütün metinlerden yola çıkılarak, çeviri konusunda önemli miktarda araştırma yapıldığı, düşüncemizin ve kuramlaştırmamızın çoğunun bu model tarafından belirlendiği bir gerçektir (İncil'in bile tek bir yazarı olmamasına rağmen). Bununla birlikte, basın çevirisini ve gazetecilik metinlerinin çevirisini daha geniş kapsamlı düşünürsek, süreçlerin hem çok daha karmaşık hem de çeşitli olduğu ve çevirinin başka bir terimle değiştirilmesinin basit bir çözüm olmadığı da ileri sürülebilmektedir.

Haberin kendisi, kısa haberler, haber bültenleri, gazete makaleleri, basın bültenleri gibi çeşitli türleri kapsayan bir tür genel terimdir (bu nedenle Bani, 2006 *basın çevirisi* ve Romagnuolo, 2009 *haber çevirisi* demeyi tercih etmektedir). Basın, günlük, haftalık, aylık gazete ve dergilerin yanı sıra giderek artan sayıda çevrimiçi medyayı da içermektedir. Kitle iletişim araçlarının çoğu, orijinal ve çevrilmiş metinlerini (farklı sayılarda), çevrilmiş metinlerle bir kaynaktan (Kang'ın *Newsweek Hankuk Pan* [2007] analizinde olduğu gibi) veya farklı kaynaklardan (Bani'nin *Internazionale* [2006] çalışmasında olduğu gibi) birleştirmektedir. Gazetecilik metinlerinin çevirisinde, gazetecilerle birlikte ofiste bulunmayabilecek profesyonel bir çevirmen tarafından çevrilen tek yazar tarafından üretilen tam metin örnekleri bulunmaktadır (Kang, [2007], Frías Arnés, [2005] ve ayrıca *Spiegel International*'daki uygulamalara ilişkin kendi analizimde [Schäffner,

2005] de gösterildiği üzere). Haber metinleri genellikle birkaç (yazılı ve/veya sözlü) kaynağa dayanmaktadır (örneğin Tsai, 2010, bunu TV haber stüdyosuna atıfta bulunarak göstermektedir). Ancak, haber ajansları tarafından üretilen metinler, daha sonra bilgileri kendi dillerine çeviren diğer abone haber kuruluşlarına gönderilmektedir. Daha sonra, kaynak sayısından ve söz konusu metnin başlangıçta dayandığı dil(ler)den bağımsız olarak kaynak metin olarak işlev gören bir metin ortaya çıkmaktadır.

Kaynak metnin tek bir yazar tarafından yazılmış tek bir metin olarak kolayca tanımlanamamasına benzer şekilde, nihai yayımlanmış hâliyle erek metin de tam olarak tek kişinin ürünü değildir. Kang, haber çevirisinin, çevirmenlerin ve editörlerin “ortak bir çabası” olduğunu altını çizmektedir (Kang, 2007: 238). Bu gibi bilgi seçimi, çeviri ve metin düzenleme süreçlerinde, metnin gerçek üslubu, gazeteciler tarafından kendi erek kitleleri için uygun görülen konudan ve mesajdan önemli değildir. Veya Valdeón’un dediği gibi, “[...] metinlerin çevirisinden ziyade bilginin çevirisine sahibiz” (Valdeón, 2009: 79). Araştırmacıların çevirinin haber çevirisine uygulanabilirliğini dile getirmesini sağlayan, bu süreçlerde yer alan dönüştürümlerin miktarı ve doğasıdır.

Ancak haber çevirisinde saptanan dönüştürümler haber metinleriyle sınırlı değildir. Bilgi seçimi, indirgeme ve sentezleme, örneğin özet çeviri durumunda önemlidir. Altyazı da strateji olarak özetlemeyi ve başka sözcüklerle ifade etmeyi içermektedir (Gambier, 2010: 11). Çeviribilim’deki çalışmaların gösterdiği üzere, makro ve mikro düzeydeki değişimler herhangi bir çeviri sürecinin ayrılmaz bir parçasıdır. Bu durum sadece kaynak ve erek dilin dilsel sistemlerindeki farklılıkların bir sonucu olarak değil (analizi daha geleneksel eşdeğerlik temelli kuramların odağıydı), daha çok erek kitlenin, erek kültürün ve erek metnin bu yeni bağlamda yerine getirmesi beklenen amacın göz önünde bulundurulması sonucunda gerçekleşmektedir. Böylesi daha işlevsel olan bir çeviri anlayışı, çeviri kavramını kullanan ve onu *transediting* ile değiştirmeyen bilim insanlarının araştırmalarının da temelini oluşturmaktadır. Bununla birlikte, yukarıda örneklenen araştırmanın, çeviri ve metin düzenleme işlerinin farklı kişiler tarafından ayrı ayrı yapıldığı uygulamalar da dahil olmak üzere, farklı uygulamalara sahip çeşitli kitle iletişim kurumlarındaki birçok gazetecilik metinlerini kapsadığı da unutulmamalıdır. Bu tür durumlar için, işlevselci yaklaşımlarda gördüğümüz şekliyle (örn., Vermeer, 1996) çevirinin bir amaca yönelik faaliyet olarak tanımlanması kesinlikle uygundur. *Transediting* terimini tercih eden ya da çeviri terimini reddeden bilim insanları, haber çevirisini en çok doğrudan haber ajanslarında çalışan gazeteciler tarafından üretilen daha spesifik metinler olarak incelemiştirlerdir. O hâlde, Vermeer’in aşağıdaki tanımının, haber çevirisinin özgüllüklerini bu kadar dar anlamda yansıtmayacağı sorulabilmektedir.

Çeviriyi kabaca, “kaynak metin” materyaline dayanarak kültürler arası etkileşimi mümkün kılmak amacıyla, ister sözlü ister yazılı olsun, “erek metni” hayata geçirmek için için bir dizi sözlü ve yazılı talimattan oluşan ve bir komisyon tarafından düzenlenen bir süreç olarak görüyorum. (Vermeer, 1996: 6)

“Kaynak metin materyali”ne yapılan gönderme, erek metnin birden fazla sabit kaynak metin temelinde üretilme durumunu kapsayacaktır (Vermeer başlangıçta bunu düşünmemiş olsa da, “materyal” göndermesi, kaynak metni bir bilgi teklifi olarak görmesi bağlamında anlaşılmalıdır). Kùltürler arası etkileşim, Vermeer’in öngördüğünden biraz daha geniş bir anlamda yorumlanmalıdır. Gazeteciler genellikle belirli bir kitle için yazsalar da (özellikle belirli bir gazetede çalışıyorlarsa), uluslararası haber ajansları söz konusu olduğunda açıkça tanımlanabilir bir erek kùltür yoktur. Küresel haberler temel olarak küresel bir izleyici kitlesine yöneliktir, bu da çok ayrıntılı bir skopos tanımlamanın da o kadar kolay olmadığı anlamına gelmektedir. Metinlerin belirli bir okur kitlesine uyarlanması için daha fazla düzenleme sürecinden geçmesi belirli dil hizmetlerinin haber odalarında gerçekleşmektedir (tıpkı Cheesman ve Nohl, 2010 tarafından açıklandığı gibi; ancak belirli bir kitleyi ihmal etmenin etkileri için bkz. Valdeón, 2005).

Vermeer’in tanımının haber çevirisinin tüm yönlerini tam olarak kapsamadığını söylesek bile, yine de çeviriye ilişkin süreçler rol oynamaktadır. O zaman Holz-Mänttari’nin bazen Skopos kuramından daha geniş olarak tanımlanan çeviriye ilişkin eylem kuramı haber çevirisini kapsayabilir mi? Holz-Mänttari (1984) çeviriye ilişkin eyleminin birincil amacını, kültürel engeller karşısında işbirliğine dayalı, işlevsel olarak yeterli iletişimin gerçekleşmesini sağlamak olarak görmektedir. Ona göre, kùltürlerarası iletişimde bir uzman olarak çevirmenin görevi, kùltürler arası etkileşimin belirli sürecinin amaçlarına ve koşullarına uygun olarak eylemleri ve bu eylemlerin nihai ürününü (yani bir metni) tasarlamaktır. Holz-Mänttari, profesyonel bir eylem olarak çeviriye ilişkin eyleme vurgu yapmaktadır. Çevirmenler kendi iletişim amaçlarını uygulamak yerine, meslek profesyonelleri olarak başkaları tarafından üretilen metinleri kendi bağamlarından geçirerek yeniden tasarlarlar. Açıkça görülüyor ki bu durum haber çevirisinde biraz farklıdır. Gazeteciler metin üretirken, bireyler olarak değil, çalıştıkları haber ajansı veya gazetelerin temsilcileri olarak kendi iletişim amaçlarını takip etmektedir. Bu nedenle onlar kùltürler arası iletişimde değil, mesleklerinin gerektirdiği tüm belirli beceriler ve değerlerle gazetecilikte uzmanlardır. Çevirmenler, çevirmenliğin gerektirdiği şekilde metinleri çevirerek mesleki eylemlerini gerçekleştirirken, gazeteciler her ne kadar çeviri yapmak mesleklerinin bir parçası olsa da, gazetecilik adı altında mesleklerini ifa ederler.

Yukarıda görüldüğü üzere, Bielsa ve Bassnett (2009) de işlevselci kuramlara atıfta bulunarak değil, sistem kuramlarından ve Çeviribilim’deki kültürel dönüşten esinlenen tartışmalarla, özellikle de Lefevre (1992) tarafından edebi alan için kullanıldığı gibi *yeniden yazım* kavramıyla uyumlu olarak *çeviri* terimini tercih etmekteledir. Bununla birlikte, *haber çevirisinden* bahsederek *çeviri* terimini nitelendirmektedirler. Bu niteleme ile “metin düzenleme ve çeviri arasındaki bu özel kombinasyona ve daha spesifik olarak çevirinin gazetecilik alanındaki haber üretimine entegre edildiğinde aldığı biçime dikkat çekme”yi amaç edinmişlerdir (Bielsa ve Bassnett, 2009: 63-64). Ancak anlaşıldığı gibi, gazetecilik alanı dar anlamda haber metinlerinden daha fazlasını içermektedir ve *çeviri* kelimesinin önüne alan ismi veya tür eklemek, özgünlükleri netleştirmek için tamamen yeterli olmayabilmektedir (örn. *uzmanlık alanı çevirisi*, *teknik çeviri*, *hukuk çevirisi* terimleri de bir alana atıfta bulunmaktadır, ancak yalnızca bu alana özgü herhangi bir

süreç veya stratejiyi ima etmemektedir). Bielsa ve Bassnett'in (2009: 63) haber çevirisini diğer biçimlerden ayıran özellikler olarak ileri sürdükleri hususlar şunlardır (Tapia'yı alıntılayan Hernández Guerrero, 2005: 157-158):

- 1) Haber çevirmenlerinin temel amacı bilgiyi iletme;
- 2) Haber çevirmenleri geniş bir kitle için çeviri yapmaktadır. Sonuç olarak, açık ve anlaşılır bir dil kullanılmaları gerekmektedir;
- 3) Haber çevirmenleri belirli bir coğrafi, zamansal ve kültürel bağlam için çeviri yapmaktadır. İşleri aynı zamanda içinde çalıştıkları ortama göre belirlenmektedir;
- 4) Haber çevirmenleri önemli zaman ve mekan sınırlamaları ile karşı karşıyadır;
- 5) Haber çevirmenleri genellikle "geri çeviri yapan [*back translation*] çevirmen" ve redaktördür.

5. madde dışındaki diğer tüm maddeler, Skopos kuramı çerçevesinde, bir çeviri komisyonunu yansıtanın sonucu olarak tanımlanabilmektedir. Ancak bir fark, Skopos kuramının çeviri stratejileriyle ilgili kararların her bir metin ve komisyon için alınması gerektiğini öne sürmektedir. Oysa yukarıdaki maddelerin genel olarak haber çevirisini tanımlaması amaçlanmaktadır. Ancak şimdiye kadar yapılan araştırmaların ortaya koyduğu üzere, bu hususlar her durumda geçerli değildir. Örneğin, küresel haberler küresel bir izleyici kitlesi için üretilir (3. maddeyle çelişmektedir) ve haber çevirmenleri sadece ters çeviri yapan çevirmen olmaktan çok daha yaratıcıdır.

Öyleyse *transediting* gerçekten de kullanılacak en uygun terim olmaz mı? Çeviribilim deneyimi olan ve *transediting* terimini kullanan araştırmacılar, düzenleme ve çevirinin iç içe olduğunu vurgulamak için bu terimi kullanmaktadır (Hursti, 2001; van Doorslaer, 2009), oysa Medya Çalışmaları veya Söylem Analizi geçmişine sahip olan araştırmacılar ise *transediting* terimini çeviri sürecinde meydana gelen değişiklikler için daha dar anlamda kullanmaktadır (Cheesman ve Nohl, 2010). Her durumda, çeviri, metin düzenleme veya *transediting* stratejilerinin örnekleri belirlenmekte ve gösterilmektedir. Bazı durumlarda, çıkarma veya ekleme gibi stratejiler hem çeviride hem de metin düzenlemede (iki sürecin ayrı olduğu bağlamlarda) gerçekleşmektedir. Çevirmenlerin veya uluslararası gazetecilerin çalışmaları bu tür stratejileri zaten içeriyor olsa bile, metinler sonraki düzenleme süreçlerinde daha fazla dönüştürüme uğramaktadır. Sağlanan örnekler genellikle çevirmenlerin/gazetecilerin erek kitlelerinin bilgi ve beklentilerine ilişkin olarak çıkarma, ekleme ve açıklama yapmayı tercih ettiklerini göstermektedir. Söz konusu örnekler, özel isimlerin ve kültüre özgü terimlerin açıklaması (*Spiegel International*'dan bir örnek olarak kaynak metinde "Otto Schily (SPD; Almanya Sosyal Demokrat Partisi)" ve erek metinde "Sosyal Demokrat Partili İçişleri Bakanı Otto Schily" hâline gelmesi gibi, bkz. Schäffner, 2005) veya kaynak kültüre özgü olan ve dolayısıyla küresel kamuoyuyla ilgisi olmayan bilgilerin çıkarılmasıdır.

Bu örnekler, Stetting'in *duruma bağlı transediting* (çevrilmiş metni yeni sosyal bağlamda amaçlanan işlevine uyarlama) ve *kültürel transediting* (erek kültürün ihtiyaçlarına ve standartlarına uyum) ile karşılaştırılabilmektedir. Stetting, üçüncü bir tür transediting, *temizleme transediting*'i oluşturmuştur ve bunu, çevrilmiş metni bir "ifade verimliliği standardına" uyarlamak olarak tanımlamıştır (Stetting, 1989: 377). Örneğin, Stetting, kendi yabancı dilinde konuşan yabancı bir politikacıyla bir TV röportajı vermekte ve yayınlanmadan önce metnin "konuşmanın eksiksiz bir şekilde deyimlerle dolu, doğru ve iyi yapılandırılmış olacak şekilde" aktarılması gerektiğini savunmaktadır (Stetting, 1989: 373). Bu üç türün tümü diğer çeviri türlerinde de görülebilmektedir.

Okurların kaynak kültüre özgü bilgileri anlamalarına yardımcı olmak, gazetecilerin ekleme ve açıklamaları tercih etmelerinin tek nedeni değildir. Martini (2010), ABD Başkanı Obama'nın konuşmalarının Almanca çevirilerinin kitle iletişim araçlarında nasıl sunulduğuna ilişkin analizinde, konuşmalardan alınan alıntılar *metin içi yan metinler* olarak adlandırdığı unsurlarla birleştirildiğini göstermiştir. Bu tür eklemeler, gazeteciler tarafından neyin söylenip söylenmediği ve nasıl söylendiği hakkında yorum yapmak için kullanılmaktadır. Yani, bu gibi durumlarda gazeteci, bir yazar olarak görünür hâle gelmektedir ve çeviri olarak sunulan politikacının sesine kendi sesini eklemektedir.

Bu örnek, haber veya gazetecilik çevirisinin başka bir yönüne, yani (*transediting*'teki) süreçlerin politik ve ideolojik doğasına işaret etmektedir. Bilgi seçimi ve dönüştürümler sadece okurların mesajı anlamasına yardımcı olmak için yapılmamaktadır. Aynı zamanda kitle iletişim araçlarındaki haberler ve diğer metinler, ideolojilerin desteklenmesinde de etkili olabilmektedir. Eleştirel Söylem Analizi'ndeki incelemeler, ağırlıklı olarak tek dilli metinler temelinde yürütülse de, medya söyleminin gerçekliği nasıl inşa ettiğini ve/veya çerçevelediğini göstermiştir. Medya çevirisi bağlamında Gambier, yeniden çerçeveleme süreçlerinden "inşa edilmiş bir gerçekliğin yeniden inşası" olarak bahsetmektedir (Gambier, 2006: 12). Bu tür ideolojik boyutlar, yukarıda özetlenen araştırmaların bazılarında (örn., Holland, 2006; Kang, 2007; Valdeón, 2008), ayrıca eşik tutuculuğuna/bekçiliğine de atıfta bulunularak (örn., Hursti, 2001; Cheesman ve Nohl, 2010) değerlendirilmiştir. Bu makalenin yazarına ait *BBC İzleme Servisi*'ne ilişkin bir incelemede (Schäffner 2010a), "raporları doğru bir şekilde İngilizceye çevirme" (tanıtım broşürü) ve metinleri daha kullanıcı dostu hâle getirmek için yayıncıya ait müdahaleyi minimumda tutma (örneğin, bir başlık ve alt başlıklar oluşturmak) iddialarına rağmen, çevirmenlere ait bu müdahalelerin (*BBC Servisi*'nde *monitör* olarak adlandırılır) aslında tamamen tarafsız olmadığı gösterilebilmiştir. Bu durum, web sitesinde bulunan ücretsiz örnek metinlerde (bu hizmet artık sunulmuyor) görülebilen stratejilerle gösterilmiştir (örn., *BBC Monitoring* tarafından sağlanan ana başlıktaki "suikastı kınamak," orijinal metnin başlığının çevirisindeki "cinayeti kınamak" ile karşılaştırıldığında). Bu tür müdahaleler okurları metin için belirli bir

yorumu hazırlamaktadır ve internet sitesindeki şu iddiayı gerçekten yansıtmamaktadır: “Sadece medyanın ne anlattığını değil, hikayeyi nasıl anlattıklarını da gösteriyoruz.”³

Bu uygulamaların gösterdiği ise, okurların gerçekte duyduğu seslerin, ilgili medya kurumlarının çeviri politikaları tarafından kırılan sesler olduğudur. Bu, haber çevirisinin “ses, temsil, kurumsal otorite ve ideoloji konularıyla karmaşık bir şekilde ilişkilendirilebilecek herhangi bir konuyu çevresindeki öğeleriyle birlikte tekrar ele alma sürecini içerdiğini” savunan Kang tarafından da vurgulanmaktadır (Kang, 2007: 220). Ayrıca Stetting’in bir politikacıyla yaptığı röportajın metninin transediting yapılmasından yana iddiası ve “çevirmenin konuşulan gerçek kelimelerden ziyade kaynağa daha sadık olması gerektiği” iddiası (Stetting, 1989: 373) kırılmış bir sese yol açtığı şeklinde yorumlanabilmektedir. Ayrıca gazetecilik uygulamaları ve değerleri sadece belirli medya kuruluşlarında değil, başka ülkelerde de farklılık göstermektedir. Örneğin, Almanya’da politikacılar röportajları yayınlanmadan önce onaylama veya reddetme hakkına sahiptir. Bu, siyasi mesajdan veya ifadeden memnun kalmazlarsa transkripti kontrol edebilecekleri ve değiştirebilecekleri anlamına gelmektedir. Ancak bu fırsat, görüşmelerin başka bir dilde yapılması veya tercüme edilmesi durumunda yabancı politikacılar için mevcut değildir. Yani, yayınlanmadan önce çevirisi yapılan metni onaylama veya reddetme fırsatları yoktur (eski Rusya Devlet Başkanı Putin ile yapılan bir röportajdaki dönüştürümler için bkz. Schäffner, 2008; 2010b).

Bielsa ve Bassnett, haber çevirisinde açılımların değiştiğini ve bunun “arka plan bilgisi ve alaka düzeyi [...] kriterlerine göre yeni amaç belirlenirse, gazetecilikte tamamen normal bir işlem” olduğunu savunmaktadır (Bielsa ve Bassnett, 2009: 67). Ancak, ideolojik amaçların harekete geçirdiği değişiklikleri daha açık bir şekilde ele almamaktadırlar. Ancak bakış açısında meşru değişiklikler ile manipülasyon vakaları arasında bir çizgi çizmek gerçekten mümkün mü? Örneğin, *Orta Doğu Medya Araştırma Enstitüsü* (MEMRI; *Middle East Media Research Institute*)⁴ ve *Takas Odası* (*Information Clearing House*)⁵ kendilerini bağımsız olarak tanıtan yeni, çoğunlukla çevrim içi medya kurumlarıdır. Özellikle *Takas Odası*, amaçlarını “ticari medyanın sağladığı çarpık algıları düzeltmek” olarak tanıtmıştır. Bu tarz kurumların çeviri politikalarını ve uygulamalarını nasıl değerlendirebiliriz? Holland, siyasi bir konuşmanın medya temsilleri ile ilgili analizine dayanarak, haberciler tarafından az çok kasıtlı manipülasyonu ve medya tarafından ise az çok kasıtlı yanlış beyanı dile getirmektedir ve “kültürler arası iletişim ile ‘kültürler arası devir’ arasında ayırım yapıp yapamayacağımızı” sorgulamaktadır (Holland, 2006: 250). Bu tür sorulara yanıt verebilmek için daha fazla araştırma ihtiyacı vardır.

³ *BBC Monitoring*. Erişim Tarihi: 12 Kasım 2012, <<http://www.monitor.bbc.co.uk/>>.

⁴ *Orta Doğu Medya Araştırmaları Enstitüsü* (MEMRI; *Middle East Media Research Institute*). Erişim Tarihi: 12 Kasım 2012, <<http://www.memri.org/>>.

⁵ *Information Clearing House*. Erişim Tarihi: 12 Kasım 2012, <<http://www.informationclearing-house.info/>>.

5. Sonuç

Stetting, *transediting* terimini türetirken bariz bir biçimde ideolojik düşüncelere sahip değildi. Ve gördüğümüz gibi özellikle haber çevirisi üzerine yazmıyordu. Gazetecilikteki yazılan metinlere yapılan atıf, *transediting* kapsamında çevirinin yalnızca bir kaynak metnin çoğaltılmasından ibaret olduğu yanılığine karşıt bir örnek olarak verilmiştir. Buradaki amaç, bu yeni terimin “çeviri sürecinde değişen metinlerin” varlığının tanınmasına katkıda bulunacağına dair olan umuttur (Stetting, 1989: 373). Yukarıda belirtildiği üzere, Stetting’in iddiaları, çevirinin hâlâ anlam aktarımı ve eşdeğerliğe istinaden yaygın olarak anlaşıldığı bir zamanda ortaya atılmıştır. Bu esnada, çeviri anlayışımız böylesine dar bir dilbilimsel görüşün ötesine geçmiştir ve Çeviribilim alanı içindeki araştırmalar, çeviriyi çeşitli faktörlerin içine yerleştirilmiş ve belirlenen sosyal bir olgu olarak incelenerek çeşitli açılardan yürütülmektedir.

O zaman, *çeviri* terimini başka bir terimle değiştirmenin aslında bir geri adım olup olmadığı sorusu ortaya çıkmaktadır. Çeviri tanımına sadece haber çevirisinde karşı çıkılmamıştır. Örneğin, ekran çevirisi, *klasik edebi eserlerin filme uyarlanması (versioning)* veya *çevuyarlama (transadaptation)* olarak etiketlenmiştir (Gambier, 2010: 11) ve *çeviriyaratım (transcreation)* genellikle pazarlama ve reklam materyallerini uyarlamak için kullanılmaktadır. Bu tür yeni terimler genellikle saf dil değişiminin yönlerinin ötesine geçen süreçleri vurgulamayı amaçlamaktadır ve nitekim sosyokültürel ve ideolojik koşulların yanı sıra erek kitlenin ihtiyaçlarının ve ortamın kısıtlamalarının önemine odaklanmaktadır. Yeni bir terim sunmak süreçlerin karmaşıklığı konusunda farkındalığın artmasına katkıda bulunabilmektedir ve daha geleneksel görüşlerin etrafıca düşünülmesini destekleyebilmektedir. Bu durum, *Skopos* veya *çoğul dizge* gibi terimler öne sürüldüğünde gerçekleşmiştir ve Stetting’in amacı ise farkındalık yaratmak olmuştur.

O hâlde makale, *transediting* teriminin kendi bağlamı içinde tanıtıldığı zamanda işe yaradığını savunarak bitirilecektir. Bununla birlikte, *transediting*, *çeviri* teriminin yerine ve/veya ona zıt olarak kullanılırsa, *çevirinin* salt bir birebir aktarım süreci gibi daha dar bir anlamda anlaşılmaya devam etmesi tehlikesi bulunmaktadır. Herhangi bir çeviri, haber çevirisi veya daha genel olarak medya çevirisi, dönüştürmeleri içeren metinsel ve sosyokültürel bir süreçtir. Yeni çevrim içi medya biçimleri ve yeni aktörler (tipik örnekler olarak bloglar ve taraftar çevirisi) zaten var olan karmaşıklığı artırmaktadır. Medya çevirisinin hem süreçlerini hem de ürünlerini tam olarak anlamak ve açıklamak için, çevirmenlerin etrafındaki tüm eylemler çerçevesinin yanı sıra bu eylemlerin altında yatan politika ve ideolojiler de dikkate alınmalıdır. Belirli terimlerin uygunluğunun tartışılması, gazetecilik metin üretiminde çevirinin rolüne ilişkin daha fazla araştırma yapılmadığı takdirde boşuna olabilmektedir. Ya da Pym’in bize hatırlattığı gibi, “çeviri uygulaması kendi kuramını aşar, dolayısıyla sonu gelmeyen deneyime dayalı bir tutum gerektirir” (Pym, 2010: 109).

Kaynakça

- Aktan, O. & Arnd-Michael, N. (2010). International trans-editing: typical intercultural communication strategies at the BBC World Service Turkish radio. *Journal of Intercultural Communication*. 24:21 s. Erişim tarihi: 8 Haziran 2011, <<http://www.immi.se/intercultural/nr24/nohl.htm>>.
- Bani, S. (2006). An analysis of press translation process. Kyle Conway ve Susan Bassnett, ed. *Translation in Global News içinde – Proceedings of the Conference Held at the University of Warwick – 23 June 2006*. Coventry: University of Warwick, Centre for Translation and Comparative Cultural Studies, 35-45. Erişim tarihi: 22 Ağustos 2009, <<http://www2.warwick.ac.uk/fac/arts/ctccs/research/tgn/>>.
- Bielsa, E. (2007). Translation in global news agencies. *Target*. 19(1):135-155.
- Bielsa, E. & Bassnett, S. (2009). *Translation in Global News*. Londra/New York: Routledge.
- Cheesman, T. & Nohl, A. (2010). Many voices, one BBC World Service? The 2008 US elections, gatekeeping and trans-editing. *Working paper series*. 20:18 s. Erişim tarihi: 8 Haziran 2011, <http://www8.open.ac.uk/researchprojects/diasporas/files/diasporas/diasporas_working-paper-20.pdf>.
- Frías Arnés, F. J. (2005). Traducción y periodismo: El País English Edition. *Puentes*. 5:39-46.
- Gambier, Y. (2006). Transformations in international news. Kyle Conway ve Susan Bassnett, ed. *Translation in Global News içinde– Proceedings of the Conference held at the University of Warwick – 23 June 2006*. Coventry: University of Warwick, Centre for Translation and Comparative Cultural Studies, 9-21. Erişim tarihi: 22 Ağustos 2009, <<http://www2.warwick.ac.uk/fac/arts/ctccs/research/tgn/>>.
- Gambier, Y. (2010). Perception and reception of audiovisual translation: Implications and challenges. *Jurnal Penterjemah*. 12(1):2-22.
- Gambier, Y. & van Doorslaer, L. (ed.) (2009). *The Metalanguage of Translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- Hemmungs Wirtén, E. (1998). *Global Infatuation: Explorations in Transnational Publishing and Texts: The Case of Harlequin Enterprises and Sweden*. Uppsala: Uppsala University. Erişim tarihi: 4 Haziran 2011, <<http://www.scribd.com/doc/27678364/Global-Infatuation-Eva-Hemmungs-Wirten>>.
- Hernández Guerrero, M. J. (2005). Prensa y traducción. Carmen Cortés Zaborras ve María José Hernández Guerrero, ed. *La traducción periodística içinde*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 155-173.
- Holland, R. (2006). Language(s) in the global news: Translation, audience design and discourse (mis)representation. *Target*. 18(2):229-259.

- Holz-Mänttari, J. (1984). *Translatorisches Handeln. Theorie und Methode*. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia.
- Hursti, K. (2001). An insider's view on transformation and transfer in international news communication: An English-Finnish perspective. *The electronic journal of the Department of English at the University of Helsinki*. 1:1-8. Erişim tarihi: 5 Haziran 2011, <<http://blogs.helsinki.fi/heseng/volumes/volume-1-special-issue-ontranslation-studies/an-insiders-view-on-transformation-and-transfer-in-international-news-communication-an-english-finnish-perspective-kristian-hursti/>>.
- Kadhim, K. A. & Kader, M. (2010). Stylistic differences and message changes in the translation of English BBC political news into Arabic. *Jurnal Penerjemah*. 12(1):23-46.
- Kang, J. (2007). Recontextualization of news discourse: A case study of translation of news discourse on North Korea. *The Translator*. 13(2):219-242.
- Lefevere, A. (1992). *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. Londra/ New York: Routledge.
- Martini, T. (2010). *Propositional shifts in translating and reporting President Obama in two German news media*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Portsmouth: University of Portsmouth.
- Pym, A. (2010). On empiricism and bad philosophy in translation studies. *Jurnal Penerjemah*. 12(1):109-123.
- Romagnuolo, A. (2009). Political discourse in translation. A corpus-based perspective on presidential inaugurals. *Translation and Interpreting Studies*. 4(1):1-30.
- Schäffner, C. (2005). Bringing a German voice to English-speaking readers: Spiegel International. *Language and Intercultural Communication*. 5(2):154-167.
- Schäffner, C. (2008). 'The Prime Minister said...': Voices in translated political texts. *Synaps Fagspråk, Kommunikasjon, Kulturkunnskap*. 22:3-25.
- Schäffner, C. (2010a). Crosscultural Translation and conflicting ideologies. Micaela Muñoz-Calvo ve Carmen Buesa-Gómez, ed. *Translation and Cultural Identity içinde. Selected Essays on Translation and Cross-Cultural Communication*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 107-127.
- Schäffner, C. (2010b). Politische Interviews im Blick der Translationswissenschaft. Nadja Grbic, Gernot Hebenstreit, Gisella Vorderobermeier, ve diğerleri., ed. *Translation- skultur Revisited. Festschrift für Erich Prunc içinde*. Tübingen: Stauffenburg, 319-339.
- Schäffner, C. & Bassnett, S. (ed.) (2010). *Political Discourse, Media and Translation*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Schmid, S. (2009). Stunning or ridiculous? The marketing of global Harry Potter. *Erfurt electronic studies in English EESE 1*. Erişim tarihi: 2 Haziran 2011, <http://webdoc.gwdg.de/edoc/ia/eese/artic29/schmid/1_2009.html>.

- Stetting, K. (1989). Transediting – A new term for coping with the grey area between editing and translating. Graham Caie, Kirsten Haastrup, Arnt Lykke Jakobsen, ve diğerleri., ed. *Proceedings from the Fourth Nordic Conference for English Studies içinde*. Copenhagen: University of Copenhagen, 371-382.
- Tsai, C. (2010). News translator as reporter. Christina Schäffner and Susan Bassnett, ed. *Political Discourse, Media and Translation içinde*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 178-197.
- Valdeón, R. A. (2005). The CNN en Español News. *Perspectives*. 13(4):255-267.
- Valdeón, R. A. (2008). Anomalous news translation. Selective appropriation of themes and texts in the internet. *Babel*. 54(4):299-326.
- Valdeón, R. A. (2009). Translating informative and persuasive texts. *Perspectives*. 17(2):77- 81.
- van Doorslaer, L. (2009). How language and (non-)translation impact on media newsrooms. The case of newspapers in Belgium. *Perspectives*. 17(2):83-92.
- van Doorslaer, L. (2010). Journalism and translation. Yves Gambier ve Luc van Doorslaer, ed. *Handbook of Translation Studies içinde*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 180-184.
- Vermeer, Hans J. (1978). Ein Rahmen für eine allgemeine Translationstheorie. *Lebende Sprachen*. 23:99-102.
- Vermeer, Hans J. (1996). A skopos theory of translation (Some arguments for and against). Heidelberg: TEXTconTEXT.
- Vuorinen, E. (1995). News translation as gatekeeping. Mary Snell-hornby, Zuzana Jettmarova and Klaus Kaindl, ed. *Translation as Intercultural Communication içinde. Selected papers from the EST Congress – Prague 1995*. Amsterdam: John Benjamins, 161-171.
- Zettersten, A. (2002). The history and future of the Nordic Association for English Studies (NAES). *Nordic Journal of English Studies*. 1(1):1-9. Erişim tarihi: 29 Haziran 2011, <<http://ojs.ub.gu.se/ojs/index.php/njes/article/viewFile/138/137>>.