





E-ISNN 2147-6985

# PAMUKKALE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ DERGİSİ

## PAMUKKALE UNIVERSITY JOURNAL OF SOCIAL SCIENCES INSTITUTE

Sayı/ Number 29

Aralık/December 2017

### Sahibi ve Yazı İşleri Müdürü

Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Adına  
Prof. Dr. Mehmet Vefa NALBANT

### Editörler

Prof. Dr. Mustafa ARSLAN  
Doç. Dr. Ender COŞKUN  
Doç. Dr. Yasemin BEYAZIT

### Alan Editörü

Yrd. Doç.Dr. Şevket KADIOĞLU

Hakemli bilimsel bir dergi olan PAUSBED yılda üç kez yayımlanmaktadır.  
Dergide yayımlanan çalışmalardan, kaynak gösterilmek şartıyla alıntı yapılabilir.  
Çalışmaların tüm sorumluluğu yazarına/yazarlarına aittir.

XII. Frankofoni Kongresi  
Özel Sayısı

### Sekreteryaya

Cansu EKİNCİ

### DİZİNLENME

ULAKBİM-EBSCO HOST  
ASOS Index-DergiPark  
Araştırmaya Bilimsel Yayın İndeksi  
Türk Eğitim İndeksi-SOBİAD

### Yazışma Adresi

Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Kınıklı Yerleşkesi 20070  
Kınıklı – DENİZLİ / TÜRKİYE  
Tel. + 90 (258) 296 21 82 Fax. +90 (258) 296 39 66  
pausbed.pau.edu.tr



## Danışma Kurulu

Prof. Dr. Arif Bilgin	Sakarya Üniversitesi, Türkiye Sakarya University, Turkey
Prof. Dr. Aylin ÖZMAN	Türk Eğitim Derneği Üniversitesi, Türkiye Turkish Education Association University, Turkey
Prof. Dr. Celal ŞİMŞEK	Pamukkale Üniversitesi, Türkiye Pamukkale University, Turkey
Prof. Dr. Faye HAMMILL	Strathclyde Üniversitesi, İskoçya University of Strathclyde, Scotland
Prof. Dr. Francesco D'ANDRA	Salento Üniversitesi, İtalya University of Salento, Italy
Prof. Dr. Geri SMYTH	Strathclyde Üniversitesi, İskoçya University of Strathclyde, Scotland
Prof. Dr. Géza DÁVID	Eötvös Loránd Üniversitesi (Elte), Macaristan Eötvös Loránd University (Elte), Hungary
Prof. Dr. Himmet UMUNÇ	Başkent Üniversitesi, Türkiye Başkent University, Turkey
Prof. Dr. İbrahim YEREBAKAN	Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi, Türkiye Recep Tayyip Erdoğan University, Turkey
Prof. Dr. Kadir PEKTAŞ	Pamukkale Üniversitesi, Türkiye Pamukkale University, Turkey
Prof. Dr. Kubilay AKTULUM	Hacettepe Üniversitesi, Türkiye Hacettepe University, Turkey
Prof. Dr. Mehmet AKGÜN	Pamukkale Üniversitesi, Türkiye Pamukkale University, Turkey
Prof. Dr. Mehmet Ali ÜNAL	Pamukkale Üniversitesi, Türkiye Pamukkale University, Turkey
Prof. Dr. Mehmet MEDER	Pamukkale Üniversitesi, Türkiye Pamukkale University, Turkey
Prof. Dr. Mithat ÜNER	Gazi Üniversitesi, Türkiye Gazi University, Turkey
Prof. Dr. Naim KAPUCU	Central Florida Üniversitesi, ABD University Of Central Florida, USA
Prof. Dr. Nevin GÜNGÖR ERGAN	Hacettepe Üniversitesi, Türkiye Hacettepe University, Turkey
Prof. Dr. Sinan OLKUN	Ankara Üniversitesi, Türkiye Ankara University, Turkey
Prof. Dr. Vincent LUIZZI	Tektaş Devlet Üniversitesi, ABD Texas State University, USA
Prof. Dr. Yıldırım ÖZBEK	Akdeniz Üniversitesi, Türkiye Akdeniz University, Turkey

## Danışma Kurulu

Prof. Dr. Tefvik DALGIÇ	Texas at Dallas Üniversitesi, Amerika University of Texas at Dallas, USA
Prof. Dr. Bilal SÖĞÜT	Pamukkale Üniversitesi, Türkiye Pamukkale University, Turkey
Doç. Dr. Cumali ÖKSÜZ	Adnan Menderes Üniversitesi, Türkiye Adnan Menderes University, Turkey
Doç. Dr. Sedat YÜKSEL	Uludağ Üniversitesi, Türkiye Uludağ University, Turkey
Doç. Dr. İrade MEMMEDOVA	Azerbaycan Millî İlimler Akademisi, Azerbaycan Azerbaijan National Academy of Sciences, Azerbaijan

## YAYIN KURULU

Prof. Dr. Elif ÖZER  
Prof. Dr. Şükran TOK  
Prof. Dr. Hüseyin KIRAN  
Prof. Dr. İsmail ÇEVİŞ  
Prof. Dr. Selçuk Burak HAŞILOĞLU  
Doç. Dr. Ferhat AĞIRMAN  
Doç. Dr. Handan KUMAŞ  
Doç. Dr. Özay ÖZPENÇE  
Doç. Dr. Yasemin BEYAZIT  
Yrd. Doç. Dr. Atalay ÇAĞLAR  
Yrd. Doç. Dr. Ferihan POLAT  
Yrd. Doç. Dr. Gül AKTAŞ  
Yrd. Doç. Dr. Halil ÖZYİĞİT  
Yrd. Doç. Dr. Halil TUNCA  
Yrd. Doç. Dr. Nilfen KUNDAKÇI  
Yrd. Doç. Dr. Safi AVCI  
Yrd. Doç. Dr. Şevket KADIOĞLU  
Yrd. Doç. Dr. Şeyda SİVRİOĞLU  
Yrd. Doç. Dr. Mehmet Surur ÇELEPİ

## Hakem Kurulu

Prof.Dr. Abdüllatif ACARLIĞLU	Anadolu Üniversitesi
Prof.Dr. Ahmet SARI	Atatürk Üniversitesi
Prof. Dr. Ayten ER	Gazi Üniversitesi
Prof. Dr. Arsun Uras YIMAZ	İstanbul Üniversitesi
Prof. Dr. Ertuğul İŞLER	Pamukkale Üniversitesi
Prof.Dr.Emel ERGUN	İstanbul Üniversitesi
Prof.Dr.Emine BOGENÇ DEMİREL	Yıldız Teknik Üniversitesi
Prof. Dr. Mustafa ARSLAN	Pamukkale Üniversitesi
Prof. Dr. Mükremin YAMAN	Atatürk Üniversitesi
Prof. Dr. Mümtaz KAYA	Hacettepe Üniversitesi
Prof. Dr. Nur Melek DEMİR	Ankara Üniversitesi
Prof. Dr. Nurten SARICA	Pamukkale Üniversitesi
Doç. Dr. Ali TİLBE	Namık Kemal Üniversitesi
Doç. Dr. Ahmet YILMAZ	Cumhuriyet Üniversitesi
Doç. Dr. Ahmet GÖGERCİN	Selçuk Üniversitesi
Doç. Dr. Aydın ERTEKİN	Atatürk Üniversitesi
Doç. Dr. Emel ÖZKAYA	Cumhuriyet Üniversitesi
Doç. Dr. Mehmet Ali ÇELİKEL	Pamukkale Üniversitesi
Doç. Dr. Melek ALPAR	Gazi Üniversitesi
Doç. Dr. Nesrin DELİKTAŞLI	İstanbul Üniversitesi
Doç. Dr. Sadık TÜRKOĞLU	Atatürk Üniversitesi
Doç. Dr. Ümran TÜRKYILMAZ	Gazi Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Ayşe Şirin OKYAVUZ	Bilkent Üniversitesi

## Hakem Kurulu

Yrd. Doç.Dr. Bahattin ŞEKER	Kafkas Üniversitesi
Yrd.Doç. Dr. Deniz KÜZECİ	Atatürk Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Duran İÇEL	Kırıkkale Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Ertan KUŐÇU	Pamukkale Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Fatma KABA	Pamukkale Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Gülcan TATAR	Cumhuriyet Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Kamil CİVELEK	Atatürk Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr.Mehmet BAKİ	Adnan Menderes Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Mehmet SAYIN	Adnan Menderes Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr.Hamza KUZUCU	Cumhuriyet Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr.Tuba AYIK AKÇA	İstanbul Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Tülinay DALAK	Cumhuriyet Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Uğur YÖNTEN	Dicle Üniversitesi
Yrd.Doç.Dr.Zahide GÜNAY	Gazi Üniversitesi

İngilizce Düzeltmeler

Yrd. Doç. Dr. Şeyda SİVRİOĞLLU

Dergimizin bu sayısına gönderilen makaleleri değerlendiren hakem kuruluna teşekkürlerimizi sunarız.

## İÇİNDEKİLER /CONTENTS

Abdüllatif ACADRLIOĞLU.....	1
<b>La Vengeance De L'arabe Par Sa M'ma Dans Meursault, Contre-Enquête De Kamel Daoud</b> <i>The Vengeance of Arabic by His M'ma in The Meursault, Investigation of Kamel Daoud</i>	
Ahmet YILMAZ.....	7
<b>Les Mythologies Chez Albert Camus : Volonté Et Singularité D'une Condition Duelle</b> <i>Albert Camus ve Mitoloji : İkili bir Durumun İstenci ve Ayrıksızlığı</i>	
Aydın ERTEKİN.....	17
<b>Belçika'nın Ulusal Ve Bölgesel Edebiyatı Hakkında Ontolojik Tartışmalar Ve Değerlendirmeler</b> <i>Ontological Debates and Avaluations on Belgium's National and Regional Literature</i>	
Cengiz ERTEM.....	25
<b>Turkish Reflections in Classical Western Music</b> <i>Klasik Batı Müziğinde Türk Yansımaları</i>	
Deniz KÜZECİ.....	33
<b>Jean Anouilh'in Antigone Adlı Eserinde Ölüm</b> <i>The Theme of Death, in Jean Anouilh's Antigone,</i>	
Duran İÇEL.....	39
<b>Alaturka Fransızca: Pierre Loti'nin Aziyadé Romanında Türkçe Sözcükler</b> <i>The French in Turkish Style: The Turkish Words in Pierre Loti's Novel, Aziyade</i>	
Ekrem AKSOY.....	51
<b>Fransız Romanı Türk Romanı</b> <i>French Novel Vs Turkish Novel</i>	
Emel ÖZKAYA.....	57
<b>Butor'un Değişme Romanında Zaman Ve Mekân</b> <i>Time and Space in Butor's Modification</i>	
Engin BEZCİ.....	65
<b>Yaşamın Anlamsızlığı Ya Da Camus Malraux'yu Nasıl Okudu</b> <i>Absurdity of Life or How Camus Read Malraux</i>	
Fatma AKBULUT.....	73
<b>Un Personnage Sous L'ombre De La Colonisation:Younes Ou Jonas?</b> <i>Sömürgeciliğin Gölgesinde Bir Kişi : Yunus Ya Da Yonas ?</i>	
Fatma KABA.....	85
<b>Alain Robbe-Grillet'nin « Djinn Un Trou Rouge Entre Les Pavés Disjoints » Adlı Romanında Süreksizlik-Kopukluk Estetiği</b> <i>Discontinuity Aesthetic in The Novel « Djinn Un Trou Rouge Entre Les Pavés Disjoints » By Alain Robbe-Grillet</i>	
Füsun BİLİR ATASEVEN.....	91
<b>Kadın Yazını Çevirmek II</b> <i>Translating Women's Literature II</i>	



## İÇİNDEKİLER /CONTENTS

Meril NAKTAN- Necmettin Kamil SEVİL.....	101
<b>Representation Des Categories De Sens Pour Un Apprenant Turc En Fle Par Le Biais De La Competence Semantique</b>	
<i>Yabancı Dil Olarak Fransızca Öğrenen Bir Türk Öğrenenin Anlamsal Yetide Edindiği Anlam Kategorisinin Siniflandırılmasına Bir Örnek</i>	
Mükremin YAMAN-Haluk TURĞUT.....	111
<b>Romain Gary'nin "La Danse De Gengis Cohn" Adlı Romanında Mizah</b>	
<i>Humor in Romain Gary's Novel Called "La Danse De Gengis Cohn"</i>	
Nejdet KELEŞ.....	121
<b>Kuzey Germen-İskandinav ve Türk Efsanelerinde At Motifi</b>	
<i>Horse Motif in North German - Scandanavian and Turkish Legends</i>	
Nesrin DELİKTAŞLI.....	143
<b>Hukuk Metinlerinde Kullanılan Kısaltmalar ve Çevirileri</b>	
<i>Abbreviations Used in Legal Texts and Their Translations</i>	
Nurten SARICA-Nezih KARA.....	153
<b>Analyse Semiotique Des Caricatures Des Immigrants De Plantu</b>	
<i>Plantu'nün Göçmen Karikatürleri Üzerine Göstergibilimsel Çözümleme</i>	
Sevim AKTEN.....	163
<b>Yazma Tutkunu İki Yazar Leylâ Erbil Ve Marguerite Duras</b>	
<i>Two Writers Who Dote Upon Writing Leylâ Erbil and Marguerite Duras</i>	
Sibel YILDIZ.....	169
<b>Honore De Balzac'ın "Tuhaf Öyküler"Adlı Yapıtında Narsisizm</b>	
<i>Narcissism In The Work Of Honore De Balzac Called "Droll Stories"</i>	
Sultan KAYMAK.....	175
<b>J.-K. Husymans'ın Tersine İsimli Romanında J.-F. Des Esseintes'in Düşsel Yolculukları</b>	
<i>The Imaginary Journeys of J.-F. Des Esseintes in A Rebours By J.K. Husymans</i>	
Şengül KOCAMAN.....	185
<b>Question De Cohérence Dans Macbett De Ionesco</b>	
<i>Ionesco'nun Macbett'inde Tutarlılık Sorunu</i>	
Şevket KADIOĞLU.....	195
<b>Düşün İzdüşümünde Bir Düşünüm: Romain Gary'nin Şafakta Verilmiş Sözüm Vardi Adlı Romanında Düş Gerçek/Lik Diyalogu</b>	
<i>A Reflexion on The Projection of Dream: Dream and Real/Itly Dialogue in Romain Gary's Promise At Dawn</i>	
Tuba AYIK AKÇA.....	207
<b>Avrupa Birliği'nin Resmi Dilleri Arasında Fransızcanın Konumu Ve Birlik'te Üretilen Metinlerin Türkçeye Çevirilerinde Kaynak Dil Olarak Fransızca'nın Önemi</b>	
<i>The position of French among the official languages of the European Union and the importance of French as a source language in the translations of the texts produced in the union into Turkis</i>	

## İÇİNDEKİLER /CONTENTS

Tuna ERTEM.....	215
<b>Marcel Proust En Turc</b> <i>Türkçede Marcel Proust</i>	
Umut Can GÖKDUMAN.....	219
<b>Altyazı Ve Dublaj Çevirisinde Ereğ Odaklı Yaklaşımla Seslenme Biçimleri, Argo Ve Tabu İfadeler</b> <i>Examining Forms of Address, Slang And Taboo Expressions in Subtitling and Dubbing with A Target-Oriented Approach</i>	
Ümran TÜRKİYILMAZ.....	229
<b>Aimé Césaire: Sömürge, Kölelik Ve Eşitsizlik</b> <i>Aimé Césaire: Colony, Slavery and Inequality</i>	





## LA VENGEANCE DE L'ARABE PAR SA M'MA DANS *MEURSAULT, CONTRE-ENQUÊTE* DE KAMEL DAOUD

Abdullatif Acarlıoğlu\*

### Résumé

Il va sans dire que tout lecteur averti connaît l'anti-héros, Meursault, de *L'Étranger* de Camus, qui a été condamné à mort, non pas d'avoir tué un Arabe mais de ne pas connaître les règles de la société. Or, personne n'aurait prétendu que quelque soixante-onze ans après, un écrivain algérien, Kamel Daoud, écrivait la suite de ce fameux roman qui a pour titre *Meursault, contre-enquête* où le narrateur, Haroun, le frère de « l'Arabe », tué par un « certain Meursault », donne d'abord à cet Arabe un nom, Moussa, qui lui manque et qui le fait ressortir de l'anonymat. Daoud lui crée aussi une histoire et mène, cette fois, l'enquête du côté de la victime pour compléter l'œuvre de Camus qui, selon lui, était incomplète.

Contrairement à Meursault, Haroun, conscient de l'influence des mamans sur les enfants, ne néglige pas de parler de sa M'ma ainsi que de celle de Meursault. Il est à rappeler que l'histoire de l'un commençait par « Aujourd'hui, maman est morte... » alors que celle de l'autre débute par « Aujourd'hui, maman est encore vivante... » et se termine de la même manière, ce qui laisse entendre que, bien que ce soit son fils cadet, Haroun, qui tue un Français, c'est bien sa M'ma si imposante qui venge son fils, « l'Arabe ».

**Les mots-clés :** *Camus, Meursault, Maman, M'ma, Kamel Daoud*

## KAMEL DAOUD'UN *MEURSAULT, KARŞI-SORUŞTURMA* ADLI ROMANINDA ARAP'IN ANNESİ TARAFINDAN İNTİKAMI

### Özet

Nobel Edebiyat Ödülü sahibi Albert Camus'nün *Yabancı* başlıklı romanındaki karşıt-kahraman Meursault'nun bir Arap öldürmekten değil, toplumsal kuralları bilmemekten idama mahkûm olduğunu dikkatli her okuyucu bilmektedir. Buna karşın, 71 yıl sonra Cezayirli Yazar Kamel Daoud'un *Meursault Karşı-Soruşturma* başlıklı eseriyle bu ünlü romanın devamını yazacağını kimse tahmin edemezdi. Bu eserde, Meursault tarafından öldürülen Arap'ın kardeşi anlatıcı Haroun, isimsiz olan Arap'a Musa adını verir ve böylece onu bilinmezlikten kurtarır. Daoud, böyle bir kurguyu kaleme alarak eksik kalan Camus'nün eserini tamamlamış olur ve soruşturmayı bu kez mağdur açısından ele alır.

Meursault'nun aksine annelerin çocuklar üzerine olan etkisinin bilincinde olan Haroun, kendi annesinden ve Meursault'nun annesinden sıklıkla bahsetmeyi ihmal etmez. Hatırlatmak gerekirse, Meursault'nun öyküsü "Bugün annem öldü..." şeklinde başlamışken, Haroun'un ki "Bugün annem hala hayatta..." diye başlar ve böyle biter. Öyle ki bir Fransız öldüren küçük oğlu Haroun olmasına rağmen, "Arap"ın intikamı Ana'nın kendisi almış olmaktadır. Çünkü azmettiren kendisidir.

**Anahtar sözcükler :** *Camus, Meursault, Anne, M'ma, Kamel Daoud*

\*Prof.Dr. , Anadolu Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, ESKİŞEHİR.

e-posta:acarlio@anadolu.edu.tr

## INTRODUCTION

Il va sans dire que tout lecteur averti connaît l'anti-héros, Meursault, de *L'Étranger* de Camus, qui a été condamné à mort, non pas d'avoir tué un Arabe, mais de ne pas connaître les règles de la société. Or, personne n'aurait prétendu que quelque soixante-onze ans après, un écrivain algérien, Kamel Daoud, écrivait la suite de ce fameux roman qui a pour titre *Meursault, contre-enquête*<sup>1</sup> où le narrateur, Haroun, le frère de « l'Arabe », tué par un « certain Meursault », donne d'abord à cet Arabe un nom, Moussa, qui lui manque et qui le fait ressortir de l'anonymat. Daoud lui crée aussi une histoire et mène, cette fois, l'enquête du côté de la victime pour compléter l'œuvre de Camus qui, selon lui, était incomplète.

Nous constatons par là une fois de plus que le roman est le fruit des conflits. L'un des derniers exemples est certainement ce roman de Daoud. En effet, la première préoccupation du narrateur Haroun est de savoir pourquoi on ne parle que de Meursault dans *L'Étranger* de Camus alors qu'il y a bel et bien un autre mort qui s'appelle l'Arabe sans identité quelconque. Autrement dit, « c'est lui, le deuxième personnage le plus important, mais il n'a ni nom, ni visage, ni paroles » (Daoud, 2014 : 63).

L'argumentation du narrateur nous semble assez plausible, car il se plaint auprès de Camus : « c'est l'un des livres les plus lus au monde, mon frère aurait pu être célèbre si ton auteur avait seulement daigné lui attribuer un prénom, H'med ou Kaddour ou Hammou, juste un prénom, bon sang ! » (Daoud, 2014 : 62). Il conteste aussi « l'absurdité de sa mort », et il lance « une histoire pour lui donner un linceul » (Daoud, 2014 : 31).

## LE NARRATEUR HAROUN

Haroun est un personnage âgé qui est assis dans un bar et qui reste jusqu'à la fermeture à raconter la face cachée du récit de Meursault à un sourd muet pour témoin. En tant que le narrateur et le personnage, il a, dès le début du roman, « une envie terrible de hurler au monde » qu'il est le frère cadet de l'Arabe assassiné par Meursault quand il avait sept ans et que tous les deux sont avec leur M'ma « les seuls véritables héros de cette histoire devenue célèbre » (Daoud, 2014 : 148).

Lorsque son père disparaît, Moussa prend son rôle et, lorsque celui-ci est assassiné à son tour, c'est Haroun qui le remplace. Il va à l'école sur l'insistance de sa mère pour apprendre à « lire les fragments de journaux qu'elle collectionnait et qui racontaient comment on avait tué Moussa » (Daoud, 2014 : 114).

Comme l'amour de la mère est plutôt concentrée sur Moussa, sans doute parce qu'il est victime, Haroun se sent nettement au deuxième plan. Il se retrouve donc dès son adolescence « piégé » entre son frère Moussa et sa maman qui a juré de venger celui-ci parce qu'elle lui a « transmis ses peurs et Moussa son cadavre » (Daoud, 2014 : 52) si bien qu'il déclare : « J'ai tant de fois souhaité tuer Moussa après sa mort, pour me débarrasser de son cadavre, pour retrouver la tendresse perdue de M'ma » (Daoud, 2014 : 57).

Il s'avère alors qu'Haroun souffre de la disparition de son frère autant que sa mère, sinon plus. Par exemple, il qualifie son corps de « trace du mort » avant de se confesser en ces termes : « Ma mère, par conséquent, m'imposa un strict devoir de réincarnation. Elle me fit ainsi porter, dès que je fus un peu plus costaud, et même s'ils m'étaient trop grand, les habits du défunt – ses tricots de peau, ses chemises, ses chaussures, et ce jusqu'à l'usure » (Daoud, 2014 : 51). « Depuis toujours on se moquait de moi, depuis notre arrivée à Hadjout. On me croyait malade, dépourvu d'un/sexe d'homme ou prisonnier de cette femme qui se disait ma mère » (Daoud, 2014 : 113-114). Il se considère alors comme « son objet, pas son fils » et se sent indifférent envers sa mère « encore vivante ». Il s'explique de façon suivante : « j'appréhende le jour où je serai forcé d'y revenir pour enterrer M'ma – elle qui semble ne pas vouloir mourir. » (Daoud, 2014 : 41).

Haroun en veut autant à Camus : « C'est ton héros qui tue, c'est moi qui éprouve de la culpabilité, c'est moi qui suis condamné à l'errance » (Daoud, 2014 : 57), ce qui lui rappelle le rocher de Sisyphe : « pousser un cadavre vers le sommet du mont avant qu'il ne dégringole à nouveau, et cela sans fin » (Daoud, 2014 : 57). Il se compare aussi au personnage Meursault : « Vois-tu, j'ai, moi aussi, une mère et un meurtre sur le dos. C'est le destin » (Daoud, 2014 : 64). En tout état de causes, il accuse sa maman, Moussa et Meursault d'être ses « meurtriers » sans lesquels il pourrait « mieux vivre ».

<sup>1</sup> Daoud, K. (2014). *Meursault, contre-enquête* Actes Sud, Paris.

Ne se sentant jamais « arabe » à son tour, Haroun avoue qu'il a « pleuré Moussa des années après sa mort » et qu'il a tenté de reconstituer les morceaux du puzzle pour éclaircir le crime commis mais que ce dernier le « menait à une impasse, à un fantôme, à la folie » (Daoud, 2014 : 67).

## **MOUSSA**

Nous devons d'abord rappeler que Moussa est le prénom de l'Arabe tué par le « meurtre » Meursault. Il est donc « un anonyme qui n'a pas eu le temps d'avoir un prénom » (Daoud, 2014 : 11) dans le roman de Camus. Haroun s'en plaindra ainsi : Meursault « avait un nom d'homme, mon frère celui d'un accident » (Daoud, 2014 : 13). Nous pouvons alors interpréter ce point de vue de la manière suivante : Le bourreau a un nom mais la victime n'en a même pas ! Les journaux de l'époque ne donnaient pas non plus « son nom, son quartier ou son âge, pas même les initiales de son nom » (Daoud, 2014 : 114). Ces mots du narrateur démontrent fort bien sa préoccupation : « Il a donc fallu le regard de ton héros pour que mon frère devienne un 'Arabe' et en meure » (Daoud, 2014 : 71).

En effet, la non-identification de l'Arabe est assez paradoxale comme l'affirme Haroun : « C'est mon frère qui a reçu la balle, pas lui ! C'est Moussa, pas Meursault, non ? » (Daoud, 2014 : 14). « Dans le tas, personne ne s'est demandé quelle était la nationalité de Moussa. On le désignait comme l'Arabe, même chez les Arabes. C'est une nationalité, 'Arabe', dis-moi ? » (Daoud, 2014 : 148).

Haroun porte donc ce gros souci sur son dos toute sa vie ; son frère avait bien un nom comme tout le monde, mais il restera toujours l'Arabe à cause de Meursault. Il se révolte de cette façon : « Moussa, Moussa, Moussa... j'aime parfois répéter ce prénom pour qu'il ne disparaisse pas dans les alphabets. [...]. Un homme vient d'avoir un prénom un demi-siècle après sa mort et sa naissance. J'insiste » (Daoud, 2014 : 23). De plus, « le mot 'Arabe' y est cité/vingt-cinq fois et pas un seul prénom, pas une seule fois » (Daoud, 2014 : 130-131) alors que son frère est comparable au prophète Moïse : « Mon frère Moussa était capable d'ouvrir la mer en deux et il est mort dans l'insignifiance, tel un vulgaire figurant, sur une plage aujourd'hui disparue » (Daoud, 2014 : 20).

Cependant, le narrateur n'hésite pas à attirer notre attention sur le côté vagabond de son frère qui « revenait toujours à l'aube, ivre, étrangement fier de sa révolte » (Daoud, 2014 : 19). « Il y avait bel et bien les traces d'une femme dans les derniers jours de Moussa, un parfum de jalousie » (Daoud, 2014 : 29) « Les souleries fréquentes de Moussa ces derniers temps, ce parfum qui flottait dans l'air, ce sourire fier qu'il avait quand il croisait ses amis, leurs conciliabules trop sérieux, presque comiques et cette façon qu'avait mon frère de jouer avec son couteau et de me montrer ses tatouages. « Echedda fi Allah » (« Dieu est mon soutien »). « Marche ou crève » sur son épaule droite. « Tais-toi » avec, dessiné sur son avant-bras gauche, un cœur brisé » (Daoud, 2014 : 30).

## **M'MA**

Tout le monde se rappelle que *L'Etranger* commençait par « Aujourd'hui maman est morte [...] » alors que le roman de Daoud débute par « Aujourd'hui, M'ma est encore vivante » (Daoud, 2014 : 11), ce qui annonce déjà l'affrontement des deux romans. La mère de Haroun est donc bien vivante, et elle le restera tout au long de l'œuvre d'autant plus qu'une mère est considérée comme « la moitié du monde » en Algérie. Elle a un caractère imposant contrairement à celle de Meursault qui était plutôt silencieuse. Mais la mort de son fils la blesse profondément à tel point qu'elle est en « deuil sans fin », car nous savons que c'est la plus grande douleur du monde de perdre son enfant. Elle se bat « pour une pension de mère de martyr après l'Indépendance » (Daoud, 2014 : 23) sans pour autant rien obtenir. Car, tout simplement, ce n'est pas seulement le nom de l'Arabe qui manque mais aussi son cadavre, qui restera un « mystère », ce qui n'empêche pas Haroun et sa mère d'aller rendre visite à sa tombe vide.

Bien qu'elle soit une analphabète, elle mène l'enquête aussi soigneusement qu'une détective : elle visite des cimetières, harcèle les camarades de Moussa, veut même parler à Meursault « qui ne s'adressait plus qu'à un morceau de journal retrouvé sous son paillason de cellule » (Daoud, 2014 : 44). Elle a expliqué aux « voisines qu'elle avait retrouvé la maison où avait grandi l'assassin et qu'elle en avait insulté la grand-mère peut-être 'ou l'une de ses parentes ou, au moins, une roumia comme lui' » (Daoud, 2014 : 54).

Pour souligner la décision incontournable de sa maman, le narrateur s'exprime : « on n'a jamais pu croiser le meurtrier, le regarder dans les yeux ou comprendre ses motivations. M'ma interrogea tant et tant de monde

que je finis par en avoir honte, comme si elle mendiait de l'argent et non des indices » (Daoud, 2014 : 55). Elle a donc un caractère assez ambigu comme l'explique si bien le narrateur : « M'ma, à force de me raconter des mensonges et des histoires invraisemblables sur Moussa, a fini par provoquer mon soupçon et mis de l'ordre dans mes intuitions. Je recomposais tout » (Daoud, 2014 : 30).

Vers la fin du roman, sa M'ma finira par ressembler à celle de Meursault : elle sera tellement vieille et habitera « ce qui est déjà une sorte d'asile, c'est-à-dire dans sa petite maison sombre, avec son petit corps ramassé comme un dernier bagage à main. » (Daoud, 2014 : 37). « M'ma est d'ailleurs une statue. Je me souviens que quand elle ne faisait rien, elle restait là, assise sur le sol, immobile, comme vidée de sa raison d'être », dira-t-il (Daoud, 2014 : 103). Et la dernière phrase du narrateur concernant sa mère sera : « Aujourd'hui, M'ma est encore vivante, mais à quoi bon ! Elle ne dit presque rien » (Daoud, 2014 : 152) exactement comme celle de Meursault.

## LE CRIME

Du début à la fin, le narrateur et le personnage Haroun étudie et réétudie le crime commis dans *L'Étranger* ou, mieux dire, mène la contre-enquête, et nous rapporte que malgré quelque 40 ans écoulés, « les gens en parlent encore, mais n'évoquent qu'un seul mort [...] alors qu'il y en avait deux, de morts » (Daoud, 2014 : 11). C'est-à-dire qu'au lieu de parler de la victime, ils parlent de l'assassin. Est-ce bien raisonnable, sinon injuste ? En plus, « le meurtrier est devenu célèbre » (Daoud, 2014 : 12) alors que le mort n'a toujours pas été identifié. En s'adressant à Camus, le narrateur s'écrie : « ton Caïn a tué mon frère pour ... rien ! Pas même pour lui voler son bétail » (Daoud, 2014 : 67).

Pour en revenir à l'acte criminel commis par Meursault en 1942, il lui paraît bien gratuit, car « l'assassin est condamné à mort pour avoir mal enterré sa mère et avoir parlé d'elle avec une trop grande indifférence. Techniquement, le meurtre est dû au soleil ou à de l'oisiveté pure » (Daoud, 2014 : 63). Après avoir écrit une lettre de menace à la demande de Raymond, « proxénète », à l'attention d'une « prostituée », Meursault tue l'Arabe pour venger celle-ci. Il est maintenant mondialement connu, devenu même célèbre alors que la pauvre victime qui est son frère s'appelle toujours l'Arabe et que personne ne s'en inquiète ni ne connaît sa famille.

Il prétend aussi que Meursault a commis ce délit lâchement : c'est un crime d'une « nonchalance majestueuse », il est loin d'être un « *chahid* » (Daoud, 2014 : 15). Quant à sa mère, elle lui communique d'abord qu'un « *gaouri* avait tué l'un des fils du voisin qui essayait de défendre une femme arabe et son honneur. » (Daoud, 2014 : 33) alors que c'était son frère.

Pendant son interrogation minutieuse, le narrateur s'efforce d'identifier aussi la fille arabe qui était question dans *L'Étranger*. D'après ce que Moussa avait soufflé dans son sommeil, la « fille mystérieuse », coiffée comme les stars du cinéma, s'appelait Zoubida. C'est sans doute « pour insulter la mémoire de Moussa, le salir et atténuer ainsi la gravité de sa propre faute ? » (Daoud, 2014 : 72) que Camus parle de cette femme, et c'est lorsque Moussa voulait « sauver l'honneur de la fille en donnant une correction » à Meursault qu'il a été abattu « froidement sur une plage » (Daoud, 2014 : 27).

Il ne nous paraît pas étonnant que la mère du narrateur réclame la tête de Raymond qui était à l'origine du drame de l'Arabe et de « cet imbroglio de mœurs, de putes et d'honneur » mais ce Raymond est pratiquement introuvable comme le corps de Moussa et plein d'autres traces comme il l'affirme : « Oui, j'y suis allé six fois, sur cette plage. Mais je n'ai jamais rien/retrouvé, ni douilles ni tracs de pas, ni témoins, ni sang séché sur le rocher. Rien. Pendant des années » (Daoud, 2014 : 65-66).

En menant la contre-enquête, il se permet de corriger ce qui est dit dans *L'Étranger* :

« Ton écrivain meurtrier s'est trompé, mon frère et son compagnon n'avaient pas du tout l'intention de les tuer, lui ou son ami barbeau. Ils attendaient seulement. Qu'ils partent tous, lui, le maquereau et les milliers d'autres. On le savait tous, et ce dès la première enfance, on n'avait même pas besoin d'en parler, on savait qu'ils finiraient par partir » (Daoud, 2014 : 70).

Il lui arrive aussi de décortiquer des non-dits dans *L'Étranger*. « Comment [son frère] s'est-il retrouvé sur cette plage ? On ne le saura jamais. [...] comment un homme peut perdre son prénom, puis sa vie, puis son propre cadavre en une seule journée » (Daoud, 2014 : 71) et de prétendre : « D'abord la plage n'existe pas réellement, ensuite la prétendue sœur de Moussa est une allégorie ou simplement/une excuse minable de dernière minute [...] » (Daoud, 2014 : 73-74).

À son tour, sur la pression « dent pour dent » de sa maman, Haroun assassine, pour se venger, un Français, Joseph, qu'il ne connaissait même pas. Il s'exprimera : « Je n'ai qu'à faire demi-tour et ce sera fini » (Daoud, 2014 : 94) justement comme Meursault. « J'ai appuyé sur la détente, j'ai tiré deux fois. Deux balles. L'une dans le ventre et l'autre dans le cou » (Daoud, 2014 : 85). Tout de suite après, il regrette et accuse sa maman : « J'en veux à ma mère, je lui en veux. C'est elle qui a commis ce crime en vérité » (Daoud, 2014 : 99).

Par ce crime, Haroun devient aussi lâche, sinon plus que Meursault même s'il avoue que c'est sa M'man qui l'a poussé à commettre cet acte : « M'ma était derrière moi et je sentais son regard comme une main me poussant dans le dos, me maintenant debout, dirigeant mon bras, inclinant légèrement ma tête au moment où je visai. [...] Un chien aboya au loin » (Daoud, 2014 : 85). Son prétexte rappelle évidemment le « soleil » de Meursault : « La crosse de l'arme était gluante de sueur. » (Daoud, 2014 : 85).

Bref, Moussa était mort pour rien, rappelons-le mais l'acte d'Haroun était aussi gratuit, voire nul, car il ne connaissait même pas ce Joseph qui avait eu le malheur de venir se réfugier chez eux cette nuit d'été 1962. Nous savons que les mœurs refusent l'assassinat d'un réfugié partout dans le monde. De plus, cette personne était complètement innocente puisque c'est sa maman qui l'avait choisi comme victime « parce / qu'il adorait se baigner à quatorze heures ! Il en revenait bronzé, insouciant, heureux et libre » (Daoud, 2014 : 121-122).

Une fois que la vengeance soit faite, Haroun retrouve le bonheur qui lui manquait depuis la mort de son frère parce que sa mission est accomplie : il se sent « soulagé, allégé, libre ». Il déclare qu'il peut « enfin aller au cinéma ou nager avec une femme » (Daoud, 2014 : 87). La joie de sa mère qui devient soudain très douce était beaucoup plus grande : « M'ma chantonnait ! Je m'en souviens très bien, car c'était la première fois qu'elle se laissait aller à chanter, ne serait-ce qu'à mi-voix. [...] Elle fêtait le retour de Moussa » (Daoud, 2014 : 105). S'il faut résumer son état d'âme en une phrase, elle était « enfin vengée ».

## **CONCLUSION**

Le narrateur Haroun souligne que Camus a écrit un roman il y a quelque 20 ans où un « Arabe », non identifiée, a été assassiné sur une plage à Alger mais que c'était l'époque des colons où ce n'était même pas la peine de lui donner un nom, où l'on mettait tous les Arabes dans le même panier et où l'on pouvait en tuer autant qu'on voulait. Alors, avec la complicité de sa mère, il se donne la mission de mener la contre-enquête pour que « justice soit faite » (Daoud, 2014 : 16), autrement dit pour restituer l'identité de l'Arabe. Il se présente comme le frère de cette pauvre personne qui pourtant avait bien un nom comme tout être humain. Toujours sur la pression de sa M'ma, il assassine un Français, Joseph, pendant la guerre de l'Indépendance où, cette fois, tous les Français étaient pareils et où l'on peut en tuer sans compter. Il se croit ainsi avoir vengé son frère Moussa pour rétablir la justice au bout de vingt ans.

Il déclare pour conclure qu'il n'a fait que ce qu'il devait, rien de plus, et il s'adresse à son interlocuteur Meursault pour finir son aventure consacrée à l'identification de son frère ainsi qu'à sa vengeance :

Pardonne au vieillard que je suis devenu. [...] je me mets à errer sur la plage, pistolet au poing, en quête du premier Arabe qui me ressemble pour le tuer. Que faire d'autre, dis-moi, avec mon histoire, sinon la rejouer à l'infini ? M'ma est encore vivante, mais elle est muette. On ne se parle plus depuis des années et je me contente de boire son café. Le reste du pays ne me concerne pas à l'exception du citronnier, de la plage, du cabanon, du soleil et de l'écho du coup de feu (Daoud, 2014 : 147).

Je terminerai mon intervention en précisant que Haroun réagit, par ces comportements si absurdes, comme son rival Meursault qu'il critique sévèrement.



**BIBLIOGRAPHIE**

Camus, A. (1957). **L'Étranger**, Gallimard, Paris.

Daoud, K. (2014). **Meursault, contre-enquête**, Actes Sud, Paris.

Lottman, H.R. 1968). **Albert Camus**, Le Seuil, Paris.



## LES MYTHOLOGIES CHEZ ALBERT CAMUS : VOLONTÉ ET SINGULARITÉ D'UNE CONDITION DUELLE

Ahmet YILMAZ\*

### Résumé

Albert Camus s'intéresse au mythe. Il tient à exprimer par des symboles, structurer son texte par une tension oppositionnelle. Il entretient avec cet imaginaire collectif pour en restituer un nouvel humanisme. La raison de cet engouement doit être certes recherchée dans l'air de son temps, dans ce siècle du mal. Les thèmes constants qu'il aborde semblent se rapporter à ce problème du mal à l'essence parfaitement mythique. Besoin d'une explication raisonnable, volonté du bonheur, quête de l'immortalité -celle-ci est niée- restent parmi les plus descriptives pour relater la condition humaine dans ce qu'elle a de mythique. Une œuvre qui pivote donc autour d'un désir éperdu de vivre, signe d'amour et d'harmonie universels, et un acharnement pour le sang de l'homme, signe de rupture totale, du malheur et de la déception de ce dernier. Dans l'éthique de la quantité que Camus définit et prône dans Le Mythe de Sisyphe et celle de la qualité dans L'Homme révolté, il est possible de voir ce décalage entre l'absurde et la révolte à l'instar d'un Prométhée ou d'un Sisyphe. De plus, le côté mythique de son œuvre devient plus nuancé dans ce qu'elle se réfère au tragique de la condition humaine, de ce désespoir de l'homme dans un monde « dépourvu du sens ». A voir que les mots « absurde » et « monde », et « révolté » varient suivant les contextes, et à se rendre compte d'une pensée qui circule sous divers modes d'expression, on saisit mieux à quels points l'œuvre de Camus est lyrique, mythique, métaphysique, historique, morale ou tragique. Cet article a pour objectif d'analyser la relation de la pensée et de l'œuvre de Camus avec les mythologies.

**Mots-clé:** *Camus, Mythologies, Absurde, Révolte, Mal.*

## ALBERT CAMUS VE MİTOLOJİ : İKİLİ BİR DURUMUN İSTENCİ VE AYRIKSINLIĞI

### Özet

Albert Camus mitolojiyle yakından ilgilenir. Simgeler yoluyla anlatmayı, metni karşıtlıklar içeren bir gerilimle biçimlendirmeyi ister. Ortak düşselden yeni bir insan anlayışı ortaya koyar. Camus'nün mitolojiye olan bu ilgisinin nedeninin aranacağı yer şüphesiz kötülükler yüzyılı olarak bildiğimiz yaşadığı çağdır. İşlemeye çalıştığı izlekler özü itibarıyla tamamen mitolojik olan bu kötülük sorunuyla ilişkilidir. Akılcı bir açıklamanın yokluğunda, mutluluk istenci, ölümsüzlük arayışı insanlık durumunun içerdiği mitolojik boyutu anlatmada en betimleyici olanlardır. Durum böyle olunca da yapıt evrensel aşkın ve uyumun simgesi olarak taşkın bir yaşama arzusu ile bu arzudan keskin bir kopuşun ve mutsuzluğun işareti olarak insan kanına susamışlık arasında gidip gelir. Prometheus ve Sisifos örneklerinde görülen uyumsuz ile başkaldırı arasındaki bu hassas denge en iyi Camus'nün Sisifos Söyleni'nde tanımladığı ve övdüğü nicelik ahlakı ile Başkaldıran İnsan'da ortaya koyduğu nitelik ahlakında kendisini hissettir. Öte yandan Camus yapıtının mitolojik yönü, konu insan trajiği, anlamdan yoksun bir dünyada insanın umutsuzluğu ile birlikte ele alındığında daha derin anlamlarla tanışır. « Uyumsuz », « dünya », « başkaldırı » kavramlarının anlamı bağlama göre değişir. Camus düşüncesini devamlı şekilde farklı ifade biçimleriyle dile getirmekten yanadır. Bu da yapıtın lirik, mitolojik, metafizik, tarihsel, ahlakçı ya da trajik boyutunu işaret etmektedir. Bu yazı Albert Camus'nün yapıtı ve düşüncesinin mitoloji ile olan ilişkilerini ortaya koymayı amaçlamaktadır.

**Anahtar kelimeler :** *Camus, Mitoloji, Uyumsuz, Başkaldırı, Kötülük, Trajik.*

\*Doç. Dr. Cumhuriyet Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü, SİVAS.  
e-posta:ahmetyilmaz@cumhuriyet.edu.tr

## 1. INTRODUCTION

Le sujet de cet article, c'est plutôt un sujet qui remonte à l'origine de la pensée et des thèmes constants de Camus et dans ses rapports avec les mythes parce que Camus emprunte aux mythes et aux archétypes une bonne partie des problèmes dans ses essais et des comportements de ses héros. A ce titre, je vais essayer de commenter quelques traits distinctifs chez les trois personnages camusiens, Caligula, Meursault et Rieux pour les rapprocher des trois mythes bien connus, Dionysos, Sisyphe et Prométhée. Et pour préciser les limites de ce propos, je me poserai quel trésor les mythes fournissent à Camus.

En 1958, dans la préface à la réédition de *l'Envers et l'Endroit*, Camus, qui se montrait déjà bien curieux des mythes dès son essai intitulé *le Mythe de Sisyphe*, parle de son envie ou son engouement d'édifier un langage et de faire vivre des mythes. Depuis son propos que "les mythes sont faits pour que l'imagination les anime" jusqu'à ses derniers écrits, il est pour une relecture et réécriture des mythes, et bien entendu, en l'inscrivant chaque fois dans un nouveau contexte et sous une nouvelle forme. D'où son souci d'appellation de "chronique" pour son roman de *la Peste* pleins d'accents mythiques.

Donc, les mythes permettent de transposer les événements dans une logique particulière afin d'y donner une dimension plus universelle, d'imaginer un nouveau état de chose, de donner au récit une portée qui dépasse le cadre restreint d'anecdote. A ce titre, Camus remarque que le roman, grâce aux mythes, fonde son univers sur un monde concret et se dote ainsi d'une signification beaucoup plus symbolique, esthétique, ontologique et métaphysique.

Avant d'entrer au vif du sujet, je dois remarquer que Camus « se sent un cœur grec », ce qui explique sa tendance ou sa passion pour des canons philosophiques de l'Antiquité et des modèles et règles de l'esthétique grecque. Et encore, il faut se rappeler que « la pensée mythique est moins rigide, plus universelle et on peut par conséquent plus facilement l'acclimater dans une autre époque et se l'approprier. »<sup>1</sup>

Camus doit à Nietzsche et à Gide son initiation aux mythes. Et cette initiation n'est pas sans distinction, car Camus se sert surtout de deux sortes de mythes, dionysiaques qui conviennent à la création artistique et platoniciens ou rationnels qui correspondent à la pensée philosophique. « Camus créateur et penseur, (...) se sert des mythes grecs presque exclusivement comme des mythes platoniciens : (...) Les mythes platoniciens dans les essais sont grecs, les mythes dans les récits et les nouvelles de Camus sont bibliques. »<sup>2</sup>

Une question : pourquoi les mythes ? Réponse est facile : Ils permettent d'expliquer les pensées les plus complexes et riches en significations. De plus, ils sont vifs de sorte qu'ils éveillent un effet du réel. Donc un moyen d'exprimer de façon immanente toute conception rationnelle. Et « en ce sens, il y a chez Camus, deux mythes platoniciens par excellence : le mythe de Sisyphe et le mythe de Prométhée »<sup>3</sup> le premier animant et concrétisant la conception de l'absurde et le second retraçant la révolte. Nous les discuterons à partir des créations, organisations et incarnations originales dans l'œuvre camusienne.

Comme le fil conducteur des grands thèmes chez Camus est la notion d'absurde. Moi, j'en éviterai cependant de donner une explication approfondie notionnelle, car il s'agit d'une notion vraiment complexe. Donc, je tenterai ici d'en dire plutôt l'essentiel, de le résumer en bref : l'absurde c'est « le sentiment de l'absurdité au détour de n'importe quelle rue peut frapper à la face de n'importe quel homme. [...] Il arrive que les décors s'écroulent. Lever, tramway, quatre heures de bureau ou d'usine, repas, tramway, quatre heures de travail, repas, sommeil et lundi mardi mercredi jeudi vendredi et samedi sur le même rythme, cette route se suit aisément la plupart du temps. Un jour seulement, le « pourquoi » s'élève et tout commence dans cette lassitude teintée d'étonnement. « Commence », ceci est important. La lassitude est à la fin des actes d'une vie machinale, mais elle inaugure en même temps le mouvement de la conscience. »<sup>4</sup>

On le sait, les mythes c'est pour s'interroger alors sur le sens de la vie, sur la condition de l'homme dans un monde abandonné. Et Camus épuise ce que lui offrent les mythes parce que la structure des mythes s'accorde parfaitement avec celle de la vie. Un diptyque dont les parties s'opposent parfaitement sur plusieurs plans. Par exemple, la structure de *l'Etranger*, dont la première partie constitue la vie réellement vécue tout en liberté. A

1 Marianne CHAILLAN, *Camus et les mythes grecs*, Université de Provence, 2003-2004, p.2

2 Ibid.

3 Ibid.

4 Albert Camus, *Essais, Le Mythe de Sisyphe*, pp.26-29.

voir que cette première partie est suivie d'une deuxième toute différente, non-vécue, en captivité ou revécue par une série d'imagination et d'aspirations de toute sorte, décomposée ou défigurée même par une lourde présence du processus du tribunal qui agit à la manière de Zeus, fou de vengeance. Et il est facile d'y voir un parallélisme, un décalage entre la vie et la mort ou la mort et la mort (celle de la mère, de l'Arabe et celle du protagoniste.) Le meurtre de l'Arabe, une action pivotale, fait basculer le héros dans la seconde partie et guide tout le reste de l'histoire.

Le poids du mythe reste clair quand on se demande ce qui semble important pour Meursault, ce qui donne un sens à sa vie, ce qui est sa raison de vivre, toute sa routine et toutes ses convictions à l'égard de la vie qu'il mène. Sa conception d'amour, d'amitié, de bonheur et tous ses liens familiaux et sociaux restent à noter.

Camus écrit dans un essai des premiers temps que "les mythes n'ont pas de vie par eux-mêmes. Ils attendent que nous les incarnions. Qu'un seul homme réponde à leur appel, et ils nous offrent leur sève intacte. Nous avons à préserver celui-ci et faire que son sommeil ne soit point mortel pour que la résurrection devienne possible."<sup>5</sup> Ces points rapidement marqués, j'en viens à ce que nous dit **Caligula**, incarnation d'un mythe dionysiaque et prométhéen à la fois.

## 2. DIONYSOS ET CALIGULA

Derrière tout élément de cruauté dans la pièce, il y a des rapports constants et pertinents entre le Caligula d'Albert Camus et le mythe de Dionysos, dieu de la folie et du théâtre. On sait que Camus, avant la rédaction de Caligula en 1938 et le remaniement en 1941, a beaucoup travaillé sur Nietzsche, notamment sur **La naissance de la tragédie** où Dionysos représente l'instinct primitif, le lien charnel avec la terre, l'ivresse et toutes les forces émanant de la nature.<sup>6</sup> Il ne faut pas oublier l'impact d'Artaud qui préconise « le retour aux vieux mythes primitifs » et recommande « que ces thèmes [soient] transportés directement sur le théâtre et matérialisés en mouvements, en expressions et en gestes avant d'être coulés dans les mots. »<sup>7</sup> Le Caligula de Camus est certainement l'avatar du personnage historique de Caligula. Conçu à la lumière du motif dionysien, il perpétue l'écho de la folie au théâtre. Camus, en exposant son concept de dionysiaque, reprend le motif de la folie pour en faire son essor tout en énonçant les conditions socio-politiques mais aussi mentales, psychologiques et humaines. Bref, le Dionysos de Camus n'est pas seulement dieu de la folie, mais l'initiateur d'un drame excessif généralisé qui touche la condition humaine.

L'intrigue est simple: peu après la mort de Drusilla, sœur et amante, Caligula n'est plus celui qu'il était. Ayant pris conscience de la futilité de l'existence et de l'absurdité du monde, le jeune empereur déclenche un changement de comportement radical. Vite, il se métamorphose en despote dont tout propos ou comportement déborde, tout acte est hors norme, toute démarche inquiète et toute réaction terrorise son alentour. Il se déguise en divinité, erre en pleine nuit s'adonnant faisant même d'étranges danses nocturnes, organise des concours de poésie, désire l'impossible -la lune-. Figure de force, il impose à ses patriciens et à son peuple des taxes, se montre cruel et intolérant, inflige des tortures, reprend les femmes sans moindre réticence pour en faire son amante, ordonne des exécutions sans raison. Et tout cela à un seul objectif: atteindre l'impossible en renversant l'ordre du monde au moyen de la violence sans bornes et de la perversion sans fin des valeurs politiques, économiques, morales et sociales. Renverser pour en restituer un nouveau beaucoup plus humain donc. En le faisant, il se montre bien vigilant notamment lorsqu'il se révolte et incite ses sujets à réagir. L'enjeu est énorme, il risque sa vie, provoque son propre assassinat. Donc, une image de Dionysos spectaculairement déguisé et curieusement masqué, de ce Dionysos « qui est l'inventeur des concours qui se donnent à son autel et qui a institué le théâtre. »<sup>8</sup> Il instaure des jours consacrés à l'art, préside au concours de poésie et fait du théâtre son domaine privilégié, en se proclamant « le seul artiste que Rome ait connu ». Que son but soit de choquer, de déstabiliser, de faire de la pédagogie ou de bafouer les dieux, cet « empereur artiste » use constamment de l'artifice scénique : costume (de danseuse, de Vénus), maquillage (vernis à ongles), effets de lumière (feux grégeois, ombres chinoises), bruitage (tonneau rempli de cailloux imitant le tonnerre), musique (tambour, cymbales, sistres), décors (estrade, piédestal). Le recours continu aux astuces de l'art théâtral souligne évidemment l'autocréation de ce personnage, qui se donne incessamment en spectacle et qui crée sa propre mise en scène. **Caligula** signale clairement le commencement de la représentation de son nouveau rôle, en adoptant

<sup>5</sup> Voir l'Eté.

<sup>6</sup> Kinga Zawada, « *Caligula de Camus et la théâtralisation du mythe de Dionysos* », Les Grandes figures historiques dans les Lettres et les Arts [En ligne], 02 | 2013, URL : <http://figures-historiques.revue.univlille3.fr/n-2-2013/> p.41.

<sup>7</sup> Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1969, p. 187.

<sup>8</sup> Henri Jeanmaire, *Dionysos. Histoire du culte de Bacchus*, Paris, Payot, 1951, p.364.

une attitude démente, en frappant des coups de gong et en invitant « au plus beau des spectacles ». « Et il me faut du monde, – ajoute-t-il – des spectateurs [...] Du public, je veux avoir mon public!». Dorénavant, il exécute si bien son jeu de folie démesurée et de poésie meurtrière qu'il semble s'y perdre et se confondre avec sa création : « [J]e n'ai pas besoin d'une œuvre, je vis » dit-il à Cherea.<sup>9</sup>

Caligula s'approche de Dionysos surtout quand il se montre nourri et motivé inlassablement par ce besoin d'impossible, hostile à tout ce qui le priverait de jouir d'un personnage de grandeur et de dignité. À ce titre toutes les preuves de sa poltronnerie, toutes les émisses sa jalousie démesurée ne doivent pas nous tromper. Camus, sans mentionner le nom du dieu de la folie, accumule les traits dionysiaques. Force est de voir "les similitudes entre les éléments du mythe de Dionysos et la représentation camusienne de Caligula. Tout d'abord, à la triple naissance du dieu antique correspondent trois naissances de Caligula. Évidemment la première n'est pas représentée dans l'univers dramatique – la pièce commence avec Caius déjà au pouvoir. La deuxième est une (auto)recréation, que le jeune empereur réalise par le truchement du miroir et du jeu"<sup>10</sup> et "c'est grâce au miroir que renaît Caligula, à l'Acte Premier et au terme de ses errances auxquelles l'a forcé la mort de sa sœur."<sup>11</sup> Caligula ressemble ici à l'enfant Dionysos qui contemple son image pour la première fois. Le miroir, objet scénique réfléchissant, renvoie à une version du mythe selon laquelle les Titans auraient offert à Dionysos, pour le distraire, des jouets, dont un miroir. Alors que le jeune Dionysos s'y contemple, les Titans sautent sur lui et le démembrant.<sup>12</sup>

Ce miroir, lié à Dionysos, permet au personnage d'être à la fois celui qui regarde et celui qui est regardé. (...) À la fin du spectacle, après s'être de nouveau adressé au miroir qu'il venait de faire tourner sur lui-même, signe de son désarroi, Caligula, s'étant observé une dernière fois, « simule un bond en avant et, devant le mouvement symétrique de son double dans la glace, lance son siège à toute volée en hurlant : « À l'histoire, Caligula, à l'histoire » » (p. 108), soulignant ainsi l'immortalité du personnage qu'il a créé.<sup>13</sup> Alors que Caius, désormais fragmenté comme l'a été Dionysos par les Titans, meurt en tant qu'individu, c'est le double qu'il a construit, c'est-à-dire son image de Caligula, souverain dément, qui devient immortel. Dionysos, coupé en sept morceaux par les Titans, va pourtant vivre, car son cœur échappe à la tentative de meurtre. Caligula, malgré le fait que les conjurés, armés, le frappent tous, hurle les dernières paroles de la pièce : « Je suis encore vivant ! » (p. 108). Ce qu'il faut entendre par ce cri de Caligula, c'est sa renaissance dans l'histoire.<sup>14</sup> Ce qu'il faut y voir, "ce sont les liens directs entre l'objet scénique et Dionysos, le dieu du théâtre qui, en se mirant dans le miroir-jouet que lui ont offert les Titans, s'est vu, comme le fera Caligula, comme autre et qui, toujours comme Caligula, fera face, grâce au miroir, à sa propre mort."<sup>15</sup>

À les voir assujettis à la même transformation, car les deux se métamorphosent en tyrans craintif et terroriste, et à se rappeler que Dionysos est présenté comme un être fragile, sans défense, la similitude se renforce. « Adulte, c'est lui au contraire, qui pousse dans les filets les opiniâtres qui n'ont pas voulu reconnaître sa puissance divine ; c'est lui qui se venge avec la plus atroce cruauté »<sup>16</sup> Il n'y a pas loin de ce Caligula parfait enfant ou garçon, sensible à la souffrance, respectant la religion, l'art et l'amour à celui s'élevant contre toutes les valeurs.

À l'instar de Dionysos, qui après avoir été victime de la mania en fait son arme, Caligula, lorsqu'il est confronté à l'absurde logique d'un monde où l'on meurt, choisit de se munir de cette logique et de la pousser jusqu'au bout. Cette logique absurde est accompagnée de gestes témoignant de la folie de l'empereur qui, comme Dionysos, s'en sert pour intimider son entourage.<sup>17</sup>

Caligula et Dionysos ont tous les deux un goût prononcé pour les joies du corps. Comme Dionysos, « très porté aux plaisirs d'Aphrodite », Caligula donne libre cours à ses instincts et à ses appétits de toute sorte. Déguisé, Caligula parodie les dieux, et le faire justement en Vénus, symbole, comme Dionysos, de l'amour.

9 Kinga Zawada, p.43.

10 Ibid., p.45.

11 Raymond Gay-Crozier, « *Caligula ou le paradoxe du comédien absurde* », in Jacqueline Lévi-Valensi (dir.), Camus et le théâtre. Actes du colloque d'Amiens, 31 mai-2 juin 1988, Paris, Imec, 1992, p. 23.

12 Kinga Zawada, p.45.

13 Ibid., p.47-48.

14 Kinga Zawada, p.48.

15 Ibid., p.49.

16 Alain Moreau, " *Dionysos antique: l'insaisissable*", in Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Edition du Rocher, 1988, p.447.

17 Kinga Zawada, p.50.

Caligula, affirmant vouloir « s'égaliser aux dieux » (p. 27) en étant aussi cruel qu'eux, entretient une relation étroite avec la lune "ardente, caressante et sensuelle apparaît telle une amante passionnée, langoureuse et câline"<sup>18</sup>, c'est-à-dire, l'impossible à l'instar de Dionysos.

« J'ai prouvé à ces dieux illusoires – dit-il à Scipion – qu'un homme, s'il en a la volonté, peut exercer, sans apprentissage, leur métier ridicule » (p. 67). Caligula parodie les dieux par physique et par morale. Il les imite jusqu'en faire l'essor de toute sa démarche. : « [J]e me suis fait destin. J'ai pris le visage bête et incompréhensible des dieux » (p. 69) dit-il. Comme le dit un critique,<sup>19</sup> Camus identifie ici cruauté et force de vie. Si la cruauté inexplicable du destin est la seule manifestation d'existence divine, c'est à travers les atrocités qu'il commet et sa sanglante manière de gouverner, que Caligula veut s'égaliser aux dieux. « J'ai simplement compris – déclare-t-il – qu'il n'y a qu'une façon de s'égaliser aux dieux : il suffit d'être aussi cruel qu'eux » (p. 67). La transe dionysiaque permet l'union intime avec le dieu par le biais de la fête, de la danse, de la musique, des jeux, de l'ivresse et des plaisirs du corps.<sup>20</sup>

### **3. SISYPHE AUX ENFERS ET MEURSAULT AU MONDE**

Sisyphé est une figure connue grâce à la récréation d'Albert Camus. Inspirée par la tradition de l'Antiquité, Camus le reprend dans une symbolisation de l'homme moderne. L'existence de ce supplicié soumis à la roche par l'éternité de son châtement, en effet, est très proche de celle de Meursault, héros de l'Etranger.

Il y a plusieurs traditions à propos de Sisyphé. Sisyphé, à en croire à Homère, était le plus sage et le plus prudents des mortels. Une autre tradition en dit qu'il inclinait au métier de brigand. Ce qui en est le plus notable, c'est qu'il est le travailleur inutile des enfers. On lui reproche d'abord quelque légèreté avec les dieux, quelque faute telle que délivrer leur secret. Délivrer le secret et enchaîner la mort, telle est la faute de Sisyphé qui a préféré la bénédiction de l'eau aux foudres célestes, d'où on va dire qu'il est un révolté sans égal. Il est celui qui n'a pas voulu retourner dans l'ombre infernal où il était condamné, quand il a une fois revu le visage, le beau visage de ce monde, goûté l'eau et le soleil, les pierres chaudes et la mer, et ceci malgré tous les rappels, colères et avertissement... Il a fallu un arrêt des dieux, Mercure vient le saisir, l'ôte à ses joies, le ramène de force à l'enfer où son rocher était tout prêt, un rocher à rouler sans cesse jusqu'au sommet d'une montagne d'où la Pierre retombait par son poids.

Meursault est l'incarnation parfaite du mythe. Tout comme Sisyphé, il est, autant par ses passions que par ses tourments, le héros absurde. Son mépris des dieux (ici la visite de l'aumônier), sa haine de la mort (malgré le meurtre dont il est l'auteur) est sans cesse basculée par sa passion pour la vie. Le prix qu'il paye est avant tout pour ses passions de cette terre (café au lait, fumer, la plage etc.)

Dans l'enfer de Sisyphé il est possible de voir des détails de la routine de Meursault. Refaire les mêmes choses est le châtement de l'homme. Il faut voir chez le modeste employé de bureau<sup>21</sup> l'image du visage crispé de Sisyphé, ce "long effort mesuré par l'espace sans ciel et le temps sans profondeur. (...) Le but est atteint. Sisyphé regarde alors la Pierre dévaler en quelques instants vers ce monde inférieur d'où il faudra la remonter vers les sommets. Il redescend dans la plaine."<sup>22</sup>

Sisyphé n'intéresse Camus que pendant ce retour, cette pause; "Je vois cet homme redescendre d'un pas lourd mais égal vers le tourment dont il ne connaît pas la fin."<sup>23</sup> Il dit que ce retour est une respiration, une heure de conscience et de malheur. C'est pendant ces instants de retour qu'il faut récupérer l'essentiel de l'effort de Sisyphé. Ces instants sont notables pour Sisyphé car "il est supérieur à son destin, il est plus fort que son rocher."<sup>24</sup>

Bien d'analogies possibles donc entre Sisyphé et Meursault qui ne se défend pas devant le tribunal, chose tragique mais parce qu'il est conscient. Où serait sa peine si l'espoir de s'acquitter, s'innocenter, se défendre le soutenait? L'histoire de Meursault est tragique parce qu'il est conscient de son acte, de son crime: "j'ai compris que j'avais détruit l'équilibre du jour" de Meursault doit être conçu à la manière de Sisyphé, « prolétaire des

18 Ibid., p.53.

19 Ibid., p.55.

20 Ibid., p.55.

21 Camus, Essais, p.195.

22 Ibid., p.196.

23 Ibid., p.196.

24 Ibid., p.196.

dieux, impuissant et révolté, connaît toute l'étendue de son acte criminel, de sa misère condition dans le monde, de sa faiblesse face à la chaleur et au soleil. C'est à cette condition qu'il pense pendant son jugement. Il surmonte son destin par le mépris du salut, car il sait qu'il n'est pas de destin qui ne se surmonte pas par le mépris.<sup>25</sup> La descente qui ne se fait pas toujours dans la douleur. La joie n'y est pas exempt tout à fait. L'appel du bonheur qui se fait très pressant, le désespoir qui revient, la tristesse qui se lève... Et la vérité écrasante qui périclète d'être reconnue.

Le mythe de Sisyphe dans son rapport avec la victoire absolue contourne ici avec celui du Kirilov de Dostoïevski. La sagesse antique rejoint chez Camus un héroïsme moderne qui reste bien apparent également dans les actes de Rieux qui est l'un des personnages camusiens les plus conscients qu'il n'y a qu'un « monde et que le bonheur et l'absurde sont deux fils de la même terre. Ils sont inséparables. L'erreur serait de dire que le bonheur naît forcément de la découverte absurde. Il arrive aussi bien que le sentiment de l'absurde naisse du bonheur. »<sup>26</sup> Toute la joie silencieuse de Sisyphe et tout le malheur consciencieux de Meursault ont alors leur origine dans le fait que leur destin leur appartient. Ils veulent prouver que le destin est désormais une affaire de l'homme.

Sisyphe et Meursault font partie d'un univers « soudain rendu à son silence », « un univers plein d'appels inconscients et secrets; d'invitations de tous les visages », de ces appels qui sont « l'envers nécessaire et le prix de la victoire »<sup>27</sup>, car, ils savent qu'« il n'y a pas de soleil sans ombre. »<sup>28</sup> et ils disent « oui et leur effort n'aura plus de cesse. » Ils jouissent d'un destin personnel, refusant toute destinée supérieure, quelque fatale ou méprisable qu'il puisse paraître. Ils sont les seuls maîtres de leurs jours, Sisyphe revient vers son rocher et Meursault contemple son destin, créé par lui, sous le regard de sa mémoire et scellé par sa mort. Ils enseignent une fidélité niant les dieux, jugeant que tout est à la mesure de l'homme. Le destin qu'ils se sont fait est étroitement lié à ce monde désormais sans maître, un monde qui n'est jamais stérile ni futile, comme on le croirait. La lutte de Sisyphe et le silence de Meursault suffisent à remplir un cœur d'homme, d'où on va dire qu'il faut les imaginer heureux enfin. Le grand intérêt que Camus accorde aux mythes se confirme ainsi par la définition qu'il donne sur la révolte métaphysique : « le mouvement par lequel un homme se dresse contre sa condition et la création toute entière. »<sup>29</sup>

Sisyphe, Prométhée, Orphée, Don Juan, Kirilov, Nietzsche, tous ont ceci de commun qu'ils contestent les fins de l'homme et de la création. Si la révolte métaphysique est contre la condition qui est faite à l'homme, en tant qu'une affirmation qu'il y a quelque chose de singulier à sauvegarder et à persévérer chez l'homme, volonté d'être heureux par exemple, il devient possible de trouver un sens à la vie, à la manière dont son maître le traite. Les personnages camusiens sont d'abord frustrés par la création sous l'effet de cette négation pure et simple. Ils agissent révoltés et leur révolte contient un jugement de valeur au nom duquel ils refusent leur approbation à la condition qui est la leur et aussi celle de l'humanité.

Rieux, par exemple, se dresse, à l'instar de Prométhée, contre le mal dont le créateur ne se préoccupe pas, ce qui l'amène à nier en tant que maître. Il se fait porte-parole du maître qui est déchu. Il exige qu'il y ait une valeur à se référer, reconnue par tous (ses amis) dans ce monde où le désordre et le crime règnent. Ce qu'il revendique n'est qu'une affirmation de clarté et d'unité. Sa rébellion est donc élémentaire car elle n'exprime que, paradoxalement, l'aspiration à un ordre, la volonté du bonheur, l'anéantissement du mal. Il se dresse sur un monde brisé où les enfants meurent (Caligula en disait « les gens meurent ») et il le fait pour en réclamer l'unité : « Il ne veut rien d'autre, primitivement, que résoudre cette contradiction, instaurer le règne unitaire de la justice, s'il le peut, ou de l'injustice. (...) En attendant, il dénonce la contradiction. Protestant contre la condition dans ce qu'elle a d'inachevé, par la mort et de dispersé, par le mal, la révolte métaphysique est la revendication motivée d'une unité heureuse contre la souffrance de vivre et de mourir. »<sup>30</sup>

« Le révolté métaphysique se dresse contre une puissance dont, simultanément, il affirme l'existence, il ne pose pas cette existence qu'à l'instant même où il la conteste. Il entraîne alors cet être supérieur dans la même aventure humiliée que l'homme, son vain pouvoir équivalent à notre vaine condition. Il le soumet à notre force de refus, l'incline, à son tour, devant la part de l'homme qui ne s'incline pas, l'intègre de force dans une existence absurde par rapport à nous, le tire enfin de son refuge intemporel pour l'engager dans l'histoire, très loin d'une

25 Ibid. , p.196.

26 Camus, *Essais*, p.197.

27 Ibid. , p.197.

28 Ibid. , p.197

29 Ibid. , p.435.

30 Camus, *Essais*, p.436-437.

stabilité éternelle qu'il ne pourrait trouver que dans le consentement unanime des hommes. La révolte affirme ainsi qu'à son niveau toute existence supérieure est au moins contradictoire. »<sup>31</sup>

Les personnages camusiens défient plus qu'ils ne nient, ce qui pourrait se confondre avec l'athéisme. Sans supprimer Dieu, ils lui parlent simplement d'égal à égal, quoi qu'il ne s'agisse pas toujours d'un dialogue courtois. Il s'agit plutôt d'une polémique animée par le désir de vaincre, par une volonté de justice. Tout comme Sisyphe, Prométhée, ils visent à renverser le trône de Dieu et ceci au nom d'une justice, d'un ordre, d'une unité qu'ils cherchent en vain dans leur condition. Et rétablir une nouvelle condition exige bien sur une force supérieure, créer un nouvel ordre demande un effort et une ténacité, justifier la déchéance divine risque la peine de mourir ou de vivre esclave / condamné, « alors commencera un effort désespéré pour fonder, au prix du crime s'il le faut, l'empire des hommes. Ceci n'ira pas sans de terribles conséquences (...) tension entre oui et non, négation de toute chose ou soumission totale. L'insurrection métaphysique nous offre dans son premier mouvement le même contenu positif que la rébellion de l'esclave. Notre tâche sera d'examiner ce que devient ce contenu de la révolte dans les œuvres qui s'en réclament, et de dire où mènent l'infidélité et la fidélité du révolté à ses origines. »<sup>32</sup> « Le soulèvement s'ordonne en une expédition démesurée contre le ciel pour en ramener un roi dont on prononcera la déchéance d'abord, la condamnation à mort ensuite. »<sup>33</sup>

#### 4. PROMETHEE ET RIEUX

Le mythe de Prométhée, on le sait, est un mythe fondateur. Tout mythe étant récit d'une origine, celui de Prométhée, figure emblématique du révolté et symbole d'une foi en l'homme dit l'origine d'une espèce bien humaine. Chez cet être providentiel, Camus découvre « une douloureuse et noble image de rebelle. »<sup>34</sup>

A la conception de Camus, Prométhée est l'homme dans sa grandeur, son présent, son avenir. C'est ce qu'il y a de grand en l'homme : sa capacité à se lever et à se soulever, à se retourner et à affronter.<sup>35</sup> Le Titan, ce fils de Thémis – celle qui voit juste, la bonne décideuse – qui se rappelle en nous, nomme avant tout le sentiment de l'injustice subie ; il nomme surtout la capacité à se dresser contre le père de tous, Zeus. La révolte titanique répond à la toute et inique puissance – qu'on appelle « royauté » et qu'on pourrait aussi bien appeler « tyrannie » pour dénoncer le pouvoir absolu c'est-à-dire d'un seul.<sup>36</sup> C'est donc l'abus de pouvoir, l'autorité inacceptable que le bien nommé – Prométhée c'est-à-dire « l'avisé » – rejette : « Une révolution s'accomplit toujours contre les dieux, à commencer par celle de Prométhée, le premier des conquérants modernes. C'est une revendication de l'homme contre son destin. »<sup>37</sup>

Cette révolte contre celui qui n'est plus reconnu que comme le Père des dieux, et non plus comme « le père des dieux et des hommes » selon une formule consacrée du texte cultuel, est une révolte contre le père et non contre toute création. Si l'on y a vu « une véritable volonté d'intellectualité »<sup>38</sup>, c'est dans la mesure où ce mythe de l'humanité de l'homme reçoit une ampleur du geste qu'il signifie.

Car la rébellion prométhéenne tourne d'abord au règlement de comptes : mieux distribuer les qualités à la race des hommes pour qu'ils ne soient pas en reste, quitte à prendre aux Olympiens ce feu qui permettra de survivre et de progresser, de se suffire et de s'aimer. Prométhée devient l'espoir des humains. Au commencement, c'est donc le non ; c'est le refus d'une mauvaise donne, c'est la désobéissance assurée. C'est aussi le pressentiment que ce refus, sous quelle que forme de déprise que ce soit (du père ou de la loi comme principe), fasse dire de Prométhée que « cet anarchiste touche et trouble en nous des zones obscures et sensibles »<sup>39</sup>

Le mythe de Prométhée raconte le châtement que ce généreux encourt à cause de Zeus : être supplicié, dans les fers, sur un rocher survolé par un aigle se repaissant d'un foie qui se reforme pour toujours être dévoré. Dans l'œuvre camusienne, Prométhée fait figure de modèle ; et si tel est le cas dans l'œuvre de Camus, ce n'est pas pour la raison invoquée de « la conception idéale de la révolte dont il charge le mythe de Prométhée » (Crochet

31 Ibid. , p.436.

32 Camus, Essais, p.437.

33 Ibid. , p.437.

34 Cecile Voisset-Veysseyre, *Albert Camus et Prométhée*, Amaltea, Revista de mitocritica, Vol.4 (2012 pp.101-111).

35 Ibid. , p.102.

36 Ibid. , p.102.

37 Camus, *L'homme révolté*, p.120-121.

38 Bachelard, Gaston, *Le complexe de prométhée*, in *La psychanalyse du feu*. Paris:Gallimard NRF, 1949, p.26.

39 Dumézil, Georges, Préface à *Prométhée ou le Caucase*. Essai de mythologie contrastive, par Georges Charachidzé. Paris, Flammarion, 1986, p.7.



1973 : 72). Rieux fait son devoir d'homme parce que Dieu ne revient pas sur ses dons et sa responsabilité. Comment l'humanité pourrait vivre sans le feu dérobé aux Dieux ? Rieux, lui, ne dérober rien, si ce n'est que sa puissance salvatrice. Il risque sa vie en décidant de rester à Oran afin de combattre le fléau. Il ne l'a pas fait pour faire échouer le Créateur ou de lui dérober quelque chose de sa gloire. C'est peut-être pour cette raison qu'il n'est pas puni. Ou il n'est pas puni parce que son dieu n'est ni bon ni mauvais, mais simplement indifférent, inutile ou inefficace? Rieux, conscient de son pouvoir, agit de manière à prôner l'homme prométhéen qui vit dans un monde abandonné.

Rieux, refusant toute divinité, reconstruit l'homme par vaccin. Son projet est plutôt un projet qui essaie d'exclure le Dieu pour venir adorer l'homme, pour découvrir chez lui une part qui soit supérieure à son créateur. Il conçoit l'homme comme placé dans un monde qui ne semble pas être fait pour lui, ce qui valorisera son effort éthique pour se faire, pour se sauver par soi-même. La situation de l'homme au cœur du monde moderne, Rieux oppose une morale de l'action; fonder un ordre humain, assumer sa responsabilité, faire vivre une vérité qui dépend de l'homme. Rieux et Prométhée justifient l'acte dans un univers absurde. Cette morale est tout d'abord celle de la lucidité et de l'action. Au lieu de se croiser les bras, ils agissent pour la liberté et le bonheur de l'humanité.

Camus, dans un essai, définit bien le dilemme de la civilisation contemporaine. Il est persuadé que l'homme est condamné à la manière de Prométhée. Il découvre chez lui une part de Prométhée, héros qui aimant assez les hommes pour leur donner en même temps le feu et la liberté, les techniques et les arts. Il pense que c'est là sa grandeur.

## **5.CONCLUSION**

Les mythes, selon Camus, ont ceci de bien précis qu'ils sont façonnant, constituant, décrivant et ceci dans une époque bien tourmentée. Face au mal d'exister de l'homme et en quête de symboles pour apaiser un esprit fortement organisé, Camus reconstitue un itinéraire de plus en plus proche de celui d'un Prométhée, Sisyphe ou Dionysos, tous épris, d'une volonté singulière non sans faille: dire non, se refaire un destin, recréer un nouveau monde, soumettre le réel. Telle est la rébellion prométhéique à laquelle s'identifie Rieux, voulant combattre le fléau. Dire non exige un travail créatif et créer c'est sûrement faire être envers et contre tout. Finalement, les mythes camusiens réitèrent de divers états d'esprit de clairvoyance, proposent de s'imaginer supérieur ou égal aux forces écrasantes et tout cela par peu d'espoir et de force qui leur reste dans un monde sans maître.

Dans ce contexte, toute référence que fait Camus au mythe doit être conçue comme l'incarnation de l'apprentissage forcé que l'homme est obligé à vivre et à être heureux. Le mythe, pour Camus « est la leçon de Prométhée, qui apprend aux hommes à faire tout, et seulement cela, qui dépend d'eux » (Nicolas 1973 : 154). La révolte prométhéenne et par-là camusienne, tient en ce geste de la main qui repoussent les dogmes, quels qu'ils soient, comme des entraves. Camus s' imagine un esprit humain qui voudrait prouver à lui-même le poids de sa force, la grandeur de son rêve, le sens de sa vie. Prométhée est le nom d'une promesse et Rieux réitère cette promesse. Le rêve de Rieux passe par l'espoir du désespoir. Il symbolise la force de création c'est-à-dire de résistance. Meursault et Caligula le rejoignent sur son chemin, sur cette « lignée prométhéenne, quelque tragique que puisse paraître la conséquence. Et comme la tragédie respecte parfaitement le cadre des mythes par un commencement, un milieu et une fin et comme Camus ne cache jamais son amour pour le tragique, tout est question d'équilibre. Il est permis de dire qu'il y a une part mythique dans tout acte des personnages camusiens, même s'ils paraissent futiles, absurdes ou gratuits. Cette révolte qui reste fondamentale soit dans les mythes et soit dans les textes de Camus ne mène pas définitivement au consentement. Les personnages camusiens gardent l'âme du combattant, de quelqu'un qui sait que la résistance passe par la création de valeurs et exige absolument une éthique. C'est « ainsi que l'acte de révolte révèle-t-il à l'individu la présence en lui de quelque chose contre quoi l'absurde est une offense. »<sup>40</sup> Les mythes pour Camus est un ultime moment de méditation avant de se mettre en acte, de s'arrêter net devant un idéale pour voir ce qui reste à l'homme, ce qu'il fait ou ce qu'il doit faire pour se réaliser. Les mythes enfin, pour Camus, c'est la vision d'une beauté désespérément claire où le révolté passe des ténèbres à la lumière ou vice versa. Cette dualité de l'homme, ce conflit des aspirations et des réalités, Camus, décidé d'être heureux au cœur même de l'absurde, en souffre mais il entend s'en contenter, par lucidité et par orgueil. Son bonheur étant toujours neuf, parce que toujours remis en question et rongé d'inquiétude, Camus voit désormais la joie et le tourment, la vie et la mort inséparables.

40 Cruickshank, John, p.96.

**BIBLIOGRAPHIE**

- Artaud, A. (1969 ). **Le théâtre et son double**, Gallimard, Paris.
- Bachelard, G. ( 1949 ). **Le complexe de prométhée**, in La psychanalyse du feu. Gallimard, Paris.
- Barthes, R. (1957). **Mythologies**. Seuil, Paris.
- Bigé, L. (2005). **Le mythe de l'homme : la sublime irrévérence**, Les Éditions de Janus, Paris.
- Camus, A. *Essais*, Gallimard, Paris.
- (1942). **Le mythe de Sisyphe**. *Essai sur l'absurde*, Gallimard, Paris.
- (1951). **L'Homme révolté**, Gallimard, Paris.
- (1954). **L'Été**. Gallimard, Paris.
- (1958). **L'Envers et l'endroit**, Gallimard, Paris.
- (1962). **Carnets, I : mai 1935-février 1942**, Gallimard, Paris.
- (1964). **Carnets, II : janvier 1942-mars 1951**. Gallimard, Paris.
- (1989). **Carnets, III : mars 1951-décembre 1959**, Gallimard, Paris.
- Cécile V.-V. (2012). **Albert Camus et Prométhée**, Revista de mitocritica, Vol. 4. Amaltea.
- Crochet, M. (1973). **Les mythes dans l'œuvre de Camus**, Editions Universitaires, Paris.
- Cruickhank, J. (1959). **Albert Camus and the Literature of Revolt**, Oxford University Press, London..
- Duchemin, J. (1974). **Prométhée. Histoire du Mythe, de ses Origines orientales à ses Incarnations modernes**,  
Les Belles Lettres, , Paris.
- Dumézil, G. (1986). **Préface à Prométhée ou le Caucase. Essai de mythologie contrastive**, Flammarion, Paris.
- Eschyle, (2002). **Prométhée enchaîné**, in Œuvres complètes, Les Belles Lettres, Paris.
- Gide, A. (1958). **Le Prométhée mal enchaîné**, Gallimard, La Pléiade, Paris.
- Henri J. ( 1951 ). **Dionysos**. *Histoire du culte de Bacchus*, Payot, Paris.
- Kierkegaard, S. (1949). **Traité du désespoir**, Gallimard, Folio-essais n° 94. Paris.
- Kinga Z.,(2013). « *Caligula de Camus et la théâtralisation du mythe de Dionysos* », Les Grandes figures historiques dans les Lettres et les Arts [En ligne], 02 | 2013, URL : <http://figures-historiques.revue.univlille3.fr/n-2-2013/>.
- Moreau, A. ( 1988 ), “ *Dionysos antique: l'insaisissable*”, in Pierre Brunel (dir.), **Dictionnaire des mythes littéraires**, Edition du Rocher, Monaco.
- Nicolas, A. (1973). **Albert Camus ou le Vrai Prométhée**. Seghers, Paris.
- Platon (1980). **Protagoras**. Traduction de Léon Robin. Préface de François Châtelet, Gallimard, Paris.

Raymond G.-C.(1992 ). « *Caligula ou le paradoxe du comédien absurde* », in Jacqueline Lévi-Valensi (dir.), Camus et le théâtre. **Actes du colloque d'Amiens**, 31 mai-2 juin 1988, Paris.

Samosate, L.(2003). **Prométhée**, in Œuvres III. Les Belles Lettres, Paris.

Séchan, L. (1951). **Le Mythe de Prométhée.**, PUF, Collection “Mythes et religions”, Paris.

Trousseau, R. (2001). *Le Thème de Prométhée dans la littérature européenne*, 1964. Droz, Genève.



## BELÇİKA'NIN ULUSAL VE BÖLGESEL EDEBİYATI HAKKINDA ONTOLOJİK TARTIŞMALAR VE DEĞERLENDİRMELER\*

Aydın ERTEKİN\*\*

### Özet

Avrupa'da 1830 yılında resmi adı Belçika Krallığı ve resmi dili Fransızca olan yeni bir devlet kurulur. Ülkenin kuzeyinde Cermen kökenli Flamanlar güneyinde ise Latin kökenli Valonlar yaşar. Ancak ülkedeki Fransızca egemenliğine karşı Flamanlar kültürlerini ve dillerini korumaya, Fransızcanın etki alanından çıkarmaya çalışırlar. 1878 yılında ise Flamanca ülkenin dillerinden birisi olmaya başlar. Oluşan bölgesel kimlik, kültür ve dil anlayışları ise ülkenin geleceğine yön vererek olumsuz geri dönülemez yeni sosyo-kültürel ve siyasi oluşumların yolunu açar. Bu durumdan iki toplum arasında neredeyse kuruluşundan beri süregelen çok boyutlu kimlik, kültür ve dil çatışmasının doğal sonucu olarak edebiyatta nasibini alır.

Bir taraftan 1880 yılından beri kültürel ve dilsel bir bağımsızlığın peşinde koşan ancak belirli bir döneme kadar zorunlu olarak Fransızca yapıtlar veren ancak kendilerini her anlamda farklı nitelendiren bir topluluk; Flaman toplumu vardır. Öte yandan, Belçika Fransız Edebiyatı mı yoksa Fransız Belçika Edebiyatı mı tartışmaları arasında Frankofoni dünyasında kendisine bir yer edinmeye çalışan bir edebiyat çevresi vardır. Bu tartışmaların ötesinde her iki bölgesel yaklaşım ve görüşü kapsayan ulusal bir edebiyatın varlığı üzerinde ısrar eden ve devlet olmanın bunu gerektirdiğini savlayan edebiyatçılar da vardır. Ancak edebiyat örneğinin Fransa'da Fransız ortak kimliğinin ayrılmaz parçası olmasına karşın Belçika'da paradoksal olarak düzensiz bir ülkenin belirsiz bir ögesi gibi gözükür. Yukarıda değinilen durumlar göz önünde bulundurulduğunda, Belçikalıların olmadığı bir Belçika edebiyatının varlığından o halde bahsetmek mümkün müdür? Ele alınan çalışmada yukarıda değinilen durumlar irdelenecek ve ilişkin değerlendirmeler sunulacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** *Belçika, Flaman, Valon, Edebiyat.*

## ONTOLOGICAL DEBATES AND EVALUATIONS ON BELGIUM'S NATIONAL AND REGIONAL LITERATURE

### Abstract

In 1830 a new state is established in Europe named Belgium Kingdom whose official language is French. In the north of the country Flemish originated German and in the south of the country Walloons originated Latin, people live. But regardless of the domination of French in the state, Flemish essay to prevent their culture and language by opposing French domination. By 1878 Dutch is become one of the language of the state. This new formed regional identity, culture and language conception lead up to new socio cultural and politic phenomena irreversible by manipulating future of the state. By this way we see multi-dimensional identity, culture and language contradictions which is present entre the two societies nearly by the establishment thereby literature is influenced by these contradictions.

By one way Flemish society aims to obtain a cultural and linguistic independence but it became compulsory to give literary works in French for it by the conscience of presenting itself with a different identity by all points since 1880. On the other hand, there is a literary circle that struggle for gaining a ground in Francophone world entre the debates which are based on if Belgium French literature or French Belgium literature? Beyond of these debates there are some writers who insist on pres-

\*Bu çalışma, 4-6 Mayıs 2017 tarihleri arasında Pamukkale Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü tarafından düzenlenen 12. Frankofoni Kongresinde sunulan bildirinin gözden geçirilmesi ile makale haline getirilmiştir.

\*\* Doç. Dr., Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü, ERZURUM.  
e-posta:aydinertekin@gmail.com.

ence of a national literature with an inclusive view by claiming this condition as the principal need for being a state. But as in the French example, literature is one of the indivisible parts of the common French national identity; it seems paradoxically like an uncertain element in an irregular country. By taking consideration the conditions that are mentioned overhead, in that case is it possible to speak about a Belgium literature in which Belgian are absent. In the study the conditions mentioned above will be examined and evaluated.

**Key words:** Belgium, Fleming, Walloon, Literature

İngiltere-Prusya ittifakı ile Fransa arasında Belçika'nın Waterloo kasabasında gerçekleşen savaş sonrası Napolyon yenilir. 1815 Viyana kongresi ile bugünkü Hollanda ve Belçika'yı kapsayan 17 bölgeden oluşan bir Hollanda krallığı (1815-1830) kurdurulur. Fransa, İngiltere, Prusya gibi dönemin egemen güçleri arasında tampon devlet işlevi gören bu krallığın ömrü ise yalnızca 15 yıl sürer. Protestan kuzey ve Katolik güney arasındaki anlaşmazlıklar sonucu güney bölgesi ayaklanır ve 1830 yılında resmi adı Belçika Krallığı olan yeni bir devlet kurulur. Mezhepsel farklılıklar yanında ayaklanma ve bölünmeye neden diğer önemli bir etken ise dildir. Kuzey bölgesi Hollanda dili Felemenkçenin lehçesi flamancayı konuşurken, güneyde konuşulan dil ise Fransızcanın lehçesi Valoncadır.<sup>1</sup> (Masson, 1990:20) 1831 Londra konferansı ile de Belçika'nın bağımsızlığı tanınır. Anayasal monarşi ile yönetilecek ülkenin başına ise bir Alman prensi, kral I. Léopold adıyla tahta geçer.

Cermen ve Latin kökenlilerin oluşturduğu ülke Flaman, Valon ve Brüksel olmak üzere üç ana bölgeye ayrılır. Ülkede Flaman, Valon ve özellikle güney doğuda Malmédy ve Eupen civarında Alman olmak üzere de üç dil topluluğu vardır. 30.528 km<sup>2</sup>'lik yüzölçümüne sahip bu küçük batı Avrupa ülkesinin nüfusu ise 11,5 milyon civarındadır. Nüfusun %10'u Brüksel, %58'i Flaman, %38'i ise Valon bölgesinde yaşamaktadır. Belçika vatandaşlarının hangi dili konuştuğuna dair sayım yapmak kanun ile yasaklandığı için Fransızca konuşanların oranı %40 - %43, Flamanca konuşanların oranı %57 - %60 civarında, Almanca konuşanların oranının ise %1'in altında, başkent Brüksel bölgesinde<sup>2</sup> ise %80 civarında Fransızca konuşulduğu tahmin edilmektedir.<sup>3</sup>

1878 yılına kadar ülkenin resmi dili Fransızcadır. Ancak Flamanlar bölgelerini, kültürlerini ve dillerini korumaya, Fransızcanın etki alanından çıkarmaya çalışırlar ve Flamanca'nın resmi dillerden birisi olarak tanınması için mücadele ederler. 1878'de Flaman bölgesi hem Flamanca hem de Fransızca'yı kullanma hakkına sahip olur. *Flaman bölgesinde eğitim dilinin Flamanca olması ise Belçika Krallığının kuruluşundan bir asır sonra 1930'lu yıllardadır.* (Institut Belge d'information et de documentation, 1980:28) Gent Üniversitesi 1930 yılında Flamanca eğitime geçer. Flaman bölgesinde 1932'de idari kurum ve okullar, 1935'de yargı yalnızca Flamanca'yı kullanmaya başlar. 1962 yılında kabul edilen bir yasa ile de Flaman ve Valon bölgelerinin dilsel sınırları kesin olarak ayrılır. Bölünmenin simgesi ise Louvain Katolik Üniversitesinin flamanlaştırılması (1968) olur. Ulusal partiler bölgesel partilere dönüşürler. Bölgesel farklılıklardan kaynaklı dil düzenlemeleri ülkenin üniter yapısını yok eder. Oluşan bölgesel kimlik, kültür anlayışları ülkenin geleceğine yön vererek geri dönülemez yepyeni sosyo-kültürel ve siyasi oluşumların yolunu açar.

Ülke 1831 yılı Anayasasıyla üniter devlet yapısıyla kurulmuş olmasına karşın 1970, 1980, 1988, 1989, 1993 ve son olarak 2011 yıllarında gerçekleştirilen anayasal reformlarla federatif bir yapıya yönelmiştir. Belçika'nın özgün anayasal yapısına göre, federal hükümetin federe birimler üzerinde yetkisi, federe birimlerin federal hükümet üzerinde denetimi bulunmamaktadır. Federal devletin mevzuatıyla federe birimlerin mevzuatı eşit değerde kabul edilmektedir. Bölge ve toplum parlamentoları hem kendi yapılarını, hem de ilgili bölge ve toplum hükümetinin yapısını belirleme yetkisine sahiptir.<sup>4</sup> Güncel Belçika Anayasasının ilk maddesi ise *Belçika bölgeler ve topluluklardan oluşan federe bir devlettir*<sup>5</sup> ibaresidir.

Ülke 1830 yılında kurulduktan sonra kraliyet armasında belirtilen *birlikten güç doğar* (l'union fait la force) özlü sözüne uygun olarak ulusal bir edebiyat oluşturmak ister. Sonuçta edebiyat sosyal bir uygulamadır. Tarihsel ve sosyal olaylara da kayıtsız kalması düşünülemez. Bağımsızlığına koşut olarak bir Belçika ruhu oluşturularak bu

1 Fransızca diye adlandırılan dilin atası sayılan le francien lehçesi, oil dili diye adlandırılan diller içerisinde yer almaktadır. Paris merkezli kullanılan bu lehçe sarayın, iktidarın, kültürel çevrelerin, elitlerin dilidir. 11 yy. dan sonra güney dili olan oc dilinden tamamen ayrılan bu dil içerisinde wallon, picard, normand bourguignon, lorrain gibi lehçeleri barındırır. Belçika'nın güneyinde yaşayanlara Wallon (Valon), bölgeye ise Wallonie (Valonya) denilir.

2 Brüksel bir flaman şehri iken 18. Yüzyılda başlayan fransızlaştırma siyaseti ile söz konusu duruma gelmiştir.

3 <https://fr.wikipedia.org/wiki/Belgique> Erişim Tarihi: 25.02.2017.

4 <http://www.mfa.gov.tr/belcika-siyasi-gorunumu.tr.mfa> Erişim Tarihi: 26.02.2017.

5 [https://www.belgium.be/fr/la\\_belgique/pouvoirs\\_publics/la\\_belgique\\_federale](https://www.belgium.be/fr/la_belgique/pouvoirs_publics/la_belgique_federale) Erişim Tarihi: 26.02.2017.

ruhu yansıtan bir edebiyat oluşturma isteği ve iradesinin güçlü bir şekilde ortaya çıktığı görülür. Edmond Picard, Henri Pirenne gibi yazarlar çok dilli, tarihsel ve irksal birlik yanlısı bir proje çerçevesinde bir Belçika ruhu oluşturma çabası içerisine girerler. (Aron, 1997:11) Kral I. Léopold ulusal bir bilinç oluşturma hedefiyle Belçika kimliğini, gelenek ve göreneklerini ortaya koyan, yücelten eserleri ödüllendirmek için kurumlar kurar. Toplumunu oluşturan kesimleri ortak bir paydada bir araya getirecek yazınsal üretimler hedeflenir. Başka bir deyişle, Belçika adıyla jeopolitik bir çerçevede ulusal yazınsal bir kimlik oluşturma arayışı ve iradesi gözükür. O dönem moda olan Alman romantizminin de etkisiyle “kuzey ruhu” diye adlandırılan bir düşünce geliştirilir. Özgün kimliksel bir sentezin hazırlanma isteği ile de bu istek belirginleşir. Latin ve Cermen mizaçların karıştığı ülke tüm yazınsal üretime damgasını vuran “kuzeylilik” kavramı ile etki alanında bulunduğu Fransa’dan ayrılmak ister. Ulusal bir dil olmadan sağlam temellere oturmuş bir ulus olmaz gerekçesiyle ortak bir Belçika dilinin icat edilmesi bile istenir. Ulusal bir edebiyatın oluşturulmasının ateşli savunucusu Camille Lemonnier *Nos Flamands* (1869) adlı eserinde Belçikalı yazarlara bir Valon ağızı olan “welche” ağzında yazmaları çağrısında bile bulunur. Bu yaklaşım tarzı kimi yazarlarda Fransa Fransızcasından farklı bir üslup ve dil kullanma çabasını da beraberinde getirir. Ancak 19. yüzyılda Belçika burjuvazisi Fransızca kullanımını<sup>6</sup> (Istendael, 2014/3 No:40:88) tercih ederken, o dönem yazarlarının bir kısmı yine de Welche ağzında yazma çabası içerisine girerler. Öte yandan bu kuzeylilik oluşumu ülkenin flaman kültürel oluşumunun paradoksal olarak öne çıkmasına da ayrıca neden olur. Yazınsal eserlerde işlenecek bu kuzey ruhunun ülkeye ulusallık getireceği inancı egemen ettirilmeye çalışılır. (Klinkenberg, Littérature, n°44, 1981:44) Belçika ruhunu yansıtacak ortak yazınsal bir mitin oluşturulması ise ülkenin kuruluşundan 37 yıl sonra Charles de Coster ile hayata geçer. Yazar 1867 yılında *Ulenspiegel Efsanesi*’ni (La Légende d’Ulenspiegel) yazar. Tek devlet, tek ulus oluşturma gayesiyle yazılan ancak doğal olmayan bu mitin pek işe yaradığı ise söylenemez. Belçika’yı tüm yönleriyle incelemesi için kurulan Coudenberg Grubunun (Coudenberg, 1989:13) raporu da bu durumu doğrular. Bu rapora göre Belçika ruhu oluşturma isteğinin temeli yoktur. Zira ortada ortak bir tarih ve millet yoktur. Bu nedenle, Belçika’nın uygulamada ana iki dilsel topluluktan oluşmasından ötürü de kuzey miti paramparça olur. Hürriyet gazetesinin 23 Temmuz 2007 tarihli haberi de bu anlamda oldukça dikkat çekici ve çarpıcıdır. Ülkenin kuruluşundan 30 yıl sonra 1860 yılında kabul edilen ve *La Brabançonne* olarak bilinen 4’ü nakarat toplam 12 mısradan oluşan Belçika Milli Marşını<sup>7</sup> ve 21 Temmuz ulusal bayramının neden kutlandığını hükümeti kurmakla görevlendirilen Başbakanın bilmediği ortaya çıkar.<sup>8</sup>

Haberden de çıkarım yapılabileceği üzere 1830 yılından yani Belçika kurulmadan önce Belçikalı diye nitelendirilebilecek siyasi, ekonomik, kültürel ortak bir paydanın olmamasından ötürü Belçika’nın bizatihi kendisinin güven verici olmaktan uzak olduğu görülür.

Yine ulusal diye nitelendirilebilecek ortak bir yazınsal üretim de pek gerçekleştirilemez. Zira ülke Belçika kimliği noktasında o zaman kadar meşru ifadesini Fransızcada buluyordu. Belçika ruhunun uçup gitmesiyle de Frankofon yazarlar yüzlerini tekrar yazınsal ve kültürel kimliklerinin kaynağı olan Fransa’ya dönerler.

6 19 yüzyılda Belçika bağımsızlığını kazandıktan sonra ülkeyi yöneten elitler kamusal hayattan Flamanca’yı dışlamışlardır. Flaman soyluları ve burjuvazisi halkın konuştuğu Flamanca’dan tiksinti duyuyorlardı. Bu elitlerin o dönemdeki küstahlığını korkunç bir şekilde özetleyen bir ifade vardır: “Flamanca yalnızca hizmetçilerle ve hayvanlarla konuşulurken kullanılır.” Elitler Belçika’nın kuzeyinde konuşulan bu barbar dilinin zamanla yok olacağına ve Hollanda Felemenkçesiyle bir ilgisi olmadığına ikna olmuşlardı.

7 Ey değerli Belçika, ey babalarımızın kutsal ülkesi

Ruhumuz ve yüreğimiz sana fedadır

Damarlarımızdaki gücü ve kanı kabul eyle,

İşte ve kavgada hedefimiz ol

Çiçek aç ey ülkem sarsılmaz bir birlik içinde

Her zaman kendin ve bağımsız ol

Sözün doğrusunu korkusuzca söyleyebilirsin

Kral için Özgürlük için ve Adalet için

Sözün doğrusunu korkusuzca söyleyebilirsin

Kral için Özgürlük için ve Adalet için

Kral için Özgürlük için ve Adalet için

Kral için Özgürlük için ve Adalet için

<http://lyricstranslate.com/tr/belgian-national-anthem-dutch-version-de-braban%C3%A7onne-bel%C3%A7ika-milli-mar%C5%9F%C4%B1.html> Erişim Tarihi: 27.02.2017.

8 Belçika’da yapılan genel seçimlerden sonra Kral II. Albert tarafından hükümeti kurmakla görevlendirilen ve gelecek haftalarda başbakanlık koltuğuna oturacak olan Yves Leterme televizyonda yaptığı gaflarla kamuoyunu şaşırttı. Belçika’da “ulusal bayram” olan 21 Temmuz nedeniyle Valonya kesiminin kanalı RTBF tarafından düzenlenen söyleşiye katılan Flaman Hıristiyan Demokrat Partisi’nin (CDV) güçlü ismi Leterme, bir gazetecinin, “21 Temmuz’un neden ulusal bayram olduğunu” sorması üzerine verdiği yanıtta, bu tarihte “anayasanın kabulünün kutlandığını” söyledi. Gazeteci, bu yanıtın yanlış olduğunu belirterek, 1830’da kurulan Belçika’nın ilk kralı I. Leopold’ün 1831’de yemin ederek göreve başlamasının kutlandığını söyledi. Yves Leterme, Belçika’nın milli marşı Barabanconne’u bilip bilmediğinin sorulması üzerine, “biraz bildiğini” söyledi. Gazeteciler, Leterme’den milli marşı söylemesini istediler. Leterme, bunun üzerine, Fransa’nın milli marşı olan Marseillaise’i söylemeye başladı. “Sözlerin böyle olduğundan emin misiniz?” diye sorulunca da “Bilmiyorum” cevabını verdi. <http://www.hurriyet.com.tr/milli-marshi-bilmeyen-basbakan-olur-mu-6941868> Erişim Tarihi: 27.02.2017.

1937'de Charles Plisnier etrafında *Pazartesi Grubu* (Groupe de lundi) adıyla bir araya gelen kimi yazarlar, Belçika Edebiyatının Fransız Edebiyatının bir parçası olduğunu ve ayrı, bağımsız olarak düşünülemediğini ileri sürerler. Bu bağlamda Maurice Piron *Les Lettres Françaises de Belgique* adlı incelemesinde Belçika Fransız edebiyatının özerk, ayrı bir alan olarak artık değerlendirilmediğini, edebiyatı edebiyat yapan unsurun ulus, devlet ya da halk olmadığı aksine dil olduğunu söyler. (Burniauck, Frickx, 1980:3) "Kendimiz olalım" söylemiyle ulusalcı görüşü savunanların karşısına çıkan Pazartesiciler grubu, tarihsel bir belge olarak adlandırılan manifestolarında kendimiz olalım söyleminin sanat eseri oluşturmak isteyen herkes için geçerli olduğunu ve ulusal bir edebiyat hareketinin ne amacına ne de sonuçlarına hizmet etmediğini dile getirirler. Onlara göre yazarları endişelendiren ve onlara ilham veren sosyal ve sanatsal sorunlar Belçikalı yazarlar kadar Fransız yazarları da ilgilendirirler ve evrensel bir karakter sunarlar. Başka bir deyişle, Fransızca kullanımın doğal ve mantıksal bir sonucu olarak Belçika edebiyatının Fransız olduğunu söyleyenler vardır. Yani bir anlamda Fransızca yazan Belçikalılar Fransız edebiyatı yapıyorlar anlayışının egemen olduğu görülür. Bu bakış açısı birçokları tarafından da desteklenir.

1938'de Gustave Charlier *Les Lettres Françaises de Belgique* adıyla Maurice Piron'un eseriyle aynı adı taşıyan tarihsel edebiyat taslağı incelemesinde bu türden bir yaklaşımın işi çok basite indirgemek olduğunu ve kelimenin tam manasıyla Belçika edebiyatının tamamıyla ulusal bir edebiyat özellikleri göstermemesine karşın Fransız edebiyatı özelliklerini tam olarak da göstermediğini söyler. Belçikalı yazarların kendilerine özgü düşünme ve yazma biçimlerinin olduğunu ve yazarların bunları yansıtacak biçimde kaleme aldıkları eserler verdiklerini söyler. (Burniauck, Frickx, 1980:4)

Bununla birlikte, daha başlangıçta bir adlandırma sorunu da ortaya çıkar. Tutarlı, basit bir adlandırma üzerinde bir uzlaşma yoktur ve adlandırma konusu bile polemik konusu olur. Çünkü tartışmanın taraflarını oluşturan kesimlerin ileri sürdükleri savlar farklıdır. Ulusal ve uluslararası iki tezin karşı karşıya gelmesi sürekli tartışma konusu olarak Belçika edebiyat tartışmalarının merkezindedir ve farklı edebiyat adlandırmalarında da kendisini gösterir. Sorulan sorular şunlardır: yazınsal üretimin adı *Fransız dilinde Belçika Edebiyatı*<sup>9</sup> mı? ya da *Belçika Fransız Edebiyatı*<sup>10</sup> mı? (Hanse, 1964:93) olacaktır. Yine, Belçika yazarların Fransızca edebiyat üretimleri genel Fransız Edebiyatının bir parçası ya da Fransa Edebiyatına ait midir? Fransızcanın kullanılması hangi ölçüde bu edebiyatın Fransız kültürel alanındaki aidiyetini belirler? Peki, Fransız Edebiyat dünyasının bu konudaki görüşü nedir?

19. yüzyılda Georges Eekhoud, Maurice Maeterlinck, Emile Verhaeren, Charles Van Lerberge gibi flaman kökenli Frankofon yazarlar ile önemli yazınsal üretimler yapılmış ve edebiyat çevrelerinde başarılar kazanılmasına rağmen kimi Fransız eleştirmen ve yazarlar Belçika edebiyat üretimine kültürel bir özerklik verme taraftarı değilmişler gibi gözükmüşler. Çünkü bir edebiyatın ulusallığı yazarın kullandığı dile bağlıdır derler. Dolayısıyla başarılar kazanmalarına rağmen Belçikalı yazarları Fransızca yazan üçüncü dünya ülkeleri yazarlarına eklemeler. Fransa'nın Belçika'da kariyer yapan, bu ülkede yaşayan yazarları da Belçika edebiyatının bir parçası olarak görmemeleri, bunları farklı eser ve antolojilerde Fransız edebiyatı içerisinde değerlendirmeleri de ayrıca eleştiri konusu olur. (Burniauck, Frickx, 1980:4) Başka bir deyişle, Fransızlar hem Belçika Frankofon yazınsal üretimlerine antolojilerinin sonlarında üçüncü dünya ülke üretimleri yanında yer verirler hem de haksız bir şekilde ayrı bir edebiyat payesi de vermezler. Çünkü bu görüş yanlış Fransızlara göre Belçika edebiyatı saf değildir; Alman, Anglo-saxon ve diğer milletlere özgü öğelerle doludurlar. Fransızca yazan Belçikalı yazarları bir anlamda küçük görüp, aşağılarlar. O dönemde ister Flaman ister Valon Belçikalı yazarlar Fransızca yazmalarına rağmen Fransız edebiyatının bir parçası olarak sayılmanın ölçütlerine uymaz kabul edilirdi ve dışlanırlar. Belçikalı bir yazarın Fransız bir yazarla yazınsal olarak boy çekişmesi garip bir şekilde Fransa'da kabul edilmek istenmeyen bir durum olur. Zira Fransızlara göre Belçikalı yazarlar seçkinlikleri ve tutturaklılıklarında çok farklı, hatalı ve ağır bir dil kullanırlar. André Gide'e göre seçkin ve tutturaklı bu dili ancak Fransızlar kullanabilir. (Burniauck, Frickx, 1980:6) Oldukça ırkçı, ayrımcı bu tutum ve yaklaşım karşısında kabul görmenin tek yolu ise asimile olmak gibi gözükmür. Şair Henri Michaux, romancı Simenon gibi asimilasyon ölçütlerine tamamen uyan yazarlar Belçikalı olmalarına karşın her nedense Fransız olarak bilinirler ve kökenleri üzerinde durulmaz. Belçika edebiyatı üzerine çok boyutlu akademik çalışmalarıyla bilinen Marc Quaghebeur *Frankofon Belçika'da edebiyat ve ideolojik işleyiş* adlı incelemesinde Maurice Maeterlinck'in<sup>11</sup> 1911 yılında Fransızca yazdığı eserle aldığı Nobel Edebiyat Ödülünün o dönemde Belçika'nın Fransa'daki imajına katkıda bulunarak ülkenin hak ettiği değeri alacağı yönünde düşünceler olduğunu ancak yazarın doğum yerinin

9 Fransız dilinde Belçika Edebiyatı tanımlaması ile kendisine özgü özellikler sayesinde sadece Fransa Fransız Edebiyatından değil ama aynı zamanda Belçika Flaman Edebiyatından ayrılan edebiyat anlaşılmalıdır.

10 Belçika Fransız Edebiyatı tanımlaması ile Fransız Edebiyatına bütünleşmiş edebiyat anlaşılmalıdır.

11 (1862 Gent; 1949 Nice) Belçikalı yazar. Edebiyatta sembolizm akımının önde gelen temsilcileri arasında yer alır. İnsanın ölüm olgusu karşısındaki çaresizliği temasına yoğunlaşan yazarın en tanınmış eseri, 1892'de yayımlanan Pelléas et Mélisande kabul edilir. 1911 yılında edebiyat dalında Nobel Ödülüne layık görülmüştür.

[https://tr.wikipedia.org/wiki/Maurice\\_Maeterlinck](https://tr.wikipedia.org/wiki/Maurice_Maeterlinck), Erişim Tarihi: 01/03/2017.

bile Fransızlar tarafından belirtilmediğini söyler. (Quaghebeur, 1980/1-4:514) Bugün neredeyse Jean-Jacques Rousseau'yu da herkes neredeyse Fransız bilir oysaki kendisi Cenevrelidir. Yine örneğin Fransız dilbilgisinin anayasası sayılan *Le Bon Usage*'ın yazarı Maurice Grevisse de Belçikalıdır. Dolayısıyla burada bir ilke söz konusu değildir aksine asimilasyon iradesi ve isteği vardır.

Oysaki dilin mutlak bir ölçüt olarak değerlendirilemeyeceği her ülkenin kendine özgü toplumbilimsel yapısı, ruhu, anlayışı olduğunu, yazarların ise bunları ister bilinçli ister bilinçsiz olsun, şu ya da bu şekilde eserlerine yansıtıkları da bir vakadır. Belçikalı yazarın ister Fransızca ister Flamanca yazması onun yerel, ulusal kendi duyarlılığını yok saymasını gerektirmez. Hangi şekilde evrilirse evirilsin toplumsal bir bilinci ve hafızayı yok saymak da mümkün değildir. Dolayısıyla, *yabancı edebiyatlardan çok belirgin olarak farklılaşan ve Belçika'ya özgü iki ulusal toplumun özelliklerini belirgin olarak yansıtan Belçika edebiyatının varlığını inkâr etmek zordur. Kabul edilebilir bölümler dillerin ayrımı üzerinde değil Belçika toplumunu oluşturan iki toplumun mizacı üzerinde olmalıdır. O halde flaman yazarlar arasında Van Haselt, De Coster, Eekhoud, Demolder, Verhaeren, Maeterlinck, Elskamp, Ghelderode, Crommelynek, Franz Hellens, Marie Gevers, Lemonnier, Mallet-Joris; Valon yazarlar arasında ise Pirmez, Severin, Glesener, Plisnier, Tousseul, Krains, Vivier, Linze sayılabilir. De Coster, Lemonnier, Eekhoud, Demolder gibi Flaman olup Fransızca yapıtlar veren yazarlar da vardır.* (Burniauck, Frickx, 1980:5)

Buna karşın, Fransızların Flamancadan Fransızcaya çevrilen kimi eserlere ilgi gösterdikleri de görülür. Özellikle Fransız olmayan değerlerle anılan ancak Fransa'da çok başarı kazanan Crommelynk ve Ghelderode'un eserleri bu bağlamda anılmaya değerdir. Yine Flamancadan çevrilen *Ulenspiegel* ve *Toute la Flandre* da ilgi görür. (Burniauck, Frickx, 1980:6) Bu bağlamda şu anekdot dikkat çekici ve anlamlıdır: Fransız natüralist yazar Léon Claudel 1883 yazında Edmond Picard eşliğinde Brüksel'i gezerken her yerde Fransızca isimlerin yanında Flamanca isimler görür. Şaşkın bir halde: *burada neden sadece Fransızca romanlar yazılıyor? Etrafınızda olup bitenler sizin için görünür değil mi? Ülkeniz çok tuhaf biliyor musunuz? Bizi anlatmaya çalışacağınıza -ki biz bunu sizden her zaman daha iyi yaparız, bu kesin- kendinizi, şehrinizi anlatın. Bunu düşünmemek ne kadar da aptalca!* der. (Tack, 2001/3 no: 299:379)

Aktarımdan da anlaşılacağı gibi o dönem Belçika yazarlarının kendi kültürlerinden, benliklerinden kısaca öz gerçekliklerinden uzak ve kopuk oldukları çıkarımı yapılabilir. Yine o dönem altın çağını yaşayan Fransız Edebiyatına kendi mecrasında Belçikalıların yazınsal üretim yaparak katkıda bulunma isteğinin alayla karşılandığını görürüz.

Belçika edebiyatının Fransızca olarak kendisini ifade etme isteği beraberinde başka tartışmaları ve sorunları da getirir. Bu sorun o kadar keskin ve tartışmalıdır ki ülke sonunda federatif bir yapıya evrilir. Bu büyük sorunun adı ise Flamanca ya da Flaman sorunudur.

Jules Destrée daha 1912 yılında "Krala Mektup" adlı tarihî bildirgesinde Belçika Kralına hitaben şöyle der: *Kral Hazretleri iki toplumu yönetiyorsunuz. Belçika'da Flamanlar ve Valonlar vardır. Belçikalılar yoktur.*<sup>12</sup> Dolayısıyla birçok disiplinde olduğu gibi edebiyatın da böylesi bir iklimden etkilenmemesi düşünülemez. Başka bir deyişle, yekpare bir Belçika edebiyat varlığından bahsedilebilmesi mümkün müdür sorusu aklımıza gelir. İngiliz, Rus, Fransız, Türk edebiyatının varlığını sorgulayıcı böylesi sorular sorulmazken Belçika edebiyatı konusunda böyle bir sorunun sorulması doğal ve mantıklı bir çıkarım gibi durur. Bütünüyle değerlendirildiğinde Belçika edebiyatının oluşturanları sayılabilecek eserler bütüncesi ve çalışmaların ulusal bir edebiyat oluşturmak için ne derecede yeterli bir özerklik ve tutarlılığa sahip oldukları da ayrıca tartışma konusudur. Öyleyse, bir yazara ya da bir esere verilen ve karmaşık bir kavram gibi duran "Belçikalı" niteliği ne ile örtüşür, neyi ifade eder? Kuşkusuz bu türden sorular büyük diye nitelendirilen edebiyatlar için de geçerlidir. Ancak edebiyat bütünlüğü bir anlamda sosyal kurumlar da sayılan ulus, dil ve edebiyat gibi gerçeklikler arasında kurulmuş ülküsel birliğe düşünülür ve tasarlanır. Oysa Belçika örneğinde bu üç terimin her birisi ayrı ayrı ele alındığında tutarsızlığı kendi içlerinde barındırdıkları için de kendi aralarında kurdukları ilişkide sorunsaldır. Tarih boyunca egemen güçlerin güç ve iktidar mücadelesi coğrafyası olan ve 1830 yılında yine bu egemen güçlerce farklı iki toplum temelli kurdurulan, adına Belçika denilen bu ülke kendi coğrafyasındaki yazınsal üretimine o halde nasıl özgünlük ve bağımsızlık verecektir?

Ünlü Belçika edebiyat araştırmacısı ve toplumbilimci Jean-Marie Klinkenberg 1981 yılında *Frankofon Belçika'da yazınsal üretim: tarihsel bir sosyolojinin taslağı* (Klinkenberg, 1981: 33-50) adında bir makale yayımlar. Yazar Belçika edebiyatının Fransız edebiyatı ile olan ilişkisindeki ortak tutumların çözümlemesini yapar ve sonuç olarak üç evreye ayırdığı edebiyatın ana çizgilerini belirler. Merkeze yakın olarak adlandırılan ilk evre 1830 yılı ile başlar

<sup>12</sup><http://www.histoire-des-belges.be/au-fil-du-temps/epoque-contemporaine/lettre-au-roi-sur-la-separation-de-la-wallonie-et-de-la-flandre> Erişim Tarihi: 26.02.2017.



ve I. Dünya Savaşı'nın sonuna kadar sürer. Bu evre ulusal edebiyat oluşturma isteği evresidir. Merkezkaç denilen ikinci evre Flamanların kültürel ve politik taleplerinin baskısıyla ülkenin üniter yapısının aşındığı tespiti yapılır. Bu durum Belçika devletinin federatif yapıya dönmeye başladığı 1960'lı yıllara kadar devam eder. Ortada artık bir Belçika ruhu kalmaz. Üçüncü evre ise ilk iki evrenin birlikte değerlendirildiği diyalektik süreçtir. Klinkenberg, edebiyatta ilk iki evrenin neden olduğu durum(lar) yansısını içe dönme olarak değil ancak önceki iki evrenin beraber değerlendirildiği diyalektik bir tutumda bulur der.

Yine 1998'de Marc Quaghebeur *Balises pour l'histoire de nos lettres*'i yayımlar. Eserinde geniş bir eser bütüncesini inceler ve Belçika Edebiyatını biçembilim olduğu kadar tematik bir irdelemeye tabi tutar. Yazar Belçika'ya özgü izleri sürer. Dilsel düzensizlikler, tarihin reddi, olumsuz kimlik algısı gibi sonuçların edebiyat üretimleri ile karşılık oluşturduğunu dile getirir. Bu saptamadan Belçika'nın dilsel bölünme geçmişi ve tarihi ülkenin yazınsal üretimini de etkilediği sonucu çıkar. Yazınsal üretim dilsel bölünme sonrası düşer, Valon ve Brüksel bölgeleri ile sınırlı kalır. Bu durumun neden olduğu sonuç ulusal bir edebiyatın varlığını da sorgulatacılar. Oysaki Frankofon yazarların flamancayı önemsiz ve değersiz görmeleri yazınsal üretime engel değildir. Dolayısıyla ikiye bölünmüş tek bir Belçika Edebiyatının varlığından bahsetmek tartışmalı hale gelir. Ya da başka bir deyişle bir anlamda ortak bir paydası olmayan farklı iki edebiyatı ulusal bir edebiyat olarak sunmak doğru mudur? sorusu akla gelir. Ya da en doğrusu Belçika Valon ve Belçika Flaman Edebiyatı adlandırılması mıdır? *Edebiyat Fransa'da Fransız ortak kimliğinin ayrılmaz parçası olmasına karşın Belçika'da paradoksal olarak düzensiz bir ülkenin belirsiz bir ögesi gözükür. Edebiyat Moliere, Voltaire, Flaubert'in ülkesinde ulusal duygu ve kimliğin oluşum uzamı iken Simenon, Michaux, Ghelderode'un ülkesinde bir belirsizlik uzamıdır.* (Dufays, 2010/1, no: 168:33)

Göstermeye çalıştığımız gibi değişken ve karışık bir evrilme sürecine tabi Belçika Edebiyatı tutarlı olmaktan uzaktır. Dar anlamıyla ulusal bir edebiyatın varlığını *a priori* varsayan Belçika Edebiyatı ifadesi o halde ister istemez Flamanca kaleme alınan bütünceden tamamen ayırt edilebilmesi için Frankofon ya da Fransız dilinde ibareleriyle tamamlanmalıdır.

Ülkenin kuzeyinde kullanılan dil ise Flamancadır. Flaman topluluğu Belçika'nın bir oluşturanıdır ve referans noktasında Hollanda edebiyatı ile bu anlamda ayrılır. Ülkenin kuzeyindeki edebiyatı flaman diye adlandırırken güney bölgesine Valon edebiyatı adlandırmasını yapılamaz. Zira Valonca Fransızcanın bir lehçesidir ve bu adlandırma geçmişte olduğu gibi günümüzde de bu anlamda kullanılır. Yine böylesi bir nitelendirme aynı zamanda Brüksel'i güncel Frankofon yazınsal üretiminin dışında tutar. Çünkü 19. Yüzyılın büyük flaman yazarları Brüksel'de yaşamıştır.

Burada dile getirmeye çalıştığımız gibi edebiyat yalnızca eserlerden, yazarlardan ve yazınsal akımlardan ibaret estetik bir etkinlik değildir aynı zamanda belirli bir bağlama bağlı toplumsal da bir etkinliktir. Bu bakış açısıyla Belçika Edebiyatı 1830 yılından itibaren toplumsal, siyasi, kurumsal, kültürel ve dilsel bir uzamda gelişmiştir. Bu durum doğal olarak da yazınsal üretimi etkilemiş ve şekillendirmiştir.

Sonuç olarak, bu çalışmada durum tespiti yaparak özetlemeye çalıştığımız gibi Belçika tarihi ve toplumbilimsel oluşumu itibarıyla ulus devlet niteliklerine sahip olmayan, yapay hatta zorlama ile oluşturulmuş bir ülkedir. Ülkeyi oluşturan unsurlardan birisi olan Valon toplumun önce kendi içerisinde daha sonra Flaman toplumu ile neredeyse kuruluşundan beri süregelen çok boyutlu kimlik, kültür ve dil çatışması hatta kavgası günümüzde de hala devam etmektedir. Bu durum bölgesel ekonomik farklılıkların neden olduğu sorunlarla birlikte geçmişte olduğu gibi günümüzde de ülkenin siyasi, toplumsal ve kültürel bütünlüğünü - elbette eğer ortada bir bütünlük ve birlik kalmışsa - bozmaya da devam etmektedir. Belçika edebiyatı üzerine yapılacak her çalışma Belçika'nın çok yapılı, birbirlerinden ayrı kültürel ve dilsel toplulukların olduğu, adeta devlet içinde farklı devletçiklerin var olduğu olgusu dikkate alınarak yapılmalıdır. Sonuçta adı Belçika olan bir ülke vardır ancak ülke varlık ve yokluk arasında arafta bir yerdedir. Bu saptamayı daha iyi belirginleştirmek ve somutlaştırmak için 1980 yılında *Her şeye rağmen Belçika* (Sojcher, 1980/1-4) adıyla bir edebiyat antolojisi oluşturmak isteyen Jacques Sojcher'in eserinin giriş kısmına göz atmak yeterli olacaktır. Sojcher çağrısına birçok Belçikalı yazarın ilgisiz ve kayıtsız kaldığını, devlet olamamanın derin aidiyetsizlik duygusunu duyumsadığını söyler. Hatta *bu antolojiye katkıda bulunan birçok edebiyatçının eserlerinde bir kez bile Belçika sözcüğünü kullanmadığını dile getirerek* (Sojcher, 1980/1-4:V) sitemde bulunur. Katılım çağrısını reddeden, nezaketen de olsa yanıt verme zahmetine girmeyen epeyce uzun bir edebiyatçı listesi sıralar. Antolojiye katılmama yönünde iradesini ortaya koyan Belçikalı şair Pierre Puttemans'ın kendisine verdiği şu çarpıcı yanıtı aktarmaktan da çekinmez: *bana hiç esin kaynağı olmayan Belçika üzerine yazmak istemiyorum.* (Sojcher, 1980/1-4:VII) Yine şair, eleştirmen ve filozof Max Loreau'un kendisine verdiği olumsuz yanıtın gerekçesi ise daha da vahimdir: *bildiğim kadarıyla Belçika'nın ne dili ne de kültürü var.* Her şeye rağmen Belçika projesi beni hiç etkilemiyor ve benim için bir anlamı da yok. *Ben Belçikalıyım, hepsi bu.* (Sojcher, 1980/1-4:VIII)

**KAYNAKÇA**

- ARON P.,(1997). **La Belgique Artistique et Littéraire**, Editions Complexe, Belgique.
- Belgique,(1980). **Au coeur de l'Europe, Institut Belge d'information et de documentation**, Bruxelles.
- BURNIAUCK R., FRICKX R., (1980). **La Littérature Belge d'Expression Française**, Presses Universitaires de France, 2. Edition, Paris.
- DUFAYS J-L,(2010). Discontinuités dans l'enseignement de la littérature en Belgique francophone, Le français aujourd'hui, **Arman Colin**, 2010/1, no: 168, Paris.
- GRUPE COUDENBERG, (1989). **Quelle Belgique pour demain ? Duculot**, Bruxelles.
- HANSE J.,(1964). **Littérature, nation et langue, Bulletin de l'Académie royale de langue et littérature Française**, Bruxelles.
- ISTENDAEL G.V., (2014). Ces Flamands de Hollande, L'Esprit du temps, **Outre-Terre**, 2014/3 No:40. Bruxelles.
- KLINKENBERG J.-M.,(1981). La production littéraire en Belgique francophone : esquisse d'une sociologie historique, **Littérature, n°44**, Bruxelles.
- MASSON N.,(1990). **Panorama de la littérature française**, Marabout, Belgique.
- QUAGHEBEUR M., (1980). Littérature et fonctionnement idéologique en Belgique francophone, dans Sojcher Jacques, la Belgique malgré tout, Littérature 1980, **Revue de l'Université de Bruxelles**, 1980/1-4, Editions de l'Université de Bruxelles, Bruxelles.
- SOJCHER J.,(1980). la Belgique malgré tout, Littérature 1980, **Revue de l'Université de Bruxelles**, 1980/1-4, Editions de l'Université de Bruxelles, Bruxelles.
- TACK L.,(2001). Relations Interculturelles Belges Dans Les Revues Littéraires, **Revue de la littérature comparée**, 2001/3 no: 299, Bruxelles.

**Ağ**

<https://fr.wikipedia.org>

<http://www.histoire-des-belges.be>

<http://www.hurriyet.com.tr>

<http://lyricstranslate.com>

<http://www.mfa.gov.tr>

<https://www.belgium.be/fr>





## KLASİK BATI MÜZİĞİNDE TÜRK YANSIMALARI

Cengiz ERTEM\*

### Özet

Cumhuriyetimizin kuruluşuna kadar Osmanlı'dan ya da Doğu'nun Müslüman ülkelerinden Batı kültürüne yansıyan her türlü öge, örneğin, müzik, edebiyat ve diğer sanat yapıtları, folklor, yaşayış biçimleri, zevkler, dahası tüm egzotik olgular, özellikle 17 ve 18. Yüzyıllarda, Türklerden yansımalar olarak bilinirdi ve Türk adı altında anılırdı.

Haçlı seferlerinden beri, Doğu'nun Müslüman ülkeleri, farklı kültür ve gelenekleriyle Batılıların ilgisini çekmiştir. Çok sayıda tiyatro oyunu, opera, bale ve müzik yapıtı Türklerle ilgili konulara ayrılmış, bu yapıtlarda Türk imgelerine yer verilmiştir. Bunlara felsefe metinlerini de eklemeyi unutmamak gerekir. Osmanlı İmparatorluğu'nda yaşanan toplumsal ve siyasal olaylar, Sarayda harem entrikaları, Türk halkının fantezilere açık düşgücü, günlük yaşamın mistik yönleri gezginlerin öykülerinde, misyonerlerin mektuplarında yer aldıkça, Türklerin yaşam biçimleri, Batılı yapıtlarda daha çok görülür oldu. Bu yapıtlar arasında Türkleri olumlu ya da olumsuz yönleriyle ele alanlar vardı.

Konularını Türklerin dünyasından alan bazı yazar, düşünür ve bestecilerin adlarını şöyle verebiliriz: Racine, Molière, Cervantes, Carlo Goldoni, Mozart, Beethoven, Haydn, Rameau, Gluck, Haendel, Rossini, Verdi, Johann Wolfgang Frank, Christopher Marlowe, ve Jean-Jacques Rousseau.

Bu bildiride, *Cara Mustapha* başlıklı operasıyla Johann Wolfgang Frank, operalarında Türkleri konu alan Haendel, yapıtlarında Doğu'ya özgü müzik aletlerinin etkisini hissettiren Gluck ve Mozart'a, yer verilecektir. Son olarak da Türkler, Osmanlı İmparatorluğu ve Doğu halkları üzerine düşünceler üreten Jean-Jacques Rousseau'ya değinilecektir. Rousseau, Batılı bir çok yazar ve bestecinin yaptığı gibi, Türk dünyası üzerine olumlu ya da olumsuz doğrudan görüş ileri sürmek yerine, "Türlere Türk müziği gereklidir" diyerek bu halkı ulus oluşturmaya doğru yönlendirmek istemiştir. Ona göre müzik ulusal özelliğin dile getirilişidir. Ancak, Osmanlı müziğinin Türk müziği olarak görülmesi de büyük bir yanlışlıktı.

**Anahtar Sözcükler:** *Yansıma, Batı, Müzik, Kültür, Doğu*

## TURKISH REFLECTIONS IN CLASSICAL WESTERN MUSIC

### Résumé

Jusqu'à la fondation de la République Turque, on appelait en Occident "Turquerie", surtout aux XVIIe. et XVIIIe. siècles, tous les motifs artistiques- comme musique, lettres-, folkloriques, toutes les coutumes et les goûts exotiques dérivés de l'Empire Ottoman et des autres pays musulmans de l'Est et on les désignait sous le mot "turc".

Depuis les Croisades, les occidentaux portaient de l'intérêt aux pays musulmans qui exposaient une culture et de moeurs différentes des leurs. Ils reflétaient, dans des pièces de théâtre, opéras et ballet, plusieurs images turques et s'inspiraient des motifs de la musique orientale. Il faut y ajouter également les textes philosophiques.

Dans des ouvrages occidentaux, on a commencé à réserver une large place, grâce aux lettres des voyageurs et des missionnaires, à des reflets ottomans, comme les événements socio-politiques, les intrigues du Harem, la source

\*Prof. Dr., Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Emekli Öğretim Üyesi, ANKARA.  
e-Posta: ertem@hacettepe.edu.tr.

d'inspiration mystique et fantastique des Turcs. Ces reflets d'images étaient à la fois positifs et négatifs.

Si nous voulons citer quelques noms d'écrivains, de philosophes ou de compositeurs, nous pouvons penser, entre autres, à Racine, à Molière, à Cervantes, Carlo Goldoni, Mozart, Beethoven, Haydn, Rameau, Gluck, Haendel, Rossini, Verdi, Johann Wolfgang Frank, Cristopher Marlow et à Jean-Jacques Rousseau.

Dans cette communication, nous allons traiter des oeuvres de quelques uns de ces noms comme, Johann Wolfgang Frank, compositeur de l'opéra intitulé *Cara Mustapha*, Haendel qui a donné une place considérable à des motifs turcs, Gluck qui s'est inspiré des instruments de musique orientaux et Mozart, compositeur du fameux opéra, *l'Enlèvement au Sérail*. Nous allons dernièrement réserver place à Jean-Jacques Rousseau, écrivain, philosophe et en même temps compositeur du XVIII e s. français qui a beaucoup réfléchi sur les Turcs, l'Empire ottoman et sur les peuples de l'Orient. Au lieu de faire des considérations directes positives ou négatives sur les Turcs, Rousseau invite ce peuple à former une nation en disant "il faut au Turc des airs turcs". Car, d'après lui, la musique est un moyen d'exprimer les caractéristiques d'une nation. Or, pour Rousseau, il ne fallait pas reconnaître la musique ottomane comme la musique turque.

**Mots clefs:** *Reflet, Accident, Musique, Culture, Orient.*

Osmanlı İmparatorluğu'nda yaşanan toplumsal ve siyasal olaylar, saray entrikaları, Harem'de kadınların durumu, Türk halkının fantezilere açık düşünce yapısı, günlük yaşamın mistik yönü gezginlerin öykülerinde, misyonerlerin mektuplarında yer aldıkça, ressamın tablolarında çizildikçe ve daha pek çok alanda gösterildikçe Türklerin yaşamları Batı'lı sahne yapıtlarında, operalarda giderek daha çok ele alınır oldu.

1683' te ikinci Viyana kuşatmasından sonra Türkler Viyana kapılarından çekilmek zorunda kalmış, 1699 Karlofça anlaşmasıyla Avrupa'da barış yılları başlamıştı. Osmanlı büyükelçisi maiyetiyle birlikte Viyana'ya gelmiş, bu nedenle Mehter takımı da her gün, meydanlarda konserler vermeye başlamıştı. Halkla birlikte Viyanalı besteciler bu konserlere büyük bir ilgi göstermişlerdi. İşte böylece "Alla Turca" denen biçimin Viyana'da doğduğunu söyleyebiliriz. Hem kuşatma boyunca, hem Türklerin Viyana kapılarından çekilmelerinden sonra, uzun süre, yeniçerilerin iki gözlü büyük davullar, ziller, çevgenler ve üçgenler eşliğinde çalmış oldukları bu efsanevi müzik uzun zaman Avrupa halklarını, sanatçıları etkilemiştir. Viyana kuşatması yalnız bu müzikte değil gastronomi alanında da Viyanalıları etkilemiş, Osmanlı bayrağı üzerindeki hilal figürü Batı ülkelerindeki kahvaltı sofralarından eksik olmayan ay çöreğinde (croissant) kendisini göstermiştir. Osmanlıların Viyana kapılarından çekilmelerinden sonra geride çuvallarla bıraktıkları kahveler Viyana kahvesinin doğmasına neden olmuş, dahası, kaldırımlarda sıra sıra dizilen şık masalarıyla, kafe kültürünün ortaya çıkmasını sağlamıştır. Osmanlı askeri müziğinde kullanılan, pikolo flüt ve obua benzeri üflemeli çalgıları da içine alan bu müzik aletleri Viyanalıların hoşuna gitmiş Batı ülkelerinin orkestralarında, askeri bandolarda kullanılmaya başlanmış, Türkleri yansıtan opera müziklerinin belli bölümlerinde kullanılır olmuştur. "Hauboit" adındaki enstrümanın bile Türklerin geleneksel çalgısı zurnanın etkisinde geliştiği ileri sürülmektedir. (1) Böylece "Alla Turca" biçimi instrümantal müziği de içine alarak genişlemiştir. Gluck ve Mozart'ın enstrümantal müziğe verdikleri önemi burada şimdiden belirtmeliyiz. Haydn, Mozart, Beethoven gibi Viyana Klasikleri'nin Osmanlı askeri müziği olan Mehter müziğinin etkisiyle beste yaptıkları biliniyor. (2) Ele alacağımız Gluck ve Mozart'ın dışında Haydn'ın *Askeri Senfani*'sinin, Beethoven'ın *Atina Harabeleri* ve 9. *Senfani*'sinin son bölümünün de bize Mehter müziğini anımsatmaktan tümüyle uzak olmadıkları da ileri sürülmektedir

Osmanlı askeri müziğini, Osmanlı tarzı marşları, Osmanlı tarihinden çeşitli olayları, çeşitli konuları yapıtlarında yansıtan bestecileri, opera bestecilerini düşündüğümüzde, bunlardan şu beş tanesinden söz etmemiz kanımca uygun olacaktır: Jean-Baptiste Lully, Johann Wolfgang Franck, Georges-Frederic Haendel, Christoph-Willibald Gluck, ve Wolfgang Amadeus Mozart. Hem besteci, hem müzik eleştirmeni olan Jean-Jacques Rousseau üzerinde de müziğe ilişkin düşünceleri açısından ayrıca durmamız gerektiğine inanıyorum.

İtalyan asıllı Fransız Besteci Jean-Baptiste Lully (1632-1687) XIV. Louis'nin güvenini kazanarak kraliyet müziğinin denetimcisi olmuştur. Molière'in *Kibarlık Budalası* ve *Zoraki Nikah* da dahil olmak üzere pek çok yapıtının müziğini yapmış daha sonra Kraliyet Müzik Akademisi'nin müdürlüğüne getirilmiştir. Artık öyle bir an gelmiştir ki ondan izin almadan Fransa'da hiçbir opera sahnelenemez olmuştur. Lully'nin operaları, dramatik ve teatral özellikleriyle, "bestelenmiş trajediler" olarak nitelendirilmiştir. Avrupa'da da örnek alınan yenilikçi Fransız

operasının kurucusu sayılır. Lully Krala sunulmak üzere pek çok marş da bestelemiştir. “Türklerin Seremonisi için Marş” bunlar arasındadır.

Bu marştan bir bölümü “Tous les matins du monde” adlı filmde Lully’nin görüntüsüyle dinlemek özellikle ilginç olacaktır. Lully, kendi bestelediği bu marşı elindeki uzun asayı yere vurarak tempo tutup yönetirken görülmektedir bu filmde. Bu yönetim biçimi o günlerde moda olmuştu. Lully bestelediği bir dini müziği kralın önünde yönetirken kullandığı uzun şef asasının alt tarafındaki ağır yuvarlak kısmı ayağına vurmaya açılan yaranın iltihap kapması sonucu yaşamını yitirmiştir.

Johann Wolfgang Franck (1644-1710) *Cara Mustapha* (1689) adında bir opera bestelemiştir. Bu opera Türkleri ya da Osmanlıları konu alan ilk opera olması açısından kanımca önemlidir. Dolayısıyla, Johann Wolfgang Franck bu konuda anılması gerekenlerin başında gelmelidir.

Osmanlı veziri Merzifonlu Kara Mustafa Paşa ordusuyla birlikte 1683 yılında Viyana önlerine gelerek ikinci kuşatmayı başlatmıştır. Ancak Viyanalıların yardımına gelen Hristiyan orduları Osmanlı ordusunu yenerek kuşatmaya izin vermediler. Kara Mustafa Paşa çekilmek zorunda kaldı. Böylece Türkler için Sakarya Meydan Muharebesi’ne kadar sürecek bir yenilgi dönemi başlamış oldu. Kara Mustafa Paşa Padişah IV. Mehmet tarafından idam ettirildi. Bu olaydan üç yıl sonra Alman oyun yazarı Lucas Van Bostel bu olayı işleyen bir oyun kaleme almıştır. Aynı yıl Johann Wolfgang Franck, Bostel’in oyununu temel alarak, az önce sözünü ettiğimiz ve Osmanlı tarihinden bir olayı konu alan ilk opera *Cara Mustapha*’yı bestelemiştir.

Üçüncü sırada ele almak istediğim besteci Georges-Frederic Haendel’dir. (1685-1759)

Haendel kırk opera bestelemiş, bunlardan *Tamerlano* (1724) hariç hemen hiçbiri ilgi çekmemiş, tarih sayfalarının dışına çıkamamış ve unutulmuştur. (3) *Tamerlano* Türkleri yansıtan en etkileyici operalardan biridir.

Osmanlı padişahı Yıldırım Beyazıt’ı Ankara savaşında yenen Timurlenk’in öyküsü Türklerden Batı yapıtlarına yansıyan öğeler arasında büyük bir yer tutmaktadır. Örneğin Christopher Marlow (1564-1593) bu konuyu ele alan yazarların öncüsü olarak kabul edilir. (*Tamburlaine The Great* 2 kısım, 1587-1590). Marlowe’un Shakespeare’den önce önemli bir trajedi yazarı olduğu biliniyor. Türklerden yansıyan konular arasında Batı yapıtlarında çok yaygın olarak yer alan Timurlek ve Beyazıt’ın öyküsü bu yapıtların hemen hepsinde aynı biçimde işlenmiştir.

*Tamerlano* Londra ve Hamburg’da pek çok kez sahnelenmiştir. 1924’te Karlsruhe’de sahneye konmuş, 2008 ve 2009 yıllarında Los Angeles ve Washington’da oynanmıştır. Bu iki sahnelenişinde tenor Placido Domingo Beyazıt rolünde yer almıştır.

Haendel’in *Tamerlano* operasındaki Beyazıt rolü, çeşitli eleştirmenlerce, opera tarihindeki önemli rollerden biri olarak gösterilmektedir.

Şimdi dördüncü olarak Gluck’tan söz etmek isterim.

Cristophe-Willibald Gluck (1714-1787) bazı müzikologlar tarafından müziğin Michel Ange’ı olarak nitelendirilmektedir. Böylesi bir nitelendirmeye biçeminin bir çelişkiler yumağı olarak sürekli değişkenlik göstermesi neden olmuştur. Gluck için birbiriyle bağdaşmayan, birbirine zıt yolların kesiştiği yerde bulunur denilmektedir. Örneğin onun müzik biçiminde Çeklerden aldığı gelenek, Almanlardan aldığı eğitim, İtalyan kültüründen aldığı kazanımlar ve o günün Fransız operasına çabuk uyum sağlama yeteneği bu zıt yolları gösterir. (4) Müzik biçimindeki bu çelişkili yapıyı Suarès ve Favart’ın onunla ilgili düşünceleri kanıtlamaktadır. Fransız yazar André Suarès Gluck’u “ölçsüz bir İtalyancılık”la şiddetle eleştirirken Fransız tiyatro yazarı Favart onun “Paris biçimi”ne hayranlık duymaktadır. (5) Gluck opera tarihinde bir reformist olarak bilinir. Konu seçiminde sadelik, tiyatro müziğinde şiire yardımcı olmak, bunun için müziğin, duyguları ortaya koymasını sağlamak, müziğin gereksiz süslemelerle araya girerek olayın akışını kesmesini engellemek, müziğin konu dışına çıkmamasına dikkat etmek, şarkıcıyı hareketsiz kılaacak girişleri, nakaratları ortadan kaldırmak, baleyi gereksiz yere kullanmamak, müziği metnin duygusal yönüne uydurmak ve bunun gibi öğeler onun reformist düşüncelerinin özünü belirlemektedir.

Christophe Willibald Gluck bütün bu reformcu düşüncelerini Fransa’da yaşadığı süreç içinde kazanmıştır. Bu süreçte iki Fransız besteci Lully ve Rameau taraftarlarının yapmış oldukları tartışmaları incelemiş ve bundan büyük kazanımlar elde etmiştir.

Gluck hem olayı hem müziği bir uyum içinde operalarında güçlü bir şekilde yansıtan sanatçılar arasında yer alır. Yukarıda da belirttiğimiz gibi Doğu'nun Türk adı altında yansıtılmasına örnek oluşturan yapıtlar vermiştir. Bu yapıtları arasında *Aldatılmış Kadı* (Le Cadi Dupé) ve *Mekkeli Hacılar* (Les Pélerins de La Mècque) (1764) ya da diğer adıyla *Beklenmedik Karşılaşma* (La Rencontre imprévue) öne çıkanlardır. Fransız Kraliyet Tiyatrosu yöneticisi Kont Durazzo'nun daveti üzerine gittiği Fransa'da o günün modasına uygun Fransız komik operalarının uyarlamalarını yapmıştır. (6) Fransa'da kaba güldürüye dayanan oyunların ve müzikli komedilerin yaratıcısı olarak tanınan ve yapıtları daha sonra halkın zevkine uygun olarak komik opera biçimine dönüştürülen tiyatro yazarı Charles Simon Favart'ın *Beklenmedik Karşılaşma* (La Rencontre imprévue) adlı yapıtını, az önce belirttiğimiz gibi, *Mekkeli Hacılar* (Les Pélerins de La Mècque) (1764) adıyla uyarlamıştır. *Mekkeli Hacılar'* ı Paris'te sahneye koymuş, aynı yapıtı *Beklenmedik Karşılaşma* adıyla Hem Viyana'da hem Paris'te sahnelemiştir. (7) Onun bu operası Haydn'ın *L'incontro imprevisto* adlı müziğinin esin kaynağını oluşturmuştur. *Mekkeli Hacılar* Avusturya sahnelerinde günümüzde de izleyebileceğimiz bir operadır. (8)

Gluck'un müziği söz yapısından ayrı düşünülemez diyor müzikologlar. Ayrı düşünülmediğinde, Villermoz'a göre bütün anlamını yitirir. Müzik aletleri sözlerle bir uyum içinde olmalıdır. (9) Fransız besteci Hector Berlioz "Gluck'un bestelerinde çalgılar şarkıcılarla birlikte söyler, onların acılarıyla birlikte acı çeker, onların göz yaşlarıyla birlikte ağlar" demektedir. (10) Bir başka Fransız Besteci Georges Bizet ise "Gluck'un müziği oyuncularla güler oyuncularla ağlar" diyerek aynı görüşleri dile getirmiştir. (11) J.-J. Rousseau ise Gluck'un müziğini şöyle değerlendirir: "Bu Alman (müziyen) Fransız sözleriyle iyi bir müzik yapılabileceğini kanıtlayabilmiş tek bestecidir." (12) Gluck'un yapıtlarının çoğunun librettosu da Fransızca olarak yazılmıştır.

Gluck *Aldatılmış Kadı* ve *Mekkeli Hacılar'*ın müziğinde Doğu çalgılarının verdiği etkiyi yaratmaya çalışmış ve müziğine bir ölçüde çekicilik kazandırmayı başarmıştır.

*Mekkeli Hacılar*, bazı müzik temaları, uvertür bölümü (özellikle) uvertürde ve yapıtın bazı bölümlerinde kullanılan yeniçeri müziği ritmi ve konusu açısından Mozart'ın *Saraydan Kız Kaçırma* operasının öncüsü olarak görülmektedir. (13) Gerçekten de her iki yapıt da hemen hemen aynı konuya sahiptirler. Gluck'un Mozart üzerindeki etkisi tartışılmazdır. Bestecinin bu yapıtı geçtiğimiz yıllarda Avusturya'da pek çok kez sahnelendiği gibi İstanbul'da da 2014'te modern bir anlayışla sahneye konmuştur.

Wolfgang Amadeus Mozart'tan (1756-1791) söz edildiğinde bir çalgı aletinin onun orkestrası için ne kadar önem taşıdığına altını hemen çizmemiz gerekir.

Bu çalgı aletlerinin her birinin sesi öylesine önemlidir ki *Saraydan Kız Kaçırma*, *Figaro'nun Düğünü*, *Don Juan*, *Sihirli Filüt* gibi bildiğimiz operalarında orkestra, Villermoz'a göre "büyük bir yüreklilikle olaya katılmaktadır." (14) İşte bu nedenle Wagner, "Mozart'ın orkestrasında çalgılar(ın) bir insan sesine sahip..." olduklarını söylüyordu. (15) Zaten Mozart da 26 Eylül 1781 tarihinde babasına yazdığı mektupta Wagner'in bu düşüncesini kanıtlıyor. Şöyle yazıyor Mozart: "Osmin'in kızgınlığı giderek artacak (Selim Paşa hareminin bekçisi Osman'dan söz ediyor) (...) Öylesine kızıp köpüren biri nasıl ölçüyü kaçıır, kendini kaybederse müzik de kendini kaybedecek. (...) Şimdi Belmonte'nin (...) aryasına geliyorum. (Selim Paşa'nın tutsak ettiği Konstanze'nin sevgilisi prens Belmonte'den söz ediyor) Onun korkusunu, yüreğinin sıkışmasını nasıl ifade ettim, biliyor musun? İki kemanı oktavlı çaldırarak dinleyen herkes bu aryağa bayılıyor; ben de onu çok beğeniyorum. O aryağı özellikle Adamsberger'in sesine göre yazdım. Titremesi, göğsünün inip kalkışı hissediliyor.. Bunu bir crescendo ile ifade ettim. Adamın fısıltısını iç çekişini adeta hissediyorsun." (16)

Mozart mektubunda kanımca önemli bir noktanın altını çiziyor ve şöyle yazıyor: "Constanze'nin aryasını Cavalieri'nin (Constanze'yi seslendirecek sanatçının adı) oynak hançeresine uygun olarak yazdım. Constanze'nin aryasını bir İtalyan bravura aryasının (parlak bir sesle yüreklile söylenen arya) elverdiği ölçüde belirtmeye çalıştım. (...)" (17) Bu tümceler Mozart gibi bir opera bestecisinin, yapıtını seslendirecek oyuncuların ses yeteneklerine göre notalar üzerinde oynamasının, opera sanatında, onu ne derece ayrıcalıklı bir yere yerleştirdiğini göstermektedir.

*Saraydan Kız Kaçırma* ya da bilinmeyen ve unutulmuş diğer adı ile "*Belmonte ve Constanze*" (18) operası Mozart'ın Türkleri yansıtan ve Yeniçeri mehter müziğinden esinlenerek yazdığı yapıtlarının önünde yer almaktadır. (19)

*Saraydan Kız Kaçırma* operasının Mozart'ın Türkleri yansıtan yapıtlarının başında geldiği noktasından hareketle ve güncel olması nedeniyle de 19 Ocak 2017 tarihli Cumhuriyet gazetesinde İtalya'da sergileneceği duyurulan *Saraydan Kız Kaçırma* operası ile ilgili bir haberi gündeme getirme gereğini duyuyorum.

Avusturyalı Martin Kusej'in yönettiği versiyonda yapıtın en önemli karakterlerinden biri olan Selim Paşa rolü bir teröriste dönüştürülmüş, sahne dekorları arasında IŞİD bayraklarına ve kesilmiş kafalara yer verilmiştir. Oysa Viyana'da mehter müziğini defalarca dinleyen Mozart bu müziğin etkisiyle Türkleri yansıtan yapıtlarında Doğu'nun büyüleyici dünyasını izleyicilerinin önüne serdiği gibi Türklerin insansever ve bağışlayıcı yönünü özellikle *Saraydan Kız Kaçırma*'daki Selim Paşa rolünde göstermiştir. Haberde Kusej kendini savunurken "müzik günümüzün olaylarından ve duygularından kopuk olmamalıdır" diyor. Ancak unuttuğu bir nokta var: müzik esas olarak sanatçının, bestecinin vermek istediğinden de uzak olmamalıdır. Böyle olursa sanatçı bir kenara itilmiş olur. Kusej aynı zamanda "ama Mozart yarattığı eserleri hep değiştirirdi" diyerek görüşünde direniyor. Yapıtlarını değiştirmek de Mozart'ın hakkı olsa gerek diye düşünüyorum. Yapıtı Mozart'ın görüşlerine tümüyle ters bir yorumla sahneye koymak ne derece doğrudur bunu da taktirlerinize bırakıyorum.

Bu oyunda Selim Paşa rolünü üstlenen Türk Tenor Mert Süngü Martin Kusej'in yönetimini protesto ederek prodüksiyondan ayrılmıştır.

Ancak şu noktayı da belirtmek gerekir ki Mozart'ın, yapıtlarında Türk müziği olarak yansıtmak istediği müziğin, Güleç'e göre, orijinal Türk müziği ile ilgisi yoktur. Türklerin ruhuna göre kendisinin yarattığı bir müzik olarak kabul edilebilir. (20) Oysa, Şefik Kahramankaptan'a göre, Batı müziği üzerindeki Mehter müziği etkisini en güçlü biçimde veren örnek *Saraydan Kız Kaçırma*'nın uvertür bölümüdür. Kahramankaptan şöyle diyor bu konuda: "Konusu bir Osmanlı paşasının sarayında geçen operanın uvertüründe Mozart'ın uyguladığı ritim, kullandığı çalgılarla elde ettiği sonuç 'Batı tarzında Türk askeri müziği' olarak nitelendirilebilir." (21)

Daha önce belirttiğimiz gibi, "Alla Turca" biçemi enstrümantal müzik alanında giderek yayılmış, Gluck'da özel bir önem kazanmış, etkisini Haydn ve Mozart üzerinde göstermiştir. Enstrümantal müzik etkisini, Saraydan Kız Kaçırma operasının uvertüründe mehter takımının kullandığı yukarıda saydığımız çalgı aletleriyle hissettirmiştir. Bu uvertür Türk mehter müziğinin özelliklerini, bize göre, belki ancak uzaktan hissettirmektedir. Bu konuda Güleç'e katılmamak elde değildir. Mozart bu müziği kendi biçimine, kendi anlayışına göre ele almış ve orijinalinden oldukça uzaklaşmıştır.

Bu uvertür dinleyenleri sürekli dikkatli tutacak biçimde bestelenmiştir. Babasına yazdığı mektubunda bunu dile getiriyor Mozart. Bakın ne yazmış bu konuda: "Forte ve piano bölümler ard arda. Forteler hep Türk müziği. Uvertürde hep çeşitli tonlara geçişler var. Kimse uyuyamayacak." (22)

Bu bestecilerden sonra şimdi J. J. Rousseau'dan söz etmenin sırası geldi.

J. J. Rousseau (1712-1778) Doğu toplulukları, Osmanlı İmparatorluğu ve Türkler üzerine çeşitli görüşler ileri sürmüştür. Nicolas Royer-Artuso, Rousseau'nun düşüncelerinden hareket ederek müzikal düşünce ile toplumsal ve siyasal düşünce arasında her zaman bir bağ olduğunu ileri sürer. (23)

Martin Stern "Müziğin ruhsal etkileri (...) ulusal müziğin 'özellikleri'nden (...)kaynaklanmaktadır" diyor. (24) Rousseau'ya göre, "her ulusal müzik başlıca özelliğini bu müziğe özgü olan dilden alır ve (...) müziğin bu özelliğini temel olarak dilin söyleniş biçimi belirler." (25) Staël ise aynı düşünceyi şöyle dile getiriyor: "Bir dilin söyleniş biçimini öğrenerek onu konuşan ulusun düşünce biçimine girebiliriz." (26)

Rousseau, aynı zamanda bir besteci olarak Doğu toplumlarının müziği ve İran müziği üzerine birçok düşünce üretmiştir. Rousseau'nun Osmanlı İmparatorluğu ve Osmanlı müziği hakkında çok şey bildiği ileri sürülemez. Bu kısıtlı bilgilerini iki kaynaktan edinmişti. Bunlardan birincisi saatçi olarak İstanbul'a giden babasıdır. İtiraf'larında : "Babam, kardeşimin doğumundan sonra, çağırılmış olduğu Constantinople'a gitti" diye yazıyor. (27) Rousseau'ya göre, babası saat çarklarının uzmanıydı ve 'sarayın saatçisi' gibi itibarlı bir görevi yerine getirmek üzere saraya çağırılmıştı." (28) Isaac Rousseau Cenevre'ye dönüşünde oğluna, bu büyüleyici Müslüman dünyasından, saraydaki yaşamdan ve Osmanlı müziğinden söz ediyordu. Rousseau, *Dillerin Kaynağı Üzerine Deneme* adlı yapıtında melodinin oluşumunda taklit ögesine değinerek şöyle yazıyordu: "İtalyana İtalyan ezgileri Türke Türk ezgileri gerekir." (29) İkinci kaynak Rousseau'nun dostu ve koruyucusu olan Madame Dupin'dir. *Chevalier Chardin'in İran'a ve Diğer Doğu Ülkelerine Yolculukları* adlı yapıt üzerine Madame Dupin adına yaptığı araştırmalar sırasında Doğu'ya ve İran müziğine ilişkin bilgilerini artırmıştır. *Dillerin Kaynağı Üzerine Deneme* ve *Müzik Sözlüğü* adlı yapıtlarında İran müziğine geniş yer veren Rousseau, Osmanlı müziğine çok az değinmiştir. (30)



Öyleyse Batı müziğinde Türk yansımalarını Rousseau ile nasıl bağdaştırabiliriz? Müzik de dahil olmak üzere Türk-Osmanlı kültüründen Batı'ya yansımalarda öyle bir noktaya gelinmiştir ki, Doğu ile ilgili ya da egzotik olan her şey artık Türk adı altında ve Türk yansımaları olarak anılır olmuştur. (31) Bu olguyu, Rousseau'da olduğu gibi, kuramsal, eleştirel ve düşünsel yapıtlarda da görüyoruz. Rousseau, müzisyen ve besteci kimliğiyle, Doğu ve Osmanlı müziği üzerine düşünceler üretmiştir. Bazı anlatımlar ve kitaplardan edindiği bilgilere dayanan bu düşüncelerinde, dönemine ait Osmanlı müziğinin tam olarak Türk müziği sayılamayacağını, dile getirir. Rousseau *Müzik Sözlüğü*'ne *Chevalier Chardin'in İran'a ve Diğer Doğu Ülkelerine Yolculukları* adlı yapıttan aldığı iki "portée" ye İran müziğine örnek olarak yer vermiştir. (bkz. A.y.)

Bu çok kısa müzik parçasını dinleyince Osmanlı müziğinin, Rousseau'nun dediği gibi, İran müziğinden etkilenip etkilenmediğini sizler karar vereceksiniz.(32)

Müzik söz konusu olunca Osmanlı Türk ayırımı farklı bir önem kazanmaktadır sanırım. Her şeyden önce şunu bilmemiz gerekir ki Osmanlı deyince farklı topluluklardan oluşan bir toplum anlamalıyız. Doğal olarak birçok kültür burada birbirini etkileyecektir. Osmanlı müziği de elbette, İran müziği de dahil, diğer müziklerden etkilenecektir. Türk sözcüğü Rousseau'nun döneminde Osmanlılar'ı belirtiyordu. Avrupalılar Osmanlıları Türk olarak adlandırdırlardı.

Bu durumda, Rousseau "Türke Türk ezgileri gerekir" dediğinde biz bunu "Osmanlıya Osmanlı ezgileri gerekir" biçiminde anlamalıyız. Böyle olunca da Osmanlı ezgileri de, yukarıda açıklamaya çalıştığımız gibi, ister istemez diğer toplumların ezgilerinden etkilenmiş olacaktır. Rousseau'nun bu açıklamasında Türk sözcüğünü esas anlamında ele alacak olursak, yani kendisine özgü diliyle bir Türk, kendisine özgü müziğiyle, türküsüyle, sazıyla, bağlamasıyla, bir Türk olarak anlayacak olursak, o durumda da, "Türke Türk ezgileri gerekir" demek anlamsız olacaktır, çünkü Türkün zaten Türk ezgileri vardır.

İşte bu nedenle,Türkiye Cumhuriyetinin kurucusu, büyük önder, Mustafa Kemal Atatürk, Alman gazetesi "Vossische Zeitung"un muhabirinin sorusunu "gerçek Türk müziğini Anadolu halkından dinleyebiliriz ancak" diyerek yanıtlamıştır.

"Batı Müziğinde Türk Yansımaları" başlıklı bu bildirimim kapsamı içine daha çok sayıda besteci ve düşün adamı alınabilirdi. Besteciler arasında hem etkileşim açısından öne çıkan hem de operalarının konusu açısından eleştiri ve ilgiyi üzerinde toplayanları seçtim. Düşün adamı olarak hem edebiyatta hem felsefe alanında çok okunan, müzik üzerine ilginç görüşlerin sahibi, *Le Devin du village* adlı bestesiyle bugün hala dinlenen ünlü bir isme yer vermemelik edemedim.

## NOTLAR

1-Bkz. Şefik Kahraman Kaptan, *Mehterden Alaturkaya*, Ark Yayınları, Ankara, 2009, in Şefik Kahramankaptan, "Viyana'yı kuşatmasaydık, Mozart uvertürü böyle yazabilir miydi?", Ankara Devlet Opera ve Balesi Yayınları 2015-2016 Sezonu, Sayı: 11, s. 51, Ankara

2-Şefik Kahramankaptan, "Viyana'yı kuşatmasaydık, Mozart uvertürü böyle yazabilir miydi?", Ankara Devlet Opera ve Balesi Yayınları 2015-2016 Sezonu, Sayı: 11, s. 51, Ankara)

3- Emile Vuillermoz, *Histoire de la Musique*, Artème Fayard, Le Livre de Poche, Paris, 1967, s. 142

4- Bkz.A.y.

5-Emile Villermoz, a.g.y. s. 151

7- Emile Villermoz, a.g.y. s. 147

8-Özlem Ertan, "Mekkeli Hacılar ve Mozart'ı Kenti"

[arsiv.taraf.com.tr/yazilar/ozlem-ertan/mozartin-kenti-ve-mekkeli-hacilar/30054/](http://arsiv.taraf.com.tr/yazilar/ozlem-ertan/mozartin-kenti-ve-mekkeli-hacilar/30054/)

9-Bkz. Emile Villermoz, a.g.y.

10- Paul Robert, *Le Petit Robert 1*, « Prosodie », Paris, 1982

11-Larousse *Illustré 7 Volumes "Bizet"*

12- Emile Villermoz, a.g.y. s.151

13-Bkz. Özlem Ertan, a.g.y.

14- Emile Villermoz, a.g.y. s. 162

15-A.y. s. 163

16- Mozart'ın 26 Eylül 1781 Tarihli Mektubu; "Saraydan Kız Kaçırma", Devlet Opera ve Balesi Yayınları, 2015-2016 Sezonu, Sayı 11, s. 36

17- A.y.

18-Vefa Çiftçioğlu, "Belmonte ve Constanze"nin Öğretileri, Devlet Opera ve Balesi Yayınları, a.y. s. 48

19-Elif Sanem Güleç, "W.A. Mozart'ın 'Saraydan Kız Kaçırma' Operasında Türk İmgesi", Akademik Araştırmalar Dergisi, sayı 33, 2007, s. 142

20-A.y.

21-Şefik Kahramankaptan, Şefik Kahramankaptan, "Viyana'yı kuşatmasaydık, Mozart uvertürü böyle yazabilir miydi?", Ankara Devlet Opera ve Balesi Yayınları 2015-2016 Sezonu, Sayı: 11, s. 51, Ankara

22-Mozart'ın 26 Eylül 1781 Tarihli Mektubu, a.g.y. s. 37

23-Nicolas Royer-Artuso, "Rousseau, la République et l'esthétique musicale turque", *LITTERA Edebiyat Yazıları*, Volume 31, numéro spécial Jean-Jacques Rousseau, ss. 119-128

24-Martin Stern, « 'Il faut aux Turcs des Aires turcs': La gestion du patriotisme chez Rousseau au regard de la musique ottomane du XVIII è siècle », *LITTERA Edebiyat Yazıları*, Vol. 31, s.111

25-A.y.

26-Paul Robert, *Le Petit Robert 1*, « Prosodie », Paris, 1982

27-Jea-Jacques Rousseau, Oeuvres complètes 1 s.8 in Rémy Hildebrand, *Il était une fois Jean-Jacques Rousseau*, l'Archipel, Italie, s. 22

28-a.y.

29-a.y. s.23

30-Martin Stern, a.g.y. s.113

31-Bkz. Metin And, "Çağlar Boyunca 'Turquerie' ", *LITTERA Edebiyat Yazıları*, Cilt 2 1991, s. 233

32- Bu parçayı benim ricam üzerine, Gazi Üniversitesi Müzik Eğitimi Fakültesi Öğrencilerinden Zehra Dilsiz, arkadaşları Eren Can Yıldız ve Deniz Erden'in yardımıyla, bu sempozyum için seslendirmiştir.

**KAYNAKÇA**

- AND, Metin, (1991). “Çağlar Boyunca ‘Turquerie’ ” , **LITTERA Edebiyat Yazıları**, Cilt 2.
- ÇİFTÇİOĞLU, Vefa “**Belmonte ve Constanze**”nin Öğretileri, Devlet Opera ve Balesi Yayınları.
- ERTAN, Özlem “Mekkeli Hacılar ve Mozart’ı Kenti” *arsiv.taraf.com.tr/yazilar/ozlem-ertan/mozartin-kenti-ve-mekkeli-hacilar/30054/*
- GÜLEÇ, Elif Sanem (2007). “W.A. Mozart’ın ‘Saraydan Kız Kaçırma’ Operasında Türk İmgesi”, *Akademik Araştırmalar Dergisi*, sayı 33.
- HILDEBRAND, Rémy, (2012). Jean-Jacques Rousseau, Oeuvres complètes 1 s.8 in *Il était une fois Jean-Jacques Rousseau*, l’Archipel, Italie.
- KAHRAMANKAPTAN, Şefik, (2015-2016 Sezonu). “**Viyana’yı kuşatmasaydık, Mozart uvertürü böyle yazabilir miydi?**”, Ankara Devlet Opera ve Balesi Yayınları, Sayı: 11 Ankara).
- KAHRAMANKAPTAN, Şefik, (2015-2016 Sezonu). **Mehterden Alaturkaya, Ark Yayınları, Ankara, 2009**, in Şefik Kahramankaptan, “**Viyana’yı kuşatmasaydık, Mozart uvertürü böyle yazabilir miydi?**”, Ankara Devlet Opera ve Balesi Yayınları, Sayı: 11, Ankara.
- Larousse Illustré 7 Volumes** “Bizet”.
- Mozart’ın 26 Eylül 1781 Tarihli Mektubu, (2015-2016 Sezonu). “**Saraydan Kız Kaçırma**”, Devlet Opera ve Balesi Yayınları, , Sayı 11.
- Paul Robert, (1982). **Le Petit Robert 1**, « Prosodie », Paris.
- ROBERT, Paul, (1982). **Le Petit Robert 2**, “Gluck”, Paris.
- ROYER-ARTUSO Nicolas, (2011). “Rousseau, la République et l’esthétique musicale turque”, **LITTERA Edebiyat Yazıları**, Volume 31, numéro spécial Jean-Jacques Rousseau.
- STERN, Martin, (2011). « ‘Il faut aux Turcs des Aires turcs’: La qestion du patriotisme chez Rousseau au regard de la musique ottomane du XVIII è siècle », **LITTERA Edebiyat Yazıları**, Vol. 31.
- VUILLERMOZ, Emile, (1967). **Histoire de la Musique**, Artème Fayard, Le Livre de Poche, Paris.



## JEAN ANOUILH'İN ANTIGONE ADLI ESERİNDE ÖLÜM

Deniz KÜZECİ\*

### Özet

Yunan yazar Sophokles'in aynı adlı oyunundan uyarlanarak 2. Dünya savaşının şiddet ve dehşet ortamında Fransız direniş hareketinin yanında yer almak üzere Fransız oyun yazarı Jean Anouilh'in kaleme aldığı tek perdelik bu oyunda Ölüm teması irdelenmiştir.

Antigone'da kişiler eserin başından sonuna kadar ölüm havasını teneffüs ederler. Kişiler toplumsal hayattaki yerleri, görevleri ve karakterleri icabı ölüm ile yüz yüze kalmaktadırlar. Korku ve kaygıları sosyal pozisyonları gereği isteyerek ya da istemeyerek bir takım olayların unsuru olma zorunluluğu doğurmakta ve kişileri ya ölmeye ve ya öldürmeye iten sebeplerin sonuçları vuku bulduğunda oyun kişileri ölmek veya öldürmek fiillerinin muhatabı olurlar. Oyunu incelediğimiz zaman hemen hemen her sayfada ölüm temasının mevcut olduğunu, oyunun başından sonuna doğru ölüm temasının kişileri ölüme sürüklediğini çok vurgulu bir şekilde doğrulamış olduk.

Sonuç olarak dünyanın kuruluşundan bu güne kadar tüm toplumların bir şekilde haksızlık, şiddet ve nihayetinde ölüm ile iç içe yaşadıkları ve her dönemin yazar ve ediplerinin ölüm temasını çağlarının aynası olarak eserlerine yansıtıp parlattıkları bilindiği üzere, Jean Anouilh de Antigone adlı oyununda bu temayı başarılı bir şekilde işlemiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Ölüm teması, Jean Anouilh, Antigone, Antigone'da ölüm teması.

## THE THEME OF DEATH, IN JEAN ANOUILH'S ANTIGONE,

### Abstract

The theme of death was examined in this one-acted play by Jean Anouilh, French playwright Jean Anouilh, to take the side of the French resistance movement in the atmosphere of violence and horror of World War II, adapted from the same play by the Greek writer Sophocles.

People in Antigone breathe the air of death from the beginning to the end of the work. People are faced with death in their lives, their duties and their character. Fears and concerns create the necessity of being an element of a number of events, willingly or unintentionally, depending on their social position, and the players die or kill when the consequences of the causes leading to death or killing occur. When we examined the game, we were able to confirm that there was death contact on almost every page, and that the death sentence from the beginning of the game to the end of the game dragged people to death.

As a result, Jean Anouilh successfully executed too this theme in Antigone as it is known that all societies from the beginning of the world to this day somehow lived in unity with injustice, violence and ultimately death, and that writers and editors of every period reflected in the works of death the same age .

**Keywords:** *The theme of death, Jean Anouilh, Antigone, theme of death in Antigone.*

\*Yrd. Doç. Dr. Atatürk Üniversitesi Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Fransız Dili Eğitimi Anabilim Dalı, ERZURUM.  
dkuzeci@atauni.edu.tr

## 1.YÖNTEM

Jean Anouilh'in *Antigone* adlı piyesi ana kaynak olarak irdelenerek, destek kaynaklarda tarama yapıldı ve ölüm ile ilgili kelime, cümle ve paragraflar piyesin kaynağı olan dönem ve yazarın hedefi yapılan inceleme ile makale başlığı içeriği doğrultusunda irdelenmeye çalışıldı.

## 2.GİRİŞ

Yirminci Yüzyıl Toplumunun yaşadığı acı tecrübeleri kaleme alan Yirminci yüzyıl modern tiyatro yazarlarından Jean Anouilh de birçok yazar gibi savaş ortamında doğmuş ve her iki dünya savaşını yaşama tecrübesi ile savaşın vahşetinin topluma kötü sonuçları olduğunu ve *Antigone* adlı bu eserinde savaşın en çok neden olduğu ölüm temasını irdelemeye çalıştı.

Ölüm insanın mutlak karşılaştığı kaçınılmaz sonudur. İnsanı ne zaman, nerede ve hangi şekilde yakalayacağı belli değildir. Onun için insan sürekli bir ölüm korkusu yaşar. Tüm dönemlerin sorunsalı olarak edebiyat eserlerinin dikkate değer bir kesiminde ölüm teması ele alınmıştır. Ölümün ele alınışı bazen kısa bir öykünün entrikasını oluştururken bazen bir romanın başından sonuna kadar kişilerin korkularını oluşturur. Kimi zaman ise şiirlerin mısralarında değişik biçimlerde karşımıza çıkar. Böylece yazarlar ya kendi ölüm saplantılarını veya toplumun karşı karşıya olduğu ölüm endişesini kendi edebi üslup ve türünde işleyerek hedef kitesinin beklentileri doğrultusunda eserler verirler.

Eski Yunan edebiyatının tesiri altında eserler veren Jean Anouilh'in eserlerinde ölüm temasını da yunan edebiyatından esinlenerek ele aldığı görülmektedir. İkinci Dünya savaşı esnasında Almanların Fransa'yı işgali yazarın ölüm temasını işlemede etkili olmuştur. Böylece ölümün çok yoğun bir şekilde karşımıza çıkmış olduğu savaşların vahşet ortamları yazarların esin kaynağı olmuştur.

Jean Anouilh'in *Antigone* adlı piyesinde piyesin kadın kahramanı *Antigone* piyesin başından sonuna kadar ölüm ile yüz yüzedir. Piyesin Temasını oluşturan ölüm kişilerin maruz kaldıkları ve ya karşısındaki kişilere uyguladıkları görülmekte, kişiler rolleri gereği ölüm ile iç içe bulunmaktadır. Kişileri ölümü diğerlerine sağlayan kişiler ve ölümle yüz yüze kalan kişiler olarak iki kısımda ele alınmıştır.

## 3.PİYESE ÖLÜMÜ SAĞLAYAN KİŞİLER

Eski yunan ve Latin edebiyatlarını taklit eden klasik tiyatro yazarları gibi Jean Anouilh de eserlerinde klasik tarzda eserler vermiş ve *Antigone* adlı piyesinde bunu denemeye çalışmıştır. Tek perdelik bu piyesin kişilerine baktığımız zaman ilk etapta gözümüze çarpan şeyin kişiler arasında klasik tiyatronun pek çok piyeslerinde de olduğu gibi kişilerden birinin kiral olmasıdır. Kiral sosyal konumu ve görevi gereği kendisi ölüm korkusu içerisinde yaşadığı ölçüde ölüm korkusunu yaşatan kişidir. Mortherlant'ın *Ölü Kraliçe*'sinde kiral Ferrante ölüm korkuları içerisinde yaşarken etrafına ölüm saçarak gücünü ispat etme çabasına girer ve etrafındaki dalkavukların da tesiri ile İnès'in ölüm kararını verirken etrafına ölüm saçar. "O öldü. Bunu bana Tanrı dedi. Ve sen de öldün." (Montherlant, 1942:159) *Antigone*'da da kiral ölümün kaynağını oluşturan oyun kişisi durumundadır. Gücü elinde tutan unsurlar genellikle ölümü sağlayan kişilerdir. Kiral yetki gücü ile ölüm kararları alabilecek toplumsal otoritedir. Kirallar, vezirler, subaylar, askerler, katiller ve benzeri unsurlar ölüm araçlarını tutan ve yönlendiren kişilerdir. Özellikle cellâtlar ölüm korkusunu anımsatan tiyatro unsurlarıdır. Yargıçlar ve muhafızlar yine ölüm kararlarının uygulanmasında sorumluluk sahibi taraflardır.

*Antigone*'da ölüm emrini veren kiral Kreon'dur. Öldürmek yada öldürmemek ancak kiralların verebileceği ağır görevlerdir. Piyesin giriş kısmında kiral Kreon'un sorumlu olduğu ağır yük yüzüne yansır. "Genç nedimenin yanında düşünceli düşünceli duran ak saçlı, iri yarı adam Kreon'dur. Yani kiral. Alnı çizgilerle dolu, yorgun. İnsanları idare etmek gibi zor bir vazifesi var." (*Antigone*.4) Her kiral gibi kiral Kreon da ağır sorumluluklar altında oldukları tasvir edilmiş, bu sorumluluğun ağırlığı saçlarına ve yüzündeki kırışıklıklara yansımıştır. Dış görünüşündeki bitkinlik ruh haline de yansımış durumdadır. Kiral Kreon'un yorgunluğu ve bitkinliği Kiral Ferrante'in benzer yorgunluğunu andırır. "Şimdi beni dinle. Tahtımdan, sarayımdan, halkımdan bıktım. Fakat özellikle bıktığım biri varsa bu sensin Pedro." (La Reine Morte.24) Kirallar güçlerini kaybetmeye başladıklarında kendilerini güçlü göstermek isterler. Ve bu istekleri bazen ölüm kararı gibi ağır bir karar olabilir. Kiral Kreon da kiral Ferrante'in aldığı karar gibi ağır bir karara başvurarak gücünü ispat etmek isteyecektir. Halk, kalabalık kitleler korku ile bastırılır. Yöneticiler bazı sert kararların alınmasıyla yönetimlerini elde tutma başarısını sağlarlar. Kiral Kreon da kiral Ferrante gibi bir suçlu arar yani bir suçluya ihtiyacı vardır. Aradığı suçluya vereceği ceza'yı ulu görev olarak adlandırır ve toplumun düzeni için, Tanrıların dilekleri doğrultusunda hareket etmeleri gerektiği savını çok sık kullanır. Anouilh'in kahramanları genelde bir trajik sonu beklerler ve bu trajik son genelde toplumsal ihtiyaç ve zorunluluk gereğidir. Kiral Kreon *Antigone*'un ölüm emrini vererek piyesin başından sonuna kadar kahramanın trajik kaderinin ilerleyişini planlar.

Kreon kiral olmadan önce “Thebai’nin küçük antikacı dükkânlarını dolaşmaktan hoşlanır.”(Anouilh,1955:4) ve kitap okur, kendine göre sıradan eğlenceleri ve zevk aldığı şeyleri vardır. Ancak Kiral ve oğulları öldüğünde onun yerine geçince bu basit zevklerini bile yaşayamaz olur. “Kimi Akşamlar yorgun düşer.”( Anouilh,1955:5) ama çoğu zaman boş işler, olarak adlandırdığı şeylerin basit insanlara bırakılmasını düşünse de “Sabah oldumu kendini, halledilmesi gereken bir takım işler karşısında görür.”( Anouilh,1955:5)Buradan anlıyoruz ki Anouilh dönemin problemleri üzerine ciddi bir şekilde eğiliyor, gördüğü toplumsal problemleri görmezden gelemiyor. Dünyayı iyiler ve kötüler olarak iki kutupta görerek kötülerin amacı diğerlerinin huzurunu bozmak, haklarına tecavüz etmek dünyayı yaşanmaz hale getirmektedir. Bu düşüncesini şöyle özetler: “Her zaman bir yerlerde benim huzurumu kaçırmak isteyen kaybolmuş bir köpek olacaktır.”(Didier,50) Kendisini tüm ezilmişlerin yerine koyar. Onların yaşadıklarını yaşar ve onların hissettiklerini hisseder. Kendini onlardan biri olarak kabul eder. “Dünyada daima kendi türlerinden Jean Anouilh’in mutlu olmasını engelleyecek saf ve sıkıntılı bir kalp, acınacak ve sefil bir canlı olacaktır.”(Didier,50) der Jean Didier.

Piyeslerinde iki kutupta karşı karşıya getirmeye çalıştığı kişilerin birine diğerinin tam zıddı olan pozisyona koyar. *Antigone*’da Kreon ölüm emrini veren zalim rolünde kendini gösterirken *Antigone* ise Kreon’un tam tersine pozisyonda güçsüz, Anouilh’in türünden zavallı biridir. Bunlar, yani Anouilh’in tiyatrosunda işlediği temalar toplumun fotoğrafı, birçok insanın içinden çıkamadığı olumsuz durumun sahneye taşınmasıdır.

Jean Anouilh, modern çağ olarak adlandırdığımız ikinci dünya savaşının yaşandığı yıllarda dünyada, özellikle Avrupa’da insanın içine düştüğü durumu, insanın insana yaptığı tasvir edilemez vahşetin boyutlarının ilk çağlardan çok fazla farklı olmadığını anlatmaya çalışır. Modernleşen şeyin insan olmadığını sadece şeylerden ibaret olduğunu, vahşi köpeklere benzettiği zalimler kesiminin merhametsiz, acımasız, başkalarının kanını dökmekten zevk alan, başkalarının kaniyle beslenen ve başkalarına çile ve eziyet çektirmekten zevk duyan modern çağ vahşileri olarak nitelendirir.

Jean Anouilh geçmiş ile gelecek arasında bağ kurarak asıl kaygısının insanlığın geleceği olduğunu, insanlığı bekleyen vahim sorun nasıl olacağı, insanoğlunun kötü gidişatıdır. Modernleşen insanlık değil, makineli tüfekler, kimyasal bombalar, tanklar, füzeler, uçaklar ve benzeri güdümlü silahlar. Tüm bunlar insanlığı korumak yerine insanlığı yok etmeyi amaç ve görev edinmiş çağdışı vahşi kötü niyetli kitlelerin masum kitleleri üzerinde oynadıkları vahşetin araçlarıdır. Art arda iki savaş yaşayan dünya insanın içinde bulunduğu durumu pek çok yazar kaleme almış, kaygılarını kalemlerinin dilinden anlatma yolunu seçerek bir nebze olsun dünyanın kötü gidişatına küçük bir dur deme gayreti göstermişlerdir. Jean Anouilh de diğer yazarlar gibi düşünce dünyasını oldukça orijinal bir üslupla kaleme almıştır. Birinci Dünya Savaşının hemen başında (1902) doğan ve ikinci dünya savaşının tam ortasında kalan, iki savaşın tüm acılarını yaşayarak gören yazarı tam anlayabilme savaşı yaşama deneyimi olmayanların anlayabilmesi mümkün değildir. Ancak günümüzde bile insanoğlunun karşı karşıya kaldığı durum, Irak’ta, Suriye’de ve diğer ülkelerde yaşananlar Jean Anouilh’in gelecek kaygılarını doğrular niteliktedir.

Antigene da olay Thebai şehrinde cereyan eder. Kiral Oidipus’un ölümü üzerine kiralın iki oğlu Eteokles ve Polyneikes’in birer yıl nöbetleşe olarak ülkeyi idare etmeleri gerekirken büyük kardeş Eteokles’in idareyi küçük kardeşine devretmemesi üzerine “Polyneikes’in kendi tarafına kazandığı yedi yabancı prens Thebai şehrinin yedi kapısı önünde bozguna uğrattırılır. Şehir kurtulur. İki düşman kardeş birbirini öldürürler.” (*Antigone*.6) Alıntı incelendiği zaman çok açık bir şekilde yabancı elinin varlığı kardeşi kardeşe düşman ettiği görülür. Bencil düşüncenin yaygınlaşması ve fitnenin kışkırtmaları ile en samimi insanlar bile düşman olmaktan kendilerini alıkoyamazlar. Burada Anouilh’in üzerinde durmaya çalıştığı en önemli şey budur. Yabancılar için içindeyse ne dostluk ne de kardeşlik kalır. Sonuçta kardeşler tarafından bölüşülemeyen taht bir başkasına kalır. Burada Kreon’a intikal eden taht iki kardeşin uyuşmazlığı sonucudur. Kreon iki kardeşin birbirini öldürmesiyle iktidarı ele geçirir ve küçük kardeşin cenazesini büyük bir törenle kaldırırken büyük kardeşin cenazesini “o alçak, o asi, o haydut kardeşin yassız ve merasimsiz, kurda kuşa bırakılmasını söyler. Kim onu gömmeye kalkarsa, hiç acınmadan ölüm cezasına çarptırılacaktır.”(Anouilh,1955:6)

Kreon’un isyankâr kardeşin cenazesini cezalandırmasıyla kız kardeş *Antigone* devreye girer. Ve ağabeyinin cenazesini gömmeyi düşünür. Anouilh burada anlamsız savaşlar yüzünden kurda kuşa yem olmuş ölen insanların tasvirini yapmaktadır. Kadınlara da ölen insanların bulabilirlerse cenazelerini kaldırmak kalıyor. Bu da onun cezası mı ödülü mü belli değil. *Antigone* kiral Kreon’un ölüm emrine rağmen ağabeyinin cenazesini gömme deneyimine kalkışarak idam hükmüyle piyes okuyucucuna son sayfaya kadar ölüm teması ile yüz yüze getirir.

Muhafızlar ve askerler kiralın olduğu piyeslerde rollerini oynarlar ve her zaman güçlüden emir alırlar. *Antigone*’da muhafızlar Kreon gücü elinde tuttuğu ölçüde onun eli kolu olacaklar, emirlerini uygulamada tereddüt etmeyeceklerdir. Yani ölümün araçlarıdır. Kreon onları kullanacaktır. “Nihayet şu üç al yanaklı adam varya. Şapkaları enseye atmışlar, kâğıt oynuyorlar, onlar da muhafız. Fena adam değildirler. Herkes gibi onlarında karıları, çocukları, ufak tefek dertleri vardır. Ama biraz sonra sanıkları, gözünüzün önünde hiç düşünmeden

yakalayacaklardır.... Adaletin her zaman masum, her zaman kendinden memnun yardımcılarıdır. Şimdilik, yani Thebai'nin yeni bir başkanı çıkıp da kendilerine Kreon'un tevkif emrini verinceye kadar Kreon'un adaletine yardım edeceklerdir.”(Anouilh,1955:5-6) Tüm yöneticiler, gücü ellerinde tutanlar gibi Kreon'un muhafızları da onun yanında olacaklar. Yeni güç muhafızların, askerlerin safını değiştiren önemli etmendir. Kreon'un muhafızları düşünmezler sadece emredilenin yerine getirilmesine bakarlar. Ölüm konusunda her zaman kiralın paylaşımcılarıdır gereğini yaptıkları inancıyla görevlerini yaparlar.

#### 4. PİYESTE ÖLÜME MARUZ KALAN KİŞİLER

Kıral Kreon'un ölüm emri vermesi *Antigone*'un trajik sonunun başlangıcı olarak ortaya çıkar. *Antigone* piyeste Kreon'un tersidir. Zıtlık olmasa trajedi olmaz. Edebiyat toplumun aynası olması münasebetiyle toplumdaki zıtlıklar edebiyata yansımaktadır. Bu da Anouilh'in amacıdır. Dünyaya, topluma, yaşananlara edebiyatçının penceresinden bakmak ister. Yazar mutluluğa susuzluk çeken dünyayı *Antigone* aracılığı ile açıklamaya çalışır. O acı çeken insanların etten kemikten yaratıldığını damarlarında herkes gibi bir kan dolaştığını ifade etmektedir. Güçsüz zavıf insanlar da acı çeker, acıyı hissederler.

*Antigone* Kreon'un emrine karşı gelmiş ölümü hak etmiştir. Ölüm onun için mutlak katedir. Bunun geri dönüşü olmaz. Kirallar bir kere söz verdimi her ne olursa olsun onu yerine getirmelidirler aksi takdirde verdikleri sözü yerine getirmeyen kiralın itibarını ve dolayısıyla gücünü kaybeder. Bu yüzden asi kardeşin cenazesi bir bahanedir. Önemli olan şey kiralın emridir. *Antigone* da asidir öyleyse ağabeyinin cesedi gibi oda cezalandırılacaktır. Bundan kurtuluş yoktur. Ölüm, cinayetler, katliamlar, işkence ve her türlü kötülük yirminci yüzyılda hüküm sürerken bunları kaldırmak, yok etmek için çabaların neredeyse olmadığını anlatmaya çalışır Anouilh. Onun asıl sorunu yirminci yüzyılın çocuklarıdır. Çocuklardır büyük dişilerin arasında ezilen. Böylece piyeslerinde “Anouilh'in insanları kahramanlar ve kutsallar değil yirminci yüzyılın çocuklarıdır.”(Didier,46-47). Geleceğin çocukları mutlu bir dünyada yaşamalıdır.

*Antigone* adlı piyesin temasının tamamı ölümdür. Ve kişiler ölümlerden ölüm seçmek durumundadırlar başka seçenekleri yoktur.

#### 5. PİYESTE ÖLÜM TEMASI

Piyenin Başında Ölüm kelimeleri eski kiral ve oğullarının ölümünü müjdeleyerek piyese girer. Kiralın oğulları takt kavgasında savaşa tutuşur ve birbirlerini öldürürler. Hemen arkasından kiral Kreon'un ölüm cezası emri gelir. Bu piyesin ölüm ile iç içe olacağı anlamına gelir. *Antigone*'un Kreon'un emrine uymaması piyesin ölüm kokularını artırır. Piyenin ilk diyalog sahnesi Sütne ve *Antigone* arasında başlar. Bu ikili arasında geçen ilk sözlerin içerisinde olumsuz renklerle nitelendirilmiş dünya, ortam ve gece kişilerin karamsarlığını ortaya koyar. Ve piyesin sonraki ilerleyişi hakkında ipuçları verir. Daha sonra Piyenin ilk sayfalarında *Antigone* ve Ismene arasında cereyan eden diyalog şöyledir.

“Ismene- Öldürtür bizi.

*Antigone*- Elbette! Herkesin payına düşen bir iş var bu dünyada... O bizi öldürtecek, biz erkek kardeşimizi gömeceğiz. Böyle bu işler. Ne yapalım yani?

Ismeme- Ben Ölmek istemiyorum.

*Antigone*- (yavaşça) Ölmemeyi ben de isterdim.”( Anouilh,1955:13)

Ölüm teması bu diyalog ile hız alır ve piyesin sonuna kadar sürer. Ortada kardeşlerinin cesedi vardır. İki kız kardeş yapacaklarını tartışır ve büyük olan Ismene daha akılcı, *Antigone* ise daha duygusaldır. Ve *Antigone*'un duygusallığı onu isyana itecek ve kardeşinin cesedini gömmeye cesaretini toplamaya sevk edecektir. Ismene küçük kız kardeşini vazgeçirmeye çalışır ama ikna etmeyi başaramaz. “*Antigone*- ... ölüm korkusunu bu işten vazgeçmek için kafi sayıyorsun. Değil mi?” (Anouilh,1955:14) Ismene başını eğer cevabı evettir. İlerleyen bir sonraki konuşma sırasında *Antigone*'a doğru atılır ve “Ismene- *Antigone*! Yalvarırım sana! Birtakım fikirlere inanmak, onlar için ölmek yalnız erkeklerle yaraşır. Hâlbuki sen bir kızsın.”( Anouilh,1955:16) diyerek onu isyanından vazgeçirmeye çalışır. *Antigone*, Ismene ve Sütne arasında geçen konuşmalar ölüm çerçevesinde gerçekleşir. Ortada kalmış bir ceset, cesedin gömülmesi durumunda verilecek bir ölüm kararı ve bu ölüm kararına rağmen karşı çıkışından geri durmayan inatçı bir kız, ölüm korkusuyla cebelleşen bir abla ve küçük kız kardeşini kollamaya çalışan ve onu vazgeçirme çabası içinde olan bir ablanın diyalogları arasında gizli yada aşık yerleştirilmiş ölüm motifleri piyesin sonlarına kadar devam eder. Anouilh'in kendi türünden sayıp acı ve ıstıraplarını paylaştığı *Antigone* piyesteki rolünde toplumdaki mağduru, günahsız oynamaktadır. Hiçbir çaba onu verdiği karardan geri döndüremez.

## **6.SONUÇ**

Jean Anouilh'in *Antigone* adlı eserinde ölüm teması piyesin başından sonuna kadar kişiler arası ilişkilerin ana unsurudur. Ölüm kişilerin bir kısmının uyguladığı bir kısmının maruz kaldığı ana temadır. İnsanlık nereye gidiyor sorusunun cevabını düşündüğümüz zaman korkularımızın ve endişelerimizin en az Anouilh kadar olması gerekir. Günümüzde yaşanan insanlık vahşeti, savaş ortamı yirminci yüzyılda yaşanmış iki dünya savaşının ortamına benzemektedir. Bizlerin bugünü Jean Anouilh'in kaygılandığı geleceği idi. Kaygılarında haklıydı. Ve bugün onun geleceğindeki kaygıların üzüntüsünü yaşamaktayız. Suriye, Irak ve diğer ülkelerde masumlar katlediliyor. Modern silahlar modern çağ canavarlarının ellerinde çocuklar ve kadınlar perişan halde.



**KAYNAKÇA**

- Anouilh, J. (1955) **Antigone**, (Çv. Orhan Veli Kanık), Milli Eğitim Bakanlığı Modern Tiyatro Eserleri Serisi,
- Anouilh, J. (1958) **Pièces Noires.La Table Ronde**. Editions Balzac, Paris.
- Arendt, H. (1996) Şiddet Üzerine, *Cogito Şiddet*, Yapı Kredi Yayınları, Üç Aylık Düşünce Dergisi, Sayı 6-7, Kış-Bahar: İstanbul
- Audiberti, J. (1965) **Kötülük Kol Geziyor (Le Mal Court)** (Çev. Salah Birsal), Milli Eğitim Basımevi, Ankara
- Baudelaire, C. (1954). *Œuvres Complètes*, Gallimard, Paris.
- Blanc, A. (1970) **Montherlant, La Reine Morte**, Profil d'une oeuvre, Hatier, Paris
- Didier, J. **Jean Anouilh Par Jean Didier**, Paris
- Erçetin, Ş.Ş. (2006) **Eğitim ve Şiddet**, Hegem Yayınları, 2006:Ankara
- Lumsden, L. (2002) **Preventing Bullying ERİC Digest**. ERİC Clearinghouse on Educational Management Eugene OR. ERİC number: ED463563
- Montherlant, H. de (1942); **Ölü Kraliçe**, (Çev. Mübeccel Bayramveli), Milli Eğitim Basımevi: İstanbul,
- Montherlant, H. de (1950) **Notes sur mon Théâtre**, L'Arche,1950: Paris



## ALATURKA FRANSIYZA: PIERRE LOTI'NIN AZIYADÉ ROMANINDA TÜRKÇE SÖZCÜKLER

Duran İÇEL\*

### Özet

Fransızcanın Türk kültürü içindeki varlığı çok eski zamanlara dayanır; bununla birlikte özellikle Kanuni Sultan Süleyman döneminde yayıldığına tanık oluruz. Aslında o devirde karşılıklı bir etkileşim söz konusudur. Arapça ve Farsçaya kıyasla, Türkçenin Fransız dilinin içindeki yeri sınırlı olmuş ve Fransızcaya temelde üç alanda terimler vermiştir: diplomasi, din ve mutfak kültürü.

Bu çalışmada, daha önce birkaç Fransız dilbilimci ve sözlükbilimci yazarın Fransızcada yer alan Türkçe sözcüklerin varlığı üzerine yaptığı çalışmalardan hareketle, Pierre Loti'nin (1850-1923) "Aziyadé" (1879) romanında yer alan Fransızcaya geçmiş ya da Fransızca söylenişle verilmiş Türkçe sözcüklerin tespitine yer verilmiştir. Amacımız sözcük temelinde Fransız dilindeki Türkçe söz varlığı konusunda alana küçük bir katkıda bulunabilmektir.

Çalışmamız iki ana bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde, Türkçeden ödünçlenen sözcüklerin Fransızcaya doğrudan mı yoksa bir başka dil aracılığıyla mı geçtiğine bakılmıştır. İkinci bölümde ise, Pierre Loti'nin "Aziyadé" romanında yer alan Türkçe sözcük ve ifadelerin varlığı incelenmiştir.

**Anahtar Sözcükler:** *Dilsel Etkileşim, Sözcük Ödünçleme, Fransızcada Türkçe söz varlığı, Aziyadé, Loti.*

### THE FRENCH IN TURKISH STYLE: THE TURKISH WORDS IN PIERRE LOTI'S NOVEL, AZIYADE

#### Abstract

The presence of French in Turkish culture dates back to very ancient times; moreover it prevailed especially in the age of Suleiman the Magnificent. Certainly, at that time, the influence was more or less reciprocal. According to our findings, compared with Arabic and Persian, the importance of Turkish in French culture is restricted to three essential fields: Diplomacy, religion and cuisine.

In the light of the findings regarding the presence of the Turkish vocabulary in the French glossary already studied by some French linguists and lexicologists, we try to identify the words, no longer used in modern Turkish, in Aziyadé (1879) by Pierre Loti (1850-1923). This study aims at making a modest contribution to the presence of Turkish in French from lexical perspective.

The study is comprised of two phases: in the first phase, we identify Turkish words passed into French either directly or via another language. In the second phase, we make an analytical reading to identify certain Turkish words or expressions in Aziyadé by Pierre Loti.

**Keywords:** *Language Interaction, Lexical borrowing, Turkish Vocabulary in French, Aziyadé, Pierre Loti.*

\* Yrd.Doç.Dr., Kırıkkale Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, KIRIKKALE.  
e-posta: dicel0606gmail.com

## 1.GİRİŞ

Fransızcanın Türk kültürü içindeki varlığı eski zamanlara dayanır. Fransız dili ve kültürünün, Türk coğrafyasında, özellikle Kanuni Sultan Süleyman devrinde yayıldığına tanık olmaktadır. Fransızların Osmanlı Sultanına « Soliman le Magnifique » dedikleri bu devirde, aslında karşılıklı bir etkileşim olmuştur. Fransızlara ticari imtiyazların (kapitülasyonların) verildiği 1535 yılından itibaren yalnızca Fransızcadan Türkçeye değil, Türkçeden Fransızcaya da sözcükler geçmiştir. Üstelik bu sözcük geçişi, Fransızların, Joachim Du Bellay (1522-1560) ve Pierre de Ronsard (1524-1585) gibi yazarların öncülüğünde kurulan ve « Pléiade » adıyla bilinen, Latince ve Yunanca sözcüklerden Fransız şiirlerinin arındırılmasının söz konusu olduğu bir dönemde gerçekleşmiştir. Fransızcanın tek başına edebiyat dili olduğu anlayışıyla hareket edildiği; bu nedenle güzel ve arı bir dil olabilmesi için yapılmış çalışmaların (La Défense et Illustration de la langue française-1549 de Du Bellay) yapıldığı bir dönemde, böylesi bir etkileşim kanımızca anlamlıdır. Osmanlı İmparatorluğu topraklarında konuşulan Arapça ve Farsça, Türkçe gibi, birçok Avrupa dilinde yer etmiş; Fransızca söz varlığına girmiştir. Özellikle Arapçadan Fransızcaya geçen 400'ün üzerinde sözcük ve halen günümüzde etkin olarak kullanılan 200'den fazla sözcük olduğu çeşitli araştırmacılar tarafından tespit edilmiştir. Bu konuda, son dönemlerde Fransa'da çeşitli sözlükler de yayımlanmıştır. Bu sözlüklerden bazıları şunlardır: *Jean Pruvost, Nos ancêtres les Arabes, ce que notre langue leur doit, Lattès, 2017; Salah Guemriche, Dictionnaire des mots d'origine arabe, Seuil, 2015; Alain Rey, Le voyage des mots : De l'Orient arabe et persan vers la langue française, Tredaniel, 2013; George A. Bertrand, Dictionnaire étymologique des mots français venant de l'arabe, du turc et du persan, L'Harmattan, 2013; Henriette Walter, L'aventure des mots français venus d'ailleurs, Robert Laffont, 1997.*

Bu çalışmada, daha önce birkaç Fransız dilbilimci ve sözlükbilimci yazarın Fransızcada yer alan Türkçe sözcüklerin varlığı üzerine yaptığı çalışmalardan hareketle, Pierre Loti'nin (1850-1923) 1879 tarihinde yayımladığı egzotik romanı “Aziyadé” romanında yer alan Fransızcaya geçmiş ya da Fransızca söylenişleriyle verilmiş Türkçe sözcüklerin tespitine yer verilmiştir. Canlı bir varlık kabul edilen dil, dönemsel ihtiyaçlara ve şartlara bağlı olarak sürekli değişim-dönüşüm halindedir. Çalışmamızın amacı, Fransızcaya geçmiş tüm Türkçe sözcükleri bulmak değildir; zira bu, tarihsel süreçler dâhilinde, belki diyalektlere kadar çok ayrıntılı bir etimolojik araştırmayı zorunlu kılar. Amacımız, eskiden Fransızca sözlüklerde yer almış, ama zamanla eskimiş ve dilden atılmış birçok Türkçe sözcükten “Aziyadé” romanı aracılığıyla bugün itibarıyla Fransızcada ne oranda Türkçe sözcük varlığı kaldığı konusunda bir değerlendirmeye varabilmektir.

Çalışmamız iki ana bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde, Fransızca ve Türkçenin etkileşimine genel anlamda değinildikten sonra, özellikle Türkçeden ödünçlenen sözcüklerin Fransızcaya doğrudan mı yoksa bir başka dil (Arapça, Farsça ya da başka dil) aracılığıyla mı geçtiğine bakılacaktır. İkinci bölümde ise, Pierre Loti'nin İstanbul'u betimlediği ve kendi aşk hikâyesini konu edindiği “Aziyadé” romanına genel bakış ve romanda yer alan Türkçe sözcük ve ifadelerin varlığı incelenecektir.

## 2.ÖDÜNÇLEME

Bir dilden bir başka dile ya da dillere sözcük ve deyimlerin geçmesi kültürel etkileşimin bir sonucudur. Fransızcada “Emprunt”, Türkçede ise “Ödünçleme” terimiyle belirtilen bu sözcük geçişi çeşitli nedenlere bağlı olarak gerçekleşir: kültürel, ekonomik ve siyasi olarak bir kültürün diğerine göre daha baskın olması (sömürgecilik, kültürel emperyalizm); edilgen durumda olan kültürün baskın bir kültürü model alması (taklit) ya da ekonomik ve teknolojik gelişmelerle ortaya çıkan yeni sözcüklerin ortaya çıktığı dildeki biçimiyle benimsenmesidir (terim-terimleşme).

Yaptığımız araştırmaların sonucunda, Türkçeden Fransızcaya ödünçlenen sözcükler çoğunlukla Osmanlı Hanedanlığı ve Diplomasine ait unvanlar, din ve Osmanlı yaşam kültürüne ait terimler ve kimi yemek adları biçiminde sıralanmaktadır. Fransız kültürünün Türk kültürü üzerindeki etkisi çok daha geniş bir yelpazede, çok daha etkin ve devamlı olmuştur. İmparatorluğun çöküşüne doğru, özellikle “Tanzimat” döneminde (1839-1876) görülen söz konusu bu etki, geçtiğimiz yüzyılın ilk yarısına kadar devam etmiştir. Toplumsal düzlemde, Fransızcanın kültürel ve kurumsal olarak etkisinin çokça görüldüğü “Tanzimat” döneminde, geleneksel ve tutucu yaşam biçiminden giderek batı değerlerini içine almaya başlamış “alafranga” bir yaşam biçimine doğru bir eğilim söz konusudur; bu eğilimde, 1789 Fransız devriminin düşünsel etkisinin de payı vardır. Bu etkiye, toplumsal yaşamı en iyi betimleyen ve aktaran sanatlardan edebiyatta, çoğunlukla taklit edilen edebiyat türleri biçiminde, hem terminoloji hem de konu düzeyinde rastlanmaktadır.

### 3.ALATURKA FRANSIYZCA

“Alaturka” sözcüğü tıpkı “Alafranga” gibi İtalyancadan geçme bir sözcüktür ve Türk Dil Kurumunun verdiği tanıma göre “Eski Türk gelenek, görenek, töre ve hayatına uygun, Doğuluca, Alafranga karşıtı”dır. İlginçtir ki Larousse’ta “A la turque” ifadesinin karşılığı olarak Türk tipi verilmiş ve Türk tipi halı, alaturka tuvalet gibi örnekler kullanılmıştır. Fransız dili Latince kökenli bir dil olmasına karşın, tarihsel süreç içinde çeşitli uygarlıkların ve kültürlerin dilinden ödünçleme yapmıştır. Çalışmamızda bu ödünçlemeleri yalnızca Türkçeyle sınırladığımızdan ve Pierre Loti’nin romanı “Aziyadé”yi temel aldığımızdan böyle bir başlığın uygun olabileceğini düşündük.

Fransız dili, yaklaşık 275 milyon kişiyle, dünyada en çok konuşulan beşinci dildir. Fransızcaya ödünçlenen yabancı sözcüklerle ilgili Fransız dilbilimci Henriette Walter’in yaptığı araştırmaya göre 60 bin kelimeyi barındıran bir Fransızca güncel sözlükte, 8600 sözcüğün (%13’ünden fazlası) yabancı kökenli olduğunun tespiti yer alır. Bir başka deyişle, Fransızcanın söz varlığı içinde kökeni Latince ve Yunanca sözcükler dışında kalan binlerce sözcük söz konusudur. Bununla ilgili, İngilizce’nin Fransız dili içindeki payı %25 olarak belirtilmiştir. (Örnek: Fast-food, hamburger, cheeseburger gibi yemek kültürüne ait terimlerden football, basketball, boxe, hockey gibi spor terimlerine ve çeşitli alanlara değin binlerce sözcük vardır); İngilizceden sonra Almanca (Örnek: Valse, hamster, handball, nickel vb.), Arapça (Örnek: abricot, alcool coucous, élixir vb.), İtalyanca (Örnek: balcon, bravo, opéra, pizza vb.), İspanyolca (Örnek: chocolat, guitare, cigare, tango vb.) ve, en yakından en uzak coğrafyalara kadar, diğer dünya dilleri şeklinde bir sıralama söz konusudur.

Türk dilinin dünyadaki durumuna baktığımızda ise: 150 milyon kadar kişi Türkçe konuşmakta; 90 bin kelimeyi barındıran bir Türkçe güncel sözlükte 14000 sözcük (yaklaşık %16’sı) yabancı kökenlidir. Yabancı kökenli sözcükler içinde, Türkçede en çok sırasıyla Arapça (7500), Fransızca (5000) ve Farsça (2000) sözcükler yer almaktadır.

Türk dil kurumu arşivlerinden yaptığımız tespitlere göre Türk dilinde yaklaşık 5000 Fransızca kökenli sözcük yer almaktadır. Buna mukabil, Türkçenin Fransızcadaki varlığına baktığımızda, sayısal olarak oldukça az olduğunu fark etmekteyiz. Bu konuda birkaç etimoloji sözlüğü ve İnternet sitesinden yaptığımız taramalara göre, özellikle üç alanda Türkçeden Fransızcaya sözcüklerin geçtiğini görebilmekteyiz: Diploması ve askeri terimler, dinsel ve toplumsal terimler ve yemek kültürüne ait terimler. Bunlardan başka kimi giyim-kuşam kültürü ve ticaret ve ulaşım kültürüne ait terimlerin de Fransız dilinde yer bulabildiğini tespit etmekteyiz.

#### 3.1.Türkçeden Fransızcaya Geçen Diplomatik ve Askeri kültüre Ait Sözcükler\_

- |   |   |
|---|---|
| 1) <b>Agha</b> (Türkçesi: Ağa)                    | [Türkçeden doğrudan ödünçlenmiş.]                       |
| 2) <b>Ayam/Ayan</b> (Türkçesi: Ayan)              | [Türkçeden ödünçlenmiş; Arapça kök.]                    |
| 3) <b>Bachi-Bouzouk</b> (Türkçesi: Başıbozuk )    | [Türkçeden doğrudan ödünçlenmiş.]                       |
| 4) <b>Bey</b> (Türkçesi: Bey)                     | [Türkçeden doğrudan ödünçlenmiş.]                       |
| 5) <b>Beylicat</b> (Türkçesi: Beylik)             | [Türkçeden doğrudan ödünçlenmiş.]                       |
| 6) <b>Bostandji</b> (Türkçesi: Bostancı)          | [Türkçeden doğrudan ödünçlenmiş.]                       |
| 7) <b>Capuaga/Capi-aga</b> (Türkçesi: Kapı ağası) | [Türkçeden doğrudan ödünçlenmiş.]                       |
| 8) <b>Capoudji</b> (Türkçesi: Kapıcı)             | [Türkçeden doğrudan ödünçlenmiş.]                       |
| 9) <b>Tchoux/Chaouch</b> (Türkçesi: Çavuş)        | [Mağrip Arapçası (“Châwûch” aracılığıyla ödünçlenmiş.)] |
| 10) <b>Couloghli</b> (Türkçesi: Kuloğlu)          | [Türkçeden doğrudan ödünçlenmiş.]                       |
| 11) <b>Courbache</b> (Türkçesi: Kırbaç)           | [Arapça (“kurbağ”) aracılığıyla ödünçlenmiş.]           |
| 12) <b>Cravache</b> (Türkçesi: Kırbaç)            | [Almanca (“karbatsche”) aracılığıyla ödünçlenmiş.]      |
| 13) <b>Dey</b> (Türkçesi: Dayı)                   | [Türkçeden doğrudan ödünçlenmiş.]                       |

- 14) **Divan** (Türkçesi: Divan) [Türkçeden doğrudan ödünçlenmiş.]
- 15) **Effendi** (Türkçesi: Efendi) [Türkçeden doğrudan ödünçlenmiş.]
- 16) **Falaque** (Türkçesi: Falaka) [Türkçeden doğrudan ödünçlenmiş.]
- 17) **Giaour** (Türkçesi: Gâvur) [Türkçeden doğrudan ödünçlenmiş.]
- 18) **Horde** (Türkçesi: Ordu) [Tatar Türkçesinden ödünçlenmiş.]
- 19) **Janissaire** (Türkçesi: Yeniçeri) [İtalyanca (“Giannizzero”) aracılığıyla ödünçlenmiş.]
- 20) **Khan** (Türkçesi: Han) [Moğol Türkçesinden ödünçlenmiş; Farsça kök.]
- 21) **Kiosque** (Türkçesi: Köşk) [İtalyanca (“Chiosco”) aracılığıyla ödünçlenmiş.]
- 22) **Konak** (Türkçesi: Konak) [Türkçeden doğrudan ödünçlenmiş.]
- 23) **Odalisque** (Türkçesi: Odalık) [Türkçeden doğrudan ödünçlenmiş.]
- 24) **Odjak** (Türkçesi: Ocak) [Türkçeden doğrudan ödünçlenmiş.]
- 25) **Ottoman** (Türkçesi: Osmanlı) [Türkçeden doğrudan ödünçlenmiş.]
- 26) **Pacha** (Türkçesi: Paşa) [Türkçeden doğrudan ödünçlenmiş.]
- 27) **Reis** (Türkçesi: Reis) [Türkçeden doğrudan ödünçlenmiş.]
- 28) **Roumélie** (Türkçesi: Rumeli) [Türkçeden doğrudan ödünçlenmiş.]
- 29) **Sandjak** (Türkçesi: Sancak) [Türkçeden doğrudan ödünçlenmiş.]
- 30) **Sérail** (Türkçesi: Saray) [İtalyanca (“serraglio”) aracılığıyla ödünçlenmiş.]
- 31) **Sofa** (Türkçesi: Sofa) [Türkçeden ödünçlenmiş; Arapça kök.]
- 32) **Spahi** (Türkçesi: Sipahi) [Türkçeden ödünçlenmiş; Farsça kök.]
- 33) **Sultan** (Türkçesi: Sultan) [Türkçeden ödünçlenmiş; Arapça kök.]
- 34) **Tchorbadji** (Türkçesi: Çorbacı) [Türkçeden doğrudan ödünçlenmiş.]
- 35) **Timar** (Türkçesi: Tımar) [Türkçeden doğrudan ödünçlenmiş.]
- 36) **Tough** (Türkçesi: Tuğ) [Türkçeden doğrudan ödünçlenmiş.]
- 37) **Turc** (Türkçesi: Türk) [Bizans Rumcasından (“Tourkos”) ödünçlenmiş.]
- 38) **Vizir** (Türkçesi: Vezir) [Türkçeden ödünçlenmiş; Arapça kök.]
- 39) **Yatagan** (Türkçesi: Yatağan) [Türkçeden doğrudan ödünçlenmiş.]

### **3.2. Türkçeden Fransızcaya Geçen Dinsel ve Toplumsal Kültüre Ait Sözcükler**

- 1) **Baïram** (Türkçesi: Bayram) [Türkçeden doğrudan ödünçlenmiş.]
- 2) **Bakchich** (Türkçesi: Bahşiş) [Türkçeden doğrudan ödünçlenmiş.]
- 3) **Chibouque** (Türkçesi: Çubuk) [Mağrip Arapçası (“Tchubuq” aracılığıyla ödünçlenmiş.)
- 4) **Derviche** (Türkçesi: Derviş) [Türkçeden ödünçlenmiş; Farsça kök.]

- |  |                                      |
|--|--------------------------------------|
| 5) <b>Hammam</b> (Türkçesi: Hamam)       | [Türkçeden ödünçlenmiş; Arapça kök.] |
| 6) <b>Hodja</b> (Türkçesi: Hoca)         | [Türkçeden doğrudan ödünçlenmiş.]    |
| 7) <b>Karagueuz</b> (Türkçesi: Karagöz)  | [Türkçeden doğrudan ödünçlenmiş.]    |
| 8) <b>Médersa</b> (Türkçesi: Medrese)    | [Türkçeden ödünçlenmiş; Arapça kök.] |
| 9) <b>Minaret</b> (Türkçesi: Minare)     | [Türkçeden ödünçlenmiş; Arapça kök.] |
| 10) <b>Muezzin</b> (Türkçesi: Müezzin)   | [Türkçeden ödünçlenmiş; Arapça kök.] |
| 11) <b>Musulman</b> (Türkçesi: Müslüman) | [Türkçeden ödünçlenmiş; Farsça kök.] |
| 12) <b>Namaz</b> (Türkçesi: Namaz)       | [Türkçeden ödünçlenmiş; Farsça kök.] |
| 13) <b>Narguilé</b> (Türkçesi: Nargile)  | [Türkçeden ödünçlenmiş; Farsça kök.] |
| 14) <b>Saïque</b> (Türkçesi: Şayka)      | [Türkçeden doğrudan ödünçlenmiş.]    |
| 15) <b>Turbé</b> (Türkçesi: Türbe)       | [Türkçeden ödünçlenmiş; Arapça kök.] |
| 16) <b>Yali</b> (Türkçesi: Yalı)         | [Türkçeden doğrudan ödünçlenmiş.]    |

### 3.3. Türkçeden Fransızcaya Geçen Mutfak Kültürüne Ait Sözcükler

- |  |  |
|--|--|
| 1) <b>Baklava-Baklaoua</b> (Türkçesi: Baklava)       | [Türkçeden doğrudan ödünçlenmiş.]                    |
| 2) <b>Bergamote</b> (Türkçesi: Bey armudu)           | [İtalyanca “bergamotta” aracılığıyla ödünçlenmiş.]   |
| 3) <b>Boulgour</b> (Türkçesi: Bulgur)                | [Türkçeden doğrudan ödünçlenmiş.]                    |
| 4) <b>Bouza</b> (Türkçesi: Boza)                     | [Türkçeden doğrudan ödünçlenmiş.]                    |
| 5) <b>Café</b> (Türkçesi: Kahve)                     | [Türkçeden doğrudan ödünçlenmiş.]                    |
| 6) <b>Caviar</b> (Türkçesi: Havyar)                  | [Venedik dili (“caviaro”) aracılığıyla ödünçlenmiş.] |
| 7) <b>Chanvre</b> (Türkçesi: Kenevir)                | [Arapça aracılığıyla ödünçlenmiş.]                   |
| 8) <b>Dolma</b> (Türkçesi: Dolma)                    | [Türkçeden doğrudan ödünçlenmiş.]                    |
| 9) <b>Halva</b> (Türkçesi: Helva)                    | [Türkçeden doğrudan ödünçlenmiş.]                    |
| 10) <b>Kébab -chiche-kébab</b> (Türkçesi: Şiş kebab) | [Türkçeden doğrudan ödünçlenmiş.]                    |
| 11) <b>Kéfir/Képhir</b> (Türkçesi: Kefir)            | [Rus dili (“Kephir”) aracılığıyla ödünçlenmiş.]      |
| 12) <b>Loukoum</b> (Türkçesi: Lokum)                 | [Türkçeden ödünçlenmiş; Arapça kök.]                 |
| 13) <b>Moussaka</b> (Türkçesi: Musakka)              | [Türkçeden ödünçlenmiş; Arapça kök.]                 |
| 14) <b>Pilaf</b> (Türkçesi: Pilav)                   | [Türkçeden ödünçlenmiş; Farsça kök.]                 |
| 15) <b>Raki</b> (Türkçesi: Raki)                     | [Türkçeden ödünçlenmiş; Arapça kök.]                 |
| 16) <b>Simit</b> (Türkçesi: Simit)                   | [Türkçeden doğrudan ödünçlenmiş.]                    |
| 17) <b>Sorbet</b> (Türkçesi: Şerbet)                 | [İtalyanca (“Sorbetto”) aracılığıyla ödünçlenmiş.]   |
| 18) <b>Yaourt/Yogourt</b> (Türkçesi: Yoğurt)         | [Bulgar dili (“Yugurt”) aracılığıyla ödünçlenmiş.]   |

**3.4. Türkçeden Fransızcaya Geçen Giyim-Kuşam Kültürüne Ait Sözcükler**

- |   |   |
|---|---|
| 1) <b>Babouche</b> (Türkçesi: Pabuç)        | [Türkçede ödünçlenmiş; Farsça kök.]                                 |
| 2) <b>Caftan</b> (Türkçesi: Kaftan)         | [Türkçeden doğrudan ödünçlenmiş.]                                   |
| 3) <b>Caraco</b> (Türkçesi: Kerrake)        | [Türkçeden doğrudan ödünçlenmiş.]                                   |
| 4) <b>Chagrin</b> (Türkçesi: Sağrı)         | [Türkçeden doğrudan ödünçlenmiş.]                                   |
| 5) <b>Colback/Kolbak</b> (Türkçesi: Kalpak) | [Mısır Arapçası (“qalpâq”) aracılığıyla ödünçlenmiş.]               |
| 6) <b>Dolman/Doliman</b> (Türkçesi: Dolama) | [Macar dili (“Dolmany”) aracılığıyla ödünçlenmiş.]                  |
| 7) <b>Gilet</b> (Türkçesi: Yelek)           | [İspanyolca (“jileco”)/Arapça (“Jaleco”) aracılığıyla ödünçlenmiş.] |
| 8) <b>Surmé</b> (Türkçesi: Sürme)           | [Türkçede ödünçlenmiş; Farsça kök.]                                 |
| 9) <b>Tcharchaf</b> (Türkçesi: Çarşaf)      | [Türkçeden doğrudan ödünçlenmiş.]                                   |
| 10) <b>Turban</b> (Türkçesi: Tülbent)       | [Türkçede ödünçlenmiş; Farsça kök.]                                 |

**3.5. Türkçeden Fransızcaya Geçen Ticaret ve Ulaşım Kültürüne Ait Sözcükler**

- |   |  |
|---|--|
| 1) <b>Araba</b> (Türkçesi: Araba)               | [Arapça aracılığıyla ödünçlenmiş.]                   |
| 2) <b>Caïque/Caïc</b> (Türkçesi: Kayık)         | [Türkçeden doğrudan ödünçlenmiş.]                    |
| 3) <b>Cange</b> (Türkçesi: Kanca)               | [Mısır Arapçası (“qanja”) aracılığıyla ödünçlenmiş.] |
| 4) <b>Caracal</b> (Türkçesi: Karakulak)         | [İspanyolca (“Caracal”) aracılığıyla ödünçlenmiş.]   |
| 5) <b>Caravansérail</b> (Türkçesi: Kervansaray) | [Türkçeden ödünçlenmiş; Farsça kök.]                 |
| 6) <b>Casaque</b> (Türkçesi: Kazak)             | [Türkçeden doğrudan ödünçlenmiş.]                    |
| 7) <b>Chabraque</b> (Türkçesi: Çaprak)          | [Almanca “Shabraque” aracılığıyla ödünçlenmiş.]      |
| 8) <b>Mahonne</b> (Türkçesi: Mavna)             | [Türkçeden doğrudan ödünçlenmiş.]                    |
| 9) <b>Yourte</b> (Türkçesi: Yurt)               | [Tatar Türkçesinden (“yourta”) ödünçlenmiş.]         |

**3.6. Türkçeden Fransızcaya Geçen Diğer Sözcükler**

- |  |   |
|--|---|
| 1) <b>Athanor</b> (Türkçesi: Tandır)     | [Arapça (“Tannûr/tandour”) aracılığıyla ödünçlenmiş.]     |
| 2) <b>Bégum</b> (Türkçesi: Begüm)        | [İngilizce-Urdu dili (“Begam”) aracılığıyla ödünçlenmiş.] |
| 3) <b>Bezestan</b> (Türkçesi: Bezestan)  | [Türkçeden doğrudan ödünçlenmiş.]                         |
| 4) <b>Caratch</b> (Türkçesi: Haraç)      | [Türkçeden ödünçlenmiş; Arapça kök.]                      |
| 5) <b>Chacal</b> (Türkçesi: Çakal)       | [Türkçeden ödünçlenmiş; Farsça kök.]                      |
| 6) <b>Chawarma</b> (Türkçesi: Çevirme)   | [Lübnan dili (“Shawerma”) aracılığıyla ödünçlenmiş.]      |
| 7) <b>Kilim</b> (Türkçesi: Kilim)        | [Türkçeden ödünçlenmiş; Farsça kök.]                      |
| 8) <b>Turquoise</b> (Türkçesi: Turkuvaz) | [Bizans Rumcasından (“Tourkos”) ödünçlenmiş.]             |

## 3.7. Türkçeden Fransızcaya Geçen Kimi Sözcüklerin Etimolojik Sözlüklerdeki Varlığı

## Renklerin anlamı

İTALYANCA	YUNANCA	İSPANYOLCA	ALMANCA

TÜRKÇE KÖKENLİ SÖZCÜKLER -Çıkış Tarihleri-	Sözlük 1 -1847- Antoine PIHAN	Sözlük 2 - 1876- L. Marcel DEVIC	Sözlük 3 -1971- Jean Dubois/Henri Mitterand	Sözlük 4 -2013- Georges A. Bertrand
<b>Aga /Agha</b> (1535)	√	√	√	√
<b>Angora</b> (1761/1792)	-----	-----	√	√
<b>Araba</b> (1813)	-----	-----	-----	√
<b>Babouche</b> (1546/1671)	√	√	√	√
<b>Bachi-bouzouk</b> (1863/941)	-----	-----	√	√
<b>Baïram/Bayram</b> (1541/1553)	√	√	√	√
<b>Bakchich</b> (1850/1877)	-----	√	√	√
<b>Baklava</b> (20.yy)	-----	-----	-----	√
<b>Bergamote</b> (17.yy)	√	-----	√	√
<b>Bey/Beï</b> (1532)	√	√	√	√
<b>Bezestan</b> [?]	√	√	-----	-----
<b>Bostandji</b> [?]	√	√	-----	-----
<b>Boulgour</b> (1970)	-----	-----	-----	√
<b>Bouza</b> [?]	√	-----	-----	-----
<b>Bouzouki</b> (19.yy)	-----	-----	-----	√
<b>Café</b> (1654)	√	√	√	√
<b>Cafetan/Caftan</b> (1537)	√	√	√	√
<b>Caïque</b> (1575)	√	√	√	√
<b>Caracal</b> (1750)	-----	-----	√	√
<b>Caraco</b> (1774)	-----	-----	√	-----
<b>Casaque</b> (1413)	-----	-----	-----	√
<b>Caviar</b> (1553)	√	-----	√	√
<b>Chabraque</b> (1803)	√	-----	√	√
<b>Chacal</b> (1646)	√	√	√	√
<b>Chagrin</b> (1655)	√	√	√	√
<b>Chaouch/Chaoux</b> (1573/1854)	-----	√	√	√
<b>Chibouque</b> (1831)	√	√	√	√



Colback/Colbaque (1791/1799)	√	√	√	√
Courbache (1842)	-----	-----	√	√
Cravache (1790)	√	-----	√	√
Dey (1628)	√	√	√	√
Divan (1519/1558)	√	√	√	√
Dolma (20.yy)	-----	-----	-----	-----
Dolman (1755/1763)	√	√	√	√
Éfendi/effendi (1624/1664)	√	√	√	√
Eyalet (20.yy)	-----	√	-----	-----
Firman (1663)	√	√	√	-----
Giaour (1740/1771)	-----	√	√	√
Gilet (1557/1700)	√	-----	√	√

#### 4.LOTI VE “AZİYADE” ROMANI

*Aziyade* (1879), Türk dostu olarak bilinen Fransız yazar Pierre Loti'nin (1850-1923) egzotik uzamları betimlediği Doğu seyahatnamelerinin bir ürünü olarak ortaya çıkmış bir romandır. Loti, söz konusu yolculuk anlatılarından hareketle bir roman kurgusu oluşturmuş ve konu olarak İstanbul'da Sultanın haremindeki bir cariye ile yabancı bir deniz subayının yasak aşkını işlemiştir. Geleneksel ya da klasik roman özelliklerini nispeten taşıyan *Aziyade* romanında, kahramanın Kars'ta savaşta ölmesi dışında, Balzac romanında görebildiğimiz, roman kişilerinin akıbetlerine etki edebilecek herhangi bir önemli olay ya da entrika dizisine rastlanmaz.

*Aziyade* romanı, İstanbul imgeleriyle anlam kazanan bir aşk hikâyesi olarak okunabileceği gibi, Doğu ve Batı medeniyetlerinin özelliklerini bir arada barındıran, eski ve yeninin yan yana var olduğu bir Türk şehrinin, romanın kahramanı ve anlatıcısı Loti'nin üzerinde bıraktığı çeşitli izlerin bir anlatısı olarak da okunabilir. İstanbul hayatına uyum sağlamak için adını (Arif Efendi) ve kıyafetini değiştiren Loti, hem uşak hem de sevdiği kadından İstanbul yaşantısı ile ilgili bilgi edinmektedir. İstanbul canlı bir organizma olarak betimlenmektedir; Loti'nin kılık kıyafet değiştirerek söz konusu organizmanın içinde bir Türk (Arif Efendi) gibi yaşamaya çaba göstermesi, yaptığı tasvirlerle koşturarak Doğu ve Batı medeniyetlerini karşılaştırması, içten içe yaşadığı yalnızlık bunalımından ileri gelmektedir. Bu bakımdan, Doğu medeniyetinin başkenti İstanbul, Loti'ye “ben”den “öteki”ye geçmek için iyi bir olanak sunmaktadır.

#### 5.“AZİYADÉ” ROMANINDAN ÖRNEKLER VE ÇEVİRİLERİ<sup>1</sup>

•[...] Les **cafedjis** (tenanciers de café) encombraient la voie publique de leurs petites tables toujours garnies, et ne suffisaient plus à servir les **narguilhés**, les skiros (poissons séchés et salés) le **lokoum** et le **raki**. (Salonique XVI-29)

(TR) Üzerleri daima donatılmış masalarıyla **kahveciler** (kahve taşıyıcılar) geçiş yollarını kaplardı ve müşterilere **nargile**, skiros (kuru ve tuzlu balıklar), **lokum** ve **raki** yetiştiremezdi.

•L'Orient a du charme encore ; il est resté plus oriental qu'on ne pense. J'ai fait ce tour de force d'apprendre en deux mois la langue turque ; je porte **fez** et **cafetan**, -et je joue à l'**effendi**, comme les enfants jouent aux soldats. (Solitude X-55)

(TR) Doğu'nun hala bir cazibesi var; düşünülmediğinden daha fazla doğulu kalmış. İki ayda Türkçe'yi öğrenmek için meşakkatli bir çabam oldu. Başımda **fesim**, üstümde **kaftanım** var ve tıpkı çocukların askercilik oynadığı gibi **Efendi** rolünü oynuyorum.

<sup>1</sup> Fransızcadan Türkçeye çeviriler Duran İÇEL tarafından yapılmıştır.

•Chaque soir, on nous trouve, comme deux bons Orientaux, fumant notre **narguilhé** sous les platanes d'un **café turc**, ou bien nous allons au théâtre des ombres chinoises, voir **Karagueuz**, le *Guignol turc* qui nous captive. (Solitude XV-62)

(TR) Her akşam, ya iki has Doğulu gibi bir **Türk kahvesinin** çınar ağaçlarının altında bir araya gelip **nargile**lerimizi içiyoruz ya da bizi esir alan şu Türk kuklası, **Karagöz'**ü izlemek için gölge tiyatrosuna gidiyoruz.

•Tout à côté de la case, une vieille mosquée de village. Quand le **muezzin**, qui est mon ami, monte à son **minaret**, il arrive à la hauteur de ma terrasse, et m'adresse, avant de chanter la prière, un **salam** amical. (Solitude XVIII-65)

(TR) Evin hemen yanında, eski bir kasaba camisi. Arkadaşım olan **müezzin**, **minareye** çıktığında, taraçamın hizasına varmış oluyor ve duasını okumadan önce bana dostane bir **selam** yolluyor.

•Je passai la fin d'août et une partie de septembre en excursions dans le Bosphore. Le temps était tiède et splendide. Les rives ombreuses, les palais et les **yalis** se miraient dans l'eau calme et bleue que sillonnaient des **caïques** dorés. (Solitude VI-50)

(TR) Ağustos ayının sonunu ve Eylül'ün bir bölümünü Boğaziçi'nde gezerek geçiriyordum. Hava ılık ve göz kamaştırıcıydı. Üzerinde altın yaldızlı **kayıkların** çizgi çizgi yaptığı sakin ve mavi sularda kıyıların, saray ve **yalıların** gölgeleri yansıyor.

•Des centaines de tombes dorées et entourées de fleurs se pressent à l'ombre de ces sentiers; ce sont des tombes de morts vénérés, d'anciens **pachas**, de grands dignitaires musulmans. Les **cheik-ul-islam** ont leurs **kiosques funéraires** dans une de ces avenues tristes. (Solitude XI-57)

(TR) Yüzlerce çiçekle bezenmiş altın yaldızlı tabut bu patikaların gölgesinde art arda dizili duruyor; bunlar saygın kişilerin, eski **paşaların**, büyük Müslüman âlimlerinin mezarlıklarıdır. Şeyhülislamların **anıtmezarları** bu hüznü yollardan birinde bulunur.

•Partir le matin de l'**Atmeïdan** (place de l'Hippodrome, près de la Mosquée bleue), pour aboutir la nuit à **Eyoub**; faire, un chapelet à la main, la tournée des mosquées; s'arrêter à tous les **cafedjis**, aux **turbés** (mausolées), aux mausolées, aux bains et sur les places; boire le **café** de Turquie dans les microscopiques tasses bleues à pied de cuivre; s'asseoir au soleil, et s'étourdir doucement à la fumée d'un **narguilhé**; causer avec les **derwiches** ou les passants...

(TR) Gece Eyüb'e varabilmek için sabahtan **Atmeydanı'**ndan (Hipodrom meydanı, Mavi Cami'nin yanı) ayrılmak; elde tesbih camileri dolanmak; tüm kahvecilerde, **türbelerde** (mozolelerde), anıtmezarlarda, hamamlarda ve meydanlarda duraklamak; bakır ayaklı küçücük fincanlarda Türkiye'nin **kahvesini** içmek; güneşte oturmak ve bir **nargilenin** dumanında yavaş yavaş kendinden geçmek; **derişlerle**, gelen geçenlerle muhabbet etmek...

•Chefket-Daoub-**pacha**, époux de **Béhidjé-hanum**, fut un des favoris du sultan Mahmoud, et trempa dans le massacre des **janissaires**. (Eyoub à deux XXVIII-122)

(TR) **Behice Hanım'**ın merhum eşi, Şevket Davut **Paşa** Sultan Mahmud'un en gözde paşalarındanmış ve **Yeniçeri** katliamına katılmış.

•Ce dernier lever du jour est d'une splendeur inaccoutumée; tout le long de la *Corne d'or*, depuis **Eyoub** jusqu'au **sérail**, les dômes et les **minarets** se dessinent sur le ciel limpide en teintes roses ou irisées. Les **caïques** dorés commencent à circuler par centaines, chargés de passants pittoresques ou de femmes voilées. (Mané, Thécèl, Pharès XXIII-198)

(TR) Bu son günün şafak vakti alışılmadık bir ihtişama sahip; *Altın Boynuz* boyunca, **Eyüp'ten saraya** kadar, kubbeler ve **minareler** berrak gökyüzünde pembemsi ve renk renk beliriyor. Peçeli kadınlar ve renkli yolcularla yüklü yüzlerce yaldızlı **kayık** seyir almaya başlıyor.

•Le **yatagan turc** traînait à mon côté, je portais l'uniforme de **yuzbâchi**; celui qui était là ne s'appelait plus Loti, mais Arif, le yuzbâchi Arif-Ussam, j'avais sollicité d'être envoyé aux avant-postes, je partais le lendemain... (Azraël IV-217)

(TR) Türk kılıcı yatağan yanibaşımdaydı, üzerimde yüzbaşı üniforması vardı. Şu an burada olan şahıs artık Loti değildi, Arif'ti, Yüzbaşı Arif-Ussam. Cepheye gitmeyi talep etmişim, ertesi gün yola çıkıyordum...

#### 6. "AZİİYADÉ" ROMANINDAKİ TÜRKÇE SÖZCÜK VARLIĞI

*Fransızca --> Türkçe*

• *Féradjé --> Ferace*

• *Giaour --> Gâvur*

• *Narguilhé --> Nargile*

• *Fez --> Fes*

• *Bazar --> Pazar*

• *Yali --> Yalı*

• *Mastic --> Mastika*

• *Raki --> Raki*

• *Skiros -->*

• *Lokoum --> Lokum*

• *Effendi --> Efendi*

• *Minaret --> Minare*

• *Caïque --> Kayık*

• *Pacha --> Paşa*

• *Sérail --> Saray*

• *Hanum --> Hanım*

• *Cafetan --> Kaftan*

• *Turban --> Türban*

• *Yachmak --> Yaşmak*

• *Café --> Kahve*

• *Cafédji --> Kahveci*

• *Karagueuz --> Karagöz*

• *Bairam --> Bayram*

• *Ramazan --> Ramazan*

• *Muezzin --> Müezzın*

• *Divan --> Divan*

• *Sultan --> Sulta*

*Fransızca --> Türkçe*

• *Caravane --> Kervan*

• *Harem --> Harem*

• *Haremlike --> Haremlık*

• *Turbé --> Türbe*

• *Padishah --> Padişah*

• *Khalife --> Halife*

• *Vizir --> Vezir*

• *Hodja --> Hoca*

• *Janissaire --> Yeniçeri*

• *Bachibozouk --> Başibozuk*

• *Kourban --> Kurban*

• *Babouche --> Pabuç*

• *Chibouk --> Çubuk*

• *Seraskeriat --> Seraskeriye*

• *Cheik-ul İslam --> Şeyhülislam*

• *Uléma --> Ulema*

• *Émir --> Emir*

• *Salam --> Selam*

• *Odalisque --> Odalık*

• *derviche --> Derviş*

• *Conak --> Konak*

• *Houri --> Huri*

• *Zaptié --> Zaptiye*

• *Yüzbachi --> Yüzbaşı*

• *Arabadji --> Arabacı*

• *Hamal --> Hamal*

## **7.SONUÇ**

Pierre Loti'nin Aziyadé gibi, Doğu medeniyeti ve yaşantılarını işlediği başka romanları da var: Aziyadé'nin devamı niteliğindeki "Fantôme d'Orient", "Les Désenchantés", "L'Inde sans les Anglais", "Voyage en Extrême-Orient". Tüm bu romanlarda, Loti egzotik ve mistik bir arayışın içinde gibidir. Şehirlerin tüm tarihi özellikleriyle birlikte ayrıntılı betimi, yaşantılardaki geleneksellik vurgusu, anlatılan topluma özgü âdetler, ritüeller Loti'nin roman kurgularında dekordan öte anlama sahiptirler. Doğu medeniyetinin cazibesi, esrarengizliği, kaderciliği yazarı adeta farklı bir evren içinde kendi varlığını sorgulayabildiği çeşitli olanakları sağlar: dil de bu olanaklardan biridir.

Aziyadé romanındaki Türkçe sözcüklerin ve ifadelerin varlığı ve yukarıda örneklerini gördüğümüz özgün dildeki sunuluş biçimleri ortamın egzotik ve mistik özelliklerinin ötesinde anlamlar taşımaktadır; İstanbul bir yanda Eyüp diğer yanda Pera ile Doğu ve Batı medeniyetlerinin kesişme noktasıdır; Batılı Mösyö Loti Doğulu Arif Efendi de bu ortakyaşarlığı temsil eden imgedir.

Türkçe sözcükler, yazarın romanda yer yer vurguladığı, varlığın boşluğunu (le "vide" de l'existence) bir nebze de olsa doldurduğu sihirli sözcüklerdir.

**KAYNAKÇA**

- Betrand, G.A. (2013) **Dictionnaire étymologique des mots français venant de l'arabe, du turc et du persan**, Edit. L'Harmattan, Paris.
- Devic, L. M. (1876) **Dictionnaire étymologique des mots français d'origine orientale (Arabe, Persan, Turc, Hébreu, Malis)**, Edit. Imprimerie nationale, France.
- Dubois, J. et Mitterand, H. (1971) **Nouveau Dictionnaire étymologique et historique**, Edit. Larousse, Paris.
- Loti, P. (1998) **Aziyadé**, Multilingual Yabancı Dil Yayınları, İstanbul.
- Pihan, A. (1847) **Glossaire des mots français tirés de l'Arabe, du Persan et du Turc**, Edit. Benjamin Duprat, France.
- Walter, H.(2008) « **La langue française et le mots migrants**». Synergie, Italie, n°4-2008. Pp. 15-21.



## FRANSIZ ROMANI TÜRK ROMANI

Ekrem AKSOY\*

### Özet

Türkiye’de roman Tanzimat döneminde birçok türde kalem oynatmış Şemsettin Sami’nin 1872-1873 yıllarında Hadika gazetesinde tefrika edilen, 1875’de basılan *Taaşuk-ı Talat ve Fitnat* (Talat ile Fitnat’ın Aşkları) ile başlar. Daha sonra Rezaizade Mahmut Ekrem, Namık Kemâl, Ahmet Mithat Efendi ile sürer gider. İlk romanlar oldukça zayıftır; çünkü Osmanlı’da düz yazı geleneği olmadığı gibi roman türü Fransız edebiyatından ithaldir, kopyadır. Buna karşılık Fransız edebiyatında ise –Aristo’nun *Şiir Sanatı*’nda sözünü ettiği epik, anlatmalı türe yakın olan- roman başlangıçta roman diline çevrilmiş daha sonra da bu dilde yazılmış manzum uzun öykülerdir. Ancak daha sonra, Batı toplumlarının / Fransa’nın ekonomik ve toplumsal gelişimlerine koşut bir biçimde özellikle *Clèves Prensesi*’nden başlayarak günümüze değin yapı değişikliklerine uğramışsa da hep bu değişiklikler sonucu oluşan dünya görüşlerini karşı karşıya getirmiş, niteliğe dayalı değerlerle burjuvazinin evrensellemeye çalıştığı değerlerin çatışmasını anlatmış, bunlara bağlı olarak değişen ekonomik ve toplumsal yapıya uyum sağlayamayan kurumları topa tutmuştur. Eleştirdiği kurumların başında ise sevgiyi göz ardı ettiği için bir eşin ötekini ya da her ikisinin birbirlerini aldattığı aile gelmektedir. İslâm’da aile sırları fâş edilemeyeceğinden Türk romanında evlilik dışı ilişkiler pek işlenmediğine göre Türk romancının bunun yerine hangi öğeleri koyduğu ve az sayıda da olsa kimi romanlardaki zinanın anlamının ne olduğu sorularına yanıt aranacaktır bu çalışmada.

**Anahtar sözcükler:** *Ekonomide değişim, Değerler, Evlilik dışı ilişki, Roman.*

## FRENCH NOVEL VS TURKISH NOVEL

### Abstract

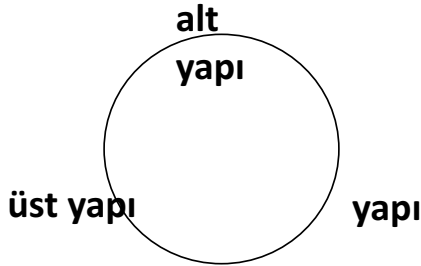
The novel in Turkey begins with the work of *Taaşuk-ı Talat and Fitnat* (Talat and Fitnat’s Love) which was published in Hadika newspaper in 1872-1873 and printed in 1875 by Şemsettin Sami who wrote many kinds of works during Tanzimat period. Later, it goes on with the works of Rezaizade Mahmut Ekrem, Namık Kemal and Ahmet Mithat Efendi. The first novels are rather weak; as there was no prose tradition in the Ottoman Empire, they were copied from French literature. On the other hand, in French literature, the novel, which is close to the epic, narrative type that Aristotle referred to in Poetry (Poetika), was initially translated into the language of novel and later it has turned into long stories written in verse. Later, however, even if Western societies have undergone structural changes in parallel to the economic and social developments of France, especially since the Principality of Clèves, they have always confronted the worldviews that emerged as a result of these changes, described the clash of the values that the bourgeoisie tried to universalize with values based on quality, and accordingly, they have criticized the institutions that could not adapt to the changing economic and social structure. Family in which love is ignored and a spouse cheats on the other or both of them cheat on each other is at the forefront of the institutions that Western societies criticize. Since family secrets could not be revealed in Islam, extramarital affairs were not included too much in Turkish novel. In this study, therefore, it will be searched for the answers to the questions of what the Turkish novelist puts instead of these and what the meaning of the fornication is in some novels whose number is limited.

**Key Words:** *Change in the economy, Values, Extramarital affair, Novel*

\* Prof.Dr., Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Emekli öğretim üyesi, ANKARA.  
e-posta: eaksoy@hacettepe.edu.tr

Güçlü olduğu dönemde Osmanlı Sultanı Avrupalı krallara yukarıdan bakar; müslüman tebaa da Batı'nın dillerini öğrenmez, hele yazınıyla hiç ilgilenmezdi. Devletin Hıristiyan dünyası ile ilişkilerini 1820'lere kadar Fenerli Rumlar, özellikle de Mavrokordato ailesi yürütüyordu. Kanunî I. François'ya gönderdiği mektubunda egemenliği altındaki ülkeleri, dedesinin, babasının adlarını art arda dizdikten sonra sıra muhababına geldiğinde sadece *sen ki Françe vilayetinin kralı Françesko'sun* (Fransızcaya *royaume de France* olarak çevrilmiştir) diyerek geçiştiriverir. Zaman geçer, durum değişir: Avusturya ile imzalanan (1533) İstanbul antlaşmasında bu ülkenin kralı sadrazama eşit sayılmışken 1606 Zitvatorok anlaşmasında padişaha eşit olur. Karlofça ve Pasarofça antlaşmaları ile Osmanlı Avrupa'daki topraklarının önemli bir bölümünü terk etmek zorunda kalır. Bundan böyle ardı arkası kesilmeyecek yenilgilerin önüne geçmek için Avrupa'nın teknik ve bilgi yardımına gereksinim duyar; koşulların zorlaması sonucu bu bilgi önce Fransa'dan gelecektir

1700'lerdeki tartışmaları pek bilmiyoruz. Ancak Patrona Halil ve Kabakçı Mustafa isyanlarına (1730, 1807) bakılınca Batı etkilerine toplumun olumlu bakmadığı söylenebilir. Daha sonraları ise –başlangıçta formüle edilip yazıya dökülmemişse de- Osmanlı'da üç eğilim görülür. Bir kesim, -Müslümanların / islamcılarının ezici çoğunluğu- *kâfirin hiç bir şeyini istemezük!*; bir ikinci kesim *Batı'nın tekniğini alalım, kültürüne hayır*; bir üçüncü eğilim ise *Batı uygarlığı bir bütündür, gülü ile diken ile isticnas* (cinsine benzetme) *etmek gerekir* diyeceklerdir. Birinci gruptakiler, kâfirin hiçbir şeyini istemeyenler, *insanın, tabiatı icabı muhafazakâr ve taklide mütemayil* olduğunu, *bu itibarla herhangi bir ihtiyacını tatmine yarayan bir vasıtayı başkasından almayı, onu yeniden icada kalkışmaya tercih edebileceklerini* hesaba hiç katmamışlar ama günü geldiğinde konumlarından, düşüncelerinden ödün verip kimi öğelerin alınmasına rıza göstermek zorunda kalmışlardır. Bu görüşün tam karşısında olanlar *hiçbir uygarlık öteki bir uygarlığın tüm öğelerini tam olarak anlayamadığı, öteki uygarlıktan aldığı / almak zorunda kaldığı herhangi bir kültür / üst yapı öğesini olduğu gibi alamadığı, onu kendine / kendisinininkine benzettiği için bu eğilimin taraftarlarının önerdiği gibi Batı'dan gelen öğeler gülü ve diken ile isticnas edilememiş; başkalaştırılmıştır. Batı'nın tekniğine evet, kültürüne hayır* diyenlerin ise o yıllarda üzerinde düşünmedikleri bir nokta vardı; o da şu idi: bir toplumda *alt yapı, yapı* ve *üst yapı* üst üste katmanlar biçiminde ya da doğru bir çizgi üzerinde değil, bir çember üzerinde konumlandırılır. Bir başka deyişle, örneğin, hep söylendiği gibi, alt yapı değiştiğinde sadece yapı ya da üst yapı değişmekle kalmaz, bunlardan herhangi biri değiştiğinde, sıra ile öteki ikisi de etkilenir, değişir.



Dolayısıyla, Batı'dan, yoğun ekonomik ilişkiler sonucu özellikle Fransa'dan gelen tekniğin de, Osmanlı'ya Fransız kültürünün girmesinde katkısı olmuştur. 19. yüzyılın ikinci yarısından başlayarak –başka kültür öğelerinin de yanı sıra fransızcadan- önce romanlar çevrilmesini, daha sonra da telif / yerli roman yazılmasını bu bağlamda değerlendirmek gerekir.

Lesage'ın **Topal Şeytan**'ı (Le Diable Boiteux) türkçeye ilk çevrilen romandır; H. Vartan Paşa çevirmiştir. Bunu Chateaubriand'dan Kirkor Çilingiryan'ın **Son Sirac'ın Sergüzeştî**'nin (Les Aventures du dernier Abencerage, 1807'de yazılmış, 1821'de yayımlanmıştır) türkçe çevirisi izledi. Birincisi 1853'te, ikincisi 1860'ta Ermeni harfleriyle basıldı. 1862 önemli bir tarih: Yusuf Kâmil Paşa'nın **Tercüme-i Telemak**'ı ile Victor Hugo'nun **Mağdurin Hikâyesi**'nin türkçe çevirisidönemin alfabesi Arap harfleriyle yayımlanır. 19. yüzyılın üçüncü çeyreğine kadar osmanlıca söylenen divan şiiri ile halk ozanlarının avam türkçesi ile söylediği halk şiiri ve bunların dışında **Yusuf ile Züleyha**, **Leyla ile Mecnun**, **Hüsn ü Aşk**, **Hüsrev** ya da **Ferhad ile Şirin**, **Kerem ile Aslı** gibi Doğu'ya özgü öyküleri yineleyen yazın dünyası, 1872-1873 yıllarında **Hadika** gazetesinde tefrika edilen, 1875'te kitap olarak yayımlanan Şemsettin Sami'nin **Taaşuk-ı Talat ve Fitnat**'ı ile karşılaşır. Bu, Türk yazınında ilk telif romandır.

Fransız kültürünün Türkiye'ye girmesi sonucu Türk edebiyatına Fransız edebiyatının bir armağanıdır roman. Ancak o, yüzde yüz bir Fransız malı, *made in France* değildir. Adını vermese de Aristo'nun **Poetika**'sına göre hareketli, göstermeli (dramatik) tarzda soylu karakterleri taklit eden tragedyaya göre komedyaya ne ise anlatmalı, öykülemeli tarz epopeye / destana göre gülünç olanı yansıtan roman da odur; örnekse Nicochares'in (ölümü: M.Ö. 345) **Deiliade**'i ya da Homeros'a atfedilen **Margites**. Hattâ roman tarihçilerine göre **Odysseia** ilk *macera romanıdır*. Ancak bir ad olarak roman ile karşılaşmak için MS 5. yüzyılı beklemek gerekecektir, ama bir yazın türünün adı değil, Galya'da halkın konuştuğu ve giderek fransızcaya dönüşecek dilin, daha sonra da bu dile çevrilen

yapıtların adı olarak. 12. yüzyılın ortalarına doğru, *destanda yer almayan kadından, aşktan, saray yaşamından söz eden, başlangıçta ölçülü, uyaklı dizelerden oluşan*, lirik şiir gibi müzik eşliğinde değil de müziksiz okunan ve *romanca* yazılan / telif öykülere roman deniyor bu kez.<sup>15</sup> Yüzyılda şövalye romanları manzum değildir artık. Madame de Lafayette **Clèves Prensesi** (1678) gibi bir öncü ve büyük bir eser vermiş olmasına karşılık, 17. yüzyılda çoğunlukla pek ciddiye alınmaz; *masal, uydurma, yalan* demektir hâlâ. Aşırı özenticiliği (*préciosité*) eleştirmek için kaleme aldığı gülünçlüklerle, bayağılıklarla dolu, kaba gerçekçi romanına Scarron **Komik Roman** (Le Roman Comique, 1651 – 1657) başlığını koyar. Fransa’da 11. yüzyıldan başlayarak her gün biraz daha güçlenen burjuvazi siyasî iktidara el koyarken roman da, özellikle Balzac, Stendhal, Flaubert ve Zola’nın kalemiyle olgunluğa erişmiştir artık. Zira bu sınıf her alanda olduğu gibi yazında da kendisinin olmayana, romanı ele geçirmiş, onu geliştirmiş, olgunlaştırmıştır. Bu nedenle ekonominin gelişimi ve burjuvazinin tarihi ile romanın yapısı arasındaki benzeşik bir ilişki olduğunu söyler George Lukacs ile Lucien Goldmann.

Batı Avrupa edebiyatının ilk büyük romanı Miguel de Cervantes’in yazdığı **Don Kişot**’un (I-II, 1605 ve 1615) dili ispanyolcaya *novela*, İngilizceye *novel* yerleşirken, fransızcada romandaki anlam değişikliklerine koşut olarak **romancı** / romancier, önce *lâtineden fransızcaya çeviren*, daha sonra *fransızca anlatan*, sonunda da *roman yazan* anlamlarını kazandı. İtalyanca, almanca, rusça ve türkçeye **roman** ve **romancı** bu son anlamları ile girdi. Bu tür adı ve yapısı ile Türkiye’ye Fransa’dan geldi ama ilk Türk romanları bugün Fransız romanı denilince ilk akla gelen romanlara, Balzac’ın, Stendhal’ın, Flaubert’in, Zola’nın yapıtlarına pek benzemez; daha çok romantiklerin, Bernardin de Saint-Pierre’in, Hugo’nun, Lamartine’in romanlarını anımsatır. Zaten fransızcadan ilk çevrilen romanlar da bu sonuncularinkiler ya da bugün adları unutulmuş denebilecek Xavier de Montépin, Ponson du Terrail, Eugène Sue, Georges Ohnet... gibi sıradan yazarlarinkiler ya da günümüzde tanınanların şimdilerde bilinmeyen eserleri olmuştur daha çok. 1890’a kadar yapıtları çevrilenler arasında günümüze gelebilmiş olanlar arasında –romantik romancıların dışında- baba ve oğul Dumas’lar ile Chateaubriand ve Jules Verne var yalnızca; bir de Muallim Naci’nin çevirdiği Zola’nın 1890’da yayımlanan **Thérèse Raquin**’i. Balzac’ın **Eugénie Grandet**’sinin kimi bölümleri ve **César Birotteau**’su 1927’de, **Goriot Baba**’sı 1934’te; Flaubert’in **Salambo**’su 1935’te, **Madame Bovary**’si 1939’da; Stendhal’ın **Kırmızı ve Siyah**’ı iki cilt olarak 1941 ve 1942’de görülebilecektir ancak türkçede.<sup>1</sup>

Türk romanının oluşumunda, çevirilerdeki bu seçime<sup>2</sup> koşut olarak, insanı karşıt kategorilerden değerler çatıştırılarak değil, yalnızca ölçülemeyen, bir başka deyişle feodal değerler karşısında takındığı tavır aracılığı ile anlatan romantik damar etkin olacaktır başlangıçta daha çok. Zira 19. yüzyılın ikinci yarısında Osmanlı artık büyük güçler arasında değildir ama bölgesel bir güçtür hâlâ. Ekonomik yapıda pek bir değişiklik olmadığından, Sened-i İttifak, Tanzimat gibi kimi yapı ya da üst yapı değişiklikleri olmuşsa da, toplumsal ve siyasal eski yapı sürdüğünden İmparatorlukta farklı kategorilerden karşıt değerler bir yana, aynı kategoriden değerler arasında bile bir çatışma görülmez. Bu durumda Türk romanı, çoğunlukla, Kerime Nadir’in bir yapıtının kapaktan sonraki sayfasında da yinelediği gibi, Stendhal’ın olduğu sanılan ama gerçekte Abbé de Saint-Réal’in (1643-1692) olan *yol boyunca gezdirilen bir ayna*’ya indirgenerek bireylerin, toplumun kültür normlarına uymayan kimi davranış ve hareketlerin anlatılmasını ya da kullanım süresi geçmiş kuralların eleştirilmesini getirir sonuçta. Görücü aracılığı ile evliliğin sakıncaları, kadının toplum içindeki yeri, *hayâl kırıklığına uğrayan kadının intiharı* (**Taaşuk-ı Talat ve Fitnat**, 1872), pazarda satılan esir kızlar (**Sergüzeşt**, 1889), tutsaklık, çaresizlik, kahramanlık (**Cezmi**, 1880), aşk, kıskançlık (**Zehra**, 1894), ana-babaların çocuklarını kötü kadınlardan kurtarma çabaları (**İntibah**, 1876), mirasyedi ya da –daha çok kötü kadınlarla- su gibi para harcayan oğul, yanlış yorumlanan Batı-İlaşma- (**Felatun Beyle Rakım Efendi**, 1875) ve (**Araba Sevdası**, 1898) ..... gibi davranış, eylem ve duygular ilk romanların konularını oluşturur. Bu romanlarda dış gerçekliklerin aktarılmasının, nesnelere betimlenmesinin örnek alınan Fransız yazarlarinkine yaklaştığı söylenemez.<sup>3</sup>

Daha sonraki Türk romanı, özellikle de popüler romanlar, birbirlerini seven ama şu ya da bu nedenle tamamen ya da bir süre ayrılmak zorunda kalan genç delikanlı ile genç kızın temiz, kirlenmemiş aşklarının öyküsüdür çoğunlukla. Kerime Nadir’in **Hıçkırık** (1938) adlı romanında Kenan, sevdiği ve kendisini seven Nâlân ile değil Nâlân’ın kızı Handan ile evlenecektir yıllar sonra. **Çalikuşu**’nun (1922) Feride’si teyzesinin oğlu Kâmrân’ı sevmektedir, ancak bir kadınla ilişkisinden dolayı ona kızıp öğretmenlik yapmak için önce Bursa’ya, sonra Kuşadası’na gider. Dedikodulardan kurtulmak için Bursa’da tanıdığı Hayrullah Beyle evlenir burada: ancak aralarında baba-kız ilişkisi vardır sadece. Birçok sorunla karşılaştıktan sonra İstanbul’a döner ve nişanlısıyla evlenir. Bu tür romanlar bir yandan –genelde sonuç dışında- Doğu’nun halk öyküleriyle romantik Fransız romanlarının bir karışımını andırır bir ölçüde.

Eleştirmenler, edebiyat tarihçileri modern Fransız romanını Madame de Lafayette’in **Clèves Prensesi** ile başlatırlar. Ancak klasik Fransız ya da bir başka niteleme ile Balzac romanının tersine burada aynı kategoriden

1 Bkz: Dilek Yalçın, Fransızcadan Türkçeye Çevrilen Romanlar, I, Ankara, Frankofoni, 15. sayı, 205-221 ve II, 16. sayı, 479-478. sayfalar.

2 Victor Hugo’nun yazmaya 1850’lerden de önce başlayıp 1862’de yayımladığı ünlü **Les Misérables** (Sefiller) başlıklı romanını aynı yıl Münif Paşa **Mağdurin Hikâyesi** başlığı ile –özet biçiminde de olsa- çevirip türkçenin okurlarına da sunmuştur.

3 Bkz: Güzin Dino, Tanzimattan Sonra Edebiyatta Gerçekçiliğe Doğru, birinci kısım, Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1954 ya da Nihayet Arslan, Türk Romanının Oluşumu, Ankara, Phoenix Yayınevi, 2007.



değerler çatışmaktadır. Mademoiselle de Chartres'ın Clèves Prensi ile evlendirildikten sonra karşılaştığı Nemours Dükü'ne âşık olup kocasını – gerçekte değil ama düşüncede de olsa, zira Katolik dininde akıldan geçirildiği anda zina işlenmiştir- aldatması sonucu birer Orta Çağ değeri olan *sevgi* (amour) ile *kadınlık onuru* (honneur féminin) karşı karşıya getirilir. Bu açıdan bakılınca bu roman Racine'nin **Phèdre**'ini (1677) anımsatır. Bir başka deyişle manzum olmayan bir trajedi ya da trajediden romana bir geçiştir aslında.

*Klasik roman*, önceki değerleri büyük bir kesimde, halk yığınları arasında hâlâ saygı gören, geçerli olan ama alt yapı, yapı ya da üst yapıdan birinde –ki bir alanda değişiklik ötekileri de etkileyecektir- şu ya da bu nedenle gerçekleşen değişiklikler sonucu tartışılan, ancak eski değerlerin yerini alacak yeni değerler bulunup çoğunluğa kendilerini kabul ettirememiş, kısaca tarihiyle cebelleşmekte olan toplumlara uygun düşen bir tür olarak bilinir. **Clèves Prensesi**'nden başlayarak, Fransız klasik romanındaki temel sorun tam da budur: karı ile kocadan birinin ötekini –düşüncede ya da gerçekten- aldatması. Zira sanayi devrimi, kişiyi bireyselleştirip en yüksek değer yaparak ata ya da ana erkil geniş ailenin çekirdek aileye dönüşmesine yol açar. Mülkiyetin, paranın vazgeçilmez değer düzeyine çıkması, fizik gücünün doruğundaki delikanlının akranı genç kızla evlenmesini güçleştirir. Parası bol yaşlı erkekler ise ya genç metresler edinir ya da genç kadınlarla evlenir; kısa süre içinde uyumsuzluk ortaya çıkınca da aldatmalar başlar. Roman böylece ölçülemeyen değerler, aşk, iyilikseverlik, özgecilik gibi ölçülemeyen, niteliğe dayalı değerleri para, güç, erotizm, bireycilik gibi ölçülebilen, niceliğe dayalı değerleri karşı karşıya getirerek bir kurum olarak aileyi, *aşkın hapishanesi* gibi algılanan çekirdek aileyi tartışır artık.

**Madame Bovary**'nin (1857) kahramanı Emma için evlilikteki amaç, kutsal bağlarla kurulmuş bir yuva değil, yatılı okulda okuduğu romanların kafasında oluşturduğu parıltılı yaşamın sihirli anahtarındır. Vaubyessard şatosunda katıldığı bir balodaki gibi, ama kocası Charles'ın sağlayamayacağı bir yaşam istemektedir. Rodolphe ile, noter kâatibi Léon ile aşk ilişkisine girer. Kocasının kazancının yetmeyeceği harcamalar yapar. Toplum içinde yükselmek için askerlik yolu kendisine kapanan **Kızıl ile Kara**'nın (Le Rouge et le Noir, 1830) Julien Sorel'i iki kadının gönlünü çalar: önce çocuklarına ders verdiği Verrières belediye başkanının karısı Mme de Rênal'ın, sonra da kâatipliğini yaptığı Marki de la Môle'ün kızı Mathilde'in. 19. yüzyılda bir yükselme, paraya kavuşma, üst görevlere ulaşma aracı olarak görünen *kadın* (bu bakımdan bu romandaki merdiven simgesi ilginçtir!), Julien'e yarar sağlamak bir yana onun başını giyotine uzatmasına yol açar. Zira teoride geçerli olan her şey pratikte her zaman geçerli olmamaktadır. **Duygusal Eğitim** (L'Education sentimentale, 1869) ya da **Germinal**'de (1885) -o kadar çoktur kimimlerin kimlerle cinsel ilişkide olduğu ise yoğun bir dikkat gerektirir. Balzac'ın romanlarının büyük çoğunluğunun temelinde de bu tür ilişkiler bulunur, **Eugénie Grandet**'si (1833) dışında. Para ile aşkın çatıştığı bu eseri belki de kurgusunda aile içi aldatma olmadığından yazarı *iyisinden küçük bir öykü* olarak nitelemiştir.

Eşlerden birinin metres ya da âşığını gerçekten sevmesi de, Madame de Rênal örneğindeki gibi, olmayacak bir durum değildir klasik romanda. Ama bu sevginin yüceltilmesi değil aile kurumuna yönelik bir eleştiridir daha çok. Sanayi toplumu aile sorununa çözümünü evlenmeksiz, bir başka deyişle resmî olarak ya da din adamının önünde nikâhlanmaksızın *birlikte yaşama*'da (concubinage, compagnonage) bulur. Batılı toplumda –en azından sanayi devriminden sonra- *aldatma* ya da evlilik bağı olmaksızın *birlikte yaşama* akrabaların, mahallelinin karıştığı büyük gürültülere, kavgalara yol açmaz artık. Roman bu oluşuma da ayak uydurur, eski yapısını az ya da çok sürdürür. Örneğin **Bulanti**'nin (1938) evli olmayan, hattâ evlenmeyi hiç düşünmeyen Antoine Roquentin'i hem Anny hem de Françoise ile ilişkisini sürdürmektedir. Onun gözünde birincisi aşkı, ikincisi ise seksi temsil etmektedir.

İnsanların henüz bireyleşmemiş olduğu müslüman Osmanlı toplumunda kadın-erkek ilişkilerinde *namus* kavramı, anlayışı ağır bastığına; İslam'ın ailenin iç işlerine açıktan karışılmasını, *aile sırlarının fâş* edilmesini yasakladığına göre bir klasik Fransız romanı örneği Halit Ziya Uşaklıgil'in **Aşk-ı Memnu**'su (1900), Mehmet Rauf'un **Eylül**'ü (1901) ve Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun **Kıralık Konak**'ı (1922) için ne demeli? Eşlerden birinin, daha doğrusu Bihter'in Adnan Beyi yakın akraba çapkın Behlül ile, Suad Hanımın kocası Süreyya Beyi yakın arkadaşı Necip ile aldatmasını; Seniha'nın yurt içinde ve dışında başka erkeklerle de düşüp kalkmasını klasik Fransız romanının sıradan bir taklidi gibi mi görmeli? Uygarlık tarihçilerinin ileri sürdüğü gibi *bir uygarlığın tüm bireylerinin bir öteki uygarlığın tüm öğelerini anlayamayacağına, anlasa bile onu alıp kendisinininkine benzettiğine* mi yormalı? Yoksa toplumun değer yargılarına ters düşen kadın-erkek ilişkilerinin hazin bir sona doğru yol almasını İmparatorluğun çöküşüne, yıkılışına eş mi tutmalı? **Eylül**'de, dostu Süreyya Bey'in karısı Suat'a âşık olan Necip'in tifo yakalanıp yatağa düşmesi bir ilahî uyarı mıdır? Konakta çıkan yangında iki sevgilinin yanarak ölmeleri ya da özellikle **Üç İstanbul**'un Adnan'ının, tapu müdürü Seniha'nın karısı Macide'den olma gayri meşru oğlu Uşak Ahmet'in bir iftira sonucu hiç suç yokken mahkemede karşı tarafın avukatı olarak idamını sağlaması kader'in bir cilvesi mi yoksa Tanrı'nın bu kişilere verdiği bir ceza mıdır?

Ne var ki bu tür roman Türk yazınında pek görülüyor. Ancak çok sayıda olmasa da cinsellik ve eşlerden birinin diğerini aldatması da -Doğulu renkleriyle- yok değil. **Taaşuk-ı Talât ve Fitnat**'ta Fitnat'ı üvey babası tütüncü Hacı Mustafa Efendi, sevdiği Talât ile değil yaşlı ve zengin Ali beyle evlendirir. Oysa Ali Bey Fitnat'ın öz babasıdır. Etem İzzet Benice'nin 1927'de yayımladığı **Yakılacak Kitap**'ta (1927) besleme olarak verildiği konakta

Vicdan, çocuk denecek yaşta evin oğlu Ömer'in cinsel tecavüzüne uğradığı gibi evlendiği delikanlı da üvey kardeşi çıkar. **Yılların Öcü**'nde (1954) köyün zengini Deli Haceli'den intikam almak için karısı Fatma ile cinsel ilişkiye girer Kara Bayram. Fransız romanında böyle bir eylem, davranış ya da söylem düşünülemez bile!

Başlangıcından günümüze Türk romanlarının hepsini bir torbaya doldurup şöyledir ya da böyledir demek güç. Örneğin daha çok Fransız romanını örnek alan Tanzimatçılar görkemli geçmiş ile geri kalmışlık arasındaki çelişkiyi, Batılı düşünceleri halka aktararak çözümleme yolunu seçmişlerdir ama hepsi her zaman aynı görüşleri paylaşmaktadır denemez. Şinasi **Şair Evlenmesi**'nde (1860) görücü usulüyle evlenmeyi topa tutarken **İntibah**'ın Ali Bey'i Mehpeyker'i görür, ona âşık olur, onunla evlenir ama onun felaketi olacaktır bu evlilik. Eski-yeni (Batılı düşünce-akıl) çatışması da –**Yeşil Gece**'de (1928) olduğu gibi- romanda kendine yer bulmayı sürdürecektir yıllarca.

Daha çok romantik kanadı da olsa Fransız romanının etkisiyle oluşan Türk romanı giderek kendi yolunu bulur, gelişir, olgunlaşır. Mithat Cemal Kuntay **Üç İstanbul** (1938) ve Orhan Pamuk **Cevdet Bey ve Oğulları** (1979'da Milliyet roman ödülünü Mehmet Eroğlu ile paylaşmış, 1982'de kitaplaştırılmıştır) ile birkaç kuşağın öyküsünü romanlaştırır. Balzac'ın bir romanının başlığı **Köylüler**'dir ama orada köylüler neredeyse bir süs gibi dururken Nabizade Nazım'ın **Karabibik** (1890) başlıklı uzun öyküsü ile Ebubekir Hazım Tepeyran'ın **Küçük Paşa'sı** (1910) köy romanını başlatır. Talip Apaydın, Fakir Baykurt bu geleneği sürdürür. **Yaban**'da (1932), **Yorgun Savaşçı**'da (1965), **Kalpakkıllar**'da (1962), yurt sevgisi, kahramanlık ana tema olur. Halk kahramanı İnce Memet Türk okuyucunun gönlünü fethettiği gibi kendini dünyaya da tanıtır. **İnce Memet** (1955) kırktan fazla dile çevrilir. Türk romanının, bana göre, doruk noktalarını temsil eden üç Kemâl'lere, Yaşar Kemâl, Kemâl Tahir ve Orhan Kemâl'e bakıldığında, onların eserlerinin Fransız romanını hiç anımsatmadıkları, daha çok düz yazı destana yakın oldukları rahatlıkla ileri sürülebilir. Zaten Yaşar Kemâl de bir söyleşisinde kendini hem Homeros'a hem de Stendhal'e yakın bulunduğunu söyleyip *ben ışığın destancısıyım* demiştir.<sup>4</sup> Bu üç romancı, Fransız yazar, eleştirmen ve Aix-Marseille Üniversitesi eski öğretim üyesi Raymond Jean'ın<sup>5</sup> belirttiği gibi *edebiyatta gelişme tıpkı ekonomik gelişme gibi olduğundan* üç Kemâl'ler'in romanları yaşadıkları döneme uygun olarak –Tahsin Yücel'in diliyle söylersek- yaratma değil yansıtmacı kategoride yer almakta, başarıları da buradan kaynaklanmaktadır belki.

Fransız kültürü 1868'de Galatasaray Lisesi'nin açılışıyla Osmanlı Türkiye'sinde doruk noktasına ulaştığını göstermiş, Fransız romanı da -daha çok romantik kanadı da olsa- **Talât ve Fitnat'ın Aşkları**'ndan başlayarak Türk romanına örnek oluşturmuştu. 8 Ekim 1929'da yüksek okullarda Fransızca dışında başka dillerin de okutulması kabul edilir. Fransız dili ve kültürü giderek Türkiye'de üstünlüğünü yitirir. Tanzimat'tan başlayarak Batı uygarlığı denince gözünde Avrupa, özellikle Fransa canlanan Türk'ün karşısına İkinci Dünya Savaşı'nın ertesinden başlayarak başka bir örnek çıkar: anglo-sakson dünya, özellikle ABD. Oğuz Atay J.-P. Sartre'ın **Bulanık**'sındaki gibi yayımcının notu ile başlayan **Tutunamayanlar**'ında (1971-1972) bu iki kültürün çatışmasını büyük bir ustalikle aktarır okuyucuya. Üstün gelen taraf anglo-sakson kültür olduğundan romanda Fransa'nın etkisi giderek azalır son yıllarda. Orhan Pamuk'ta, Elif Şafak'ta, Alev Alatlı'da daha çok Amerikan etkisinin olduğunu söylüyor, yazıyor eleştirmenler.

4 Bkz: Tahsin Yücel, *Destandan Şiire*, Tan, aylık düşün / yazın seçkisi, Ankara, 1 Mayıs 1982, 7. s.

5 Gönül Pultar, *Fransız Edebiyatı Profesörü Romanı Anlattı*, Cumhuriyet, 1 Aralık 1981, 4. s.

**KAYNAKÇA**

- ARSLAN, N. (2007)**, Türk Romanının Oluşumu, **Phoenix, Ankara.**
- BOURNEUF, R. ve OUELLET, R (1981), **l'Univers du roman**, PUF, Paris.
- CHARTIER, P. (1990), **Introduction aux Grandes Théories du Roman**, Bordas, Paris.
- DİNO, G. (1973), **La Genèse du Roman Turc au XIX<sup>e</sup> Siècle**, Publications orientalistes de France, Paris. (Türkçe çevirisi: DİNO, G. (1978), **Türk Romanının Doğuşu**, Cem Yayınları, İstanbul.)
- DİNO, G. (1954), **Tanzimattan Sonra Edebiyatta Gerçekçiliğe Doğru**, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.
- METE-YUVA, G. (2006)**, La Littérature Turque et Ses Sources Françaises, **L'Harmattan, Paris.** (Türkçe çevirisi: **METE-YUVA, G. (2011)**, Modern Türk Edebiyatı'nın Fransız Kaynakları, **Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.**)
- MUTLUAY, R. (1970)**, XIX. Yüzyıl Türk Edebiyatı (**Tanzimat ve Servetifünun**), **Gerçek Yayınevi, İstanbul.**
- ÖZÖN, M. N. (1985), **Türkçede Roman**, 2. Baskı, İletişim Yay., İstanbul.
- PULTAR, G. (1981), "Fransız Edebiyatı Profesörü Romanı Anlattı", **Cumhuriyet**, 01/12, s.4.
- RAIMOND, M. (1967), **Le Roman Depuis la Révolution**, Armand Colin, Paris.
- TANPINAR, A. H. (1976), **19uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, 4. Baskı, Çağlayan Kitabevi, İstanbul.
- Türk Romanı (2000)**, Türk Yurdu, **20. Cilt, 153-154. Sayı, Mayıs-Haziran.**
- YALÇIN, D., "Fransızcadan Türkçeye Çevrilen Romanlar", I, **Frankofoni**, 15. sayı, 205-221 ve II, 16. sayı, 479-478, Ankara.
- YÜCEL, T. (1982), "Destandan Şiire", **Tan**, 01/05, Ankara.



## BUTOR'UN DEĞİŞME ROMANINDA ZAMAN VE MEKÂN\*\*

Emel ÖZKAYA\*\*

### Özet

Stendhal, *Kırmızı ve Siyah* eserinde, romanın uzun bir yol boyunca gezdirilen ayna olduğundan söz eder. Butor'un *Değişme* romanı da, Léon Delmont'un iç konuşmalarını ve bilinç akışını yansıtan ayna konumundadır. Anlatıcı, okuyucuyu da romana dahil etmek için, geleneksel romandan farklı olarak, ikinci çoğul şahısla kendini ifade eder. Eserde, öğelerin tasviri alışılmış görünüşleri dışında, farklı bakış açısıyla betimlenir. Temel mekân, Paris-Roma arasındaki trenin üçüncü mevki vagonudur. Eser, her biri kendi içinde üçe ayrılan, üç temel bölümden oluşur. Tren vagonunda başlayıp biten kurgunun süresi yaklaşık yirmi iki saatten oluşur.

Modern çağın teknolojik ve bilimsel gelişmeleri, geleneksel roman kurallarının değişmesine yol açar. Marcel Proust, Alain-Robbe Grillet, Michel Butor gibi birçok yazar, Henri Bergson'un zaman felsefesinden etkilenecek, yeni anlatım yöntemlerine öncülük eder. Butor *Değişme* romanında, Bergson'un mekân işlevselliğini oluşturan zaman felsefesinin etkisinde kalır. Bilinç akışıyla bellekte canlanan olaylar, mekânla doğru orantılı devam eder. Her bölümün sonunda, Léon Delmont vagonundan çıkar, izleyen bölümün başında oturduğu yere geri döner. Bu eserde Butor, Bergson'un zaman-mekân felsefesini anlaşılır hale getirerek edebi bir anıt inşa eder. Bu amaçla yazar, zaman, mekân, bilinç, gerçeklik, geçmiş anılar ve gelecek gibi kavramların farklı anlam bağlantılarını ortaya çıkarır.

**Anahtar Kelimeler:** *Michel Butor, Değişme, Zaman, Mekân, Bilinç, Geçmiş anılar, Şimdiki - gelecek zaman.*

## TIME AND SPACE IN BUTOR'S MODIFICATION

### Abstract

Stendhal, theRed and Black of your novel is a long way along roamed mirror. Butor's novel Change also, Leon Delmont reflecting mirror the flow of internal conversations and of consciousness. The Narrator, the reader also to include the novel unlike the traditional novel, refers to himself in the second person plural. In the book, apart from the usual depiction of views of items, are portrayed in different perspective. Basic place, Paris-Rome is the third location of the train between cars. Allocated to three in the works, each with their own, consists of three basic parts. Train cars started in the ending consists of about twenty two hours duration of fiction. Technological and scientific developments of the modern age, leads to change of the rules of the traditional novel. Marcel Proust, Alain-Robbe Grillet, many authors such as Michel Butor, Henri Bergson inspired the philosophy of time, new methods of expression. In the novel, Bergson's venue Change butor functionality remains in the domain of philosophy that creates time. Stream of consciousness is directly proportional with the events revived in memory space. At the end of each chapter, Leon out of the wagon, seated at the beginning of the section that follows the Delmont back where. In this work the philosophy of Bergson's time-space Butor, making clear a literary monument. For this purpose, author, time, space, consciousness, reality, history, memories and future reveals the different meaning of the concepts, such as connections.

**Keywords:** *Michel Butor, Change, Time, Space, Consciousness, History, Memories, Present-future tense.*

\*Bu makale 4 - 6 Mayıs 2017 tarihleri arasında Pamukkale Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü, XII. Frankofoni Kongresinde bildiri olarak sunulmuştur.

\*\* Doç.Dr., Cumhuriyet Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Mütercim-Tercümanlık Bölümü, SİVAS.  
eozkaya@cumhuriyet.edu.tr

## GİRİŞ

Zamanın iyi kullanılması, romanın anlatısal bütünlüğünü belirler. *Değişme* romanının yapısı, zaman ve mekân ilişkisi üzerine inşa edilmiştir. Bu çalışmanın amacı, Henri Bergson'un mekân işlevselliğini oluşturan, zaman felsefesi yönteminden hareketle, tematik bir çalışmayla, zaman mekân ilişkisinin anlatıcı-kahraman üzerine yansımaları çözümlenerek olacaktır. Bergson'un sezgi ve bilinç yöntemiyle *Değişme* romanını incelemek, Yeni Roman'ın özelliklerini belirten teknikleri daha iyi anlamaya olanak sağlayacaktır.

*Değişme* romanı, Paris'ten Roma'ya hareket eden Léon Delmont'un tren yolculuğunu anlatır. Anlatıcı-kahraman iki şehir arasındaki yolculuğunda, karısı Henriette ile yıpranmış ilişkilerini, iş yaşamının sıkıcı monotonluğunu düşünerek, Roma'daki Cécile'e yönelir. Léon için, Roma şehri bir kaçış, bir sığınaktır; Cécile ise özgürleşmek ve kendisi olmaktır. Duygu yoğunluğu içinde, Henriette ve çocuklarından uzaklaşan Léon, Paris'te Cécile için bir iş ayarlar. Henriette'ten boşanmaya ve Cécile ile yaşamaya karar verir. Bu düşüncesini Cécile'e bildirmek için, Paris-Roma trenine biner, yirmi iki saate yakın bir yolculuk yapar. Trenden inmesiyle roman sona erer.

Tren yolculuğunun, hareket zamanı ve zamansal belirteçler, olayın sınırlarının belirlenmesine olanak sağlar. Yolculuğun anlatılma biçimi, anlatıcı-kahramanın yolculukta geçirdiği süredir, yani öyküleme zamanıdır. İkinci çoğul şahısla anlatılan Léon Delmont olayın merkezindedir, hayatını gözden geçirir, bu yaşantısını geçmiş anıları ve gelecek ile ilişkilendirerek, öykünün zamanlarını oluşturur, yaşantısını değiştirme kararından vazgeçip ve zamanı yeniden oluşturarak bir çözüme ulaşır.

Zaman gibi, mekân da iki düzlemde karşımıza çıkar. Öyküleme mekânı, Léon Delmont'un içinde yaklaşık yirmi iki saat yolculuk yaptığı Roma trenidir. Öykünün mekânlarını ise Paris ve Roma şehirleri oluşturur. Anlatıcı-kahraman, öyküleme mekânını, içindeki yolcuları, koridordaki yazı panolarını betimler. Her mekân, Léon için, ayrı bir anlam ifade eder. Bu anlamları çözümlendiğinde, duyguları netlik kazanır, hayatının değişmesiyle ilgili önemli kararlar alır.

Zaman, mekân ve kişi, anlatının çözümlenmesini sağlayan temel öğelerdir. "*Çünkü hangi türde olursa olsun, yazınsal yapıt, bireyin, zaman ve uzam kesitinde yaşadığı deneyimin, yine bir zaman ve uzam kesitinde aktarılmasına öyküden bir bütündür.*" (Öztoğat, 2005:128-129)

Georges Poulet *L'espace proustien* eserinde, mekânların, geçmişin birer anısı olduklarından bahseder. Bu anılar bazen bizden uzaklaşır, bazen de geri gelirler. Romanda, anlatıcı-kahraman için Paris-Roma arasındaki mesafe değişkendir. İçinde bulunulan mekân, kahramanı başka yerlere sürüklemese, belleğinde olumsuz düşünceler oluşmazsa, kahraman kendi yalnızlığı içinde kaybolur ve yolculuk süresi uzar. (Poulet, 1982: 21-23)

Geçmişte yaşananlarla birlikte, anlatıcı-kahramanın ruhsal durumu, mekânla uyum içindedir. Belleğindeki anılar, birbirini yansıtan binlerce parçaya bölünür. Bergson bu durumu, geçmiş hayatın ayrıntılarının sonsuz çokluğu olarak nitelendirir. (Bergson, 1970: 169) Bu ayrıntıların her biri kendi benzerlikleriyle değil, diğerlerinden farklı olan yönleriyle ortaya çıkar. Léon Delmont'un anıları, zamansal bir sıra oluşturmaksızın, iki şehir arasında mekânsal, tarihsel ve duygusal farklılıklarla oluşur. Yaşanmış anılardan, sezgileri sayesinde gerçeğe döner.

Butor, anlatıcı-kahramanın zaman bilincini, yaşadığı tecrübelerin bir parçası olarak verir. Marcel Proust, Michel Butor gibi, Yeni Roman'ın öncüsü yazarlar, zamanı sadece bir temanın tamamlayıcısı olarak değil, bizzat romanın konusu olarak görürler. ( Bourneur, 1985: 120-122).

Léon Delmont'un trende gözlemediği olaylar şimdiki zamanla, Henriette, çocukları ve Paris geçmiş zamanla, Cécile ve Roma şehri ise gelecek zamanla aktarılır. Duygular anlık süreler üzerine yoğunlaştırılmış, zaman parçalara bölünmüştür. Zaman akışı, trenin istasyonlarda durup kalkmasına paralel bir şekilde, hızlanıp yavaşlayarak zamanda ritim değişikliği sağlanır. Yapılan tasvirler, zamanı okuyucuya hissettiren birer ipucudur.

İnsanı başka bir zamana götüren duyuşsal öğeler, dış dünyayla ilgili tasvirler, ruhsal duyuların oluşmasına zemin hazırlar. *Değişme* romanında zaman, hızla ilerleyen ve durmayan bir süreçtir. Léon Delmont'un yaşadığı süre içinde geriye dönüşleri ve geleceğe yönelik düşünceleri, kronolojik zamanı kendi içinde eritir, geçmiş-gelecek ve şimdiki zamanı durmaksızın geliştirir. Gérard Genette'e göre, bilinç akışı tekniği kullanan yazarlar, geçmiş kavramını şimdiki zamanla büyütüp zenginleştirirler. (Genette, 1969: 43-45).

Butor, okuyucunun romanla özdeşleşmesini sağlamak için, iç monolog ve bilinç akışı metoduyla, Léon Delmont'un karşılıklı konuşmalarını olduğu gibi aktarır. Henri Bergson'un zaman kavramına göre, şimdiki zaman, biri geçmişe diğeri geleceğe doğru giden iki asimetric yöne uzanır. Böylece zaman kronolojik bir çizgisellik izlemez. Bu zamansal durum, düşünce ile mekân arasındaki bağı güçlendirir.

Edebi anlatıda mekân, kurgusal uzamı oluşturur. Tren vagonu, Paris ve Roma kurgusal uzamın içinde bulunan mekânlardır. İki şehir arasındaki biçimsel farklılık betimlemeleri, Léon Delmont'un duygularıyla paraleldir. Butor, kahramanın tren vagonunda olduğu belirtecini verdikten sonra, bu mekânın önemini ayrıca vurgulamaz. Olay kurgusu ilk mekânda devam eder.

"Bu kompartımanı seçtiniz, çünkü solunuzda, koridora bakan ve gidiş yönünde olan köşe boştu, eğer vakit olsaydı da her zamanki gibi Marnal'dan sizin için yer ayırtmasını istemiş olsaydınız...yok hayır, kendiniz telefon edip ayırtırdınız yerinizi, çünkü birkaç günlüğüne Roma'ya sıvıştığınızı Scabelli şirketinden kimse bilmemeliydi." (Butor, 1991: 13-14)

Zamansal sıçramalarla Paris ve Roma belirtilir. Bu şehirlerdeki tarihi yapılar ise anlatım akışı içinde oluşan mekânsal kurgu zincirleridir. Bergson, sezgi ve bilinç kavramlarını zaman olgusuyla birleştirir, homojen ve heterojen olmak üzere iki çeşit zamanın varlığından söz eder. Homojen zaman, sayılabilir nitelikte ve mekânsal zamandır. Heterojen zaman ise kişinin içsel yaşantısına, bilince özgü zamandır, yani süredir. Bergson'un zaman-mekân ilişkisinde, mekân tüm sınırlı büyüklükleri içine alan uçsuz bucaksız büyüklük olarak tanımlanır. (Bergson, 1970: 169)

"Konuşmanızın başlıca konusu yeni yaşamınızın ayarlanması olacak, Cecile'in Paris'e nasıl yerleşeceği sorununa gelince, henüz iyice aydınlığa kavuşmamış olan bu noktadan söz etmeyi son dakikalara bırakmayı yeğlersiniz, ...şimdilik boş olan bekâr odasını önerebilirsiniz, evinize o derece yakın oluşu korkunç bir durum elbette." (Butor, 1991: 101)

Bergson'un zaman teorisine göre, Léon Delmont'un geçmiş ile gelecek arasında hiçbir ayırım yapmadan, trende yaşadığı anlar saf süreyi oluşturur. Anımsama, hayal ve umut etme, kahramanın yolculuğunu zaman akışına dönüştürür. Tren yolculuğunun başladığı ilk bölümün son cümlesinde, Léon kendini programlanmış bir makine olarak görür. "... önceleri kurmuş olduğunuz ve artık siz farkında bile olmadan, yavaş yavaş ve kendi kendine işlemeye başlayan bir mekanizmadan başka bir şey değil bu." (Butor,1991: 26)

Kendini kuklaya benzettiği Paris'in monoton yaşantısından, Léon istemli bir çabıyla değil, onu çevreleyen dünyaya tepki olarak kurtulmak ister. Çevre koşulları, dış etkenler o'nun bilincini harekete geçirir. Trende gözlerini pencereye doğru çevirdiğinde, henüz aydınlanan havanın karanlığı ile Henriette'in anıları, Paris'in bunaltıcı yaşantısıyla birlikte özdeşleşir.

"Bakışlarınızı pencereden yana çevirdiğinizde Henriette'in vaktiyle siyah olan saçlarını, sonra, ürküntü veren donuk ilk sabah ışığında yavaş yavaş ortaya çıkan... aralıklarına kentin iplik iplik is ve tozu birikmiş ... panjurları gürültüyle açıp katladığı sırada büsbütün ortaya çıkıveren sırtını gördünüz." (Butor, 1991: 21)

Léon'un belleğinde, hatıralar hızlı bir şekilde istemsizce canlanmaya başlar. Onun ruh halinin kaynağı Paris yaşamıdır. Henriette'in her hareketini olumsuz bir şekilde nitelendirirken, romanın sonunda Cécile ile yaşayamayacağını, Henriette ve çocuklarının yanına dönmesi gerektiğini düşünür ve hayatındaki boşluğu doldurmak için bir kitap yazmaya karar verir.

Gerard Genette'e göre, mekân, edebi yaratı sürecini betimler ve romanın özünü oluşturan öğedir. Mekân, hem yazarın belleğindeki ruhsal durumunu açıklamaya hem de bilgi aktarılan ortamın varlığını aydınlatmaya olanak sağlar. (Butor, 1969: 48-58) *Roman üzerine Denemeler* eserinin, *Uzam ve Roman* bölümünde, Butor, mekânı oluşturmak için, yazarın bakış açısını ele alır ve yaşanmış mekân algısının değiştiğini düşünerek, kahramanların neden ve nasıl yer değiştirdiklerini sorgular. Kişi üzerinde baskı yaratan olayların, mekânın düzenlenme biçimini oluşturduğunu keşfeder. Butor'a göre, mekânsal belirtiler, tamamlanmamış veriler arasında köprü oluşturur ve mekân, belirli bir zaman içinde, anlatının akışına olanak sağlar.

*Değişme* romanında, okuyucunun romana girişi, anlatıcı-kahramanın tren kompartımanına, yani anlatıyı oluşturan temel mekâna girişiyle başlar. Mekânsal tek birimi oluşturan tren kompartımanındaki anlatı, zamansal bölünmelerle devam eder. Roman şöyle başlar:

“Sol ayağınızı bakır sürgüye basmışsınız, sağ omuzunuzla da sürme kapıyı az daha itebilmek için boşuna uğraşıp duruyorsunuz. Daracık aralıktan içeriye kenarlara sürtünerek sokuluyorsunuz, ...oldukça ufak valizinizi ...kavriyorsunuz ...kaslarınızın ve sinirlerinizin tümünün, sadece parmak boğumlarınızda, ...bileğinizde ve kolunuzda değil, ...omurlarınız boyunca da gerilerek meydana çıktığını duyuyorsunuz.” (Butor, 1991: 13)

Roman, “Koridor boşaldı. Peronda kümelenmiş kalabalığa bakıyorsunuz. İniyorsunuz.” sözcükleriyle, başlangıcın tersine bir hareketle sona erer. Romanın yapısı, yazar tarafından titiz bir şekilde hesaplanmıştır. *Değişme*, kendi içinde üç alt bölüme ayrılan, üç ana bölümden oluşur. Léon, her bölümün sonunda kompartımandan çıkar, izleyen bölümün başında tekrar yerine geri döner.

Riffaterre, her romanın, okunabilir olması için, kendi içinde metinsel bir stratejiye sahip olması gerektiğini vurgular. Her edebi metnin, kendine özgü bir şifresi vardır. Yazarın, eserin metinsel stratejisini kontrol edecek biçimde oluşturduğunu açıklar. (Riffaterre, 1979: 11-12) Butor, Léon Delmont’un, daracık aralıktan sürtünerek kompartımana girmesini sağlarken, ruhsal durumunun yansımaları oluşturur. Parmaklarının ve kaslarının gerginliği taşıdığı ufak valizden değil, ruhunun yorgunluğundan kaynaklanmaktadır. Buna karşılık, Cécile’in ruhunda uyandırdığı coşkuyu, Roma sevgisini şiirsel bir dille anlatır. Kompartıman, koridor ve diğer yolcular, iç mekânın tasvirini oluşturur. Anlatıcı-kahramanın trendeki mavi perdeli koridor penceresinden dışarıyı izlemesi, perondaki saatin tasviri, dönemin trenlerini tanıyamamıza olanak sağlar.

Léon Delmont, aldığı bir kararla Henriette’i terk edecek, Cécile ile birlikte yaşayacak ve tüm hayatı değişecektir. Bu kararını bildirmek için yaptığı tren yolculuğu, anlatının tümünü oluşturur. Tren yolculuğunun aşaması, aslında Léon Delmont’un bilincindeki içsel yolculuğun, ruhsal değişmelerin aşamasıdır. Roma’ya varış, yeni bir mekân oluşmasına olanak sağlamaz, bir şehirden diğerine yer değiştirme olarak tamamlanır.

Yeni Roman’da kişiler, zaman ve mekân ilişkisi, geleneksel romandaki biçimiyle hazır bir şekilde sunulmaz. Okuyucu, anlatının içine çekilir, romanın kişisi, kendi kendinin anlatıcısı olur. Okurun karşılaştığı bu durum, insanın dünyadaki yerinin, yeniden belirlenmesi çabasıdır. (İşler, 2011: 181) Geleneksel romanlarda, olay örgüsü, kişilerin tasviri açık bir şekilde yapılırken, modern romanlarda bu bilgiler dolaylı olarak verilir. Okuyucu, romanı oluşturan evreni daha iyi anlayabilmek için tamamlayıcı bilgilere ihtiyaç duyar. Yolculuk süresi boyunca, Delmont’un anıları ve projeleri art arda devam eder. Kompartımandan çıkışı mekânsal yer değiştirmeyi, anılar ve projelerinden ayrılıp, gördüklerini kendi bakış açısıyla anlatması zamansal değişmeyi ifade eder. Gözlemediği kişi ya da eşyaların tasviri, onun ruhsal evrenindeki değişmelerin tasviridir. Olaydan çok, anlatsal yöntem okurun ilgisini çeker. Biçim, içerikten daha önemli konuma gelir. “Bundan böyle, romanda biçim üstüne çalışma, büyük önem kazanmaktadır.” diyerek, Butor bu romanıyla Yeni Romancıların yaklaşımını doğrular. (Butor, 1991, Çev: Mehmet Rifat: 19)

Butor, ne Delmont’un çocukluğundan, ne de Henriette ile nasıl tanıştığından bahseder. Romanda anlatılan zaman, son beş yılının açıkça vurgulandığı, on sekiz yıla yayılır. Hatırlanan anılar sayesinde, tüm duyguları netlik kazanır, sıradan olaylar bile ayrıntılı bir değişime uğrar.

Her birinde üç alt bölümün bulunduğu üç ana bölümden oluşan *Değişme* romanında, Léon Delmont’un yolculuğu sabah sekizi on geç başlar. Anlatıcı-kahraman, daha önceki yolculuklarını hatırlar. Kompartımandaki diğer yolcuları inceler, bölümün sonunda koridora çıkar. İkinci alt bölümün başında tekrar yerine döner. Yolculuğa çıkmadan önceki haftayı hatırlar. Paris’te Scabelli yazı makinaları şirketinde çalıştığı için, ayda bir kez Roma’ya birinci mevkide seyahat ederken, şimdi hayatındaki değişiklik kararını Cécile’e bildirmek için üçüncü mevkide seyahat etmektedir. “İçinde bulunduğunuz bu trene ilişkin daha geniş bilgi edinmek için *(oysa öbür trenin, yani alışık olduğunuz Roma Ekspresinin tarifesini ezberle bilirsiniz ve büsbütün yabancı sayılmazsınız bile, bir türlü içinden çıkamadığınız şu kare kapaklı rehberle hiç ihtiyacınız olmaz o trende)*.” (Butor, 1991: 35)

Üçüncü alt bölümün başında, tren Bourgogne manzarasının ortasında ilerlerken, yerini belli etmek için bırakmış olduğu romanının yanına oturur, kompartımandaki diğer yolcuların yaşantılarını hayal etmeye başlar. İki yıl önce, ağustos ayında, aynı kompartımandaki tatilden dönen Cécile ile restoranda tanışmalarını hatırlar. Başlangıçta uzun susmalarla bölünen birkaç nezaket sözcüğünden sonra, yanında yeterli Fransız parası olmayan Cécile’e yardım edişini anımsar. Hatıralardan gelecek zamana geçerek, Roma’da Cécile ile buluştuğunda, yapacaklarını düşünür. “*Ve kendinizi Roma sokaklarında bulacaksınız, hava güzel olursa, öğle yemeğine kent dışında bir yere ...ama Cécile*

isterse ..., o nasıl isterse öyle olur elbette ,...” (Butor, 1991: 84)

İkinci ana bölümün, birinci alt bölümünde, kompartımana girerken koridor penceresinin altında asılı levhada Dijon, Medon, Torino, Cenova, Roma, Napoli, Mesina ve Siraküza isimlerini okur. Hukuk profesörü, din adamı ve yeni evli çiftten ayrı olarak, kompartımana yeni binen siyahlı kadın ve küçük oğlundan bahseder. Tren, yağmur altında, ormanlık bölgeden geçerken Fontainebleau Efsanesinin kahramanı “Avcı”nın hayalini görür gibi olur. Yolcular üzerinde yoğunlaşan bakışlar, yemek vagonundan gelen zil sesiyle bölünür.

İkinci ana bölümün, ikinci alt bölümü, hem romanın hem de Léon’un duygularının tam ortasında yer alır. Cécile ve Roma’ya duyulan özlemin yerini, Henriette ile Roma’da geçirdiği günler almaya başlar. Henriette’in, önceleri sevdiği şeylerden artık nefret ediyor olmasını, kendi suskunluğunun sebebi olarak görmeye başlar. Her bölüm sonunda olduğu gibi yine dışarı çıkar. “Haydi kalkın, koridorda bir sigara içersiniz, ara sıra camdaki buğuyu yeninizle silip dışarı da bakarsınız. Hiç açmadığınız romanı etajerden alıp kanepeye bırakıyorsunuz, çıkıyorsunuz.” (Butor, 1991:154)

İkinci ana bölümün, ikinci alt bölümünden itibaren, Léon’un duyguları kristalleşmeye, dağınık halden netleşmeye başlar. Roma dönüşü, gelecek hafta Henriette’e söyleyeceklerini düşünür. Bir yıl önce Cécile’in Paris’e gelişini, Henriette’in Roma’ya gelişiyi karşılaştırır.

Üçüncü ana bölümün başında ise, yeni hayat projesi değişmeye başlar. Okumak için satın aldığı fakat okumadığı kitap üzerinde duyguları yoğunlaşır. Belleği daha önceki yolculuklara yönelir. Üçüncü ana bölümün, üçüncü alt bölümünde ise, Cécile’i görmeden Roma’dan ayrılmaya kendini hazırlar.

Butor, romandaki bölümleri matematiksel bir orantıyla düzenler. Anlatıcı-kahramanın yaklaşık bir gün, tam olarak yirmi bir saat otuz beş dakika süren yolculuğunun olay örgüsü, hayatındaki değişiklik kararıdır. Bergson’un homojen zaman teorisine göre, mekânın, anlatıcı-kahraman üzerindeki duygularının, heterojen zaman teorisine, bellekteki içsel yaşantıya etkisi açıklanmaktadır.

Léon Delmont, Cécile’i Roma şehrinin yüzü, özgürlüğün ve yaşama sevincinin kaynağı olarak görür. Duygusal anlamda, kahramanın belleğinde, Henriette, Cécile’den önce yer almasına rağmen, tarihsel anlamda Roma, Paris’ten önce yer alır. Duyguları, iki kadın ve iki şehir için simetrik. Kahramanın, Paris’e özgü memnuniyetsizliği, hayranlık duyduğu Roma uygarlığının daha da yücelmesine sebep olur. Paris’teyken, Roma’yı düşünmeye başlar. Paris’in farklı görünüşleri, onda mutsuz bir izlenim yaratır.

“Roma’nın belli başlı anıtlarını Cécile’i tanımadan önce de gezmiştiniz, iklimini o zamanlar da severdiniz ama bu Roma aşkı henüz doğmamıştı içinizde; ...Cécile’e olan tutkunuz tüm Roma sokaklarını öylesine renklendiriyor ki, Henriette’in yanında Cécile’i düşler, Paris’te iken Roma’yı yaşar oldunuz.” (Butor, 1991: 62)

Roman boyunca, anlatıcı-kahraman, Roma’da gezinen bir turist olarak görünür. Tarihsel, mimari ve kültürel bilgiler, Delmont’un Paris ve Roma İmparatorluğunun başkenti arasında bir köprü oluşturmaya olanak sağlar. Tarihsel bilgiler ve duygusal düşler, Paris’e karşı bir koalisyon oluşturur. Anlatıcı-kahraman, Roma’yı dünyadaki tüm şehirlerin başkenti olarak görür. Delmont’un yolculuğu boyunca yaşadığı, bilinç akışı, iç konuşmalar ve geriye dönük hatıralar edebi yaratıcılığın oluşmasına ortam hazırlar. Roma’nın önemini vurgulamak için, MS 2. Yüzyılın ilk yarısında yaşamış olan ünlü bilim adamlarından Ptolémée’nin yazdığı, Roma İmparatorluğu’nun coğrafi bilgilerini topladığı kitaba gönderme yapar. “Dünya bu kentin bağrında merkezlenmiştir, Ptolémée’nin tanımladığı yarımkürede bulunan herhangi bir yer değil, Roma’yı bu, yeryüzünün merkezi Roma,...” (Butor, 1991: 270)

Romanda mekân, kültürel karışımı zenginleştirir. Toplumların yaşadığı uygarlıklar, karşılıklı olarak, zenginliklerinin kanıtını oluşturur. Roma’da, Léon Delmont, kültürünü zenginleştirmeye çalışırken engellerle karşılaşır.

“ Sainte-Marie-sur la Minerve Kilisesinde İşkence Direğine Bağlı İsa’yı görebiliriz, Roma’daki tek gotik kilise bu ... oldukça uzak bir villada, bir Pieta olacak, (Çarmıhtan sonra aziz Meryem’in kollarında İsa’yı canlandıran bir tablo) bir türlü gidip görememiştim ... Sanseverino Villasına gittiniz, ne yazık ki kapıyı kapalı buldunuz, sadece pazartesi günleri saat ondan on ikiye değin açık olduğu yazılıydı kapıda.” (Butor, 1991: 168-169)



Roma'daki, arkeolojik zenginlikler ve tarihsel anıtlar, Cécile'in hayat dolu kişiliğiyle birleşerek, Delmont'un anılarında büyüleyici bir etki yaratırlar. Léon'un belleğinde, Paris'ten kaçıp Roma'ya sığınması, kültürel bir rahatlama örneğini oluşturur. Tarihi yerleri dolaştıkça, hayran olduğu şehrin tamamı, ona açık hava müzesi gibi görünür. Roma İmparatorluğu'nun tanrı ve tanrıçaları, anlatıcı-kahramanın hayranlığını arttırlar. Ölümsüz kent diye adlandırılan bu şehirde, Roma İmparatorlarından Julien l'Apostat'nın hamamlarının, sadece duvarlarının dibinden yürümek ve bunlara hafifçe değip geçmek, anlatıcı-kahramana mekânsal-zaman keyfini yaşatır. Roma ve Cécile tutkusu karşısında, uzun süre kararsızlık içinde bocalamasının nedeni hiç kuşkusuz çocuklarıdır. Onları düşünerek, gizlenmekten vazgeçer. Son bölümde, anlatıcı-kahraman, Roma Termini tren istasyonuna vardığında, Henriette ya da Cécile ile yaşadığı farklı dönemler, hayatının değişim kararına etki eder. Henriette'ten uzaklaştıkça, Delmont'un ona ve çocuklarına karşı tutkusu artar. Cécile'e ve Roma'ya yaklaştıkça, duyguları azalır. Yolculuğu süresince yaşadığı yalnızlık, belleğindeki anıların netleşmesini sağlar ve duygularıyla mesafe arasında ters simetri oluşur.

Sonuç olarak, Butor'un *Değişme* romanında, iç içe geçen, şimdi, geçmiş ve gelecek zaman bir bütün olarak algılanır. Butor, soyut bakış açısından hareketle, somut örneklere yer verir. Romanın ayrı ayrı bölümlerle değil, bir bütün olarak şiirsellik taşıdığını gösterir. Anlatıcı-kahramanın bakış açısıyla, nesnelere de belli bir düzen içinde verir.

Léon Delmont, Gare de Lyon'dan hareket ederken almış olduğu, hiç okumadığı, yolculuğu süresince yalnızca varlığının bir belirtisi olarak kullandığı ve trenden inerken unutup, sonra düşürdüğü yerden aldığı kitap sayesinde, içinde açılan boşluğu doldurmanın tek yolunun, bir kitap yazmak olduğunu düşünür.

Yazılacak kitapta, Paris'te oturan birinin yaşamında, Roma şehrinin etkisi belirtilecek, Paris'in Roma'ya göre daha derinlerde kalışı anlatılacaktır. İki şehir arasındaki uzaklık, iki şehrin kapladığı alan, kişiden kişiye değişecektir. Beklenmedik anlarda rastlaşmalar olacak, sadece zamanla aydınlanacak, anlık geçişler bulunacaktır. Günün birinde, anlatıcı-kahraman, Paris'te Panthéon yakınlarında gezinirken, önceden geçmiş olduğu bir mekânı, duyuşsal zamanın etkisiyle hemen tanıyacak, bir gardan diğerine istasyonları aşarak giderken, aslında içindeki değişmeyi gerçekleştirecektir. Duyuşsal zamanın etkisiyle, zaman ve mekân birleşerek, yazınsal yaratıcılığa olanak sağlayacaktır.

Butor'un, Léon Delmont aracılığıyla gerçekleştirdiği bu kültürel ve duyuşsal transfer, sadece anlatıcı-kahramana özgü değildir, okuyucuda da zihinsel algıları derinden etkileme söz konusudur.

**KAYNAKÇA**

- Bachelard G.** (1964), **La poétique de l'Espace**, Presses Universitaires de France, 4.edition, Paris.
- Bergson H.** (1970), **Matière et mémoire**, Puf, Paris.
- Bourneur R.** (1985) **Quellet Real, Roman Dünyası ve İncelemesi**, Çev : Hüseyin Gümüş, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul.
- Butor M.** (1991) **Değişme**, Çev : Mükerrerrem Akdeniz, Can Yayınları, İstanbul.
- Butor M.** (1957) **La Modification**, Editions de Minuit, Paris.
- Butor M.** (1969) **L'espace du roman, Essais sur le roman**, coll. Idées, Paris.
- Butor M.** (1991) **Roman Üstüne Denemeler**, Çev : Mehmet Rifat, Sema Rifat, Düzlem Yayınları, İstanbul.
- Genette G.** (1969) **Figures II**, Ed. Seuil, Paris.
- Genette G.** (1972) **Figures III**, Ed. Seuil, Paris.
- İşler Ertuğrul, (2011) Yeni Romanın Düşünsel Temelleri ve Anlatısal Yapısı, **Pamukkale Üniversitesi, Eğitim Fakültesi Dergisi**, Sayı 30, Temmuz.
- Kristeva J.** (1994) **Le temps sensible**, Editions Gallimard, Paris.
- Öztoğat **N.T.** (2005) **Yazınsal Metin Çözümlemesinde Kuramsal Yaklaşımlar**, Multilingual, İstanbul.
- Poulet G.** (1982) **L'espace proustien**, Editions Gallimard, Paris, les chapitres VII et VIII
- Riffaterre M.** (1979) **La production de texte littéraire**, Ed. Seuil, Paris.
- Valette B.** (1999) **La Modification**, Ellipses, Paris.





## YAŞAMIN ANLAMSIZLIĞI YA DA CAMUS MALRAUX'YU NASIL OKUDU

Engin BEZCİ\*

### Özet

20.yy Fransız edebiyatının önemli figürlerinden Albert Camus ve André Malraux'nun birbirlerine yazdığı mektuplar 2016 yılının Eylül ayında ilk kez yayımlandı. Toplamda otuz altı mektup ve karttan oluşan bu yazışma 1941 yılında Camus'nün hayranı olduğu Malraux'ya değerlendirmesi için *Yabancı*, *Sisifos Söyleni* ve *Caligula* başlıklı yapıtlarının el yazmalarını göndermesiyle başlar. Amacı Gallimard Yayınevi'nde etkili biri olan Malraux'dan yapıtlarının yayımlanması için yardım istemektir. El yazmalarını okuyan Malraux, kitaplarının yayımlaması sürecinde Camus'ye her anlamda destek olur. Mektupları aracılığıyla ilettiği değerlendirme ve öneriler özellikle *Yabancı*'nın bugün okuduğumuz biçimiyle yayımlanmasında belirleyici olur. Söz konusu sürece tanıklık eden mektuplar yaşamın anlamsızlığını felsefelerine temel alan bu iki yazarın düşünsel olarak ne kadar yakın olduklarını gözlemlemeye de olanak sağlar. Camus'nün yirmili yaşlarının başında keşfettiği Malraux'yu nasıl okuduğu ve ondan nasıl etkilendiği konusunda da bize önemli ipuçları verir. Bu makale geçen yıl gün yüzüne çıkan yazışmalar çerçevesinde iki yazarın ilişkilerini insani ve düşünsel planda ele almaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** *Camus, Malraux, Mektup, Absürt, El yazmaları, Roman, Deneme.*

## ABSURDITY OF LIFE OR HOW CAMUS READ MALRAUX

### Abstract

The correspondence between two major figures of French literature, Albert Camus and André Malraux, was published for the very first time in September 2016. The aforementioned correspondence, which consists of thirty-six letters and cards, starts in 1941, when Camus, a great admirer of Malraux, sends him the manuscripts of *The Stranger*, *The Myth of Sisyphus* and *Caligula* for him to read and assess. His aim is to seek help from the acclaimed writer, who is highly influential in Gallimard Publishing House, to have his work published. Having read the manuscripts, Malraux supports Camus in every possible way during the publishing process. The assessment and the suggestions he made determines the final form of *The Stranger* as we know it today. The letters, which bear testimony to the process of publishing, enable the reader to establish the remarkable intellectual kinship between these writers, both of whom base their philosophy on the futility of life. They also offer us some insight about how Camus was influenced by the works of Malraux, whom he discovered in his early twenties. This article discusses both the human and the intellectual dimensions of the relation between the two writers within the frame of their correspondence.

**Key words:** *Camus, Malraux, Correspondence, Absurd, Manuscripts, Novel, Essay.*

\*Yrd.Doç.Dr., Galatasaray Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Fransız Dili ve Edebiyatı, İSTANBUL.  
e-posta: ebezci@gsu.edu.tr

André Malraux (1901-1976) geçen yıl ölümünün 40. yıldönümünde dünyanın çeşitli kentlerinde düzenlenen sempozyum, seminer ve sergi gibi etkinlikler çerçevesinde anıldı. Bu bağlamda dergiler özel Malraux dosyaları hazırlarken, saygın yayınevleri de önemli kitaplar yayımladılar. Bu yayınların arasında en ilgi çekici olanı hiç kuşkusuz geçen yılın Eylül ayında Gallimard tarafından yayımlanan Albert Camus ve Malraux'nun birbirlerine yazdığı mektupları bir araya getiren kitaptı. Malraux-Camus ilişkileri çerçevesinde dönemin edebiyat tarihine ve özellikle de Camus'nün ilk yapıtlarının yayımlanmasında Malraux'nun oynadığı role ışık tutan bu mektuplar, aralarındaki düşünsel yakınlığı göz önüne sermesi bakımından da ayrı bir önem taşımaktadır. Bu makalenin başlığı her ne kadar sadece Camus'nün Malraux'yu nasıl okuduğu konusunun işleneceğini düşündürse de aslında kaçınılmaz olarak Malraux'nun Camus'ü nasıl okuduğuna da değinecektir. Çünkü Malraux Camus'nün *Yabancı*, *Sisifos Söyleni* ve *Caligula* başlıklı yapıtlarını henüz el yazması halindeyken okumuş birkaç kişiden biridir ve sadece bu yönüyle bile edebiyat tarihi açısından oldukça ilginçtir. Malraux'nun mektupları aracılığıyla ilettiği değerlendirme ve önerileri özellikle *Yabancı*'nin bugün okuduğumuz haliyle yayımlanmasında pek çok açıdan belirleyici olmuştur. Bu makale ilk kez geçen yıl gün yüzüne çıkan ve 1941-1959 yıllarını kapsayan yazışmalar çerçevesinde 20. Yüzyıl Fransız edebiyatının bu iki önemli figürünün ilişkilerini insani ve düşünsel planda ele almaktır.

\*\*\*

Aynı dönemin figürleri olmaları bir yana, özellikle felsefelerindeki yakınlıktan dolayı Malraux, Sartre ve Camus'nün adları pek çok bağlamda birlikte anılır. Malraux ve Sartre'in yaşları birbirine yakın olsa da, 1913 yılında doğan Camus ile Malraux arasında on iki yaş vardır ve bu romancılık kariyerleri düşünüldüğünde neredeyse bir kuşaklık farka tekabül eder. Zira Camus ilk romanı *Yabancı*'yı yayımladığı zaman (Haziran 1942), Malraux romancılık kariyerini neredeyse bitirmiş ve 1943 yılında yayımlayacağı *Altenburg'un Ceviz Ağaçları* dışında diğer önemli romanlarını çoktan yazmıştı. Camus ilk gençliğinden itibaren bir Malraux okuru ve hayranıdır: henüz yirmi bir yaşındayken yazdığı "A propos de Malraux, Orient et Occident" başlıklı kısa deneme onun ne kadar dikkatli bir Malraux okuru olduğunu ortaya koyar. (Camus-Malraux, 2016: 72-78) Yıllar sonra verdiği bir röportajda düşünsel oluşumunda önemli bir rol oynayan Malraux'yu ustalarından biri olarak belirler: "Genç bir yazarken ustalarımın biri olarak Malraux'yu okumak ve sonrasında dost olarak onunla karşılaşmak hayatımın şanslarından biri oldu." (Todd, 1996: 691) Dolayısıyla Camus'nün Malraux'ya yazdığı ilk mektupların da gösterdiği gibi, aralarındaki ilişki başlangıçta yazar ve hayran ilişkisidir ve bu ilişki Camus'nün ilk önemli yapıtlarını yayımlayıp, bir yazar olarak rüştünü ispatlamasından sonra temelinde entelektüel bir dostluğun olduğu eşitlerin ilişkisine evrilecektir.

Camus Malraux'ya olan bu hayranlığını dile getirmekten hiçbir zaman çekinmemiştir. 1957 yılında Nobel Edebiyat Ödülü'nü aldığı zaman "Bu ödülü Malraux almalıydı. Onun taçlandırıldığını görmeyi çok isterdim" der. (Todd, 2001: 676) Ödül töreninden sonra düzenlenen basın toplantısında Malraux'nun eylem adamlığı yönünün altını özellikle çizer: "Kesin olan şu ki, böylesi bir yapıta hayranlık ve sevgi duyuyorum. Şunu hatırlatmama da izin verin; her ne kadar yapıtın kendisiyle ilgili olmasa da insanın kendisinde de -insan olarak [Malraux]- hayranlık uyandıran bir şey var, haksız mıyım? Bazı değerleri elde etmek için oturup beklemedi, o değerler için bedel ödedi. Kitapların evreninde bu tavra şapka çıkartılır. Bu şapkeyi sizin önünüzde herkesin içinde çıkarmaktan dolayı mutluluk duyuyorum" (Camus, 2008: 287). *Düşman Kardeşler* ya da *Sartre Malraux'yu nasıl okudu* başlıklı makalemizde belirttiğimiz gibi, "Camus kuşağı genç yazarlarının gözünde Malraux'nun "eylemci" bir yazar olarak etkileyici bir model oluşturduğunu söylemek abartılı olmaz. Zira Malraux pek çok tarihsel olayda aktör olarak yer almış ve bu eylemlerin neredeyse tamamını yazınsal ürünlere dönüştürmüştür." (Bezci, 2017: 159) Deneme ve romanlarında hiçlikten, ölümden, yaşamın anlamsızlığından, insanlık onurundan bahseden Malraux, genç Camus'ü derinden etkiler. Bütün bunların ötesinde Camus'nün Malraux'ya olan hayranlığının temelinde onu kendi yaşantısında absürt<sup>1</sup> deneyimlemiş bir kişi olarak görmesinin yattığını söylemek olasıdır. *Sisifos Söyleni* yayımlandıktan sonra özellikle absürt kavramı çerçevesinde çıkan polemikte Camus'nün felsefeciliği çok tartışılır. Oysa felsefe eğitimi almış olmasına rağmen Camus kendisini asla bir felsefeci olarak görmez, aynı şekilde deneme ve romanlarındaki izlekler yüzünden Sartre çizgisindeki Varoluşçuluk'un içinde görülmesini de kesin bir dille reddeder. Pierre Bonnel'e yazdığı bir mektupta absürt kavramından söz ederken, kuramsal olarak temellendirilmesinin ötesinde absürtün öncelikle yaşanması, deneyimlenmesi gereken bir olgu olduğunu belirtir. (Camus, 2006: 1276) 1938 yılında *Alger Républicain*'de Sartre'in ilk romanı olan *Bulantı* üzerine yazdığı eleştiride aslında bu bakış açısına ilişkin ipuçları vermiştir; *Bulantı*'nin yazarında romanı amaç edinen bir romancıdan çok onu araç olarak kullanan bir felsefeci görür: "Roman asla bir felsefenin resmedilmesi değildir sadece. İyi

\*Fransızca kaynaklardan yapılan alıntıların çevirisi tarafımızdan yapılmıştır.

1. *Sisifos Söyleni*'ni dilimize kazandıran Tahsin Yücel Fransızca *absurde* sözcüğünü "uyumsuz" olarak çevirmeyi tercih etmiştir. Çevirinin başına koyduğu kısa notta bu tercihini şöyle açıklar: "Bu sözcük, sözlük anlamı ile 'usa, mantığa uymayan, abes, saçma, boş, anlamsız olan' "absurde" sözcüğünün karşılığı olarak kullanılmıştır. Ama *Sisifos Söyleni*'nde "absurde" sözcüğü bu anlamı aşar, insan ya da düşünce sözcüklerinin sıfatı olduğu zaman, insan açısından evrenin mantığa aykırılığını, tutarsızlığını anlamış, her şeyi olduğu gibi gören bilinçli insan ya da düşünceyi belirtir." Gerçekten de "absurde" sözcüğünün anlamında "uyumsuz"u aşan bir şey vardır. Bu açıklamasına tamamen katılmakla birlikte biz bu makalede *absurde/absurdité* sözcüğünün eşanlamlılarından biri olan "non-sens"ı temel alıp daha çok "anlamsızlık" anlamında kullanmayı (var oluşun ya da yaşamın anlamsızlığı gibi) ve *absürt* yazmayı tercih ediyoruz.

bir romanda felsefe görüntülerin içinde aktarılır.” (794) Bu yargı elbette “romanda felsefe olmamalı” gibi bir anlama gelmez, aksine yazının devamında kendisinin de belirttiği gibi düşünsel derinlik kalıcı olmak isteyen her yapıtın olmazsa olmazıdır ve zaten büyük romancılar felsefecilerdir<sup>2</sup>. Bu anlamda ideal roman örneğini İnsanlık Durumu’nda görür: “Büyük romancıyı deneyim ve düşüncenin gizemli bileşimi, yani hayatın ve onun üstüne geliştirilen düşüncenin bileşimi yaratır (örneğin İnsanlık Durumu gibi bir kitapta olduğu gibi). Burada söz konusu olan roman [*Bulantı*] kuramın yaşama [pratiğe] haksızlık ettiği, [onun önüne geçtiği] ve bahsettiğimiz dengeyi bozulduğu bir romandır.” (794)

\*\*\*

Edebiyat eleştirmeni olarak yaptığı gazeteciliği bir kenara bırakırsak, Camus her şeyden önce amatör yönetmen ve aktör olarak bir tiyatro adamıdır. Tiyatro ile olan bu ilişkisi hem kendi yapıtlarıyla hem de ünlü romanlardan yaptığı uyarlamalarla yaşamının sonuna kadar devam edecektir. Malraux ile ilk irtibatı da yine bu nedenle olur: Malraux’un 1935’te yayımladığı *Le Temps du mépris*’yi aynı yıl tiyatroya uyarlar ve sahneye koymak için kendisinden izin ister. Cezayir’den, daha önce kendisiyle hiç karşılaşmadığı bir gençten (Camus 22 yaşındadır o tarihte) gelen isteğe, bir telgrafla çok kısa bir yanıt verir: “oyna”. Kimseyle senli-benli konuşmayan Malraux’un böylesi bir cevap vermesi dikkat çekicidir, nitekim hem mektuplarında hem de karşılaştıklarında birbirlerine her zaman “siz” diye hitap edeceklerdir. Bu şaşkınlık veren içtenliğin nedenini büyük ölçüde dönemin koşullarında aramak gerekir: büyük olasılıkla Malraux Avrupa’da faşizmin yükselmeye başladığı ve komünizme hala sempati duyduğu bir dönemde genç bir üniversite öğrencisinden gelen isteğe hayır dememiştir. Camus Komünist Partisi’ne de o yıl üye olur. Kimi araştırmacılara göre komünist olmasında sadece lisedeki hocası Jean Grenier’in değil, Malraux’un romanlarının da büyük etkisi vardır. Nitekim çok etkilendiği *Les Souliers déchirés* adlı bir Sovyet filmi izledikten sonra arkadaşlarından birine yazdığı mektupta söyledikleri söz konusu etkinin en belirgin göstergesidir: “Bazen yeni komünizmin bütün ağırlığını bu şeylerde, bu soylu tavırlarda, bu yaşamda hissediyorum. Ve Malraux’ya nasıl da hayranım!” (Todd, 1996:93) Genç Camus’nün Malraux’un ilk üç romanını benzeri bir coşkunlukla okuduğunu tahmin etmek güç değildir. Birkaç yıl sonra, 1939’da bu kez İnsanlık *Durumu*’nu tiyatroya uyarlamaya soyunur ama proje hiçbir zaman gerçekleşmez.

İlk karşılaşmaları savaş sırasında, 1940 Mart’ında, işgal altındaki Paris’te gerçekleşir: Camus Malraux’un *Umut* romanının sinema uyarlaması olan *Sierra del Teruel*’in gizli gösterimine katılır. Tanışmalarını sağlayan kişi de Malraux’un ve Jean Grenier’in ortak arkadaşı, aynı zamanda Camus’nün çalıştığı *l’Alger républicain*’in başyazarı olan Pascal Pia’dır. Yaklaşık bir yıl sonra, Mayıs 1941’de, Malraux kendisine Pascal Pia ve üvey kardeşi Roland Malraux aracılığıyla ulaştırılan *Yabancı ve Caligula*’nın el yazmalarını okur. Camus’nün el yazmalarını Malraux’ya göndermesinin nedeni onu hem kendisini anlayacak biri olarak görmesi, hem de artık editörlük yapmasa da Malraux’un Gallimard Yayınevi’nde hala sözü geçen biri olmasıdır. Pascal Pia Malraux’un Camus’ye iletilmek üzere yazdığı notları 27 Mayıs 1941 tarihli kendi mektubunda olduğu gibi kopyalayarak şöyle aktarır:

Camus’nün el yazmalarını okumayı henüz bitirdim. Lyon’a gidemiyor olmam çok can sıkıcı: ne de olsa bu gibi şeyleri yüz yüze konuşmak, mektuplar ve özetler aracılığıyla yapmaktan daha iyi olurdu.

Önce *Yabancı*’yı okudum. Oradaki tema çok açık. *Caligula*’nın ise sadece *Yabancı*’yı anlamaya yardımcı olduğu için öyle. Sonuç olarak, okur *Yabancı*’ya da başka bir yapıtla Camus’ye alışmaya kadar *Caligula*’nın çekmede beklemesi gerektiğini düşünüyorum. İsterseniz bu konuyu yeniden konuşuruz.

Hiç kuşku yok ki, *Yabancı* önemli bir şey. Kullanılan yöntemlerin yalınlığı ve gücü okuru roman kahramanının bakış açısını benimsemeye zorlayacaktır; bu roman kişinin [Meursault] inandırıcı olup olmaması kitabın kaderinde belirleyici olacaktır. İnandırıcılık anlamında Camus’nün söylemek istediği şey hiç de hafife alınmaz.

Ayrıntılara gelince:

1. Cümle yapısı sistematik olarak biraz fazla “özne, yüklem, tümleç ve nokta” biçimindedir. Kimi zaman bu bir yönteme dönüşüyor. Yer yer noktalamayı değiştirerek bu kolayca halledilebilir.

2. Rahiple ilgili sahneyi biraz daha çalışmak gerekir. Orada söylenen şey çok açık ama Camus’nün söylemek istediği şey kısmen söylenmiş gibi ve bu sahne çok önemli. Bunu yapmanın zor olduğunu biliyorum, ama *söylenildiği* gibi bunun zor olması onu yapmak için de iyi bir nedendir.

2. Camus “*Sisifos Söyleni*”nde yazarları ikiye ayırır: “Büyük romancılar filozof romancılarıdır, yani “savlı” yazarların karşıtıdır. Balzac, Sade, Melville, Stendhal, Dostoyeski, Proust, Malraux, Kafka bunlardan birkaçıdır.” (Camus, 2017: 118) Yukarıdaki eleştirilerin ışığında Sartre’i ikinci kategoriye koyduğunu söylemek yanlış olmaz.

3. Aynı şey cinayet sahnesi için de geçerli. Genel olarak iyi ama kitabın bütünü içinde yeterince ikna edici değil. Belki basit bir biçimde, yani bir paragraf daha eklenerek, Arap'ın elindeki bıçakla güneş arasındaki bağlantı üstünde biraz daha durulabilir.

4. Anne ile ilgili her şeyi daha yoğun bir hale getirmeli. Bütün vurgulamalar gerekli ve yerinde [...].

Size zekice ya da etkileyici şeyler değil, yararlı şeyler söylemeye çalışıyorum. Camus'nün ortaya koymaya çalıştığı sorgulamaya gelince, endişe etmesin, o yerli yerinde. El yazmasını iyi tavsiyeler veren bir adam olan Roger Martin du Gard'a göndereceğim. Sonra da, eğer Camus arzu ederse, onun ya da başkasının aracılığıyla [Gaston] Gallimard'a<sup>3</sup>. Bu konuda bana ne düşündüğünüzü yazın. Yayıncılar, hangisi olursa olsun, tema yüzünden Sartre'la arasında benzerlikler olduğunu söylemekten geri durmayacaklardır. Takmasın! Camus böylesi bir kitap yazdığı için mutlu olmalı. (Camus-Malraux, 2016: 95-96)

Malraux'nun notlarını aktardıktan sonra Pascal Pia kendi adına şöyle yazar: “Şurası kesin ki, okuduğu metin Malraux'yu sarsmış. Beğendiği metinler söz konusu olduğunda hep böyle yapar: uzunca bir süre düşünür, sonra tekrar tekrar düşünür ve biçimle ilgili düzeltme önerilerinde bulunur.[...]” (Camus-Malraux: 97)

Camus 2 Haziran tarihli mektubuyla cevap verir Pia'ya:

“Malraux laf olsun diye konuşacak biri değil. Eleştirilerini yaptığım şeye verdiği onayın kanıtı olarak görüyorum. Diğer eleştirileri de yerinde: ilk bölüm, Paris'te yazılan diğer bölümlerden bir yıl kadar önce yazılmıştı. Biçimdeki “yöntem”, eğer onu rahatsız ediyorsa, yeniden gözden geçirilmeli. Serim bölümündeki “kuruluşu” bilerek yaptım, ancak yine de hangi estetik olursa olsun, sonuçta karikatürize etmekten de kaçınmak gerekir.” (97)

*Yabancı* ve *Caligula*'dan birkaç ay sonra *Sisifos Söyleni*'nin el yazması da ulaşır Malraux'ya. Camus'nün bu üç el yazmasını birbiri ardınca göndermesinin nedeni hepsini aynı zamanda yayımlanmak isteğidir. Düşüncesindeki bütünlüğü gösterebilmek ve böylece yapıtların anlaşılmasını kolaylaştırmak için eş zamanlı yayımlanmalarının daha anlamlı olacağını düşünür. Nitekim Malraux'nun yukarıdaki mektubunda “*Yabancı*'nın teması çok açık, *Caligula*'nın ise sadece *Yabancı* onu anlamaya yardımcı olduğu için öyle” yazarken söylemek istediği şey de budur: her üçünde de izleksel bir bütünlük vardır. *Sisifos Söyleni*'ni okuduktan sonra Pascal Pia'dan Camus'nün adresini alıp 30 Ekim 1941 tarihli ilk mektubunu yazar:

Sevgili Camus,

Adresinizi diğer iki el yazmasından sonra *Sisifos*'u da ileten Pia gönderdi. *Sisifos* ve *Yabancı*'nın arasındaki bağ tahmin ettiğimden daha da önemliymiş. Deneme romana büsbütün anlam katıyor: romanda tek renkli ve zayıf görünen şey daha güçlü bir hale geliyor.[...] Yapıtlar birbirlerini açıklarlar, sizin durumunuzda buna daha çok inanıyorum.” (31)

Camus 15 Kasım 1941 tarihli cevabi mektubunda öncelikle şükranlarını dile getirir : “Kendisi tarafından onaylanmak istediğim insanlardansınız ve bu onayı verme biçiminiz minnetimi daha da artırıyor. Öncesinde de çok şey borçluydum size”. (33) Camus söz konusu “borcun” ne olduğunu ilerideki satırlarda dile getirecektir. Satırlarına şöyle devam eder:

Pia *Yabancı* ile ilgili değerlendirmelerinizi iletmişti. İki bölümü yeniden yazdım. Gerçekten de kimi yapıtlar birbirini aydınlatırlar. Tam da bu fikir üzerine çalışıyorum. Belki de bu yüzden, naifçe, kitaplarımın eş zamanlı yayımlanması konusunda ısrarcı olmuştum. Bu anlamda bana yardım ettiğiniz için teşekkür ederim. Kitaplarım sevdiğim ve hayran olduğum insanların onayı ve sempatisini kazanmaktan öteye gidemezse eğer, sorun değil, bu bile bana yeter. İşte bu nedenle mektubunuz benim için çok değerli.” (33)

Camus'nün mektubunda belirttiği gibi gerçekten de en azından *Yabancı* ve *Sisifos Söyleni*'nin eş zamanlı yayımlanmaları konusunda Malraux Gaston Gallimard nezdinde girişimde bulunur ve ona 27 Kasım'da şöyle yazar: “Camus'ye gelince, denemeyi de okuyun. Deneme ve roman temelde bir bütün oluşturuyor ve ikisini beraber yayımlamak çok yararlı olur doğrusu.” (Cerisier, 2013:19)

3. Mektubunda söylediği gibi gerçekten de 8 Kasım 1941'de Gaston Gallimard'a bir kart yazarak “Camus'nün el yazmalarını okudunuz mu? Dikkat! Kanımca bu önemli bir yazar olacak!” der. Gallimard 19 Kasım'da Malraux'ya cevaben: Camus'nün romanını bizzat okudum; yayımlamak konusunda tereddüdüm yok. Ama kontratı nereye göndermeli? Bende adresi yok” yazar. (Cerisier, 2013: 18) Malraux 12 Aralık'ta bir kart yazarak ona Camus'nün adresini ulaştırır.

Yukarıda sözünü ettiğimiz kaygıyla yapıtlarının eş zamanlı olarak yayımlanmasını isteyen Camus'ü Malraux'dan daha iyi kim anlayabilir: sözleşmesi uyarınca yayıncısı Bernard Grasset'ye bir roman göndermesi gerekirken Malraux ona ilk denemesi olan *La Tentation de l'Occident*'i (1926) gönderir. Yine bir yıl sonra ikinci denemesi *D'Une jeunesse européenne* de Grasset tarafından yayımlanır. Bu durum o kuşağa özgü bir tavır gibidir: yalnızca Malraux'nun değil, dönemin diğer romancılarının da benzer biçimde hareket ettiklerini söylemek yanlış olmaz. Örneğin Bernanos *Sous le soleil du satan*'a paralel olarak *La Grande-peur des Biens-Pensants*'ı ve *Les Grands cimetières sous la lune*'ü, Jean Giono *Chant du monde*'un yanısıra *Service inutile*'i, Saint-Exupéry *Vol de nuit*'nin yanısıra *Terre des hommes*'u, Sartre roman üçlemesi *Les Chemins de liberté*'nin yanında felsefi denemesi *L'Être ou le néant*'ı yayımlar. Söz konusu yazarlar denemelerinde etik ve metafizik sorunları çözümlerlerken, romanlarında da aynı sorunları işlerler. Fransız edebiyatında büyük romancıların, romanları için bir çeşit anahtar oluşturan bu derece önemli denemeler yayımladığı başka bir dönemin daha olmadığını söylemek abartılı olmaz. Nasıl ki Malraux'nun roman evrenini ve kişilerinin ağırsını anlamak için yukarıda andığımız denemelerini okumak gerekirse, Camus'nün *Yabancı*'sını ya da *Caligula*'sını doğru anlamak için de *Sisifos Söyleni*'ni, *Başkaldıran İnsan*'ını hatta Cezayir'deyken yayımladığı gençlik dönemi yapıtları olan *Düğün*'ü ve *Tersi ve Yüzü*'nü de okumak gereklidir.

\*\*\*

Malraux'nun *Sisifos Söyleni* ile ilgili değerlendirmeleri ve sonrasında gelişen diyalog iki yazarın düşünsel olarak ne kadar yakın olduklarını görmememize olanak sağlar: “Konunuzla ilgili söyleyecek çok şeyim olduğunu tahmin edersiniz herhalde. [Denemenizde] bir çeşit absürt etiği yapıyorsunuz, geriye kalan onun psikolojisini de yapmak. Son zamanlarda bunu yapmayı çok düşledim.” (Camus-Malraux: 31) Malraux'yu buna iten şey aynı günlerde T.E. Lawrence'ın ya da daha bilinen adıyla Arabistanlı Lawrence'ın mektuplarını okumasıdır. Nitekim T.E. Lawrence'ın yaşamı çerçevesinde absürtün psikolojik boyutunun ön planda olacağı denemesi *Le Démon de l'absolu*'yü yazmayı da o günlerde tasarlar.<sup>4</sup> Absürt bağlamında Lawrence'ın Camus için de ilginç ve üstüne düşünmeye değer bir figür olduğunu tahmin ettiğini söyler. Malraux bu düşüncesinde yanılmamıştır; aralarındaki düşünsel yakınlık Camus'ü heyecanlandırır: “İşte mektubunuz bu nedenle benim için çok değerli. Gerçekten de Lawrence'ı düşündüğüm zamanlar olmuştu. Bütünüyle absürt bir kişilik” der ve şöyle ekler: “[...] absürt psikoloji en başarılı örneklerinden bazılarını sizin roman kişilerinizde verdi.[...] Lawrence kendi yaşamında İnsanlık Durumu'ndaydı. Bu anlamda da size borçlu olduğum şeyi unutamam.”(33) Camus'nün bu tespiti son derece yerindedir zira Malraux'nun bütün romanları gerçekten de absürtün insan psikolojisinde bulduğu yankıyı ya da başka bir deyişle insanın absürtle karşılaşmasını ve onunla yaptığı mücadeleyi anlatır. Bu açıdan bakıldığında tarihsel bir kişilik olan T.E. Lawrence'ın efsanevi yaşamıyla Malraux'nun bir kitabına konu olması hiç şaşırtıcı değildir; çünkü Lawrence ile Malraux'un roman kahramanları Garine, Claude, Perken, Vincent Berger, hatta kendisi de, aynı kumaştan biçilmiş gibidir. Nitekim 1971'de Georges Souffret ile yaptığı söyleşide Lawrence'la aynı “klan”dan olduklarını söylerken onun üstünden hem kendisini hem de roman kişilerini tanımlar aslında: ona göre “eyleme düşkünlük, tarihe ve yaşama anlam verme arayışı, yalnızlık eğilimi” aralarındaki ortak noktalardan bazılarıdır. (Malraux, 1996: 1669) Camus'nün gözündeki Lawrence imajı da bundan farklı değildir; söz konusu mektupta onu yaşamın anlamsızlığını kavramış, yaşamı üstüne kumar oynayan anonim bir söylen kahramanı olarak niteler. Malraux Camus'ye yazdığı 10 Mart 1942 tarihli mektubunda yeniden Lawrence konusuna değinir: “Lawrence önsözüm bir kitaba dönüşüyor: bu bir biyografi kitabı değil, yazgı ve irade kavramlarının içine işlediği bir adamda iradenin yazgıya karşı verdiği savaşın kitabı. Giderek beni daha da heyecanlandırıyor ve giderek sizin [*Sisifos Söyleni*'deki] konunuzla daha çok keşişiyor.” (Camus-Malraux: 40) Malraux'ya göre Lawrence'ın yazgıya karşı verdiği savaş insanlık durumunun ve bu durumu aşmak için gösterilecek iradenin en iyi örneklerinden biridir: “Lawrence'ın yaşamı güçlü bir biçimde itham edicidir” diyerek insanlık durumunun altını çizer. (Picon, 1953:16)

Her ne kadar Camus *Sisifos Söyleni*'ndeki örneklerinin arasına (Sisifos, Don Juan, Dostoyevski ve Kafka'nın roman kahramanları vs.) Lawrence'ı almasa da bilinç üzerine yaptığı tespit bir “söylen kahramanı” olarak nitelediği Lawrence için de geçerlidir: “Bir söylen ‘trajik’se, kahraman bilinçli olduğu için trajiktir.” (Camus, 2017:139) Hem Malraux hem de Camus için insan öncelikle bilincidir. Yaşamın anlamsızlığının bilincine varan bir insanın önünde iki seçenek vardır: ya bu durumu yadsıyarak yaşamına devam edecektir ya da insanlık durum dediğimiz şeye isyan edip yaşamına bir anlam vermeye çalışacaktır: “Bilinç ve başkaldırı [...] vazgeçişin tam karşıtıdır” yazar Camus. (69) Çünkü ona göre “bu başkaldırı yaşama değerini verir”. (68) 1951'de yayımladığı denemesi *Başkaldıran İnsan* da bu bağlamda anlam bulur. İntihar olgusundan hareketle yaşamın yaşanmaya değip değmeyeceği sorusuna cevap arayan Camus'nün *Sisifos Söyleni*'nde vardığı sonuç “mademki insan bir kez dünyaya gelmiştir, o halde yapılabilecek en iyi şey olabildiğince yaşamaktır” biçiminde özetlenebilir. Bu düşünceyi tek bir cümleyle başka bir biçimde söylemek gerekseydi eğer, o cümle herhalde Malraux'nun ilk romanındaki “hayat beş para etmez ama hiçbir şey de bir hayat etmez” cümlesi olurdu. Bu bağlamda Camus'nün sorun olarak gördüğü şey kendimizi bir

4. Ne var ki 1942'de yazmaya başladığı *Le Démon de l'absolu*'yü hiçbir zaman bitiremeyecektir. (Savaş sonrasında el yazmasının Gestapo tarafından imha edildiğini iddia etse de yarım kalmasına rağmen oldukça hacimli olan kitap ilk kez 1996'da, ölümünün yirminci yılında Gallimard tarafından yayımlanır.)



şekilde içinde bulduğumuz yaşamın anlamsız olması değildir, aksine “yaşam anlamdan ne kadar yoksun olursa, o kadar iyi yaşanacağı çıkıyor ortaya” (67) diyecektir; çünkü bu bilinçli insana kendini, yaşamını eylemleriyle yeniden yaratma olanağı verir: “Sisifos’un tüm sessiz sevinci buradadır: yazgısı kendisininidir. Kayası kendi nesnesidir.” (140) Malraux’un *Les Conquérants* romanının başkahramanı Garine’in söylediği şey de bundan farklı değildir: “Aslında dünyanın boşluğu saplantısı, dünyanın hiçliği düşüncesi olmadı mı, ortada ne güç kalır ne de gerçek bir hayat.” (Malraux, 1967:233) Sonuç olarak Camus için temel sorun daha çok insanın anlamsızlığa nasıl direnebileceği, kendi yazgısını nasıl ele alabileceğidir. Nitekim Camus’ye göre Sartre’ın *Bulanti*’sında eksik olan bu türden bir etiktir: edilgen roman kişisi Roquentin’in öyküsünde Sartre yaşamın anlamsızlığını göstermekle yetinmiş, anlamsızlığa rağmen nasıl yaşanabileceğine dair bir şey söylememiştir: “Böylesi bir edebiyatın yanlış, yaşamın trajik oluşunu onun sefaletine bağlamasıdır. Yaşamın anlamsızlığını işaret etmek bir son değil, sadece bir başlangıçtır. Neredeyse bütün dehalerin hareket ettiği gerçek de budur. Bizi ilgilendiren şey keşfin kendisi değil, ondan çıkan sonuçlar ve oyunun nasıl oynanacağıdır.” (Camus, 2006:795-796)

\*\*\*

Camus 13 Mart 1942 tarihli mektubunda *Yabancı*’nın baskıda olduğunu belirtip, *Sisifos*’un da yayımlanacağını müjdelere. Matbaada olan versiyon için “daha önce okuduğunuzdan biraz farklı ve size çok şey borçlu olan bir versiyon” der. 25 Mayıs tarihli mektupta bu farklılığı ne olduğunu şöyle açıklar: “Tüm eleştirilerinizi dikkate aldığımı göreceksiniz. Bütünüyle yeniden yazdığım cinayet ve rahip sahnelerinin öncekine göre daha iyi olup olmadığını bana söylersiniz.” (Camus-Malraux: 48) Malraux’un okuduğu versiyon bugün elde olmadığı için bir karşılaştırma yapmak ve Malraux’un eleştirilerinden sonra Camus’nün tam olarak neleri değiştirdiğini belirlemek olanaksızdır. Ancak halen Aix-en-Provence’teki Méjanes Kütüphanesi arşivlerinde bulunan ve *manuscrit Camus* olarak adlandırılan el yazmasında yazarın yeniden yazdığını söylediği bölümlerin üstünde sayfa numarası olmaması uzmanlar tarafından Camus’nün numaralandırılmış olan bir önceki versiyondan söz konusu sayfaları çıkartıp yerine sonradan yazdıklarını koymuş olduğu biçiminde yorumlanır. (Camus, 2006:1261)

13 Mart tarihli aynı mektupta Gallimard’ın daha önce Cezayir’de Charlot Yayınevi tarafından yayımlanan denemeleri *Tersi ve Yüzü* (1937) ile *Düğün*’ü (1939) de yeniden basmak istediğini belirtir. Bu duruma oldukça şaşırıldığını ancak yayımlanmalarına kesinlikle karşı olduğunu söyler. Yine de sırf Malraux’ya olan güvenini göstermek için söz konusu kitapları kendisine göndereceğini ancak kitapların “tahammül edilmez” sayfalar içerdiğini yazar. (Camus-Malraux: 42) Bu arada veba üzerine yeni bir roman yazmaya başladığını da duyurur. *Düğün*’ü okuyan Malraux, 25 Nisan tarihli mektubunda Camus’nün kitabı hakkındaki görüşlerinin oldukça sert olduğunu ve kendisine karşı biraz acımasız davrandığını söyler: “Tamam ufaktan Barres’çi bir yönü var, ama her şeye rağmen çok iyi şeyler de var, özellikle düşünce açısından. Er ya da geç bu yapıtı yeniden ele alacağınızı düşünüyorum. Bu, biçimin artık terkedildiği ama özün on ya da yirmi yıl sonra başka kitaplarda yeniden ortaya çıktığı acemilik dönemi yapıtlarından. Gallimard’ın şimdilik elindekiyle yetinmesi gerektiğini düşünmekte haklısınız.” (45) Gerçekten de o zaman yeniden yayımlanmalarına oldukça soğuk bakan Camus o “acemilik” dönemi yapıtlarını yeniden gözden geçirerek 1958’de tekrar yayımlar. Malraux’un sözünü ettiği o “öz” sonraki yapıtlarında da vardır; zira gerek biçim, gerekse düşünce açısından *Yabancı* ve *Sisifos Söyleni* o denemelerden önemli izler taşırlar.

## SONUÇ

Camus 17 Mart 1942’de, yani *Yabancı*’nın matbaada olduğunu söylediği günlerde, Jean Grenier’ye yazdığı mektupta *Yabancı* ve *Sisifos Söyleni*’nin yayımlanma sürecini bir cümleyle şöyle özetler: “Şans ve dostlarım yardım etti: Pia ve Malraux her şeyi halletti.” (98) Bu süreçte Malraux sadece elyazmalarını okuyup önerilerde bulunmakla yetinmemiş, Camus’ye Gallimard Yayınevi ile imza aşamasında da her konuda (ne kadar avans istemesinin uygun olacağını söyleyecek kadar) akıl hocalığı yapmıştır. Nitekim Malraux ve Camus’nün 1941’de başlayan yazışmalarının en önemli bölümü bu sürece tanıklık eden mektuplardan oluşur. Malraux’un 20 Kasım 1943 tarihli mektubundan sonra yaklaşık iki yıl boyunca birbirlerine yazmazlar, yazdırlarsa da o mektuplar günümüze kalmamıştır. Ancak söz konusu yıllarda bir kaç kez görüştükleri bilinir. Bu iki yıllık süreçte Malraux Direniş hareketine katılır ve savaştan sonra 1945’te kurulan geçici De Gaulle hükûmetinde bakan olur. Kasım 1943’te Gallimard Yayınevi’nde editör olarak çalışmaya başlayan Camus’ye gelince, o da aynı yılın sonunda Direniş’e destek vermek için Nazi işgali yüzünden o günlerde kaçak olarak yayımlanan *Combat* gazetesine başyazar olarak girer. Gazetede imzasız olarak yayımlanan ve çoğunu Camus’nün yazdığı düşünülen başyazılarda sıklıkla Malraux’dan bahsedilir. Savaş sonrasında ise o artık *Yabancı*’nın yazarı olarak üne kavuşup, önemli bir yazar olarak saygı görmeye başlamıştır. Yazışmaları çeşitli vesilelerle 1959 yılına kadar devam etmişse de hiçbir zaman 1941-1943 yılları arasındaki kadar yoğun ve önemli olmamıştır.

Ölümünden bir yıl önce, 1975 yılında, Frédéric J. Grover'e verdiği bir röportajda Malraux Camus'nün *Combat*'da çalıştığı döneme (1943-44) gönderme yaparak ilişkilerini şöyle özetler: " Onu o sıralarda tanıdım. Öncesinde Cezayir'de Pascal Pia ile çalışıyordu. *Umut* filmimin gösterimine gelmişti. Sonra bana *Yabancı*'yı gönderdi ve onu [ancak] kitabı yayımlandıktan sonra tekrar gördüm. O fotoğraf [*Combat*'nın yazıhanesinde çekilen ve üstünde her ikisinin de bulunduğu ünlü fotoğraf] bir ziyaret sırasında çekilmiş olmalı<sup>5</sup>. Ardından ben cepheye gittim ve yollarımız ayrıldı. Ortak noktamız sadece Gallimard idi. O köşesinde kendi hayatını sürdürdü, ben de benimkini. Bizi ayıran bir yaş farkı da vardı- neredeyse bir kuşaklık bir fark-, geç tanıdım onu. Pascal Pia onunla tanıştığında [Camus] on sekiz yaşındaydı." (147) *Yabancı*'nın onda uyandırdığı etkinin ne olduğu sorusuna verdiği yanıt bizi Malraux'nun Camus'de ne bulduğu konusunda aydınlatır: "Sanatsal bir başarıydı. Camus'nün bakış açısı o zamanlar Amerikan romanlarında bulduğumuz bakış açısıydı."(147) Malraux'nun gözünde Camus'nün en büyük başarısı o dönemin Fransız romanı için yeni olan bir biçemi kullanmasıdır. Camus Malraux'nun *Yabancı* hakkındaki bu sözleri duysaydı herhalde çok mutlu olurdu, zira Camus için "sanatçı" olmak, kuramcı bir felsefeci ya da romanı bir araç olarak kullanan bir felsefeci olmaktan her zaman daha önemli olmuştur. Frédéric J. Grover'in "Siz absürt konusunu Camus'den daha önce işlemiştiniz, onun *Sisifos Söyleni*'ndeki absürt tanımını nasıl değerlendirirsiniz" sorusuna verdiği yanıtta açıkça orada söz konusu olan absürt anlayışı ve tanımlamasının Rus yazar Chestov ve kendisine çok şey borçlu olduğunu söyler. Camus de bunu yadsımamıştır zaten: Absürt konusundan bahsettikleri mektupların birinde "bu anlamda da size borçlu olduğum şeyi unutamam" derken aslında aynı şeyi söylemiştir. Florence Malraux'ya göre Camus hiçbir zaman babasının "idol" yazarları arasında yer almamıştır. (9) Bunun nedeni büyük olasılıkla zamanında kendisinin de işlediği izleklerin onun için yeni olmamasıdır.

5.Almanlar tarafından tutsak edilen Malraux'nun öldürüldüğüne dair haberler yayılır. Bu haberlere inanmadığını yazan gazete 9 Eylül 1944 tarihli sayısında Malraux'nun yaşadığı haberini birinci sayfasından müjdelere. Sonrasında, 21 Eylül tarihinde, Malraux üstünde askeri üniformayla gazeteyi ziyarete gelir. O ziyaret sırasında çekilen fotoğraf gazetenin bir sonraki sayısında yine birinci sayfada yayımlanır.

**KAYNAKÇA**

- Bezci, E. (2017). "Düşman Kardeşler ya da Sartre Malraux'yu nasıl okudu", **Frankofoni**, 30, 157-170, Ankara.
- Camus, A. (2006). **Œuvres Complètes, t.I**, Gallimard, Paris.
- Camus, A. (2008). **Œuvres Complètes, t.II**, Gallimard, Paris.
- Camus, A. (2017). **Sisifos Söyleni**, Çev. Tahsin Yücel, Can Yayınları, İstanbul.
- Camus, A.-Malraux, A. (2016). **Correspondance 1941-1959 et autres textes**, ed. établie, présentée et annotée par Sophie Doudet, Gallimard, Paris.
- Cerisier, A. (2013). **Brève histoire illustrée de la publication de l'Étranger d'Albert Camus**, Gallimard, Paris.
- Malraux, A.(1967). **Kanton'da İsyân** (Les Conquérants), Çev. Attila İlhan, Varlık Yayınları, İstanbul.
- Malraux, A. (1996). **Œuvres Complètes, t.II**, Gallimard, Paris.
- Picon, G. (1953). **Malraux**, Seuil, Paris.
- Todd, O. (1996). **Albert Camus, Une vie**, Gallimard, Paris.
- Todd, O. (2001). **André Malraux, Une vie**, Gallimard, Paris.



## UN PERSONNAGE SOUS L'OMBRE DE LA COLONISATION:YOUNES OU JONAS?

Fatma AKBULUT\*

### Résumé

L'orientalisme est une curiosité passionnée des européens qui est apparu au 19<sup>ème</sup> siècle et cette tendance se base à l'époque sur une suite des œuvres et peintures des artistes qui ont fait des voyages en Orient. Mais ici la question la plus pertinente est : « Est-ce que les orientalistes ont écrit ou peint ce qu'ils avaient vu ou qu'ils ont écrit ou peint ce que les européens voulaient voir ou lire à propos de l'Orient ? » C'est une question très importante qui forme le fond de la récréation identitaire de l'Orient en Europe. *Ce que le jour doit à la nuit* est un roman de Yasmina Khadra qui convie le lecteur à penser sur la notion d'identité. Ce roman relate l'histoire d'un jeune homme, Younes, confié par son père, à son oncle qui est un notable pharmacien bien intégré à la communauté pied-noir de la région d'Oran. Younes ou Jonas, aisément intégré à la société des pieds noirs n'est pas un jeune homme ignorant à ce qui l'entoure. Les dilemmes dont souffre le beau Jonas grandissent à mesure que les années passent. Dans cette étude, nous allons essayer de traiter le trajet personnel de Younes du point de vue de la problématique identitaire.

**Mots-clés :** *Colonisation, Impérialisme, Culture, Métissage, Identité.*

## SÖMÜRGEÇİLİĞİN GÖLGESİNDE BİR KİŞİ : YUNUS YA DA YONAS ?

### Özet

19.yy'da ortaya çıkan Şarkiyatçılık, Avrupalıların tutkuyla ilgilendikleri bir konudur ve bu eğilim kaynağını o dönemde doğuya seyahat eden sanatçıların eser ve tablolarından alır. Ancak burada sorulabilecek en yerinde soru şu olacaktır : "Şarkiyatçılar gördüklerini mi yoksa Avrupalıların doğu hakkında görmek ya da okumak istediklerini mi yazdı veya resmetti?" Bu, Avrupa'da doğu kimliğinin yeniden yaratılma sürecinin temelini oluşturan çok önemli bir sorudur. *Günün Geceye Borcu* okuru kimlik kavramı üzerine düşünmeye davet eden bir romandır. Bu roman, babası tarafından Oran bölgesinin kara-ayak topluluğuna uyum sağlamış hatırı sayılır bir eczacı olan amcasına verilen genç bir adamın, Yunus'un, hikayesini anlatır. Kara-ayak toplumuna kolayca uyum sağlayan Yunus ya da Yonas etrafına karşı kayıtsız değildir. Yonas'ın ikilemleri yıllar geçtikçe artar. Bu çalışmada, Yunus'un kişisel yolculuğunu kimlik sorunsalı bakış açısı ile ele almaya çalışacağız.

**Anahtar Sözcükler:** *Sömürge, Emperyalizm, Kültür, Melezlik, Kimlik*

\*Arş. Gör., Pamukkale Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü, DENİZLİ.  
e-posta:fatmaakbulut@pau.edu.tr

## 1. INTRODUCTION

Qu'est-ce que la francophonie ? Qu'est-ce que la littérature francophone, coloniale ou postcoloniale ? Pourquoi les auteurs d'origine arabe écrivent, s'expriment en français ? D'où prend-t-elle, la littérature francophone sa source ? Pourquoi nous, en tant que lecteur, lisons ces œuvres surtout celles de la littérature postcoloniale ?

Toutes ces questions peuvent être multipliées, mais il nous manque les réponses. Même aujourd'hui, les théoriciens ne peuvent que répondre partiellement à ces questions.

A la fin du Moyen Âge, il y a eu une vraie révolution technique. Il nous sera assez de penser à la découverte de l'imprimerie et de la boussole. Rien ne serait pareil. Une nouvelle couche sociale ce qui était la bourgeoisie moderne avait été née. Ces découvertes sont suivies par d'autres ; telles que le bateau à voile, les carènes des navires, l'heure à verrouillage, le rouet rotatif, l'extraction industrielles des mines etc. Avec toutes ces nouveautés sonnaient les cloches de mort pour les ateliers d'artisanat. L'Europe qui avait passé à la production en fabrique et qui s'est parée d'une nouvelle technique a commencé à rechercher pour l'obtention des nouveaux marchés. Il leur restait découvrir, connaître et obtenir le monde.<sup>1</sup>

Ainsi commence la colonisation européenne qui est de faire subjuguier les pays dont l'économie se base sur l'agriculture et l'artisanat par les nations qui ont une technique de pointe. De ce point de vue, l'Europe commence à son élargissement colonial en disant qu'elle rendrait la civilisation à ces terres. Mais comme nous savons ce n'est très bien qu'un grand mensonge, une hypocrisie, une imposture comme à travers l'histoire, la colonisation n'est jamais une approche humaniste, mais raciste. L'Europe, donc, exerce sa colonisation dans un but entièrement lucratif qui lui offre nouvelles terres, nouvelles sources et nouveaux marchés ainsi que des indigènes qu'elle se servira comme esclaves.

Ainsi l'Europe commence à coloniser d'abord l'Amérique et puis l'Afrique, surtout l'Afrique du nord, les pays du Maghreb. En suivant seulement l'exemple d'Amérique, il nous est possible voir la civilisation qu'y apportent les européens. Après l'Amérique, les pays européens attaquent aux terres d'Afrique pour en obtenir des intérêts. Mais les pays colonisateurs qui se déclarent en tant que le défenseur de droits de l'homme et qui plaident pour la cause de la liberté de toute sorte deviennent en Afrique en un monstre qui font tout afin de garantir certains intérêts. Au lieu d'emmener la civilisation, ils y ont détruit la langue, la religion, les traditions, bref, tout ce qui forme la culture d'une nation. Ils y ont établi des écoles ce qui n'est pas pour leur offrir une meilleure éducation, mais pour maintenir l'oppression colonialiste. Il est certain que le moyen le plus efficace de la colonisation est de mettre fin à la langue des indigènes pour couper tous les liens des colonisés avec leur passé, leur culture. Donc les français ont mené une politique de langue qui a réussi sur une grande échelle dans les pays colonisés.

Il est inévitable et évident que les nations colonisées tentent à se libérer du joug de la servitude des pays colonisateurs. Les guerres d'indépendances des pays africains pour obtenir la liberté est une marque bouleversante de l'histoire du 20<sup>ème</sup> siècle. Les colonisés les ont réalisées comme guerre d'indépendance avec les armes mais également ils ont mené une lutte par leurs plumes. Toute à l'heure, nous avons montré l'importance de la langue originelle pendant le processus de la colonisation, et vice versa, la langue est très importante pour également pendant la lutte de décolonisation.

La littérature francophone ou les littératures francophones créées par les indigènes sont des termes ambigus même aujourd'hui. Mais au sens général du terme « la littérature francophone » est formée par les œuvres littéraires des auteurs de l'Hexagone, à savoir la France, mais « les littératures francophones » au pluriel sont formées par les œuvres données au dehors de l'Hexagone.

## 2. ETUDES POSTCOLONIALES : QU'EST-CE QUE LA LITTÉRATURE POSTCOLONIALE ?

Alors que les littératures francophones est un terme général, les études coloniales et postcoloniales sont des termes beaucoup plus spécifiques que ce précédent. L'étude coloniale se forme des œuvres données en langue du colonisateur ou par des auteurs isolés de la culture indigène. Ce sont plutôt des récits de voyage ou souvenir. Jean Marc Moura, professeur et théoricien de la littérature comparée et de la littérature francophone, dans son *L'Europe Littéraire et l'Ailleurs* décèle qu'il y a trois types d'acceptions pour la littérature coloniale :

L'acception thématique : « l'ensemble considérable de fictions qui peignent l'activité coloniale européenne pendant les années du Nouvel Impérialisme environ de 1870 à 1914 et la littérature exotique reflétant un dilemme »

1 A ce sujet voir Sömürgeçilik Tarihi de Raimondo Luraghi.

L'acception idéologique : « la littérature coloniale, conçue comme une glorification de la colonisation est assimilée au colonialisme. »

L'acception sociologique : « la littérature coloniale serait tout simplement celle des groupes sociaux de la colonie, celle du colonat. » (Moura, 1998 : 109-110)

Mais Moura, lui-même trouve les bases de la littérature coloniale à l'exotisme. Il l'explique ainsi : « *La relation exotisme-littérature coloniale va être entendue comme un antagonisme pris dans un rapport chronologique. Mais l'exotisme prépare en quelque sorte les lettres coloniales quoiqu'il soit incapable d'atteindre à leur acuité, à leur réalisme...* » (Moura, 112)

Les études postcoloniales symbolisent une marque historique, c'est la fin du colonialisme dans les pays africains, à partir de l'année 1962. Les études postcoloniales sont plutôt un nouveau domaine d'approche à travers lequel les colonies, qui ont proclamé leurs indépendances surtout à partir de la deuxième moitié du 20<sup>ème</sup> siècle, sont capables de s'exprimer à haute voix du point de vue politique et culturelle.

Il s'agit d'un « passage d'une vision littéraire coloniale du monde, à une littérature postcoloniale, c'est-à-dire à une littérature qui ne vient pas seulement « après » l'empire mais qui examine d'une manière critique la relation coloniale et en appelle à une révolution symbolique, à la restructuration des significations impériales dominantes. » (Moura, 156)

Lorsqu'on pense aux effets importants de la colonisation sur la politique, la culture ou sur la société, on remarque que les études postcoloniales se concentrent sur les relations entre nation-état, sur la race, la classe sociale, l'économie et sur le sexe, le genre. Jean-Paul Sartre, dans l'introduction qu'il écrit à *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache* de Léopold Sédar Senghor disait :

« Qu'est-ce donc que vous espérez, quand vous ôtiez le bâillon qui fermait ces bouches noires ? Qu'elles allaient entonner vos louanges ? Ces têtes que nos pères avaient courbées jusqu'à terre par la force, pensiez-vous, quand elles se relèveraient, lire l'adoration dans leurs yeux ? » (Sartre, 1948 : 8)

A cet égard, le colonialisme qui continue pour quatre cents années est une politique d'expansionnisme et également une manière de colonisation culturelle. Ces études sont des approches idéologiques qui visent détruire l'abîme entre des concepts qui semblent d'être contradictoire mais qui se complètent en même temps comme centre et périphérie, gouverneur et gouverné, noir et blanc, pauvre et riche, etc.

La source essentielle de la littérature postcoloniale est « le sentiment d'appartenance multiple, de métissage dû à un monde plus cosmopolite que jamais. » (Moura, 1998 : 174) Les écrivains à biculture, ayant culture autochtone et culture acquise pendant la colonisation, préfèrent « des thématiques et des formes comparables d'une culture à l'autre, des stratégies littéraires fort proches qui autorisent à penser la cohérence de ces littératures. » (Moura, 174) D'après Moura l'essence de la littérature postcoloniale se compose de quatre groupes de littératures euromériques, ce sont : les littératures du Commonwealth, les littératures lusophones, les littératures francophones et les littératures hispanophones. Toutes ces littératures dites postcoloniales ont plusieurs points communs.

« La lutte contre la colonisation et ses conséquences sur les conditions de vie et la vision du monde des auteurs ont mené à des thèmes et à des formes comparables, elles ont précipité des évolutions générales similaires et ont ainsi contribué à la naissance d'un courant littéraire majeure de cette fin de siècle. » (Moura, 173)

## 2.1. Le discours postcolonial

Le colonialisme qui signifie l'envahissement et gestion des autres terres est lié tout directement à la naissance et au développement du capitalisme européen. Le postcolonialisme n'est pas une période qui suit le colonialisme, au contraire c'est une vision du monde, une lutte envers la colonisation. Puisque le postcolonialisme est une vision du monde, la langue qu'on utilise afin de révéler cette vision est non seulement un moyen de communication, mais aussi un instrument employé pour la former. L'élément central de ce processus est « le discours » qui unifie l'idéologie et la langue.

L'élément le plus important de l'évolution de la littérature postcoloniale après la colonisation est la langue qui transforme la langue colonisatrice sous l'influence des particularités des langues indigènes. A travers plusieurs procédés, tels que l'interpolation, l'altération, ou l'oralité, les auteurs indigènes changent la langue dominante, le français standard en ce contexte, en l'intervenant, et puis la transforment et l'utilisent comme un contre stratagème de résistance.

Un autre procédé de la transformation postcoloniale est de réécrire l'histoire. Les études postcoloniales se focalisent sur une réécriture afin de changer le discours européocentrique, de briser la structure de la littérature canonique occidentale et de contribuer à la formation d'une identité indigène. Le fait que le discours postcolonial soit une révolte et une recherche de l'identité contre la structure canonique de la littérature colonialiste forme une autre partie importante de cette littérature europhone.

La littérature postcoloniale est une approche critique et interrogatoire envers le discours colonial et l'idéologie colonialiste. Les écrivains pour pouvoir montrer les différences culturelles tentent d'altérer, de changer la langue standard. Dans ce processus de création d'une nouvelle forme de langue, ils préfèrent l'insertion des mots qui ne peuvent pas être traduits, le refus de la syntaxe, l'oralité totale pour montrer que la langue est un champ de lutte et pour également lancer la culture indigène.

## 2.2.L'Orientalisme et la problématique de « l'Autre » :

L'orientalisme est une curiosité passionnée des européens qui est apparu au 19<sup>ème</sup> siècle et cette tendance se base à l'époque sur une suite des œuvres et peintures des artistes qui ont fait des voyages en Orient. Mais ici la question la plus pertinente est « Est-ce que les orientalistes ont écrit ou peint ce qu'ils avaient vu ou qu'ils ont écrit ou peint ce que les européens voulaient voir ou lire à propos de l'Orient ? » C'est une question très importante qui forme le fond de la récréation de l'Orient. Edward Saïd dans son œuvre monumentale, *Orientalisme*, discute longuement sur cette question et met l'accent sur un point remarquable. Il dit que dès le 18<sup>ème</sup> siècle, pendant de longues années, l'Occident par ses écrivains, voyageurs, peintres et missionnaires ont récréé l'Orient, sa géographie, sa civilisation, ses hommes ainsi de suite. Et ce fut un si grand effet que ce processus de récréation s'est reproduit et s'est fixé. Ainsi, durant de longues années, il nous manquait d'information et de prévoyance pour expliquer l'Orient réel. Saïd décèle plusieurs stéréotypes créés par l'Occident dans son ouvrage, les européens décrivent les orientaux en tant que dépourvus de la perception du temps, immobiles, intéressants, irrationnels, inhabituels, sauvages, paresseux, incompréhensibles, féminins et exotiques. Le fait que l'Occident décrit l'Orient ainsi n'est qu'une formation d'une fausse réalité. A cet égard, l'Orientalisme est une « spéculation et une suite d'images » que l'Occident construit.

Ainsi l'idéologie européocentrique redéfinit les frontières du tiers monde et grâce à la langue dominante et à la littérature, elle maintient l'impérialisme et le colonialisme. Les indigènes qui vivent dans un tel pays entrent en interaction avec les colonisateurs. Dans la zone où l'indigène n'est plus lui-même, ni occidentalisé, il tente de construire un sentiment d'appartenance et une identité. De cet aspect binôme est née une culture hybride. Donc la plupart du temps cette tendance de recherche de l'identité se présente comme une antinomie, une problématique péremptoire. L'Orient n'est que l'Autre à l'égard de l'Occident, ce précédent redéfinit l'Orient, à savoir les indigènes comme une classe inférieure, nègres ou secondaires. Ces références contradictoires à celles de l'Europe empêchent la formation d'une certaine identité autochtone, mais imposent une identité métisse.

Nous avons déjà dit que les sujets que traitent les auteurs de la littérature postcoloniale ont plusieurs points communs. L'identité est une des notions la plus fréquemment discutée. Cette similitude se confirme par les paroles de Jean Marc Moura de manière suivante : « Le problème des représentations culturelles (de soi, de l'autre) est pour elles (les littératures francophones) une donnée majeure et constante. Elles insistent sur la notion d'identité (*culturelle ou nationale*), à la fois aliénée et recherchée. » (Moura, 1998 : 175)

## 3.CE QUE LE JOUR DOIT A LA NUIT DE YASMINA KHADRA

*Ce que le jour doit à la nuit* est un roman de Yasmina Khadra qui convie le lecteur à penser sur cette notion d'identité. Mohammed Moulessehoul alias Yasmina Khadra est un ex-officier dans l'armée algérienne. Après avoir terminé ses études dans l'école militaire, il a servi comme un officier dans l'armée pendant 25 ans. Lors de la guerre civile algérienne, dans les années 1980, grâce à ses responsabilités qu'il a exercées avec succès, il a obtenu le grade de commandant. Entre les années 1984 et 1989 il a publié six romans sous son nom vrai et il a obtenu

plusieurs prix littéraires. Par la suite pour pouvoir éviter la censure militaire, il a utilisé plusieurs pseudonymes, mais à la fin, il a choisi Yasmina Khadra. L'histoire de ce pseudonyme est également intéressante. Yasmina et Khadra sont deux prénoms de sa femme, qui en porte trois. Mais le premier prénom est en effet Yamina, mais quand l'éditeur arrive pour signer les papiers, il écrit Yasmina croyant que l'épouse de l'écrivain a omis le « s ». Ainsi, il obtient le nom Yasmina Khadra. Lorsque le romancier exprime pendant un reportage sa gratitude pour sa femme, il dit :

« Mon épouse m'a soutenu et m'a permis de surmonter toutes les épreuves qui ont jalonné ma vie. En portant ses prénoms comme des lauriers, c'est ma façon de lui rester redevable. Sans elle, j'aurais abandonné. C'est elle qui m'a donné le courage de transgresser les interdits. Lorsque je lui ai parlé de la censure militaire, elle s'est portée volontaire pour signer à ma place mes contrats d'édition et m'a dit cette phrase qui restera biblique pour moi : "Tu m'as donné ton nom pour la vie. Je te donne le mien pour la postérité. »<sup>2</sup>

La trilogie *Les Hirondelles de Kaboul*, *L'Attentat* et *Les Sirènes de Bagdad*, qui s'intéresse au conflit entre Orient et Occident, rend l'auteur très célèbre au milieu littéraire.

*Ce que le jour doit à la nuit* est un des romans de Yasmina Khadra écrit en 2008. Le roman est choisi le meilleur livre de l'année 2008 pour le magazine *LIRE* et a obtenu le prix France Télévisions 2008, le roman est également adapté au cinéma par Alexandre Arcady en 2012.

Dans le roman, l'action commence aux années 1930. Younes a neuf ans et il a une sœur sourde et muette. Son père Issa, qui travaille sans cesse pour pouvoir payer ses dettes au Caïd, à savoir le gouverneur local, trouve ses champs de blé en flammes au bout d'une nuit. Ainsi, ruiné, Issa perd toutes ses terres ancestrales. Accablés, ils sont obligés à déménager à la grande ville, à Oran. Là, ils s'installent dans un quartier moyenâgeux où ne vivent que les indigènes pauvres et misérables. Après avoir lutté contre la vie, Issa qui comprend qu'il n'est plus capable de donner une meilleure vie à son fils, Younes, le confie à son frère, Mahi. Sa sacrifice est immense, avec son fils il perd également son respect à lui-même. Mahi, l'oncle de Younes, qui est marié à une française, Germaine, est un notable pharmacien bien intégré à la communauté pied-noir de la région d'Oran. Younes, un beau garçon au physique occidental est rebaptisé Jonas. Donc, avec son oncle et sa tente, il grandit paisiblement dans le milieu colonisateur jusqu'à un jour où son oncle est arrêté par l'accusation de trahison à la gestion française et de réunions secrètes pour la lutte de l'indépendance algérienne. Par la suite, la famille déménage à Rio Salado, une région provinciale d'Oran où Younes fait beaucoup d'amis pieds noirs, un juif, un corse et un français, mais eux, il se considèrent seulement algériens comme ils y vivent depuis des générations. On les appelle « les doigts de la fourche » puisque c'est une amitié indissoluble.

Après vient une jeune fille, très jolie, la belle Emilie. Ces quatre jeunes hommes tombent amoureux en même temps d'elle. Mais Emilie la belle, aime Jonas de tout son cœur. Et leur amitié se disloque à cause d'Emilie dont l'arrivée se coïncide avec le commencement de la guerre d'Indépendance de l'Algérie. Puis l'histoire se concentre sur les deux axes ; l'histoire d'amour entre Younes et Emilie et les luttes de l'indépendance algérienne. Younes ou Jonas, aisément intégré à la société des pieds noirs n'est pas un jeune homme ignorant. Il voit toutes les inégalités qui maintiennent entre les européens et les indigènes. Les dilemmes dont souffre le beau Jonas grandissent à mesure que les années passent.

Le dilemme de petit Younes commence dès qu'il arrive à Oran après l'incendie des champs de blé de son père. Pour le beau garçon qui maintient une vie paisible dans le village avec sa famille, Oran est un rêve qu'il n'en croit pas ses yeux. La ville l'éblouit par sa beauté. Dès le moment où il arrive à Oran, il rencontre également pour la première fois la colonisation. Issa, son père visite son frère aîné, Mahi, dans son pharmacie qui se trouve dans le quartier européen. L'auteur décrit la réaction enfantine mais si pertinente de Younes de manière suivante :

« La ville !... Je ne soupçonnais pas que des agglomérations aussi tentaculaires puissent exister. C'était délirant. Un instant, je m'étais demandé si le malaise chopé dans l'autocar ne me jouait pas des tours. Derrière la place

<sup>2</sup> <https://lematin.ma/journal/2016/yasmina-khadra-presente-a-kenitra-la-derniere-nuit-du-rais-/247025.html> Cet extrait est tiré d'un site internet. Dernière consultation: Le 11 Octobre, 2017.



s'alignaient des maisons à perte de vue, joliment emboîtées les unes sur les autres, avec des balcons fleuris et des fenêtres hautes. Les chaussées étaient asphaltées, bordées de trottoirs. Je n'en revenais pas, ne savais même pas mettre un nom sur les choses qui me sautaient aux yeux comme des flashes. De très belles demeures s'élevaient de tous les côtés, en retrait derrière des grilles peintes en noir, imposantes et raffinées. » (Khadra, 2008 : 24)

Younes, fasciné par la grande ville, ne sait même pas comment nommer les choses qu'il voit, il fait une comparaison entre cette belle ville et son pauvre village, là commence sa quête d'identité, son questionnement sur soi-même et sur l'*Autre* qu'il rencontre pour la première fois. Il remarque qu'il y a une contradiction acérée entre son village et cette ville éblouissante.

Issa, l'orgueilleux, refuse la proposition d'aide de son frère malgré son impuissance. Et il s'installe à Jenane Jato, un quartier déplaisant des pauvres arabes. Et l'atmosphère change tout d'un coup.

« Jenane Jato : un foutoir de broussailles et de taudis grouillant de charrettes geignardes, de mendiants, de crieurs, d'âniers aux prises avec leurs bêtes, de porteurs d'eau, de charlatans, et de mioches déguenillés ; un maquis ocre et torride, saturé de poussière et d'empuantissement, greffé aux remparts de la ville telle une tumeur maligne. La mouise, en ces lieux indéfinissables, dépassait les bornes. » (Khadra, 14)

La différence, plutôt la contradiction entre les lieux se cristallise par l'imbrication spatiale. Ils sont encore à Oran, mais la désillusion que crée ce faubourg est immense aux yeux d'un enfant et forme les premières graines pour la perception d'une deuxième vie, celle qui appartient à l'*Autre*. Le petit Younes s'exprime ainsi :

« Le faubourg où nous atterrîmes rompit d'un coup les charmes qui m'avaient émerveillé quelques heures plus tôt. Nous étions toujours à Oran, sauf que nous étions dans l'envers du décor. Les belles demeures et les avenues fleuries cédèrent la place à un chaos infini hérissé de bicoques sordides, de tripots nauséabonds, de kheïmas de nomades ouvertes aux quatre vents et d'enclos à bestiaux. » (Khadra, 28)

Frantz Fanon qui est un anticolonialiste acharné et le fondateur de la pensée tiers mondiste et de la décolonisation fait la même séparation spatiale entre les régions des colonisateurs et celles des indigènes. Il nous est possible de trouver le même aspect binôme des villes chez lui. Dans son *Les Damnés de la Terre*, presque le manifeste de la décolonisation, il décrit l'abîme entre ces deux côtés ainsi :

« Le monde colonisé est un monde coupé en deux (...) La ville du colon est une ville repue, paresseuse, son ventre est plein de bonnes choses à l'état permanent. La ville du colon est une ville de blancs, d'étrangers (...) La ville du colonisé, ou du moins la ville indigène, le village nègre, la médina, la réserve est un lieu mal famé, peuplé d'hommes mal famés. On y naît n'importe où, n'importe comment. On y meurt n'importe où, de n'importe quoi. C'est un monde sans intervalles, les hommes y sont les uns sur les autres, les cases les unes sur les autres. La ville du colonisé est une ville affamée, affamée de pain, de viande, de chaussures, de charbon, de lumière. La ville du colonisé est une ville accroupie, une ville à genoux, une ville vautrée. C'est une ville de nègres, une ville de bicots. » (Fanon, 2002 : 5)

Le père de Younes, idéalisé aux yeux du petit garçon, s'efforce constamment pour gagner de l'argent, il est un fort personnage, fou de lutter contre la vie. Mais un jour où il croit qu'il triomphe, on lui vole tout son argent et il retourne au début. Il cède à son destin à contre cœur et il confie Younes à son frère. Mahi et Germaine qui n'ont pas d'enfants accueillent Younes chaudement. Chaque fois que le récit se tourne vers la vie de l'oncle et Germaine, l'atmosphère change au positif. Le reflet de la colonisation maintient au niveau spatial ce qui renforce le dilemme de Younes.

« Mon oncle habitait dans la ville européenne, à l'extrémité d'une rue asphaltée, bordée de maisons en dur, coquettes et paisibles, avec des grilles en fer forgé et des volets en fenêtres (...) Il régnait dans le quartier, une quiétude inimaginable ; on n'entendait que le glapissement des bambins et le gazouillis des oiseaux. » (Khadra, 2008 : 71)

Une fois que Younes arrive à la maison de son oncle, Germaine, très émue, mais heureuse l'embrasse sur les deux joues. Elle l'emmène en tenant par la main vers la salle de bain pour le laver. Elle dit : « Jonas et moi allons prendre un bon bain. Je m'appelle Younes, lui rappelai-je. Elle me griffait d'un sourire attendri, glissa la paume de sa main sur ma joue et me souffla à l'oreille : Plus maintenant, mon chéri. » (73) Puis elle le pousse dans une petite pièce où se dresse une sorte de chaudron en fonte, elle ouvre le robinet et se met à déshabiller Younes. Le petit garçon perplexe ne sait pas quoi faire ou dire. Et c'est la première fois qu'on lui dit Jonas, il est stupéfait. Il a le sentiment qu'elle l'effeuille. C'est un adieu presque cérémonial puisqu'on le fait laisser en arrière sa famille, sa maison, ses vêtements même son prénom. C'est un commencement nouveau pour lui, on lui demande pas son choix, mais on lui impose une nouvelle maison, de nouveaux vêtements, une nouvelle école ; même un nouveau prénom à la manière européenne. Le nom constitue une grande partie de notre identité externe parce que par exemple nous commençons à nous introduire en disant notre nom. Pour Younes c'est une renaissance. Le fait que Germaine lave Younes nous évoque dans l'esprit le baptême. Les chrétiens croyant que les bébés sont nés pécheurs, on les lave pour purifier, ça aussi symbolise la renaissance. D'autre part, en partant du prénom du personnage principal, Younes, nous arrivons également à l'histoire du prophète Younes, qui doit rester longtemps dans le ventre d'un dauphin puisqu'il s'oppose à la volonté de Dieu qui le punit. Quand Dieu lui pardonne, le dauphin le laisse plutôt le vomit au monde extérieur. La séparation de Younes, le prophète, du corps de dauphin est aussi une renaissance, un nouveau commencement étant donné que le ventre du dauphin symbolise l'utérus maternel d'après le sens mythifié. Younes ou Jonas, lui aussi commence à une nouvelle vie avec son identité construite artificiellement dans un sens, par son oncle et sa tante.

Lorsque Germaine déshabille Jonas afin de le préparer pour le bain, Jonas dit : « J'avais le sentiment qu'elle m'effeuillait. » (Khadra, 74) La métaphore de feuille évoque tout de suite l'arbre et la dépendance à la terre. Dans une scène où règne l'atmosphère de grands changements, le romancier pose un sentiment de dépendance par une forte métaphore aux racines ou au passé qui est inévitable pour un métis ou un futur métis. D'ailleurs dès le premier jour, l'oncle Mahi le fait connaître les ancêtres de la famille par les photos et lui demande de ne les jamais oublier. Comme disait Amin Maalouf, dans *Les identités meurtrières*, un écrivain franco-libanais :

« L'apprentissage commence très tôt, dès la première enfance. Volontairement ou pas, les siens le modèlent, le façonnent, lui inculquent des croyances familiales, des rites, des attitudes, des conventions, la langue maternelle bien sûr, et puis des frayeurs, des aspirations, des préjugés, des rancœurs, ainsi que divers sentiments d'appartenance et de non-appartenance. » (Maalouf, 1998 : 33)

A ce point-là, le petit Younes dont même le prénom change ne vit plus avec sa famille, maintenant il n'a plus de passé, il n'est plus lui-même, ni Jonas, l'européen. Donc son dilemme qui maintient dans son monde intérieur dès qu'il arrive à Oran est rendu plus intense par l'intervention de sa nouvelle famille qui construit une nouvelle manière d'être pour lui. C'est une existence autant saccadée qu'imprécise, qui manque de totalité voire fragmentaire.

Sa famille lui manque beaucoup et il demande à son oncle pour les voir. Cette visite à Jenane Jato devient une nouvelle expérience pour lui pendant sa quête identitaire. Le faubourg est pareille, rien n'y est changé, Younes se dit avec tristesse : « Jenane Jato me parut plus atroce qu'avant. Ici, le temps tournait en rond. Sans suite dans les idées. Les mêmes visages bistra dardaient leur regard opaque sur les alentours, les mêmes ombres chinoises se confondaient avec la pénombre. » (Khadra, 2008 : 84.) A Jenane Jato où personne ne le plus connaît dans ses vêtements à la manière française, Younes reconnaît la misère. Il se demande pour la première fois la relation entre l'apparence, la tenue et le monde intérieur de l'homme. Le fait que cette question soit posée par quelqu'un qui n'est plus soi-même rend la situation beaucoup plus grave. Younes ne peut plus se définir ou se poser à un milieu. Mais il remarque que « la misère ne relevait pas de la fatalité, qu'elle s'inspirait exclusivement des mentalités. » (Khadra, 90) Cet abîme entre les deux faces de la ville n'est qu'une frontière provenant de la mentalité, de la manière de perception. C'est le colonisateur qui impose toute cette misère aux indigènes et qui

fait également les croire qu'ils sont inférieurs et méritent cette pauvreté. Ce stratagème est si réussi que même les indigènes cèdent à ce destin. Comme disait Fanon : « La première chose que l'indigène apprend, c'est à rester à sa place, à ne pas dépasser les limites. » (Fanon, 2002 : 14) D'ailleurs Younes entend parler pour la première fois d'un pays, de l'Algérie, mais ce n'est pas l'Algérie qu'on enseigne aux écoles, ni riche, ni prospère mais un pays :

« spolié, assujetti, muselé, et qui ruminait ses colères comme un aliment avarié, l'Algérie des Jenane Jato, des fractures ouvertes et des terres brûlées, des souffre-douleur et des porte-faix... un pays qu'il restait à redéfinir et où tous les paradoxes du monde semblaient avoir choisi de vivre en rentiers. » (Khadra, 2008 : 92)

Donc l'image de deux mondes différents se cristallise à l'esprit de Younes, d'une part les siens qui maintiennent une vie de chien, à savoir une vie dans la misère et de l'autre vivent les européens dans la prospérité, la richesse et abondance dont il ne comprend pas la raison pour l'instant.

Younes ou Jonas commence à l'école des européens. Un jour, dans la classe il se passe quelque chose de grave. Il se trouve seulement deux arabes dans la classe à part Younes, l'un des deux ne fait pas les devoirs. Donc l'instituteur lui demande pourquoi il ne les fait pas. Quand le petit Abdelkader ne lui répond point, il demande de nouveau la même question à la classe. Sans lever le doigt, Maurice lui dit dans la foulée que les arabes sont paresseux. Younes retourne chez lui en rage, il lui faut des explications sur le champ. Blessé en cœur, Younes demande à son oncle si les arabes sont paresseux ou non. L'oncle, surpris par l'agressivité du ton de Younes lui répond :

« Nous ne sommes pas paresseux. Nous prenons seulement le temps de vivre. Ce qui n'est pas le cas des Occidentaux. Pour eux, le temps, c'est de l'argent. Pour nous, le temps, ça n'a pas de prix. Un verre de thé suffit à notre bonheur, alors qu'aucun bonheur ne leur suffit. Toute la différence est là, mon garçon. » (Khadra, 94)

Par la réponse de l'oncle, Younes perçoit bien à la fin les siens et les *Autres*. Grâce à cette question posée par une haine enfantine, la déception d'un petit enfant nous s'étend sous les yeux. Pour Younes, le modèle d'arabe se réunit avec celui de son père qui travaille sans cesse. Donc, bien que ce soit une question enfantine, elle suffit pour le bouleversement de l'image de son père. Ce n'est pas une simple insulte pour lui, c'est une désillusion totale.

Après que l'oncle de Jonas est arrêté, la famille doit déménager à Rio Salado à cause des accusations de trahison. Rio Salado est une belle ville mais colonisée où vivent les français, les espagnols, à savoir les pieds noirs, et les arabes. Jonas y fait beaucoup d'amis, l'un de ses amis s'appelle Isabelle, elle est la nièce de la famille la plus riche de la ville. Elle est une catalane qui dit qu'elle a « du sang *bleu dans les veines*. » (Khadra, 126) Ils s'entendent bien jusqu'à un jour à l'école, Isabelle dit à Younes « menteur » en criant. Younes, perplexe, essaie de comprendre pourquoi Isabelle l'accuse d'avoir menti.

«- Ton nom est Younes, n'est-ce pas ? You-nes ?... Alors pourquoi tu te fais appeler Jonas ?

-Tout le monde m'appelle Jonas... Qu'est-ce ça change ?

-Tout (...) Ça change tout !... (...) Nous ne sommes pas du même monde, monsieur Younes. Et le bleu de tes yeux ne suffit pas. (...) Je suis une Ruccilio, as-tu oublié ?... Tu m'imagines mariée à un Arabe ?... Plutôt crever ! » (Khadra, 128-129)

Par la réaction d'Isabelle, les antipodes, les contradictions se présentent fortement. C'est un des passages les plus considérables où la problématique de l'*Autre*, d'altérisation et de l'identité se révèle. Le fait qu'ils controversent sur le prénom de Younes, plutôt la prononciation, montre l'importance des étiquettes pour les européens. Le prénom de Younes devient l'élément central au niveau du discours colonial qui s'incarne par les paroles d'Isabelle. Le discours colonial de la petite fille met à l'index Younes, à savoir l'*Autre*, en l'humiliant, en l'insultant. Bien qu'elle soit une fille de dix ou onze ans, elle est très orgueilleuse, très arrogante, elle se

considère capable de décider et de faire tout, de dire tout, comme faisaient les pouvoirs coloniaux à l'époque qui se voyaient, se posaient au centre. Le discours dominant occidental qui également croit que l'Orient n'est qu'une suite d'images clichés ne permet pas à l'Autre un espace à exister. Le discours de l'idéologie européocentrique se base donc sur les différences que crée l'Occident.

L'antinomie identitaire de Younes est également provoqué par un autre personnage secondaire du roman, Jelloul. Jelloul est le domestique d'André Rucillio, le fils de la famille espagnole, les Rucillio. André est un des amis de Younes. Mais André se comporte mal envers Jelloul, il le persécute, le torture parfois pour seulement s'amuser. Un jour sur la plage, il envoie le pauvre Jelloul pour plusieurs fois à la ville sous le soleil brûlant en oubliant que ce pauvre jeune homme est aussi de chair et de sang comme lui-même. Il répond à son cousin qui dit qu'il est cruel : « Tu n'as pas de valets, toi, et tu sais pas ce que c'est... Les Arabes, c'est comme les poulpes, il faut les battre pour les détendre. » (Khadra, 145) La réponse d'André reflète l'attitude générale de l'Occident. L'Europe qui se voit à l'origine de la civilisation préfère la violence pour détendre l'Arabe. En choisissant un tel procédé, c'est André qui devient barbare et sauvage. C'est ce qu'Aimé Césaire appelle « le choc en retour. » Il dit qu' :

« (...)ils prouvent que la colonisation, je le répète, déshumanise l'homme même le plus civilisé ; le colonisateur qui, pour se donner bonne conscience ; s'habitue à voir dans l'autre la bête, s'entraîne à le traiter en bête, tend objectivement à se transformer lui-même en bête. C'est cette action, ce choc en retour de la colonisation qu'il importait de signaler. » (Césaire, 1955 : 101)

A la suite de tels événements Younes qui est un personnage doux et qui s'entend bien avec les arabes et les pieds noirs à la fois, voit le monde « aussi inhospitalier qu'une île sauvage. » (Khadra, 2008 : 146)

Sur l'autre axe de l'histoire avance la guerre d'indépendance de l'Algérie. Les colonisateurs qui sont mécontents et inquiets du mouvement de luttes algériennes menées en secret traitent d'une manière beaucoup plus rigide envers les arabes. La France trompe par sa promesse de liberté l'Algérie qui participe à la guerre aux rangs des français envers l'Allemagne nazie. Mais en 1945 le 8 mai, la France qui fête la victoire dans son pays, tue des milliers d'arabes en Algérie pour ne leur donner pas la liberté. Mais ce génocide rend la situation plus grave pour les français. Les pieds noirs ayant peur sont très inquiets et la tension augmente dans la société. Les deux parties tourmentent l'un de l'autre et une atmosphère atroce règne dans le pays.

André bat Jelloul gravement qui participe par la suite aux troupes de combat algériennes. Younes accompagne à Jelloul qui a le visage tuméfié, les lèvres éclatées et un œil poché jusqu'à sa baraque. Il décrit le lieu où vit Jelloul ainsi : « La misère du douar où habitait Jelloul est sa famille dépassait les bornes. Le Hameau comptait une dizaine de gourbis sordides, au creux d'une rivière morte cernée d'enclos où quelques chèvres squelettiques se morfondaient. » (Khadra, 187) Jelloul qui vit dans un tel lieu se sent insulté, subi une grave injustice, il est pour la lutte contre les français. Il montre le douar à Jonas et lui dit :

« C'est comme ça que vivent les nôtres, Jonas. Les nôtres qui sont aussi les tiens (...) Regarde bien ce trou perdu. C'est notre place dans ce pays, le pays de nos ancêtres. Regarde bien Jonas. Dieu Lui-même n'est jamais par ici. (...) C'est ça Younes. Tourne le dos à la vérité des tiens et cours rejoindre à tes ami.» (Khadra, 188-189)

Younes qui entend la voix de colonisé, de l'opprimé pour la première fois pense que Jelloul a raison. Younes a deux mondes parallèles dans son monde intérieur et il sent la nécessité de décider, il se sent partagé entre la fidélité à ses amis et la solidarité avec *les siens*. Il est conscient que s'il refuse de se décider, les événements finissent par choisir pour lui. La situation lui impose de faire un choix qui précise toute sa personnalité, sa vision et sa vie. Son dilemme se plie. Younes, bien qu'il ne soit pas un patriote acharné, il est conscient quand même tout ce qui se passe dans son pays, les inégalités, les tortures, les insultes ainsi que l'altérisation exagérée occidentale. Mais d'autre part, il a des amis pour toujours, ce sont des pieds noirs. Il refuse dans la profondeur de son âme toutes les tortures que subissent son peuple, mais refuse à la fois de quitter ses amis. Il est possible de voir le même refus dans *Les identités meurtrières* de Maalouf :

« Lorsqu'on me demande ce que je suis au fin fond de moi-même, cela suppose qu'il y a, au fin fond de chacun, une seule appartenance qui compte, sa vérité profonde en quelque sorte, son essence, déterminée une fois pour toutes à la naissance et qui ne changera plus ; comme si le reste, tout le reste sa trajectoire d'homme libre, ses convictions acquises, ses préférences, sa sensibilité propre, ses affinités, sa vie, en somme ne comptait pour rien. » (Maalouf, 1998 : 8)

A ce point-là, on lui impose de faire un choix, être plus Younes ou être plus Jonas. Mais l'identité n'est pas quelque chose partielle. C'est une entité. Ça n'existe pas l'essence de l'identité. En effet, ce jeune homme n'est ni Younes, ni Jonas. Il est les deux. La formation d'une identité ne se base pas sur le rejet de certaines parties et l'accumulation des autres. Donc l'attitude de Younes se ressemble à celle de Maalouf :

« Il m'arrive de faire quelque fois ce que j'appellerais mon examen d'identité, comme d'autres font leur examen de conscience. Mon but n'étant pas de retrouver en moi-même une quelconque appartenance essentielle dans laquelle je puisse me reconnaître, c'est l'attitude inverse que j'adopte : je fouille ma mémoire pour débusquer le plus grand nombre d'éléments de mon identité, je les assemble, je les aligne, je n'en renie aucun. » (Maalouf, 23)

Entretemps, au bout d'une période longue et sanglante, l'Algérie proclame son indépendance. Tous les français, les pieds noirs quittent le pays, mais la guerre civile est constante. L'histoire prend sa fin par la visite de Younes au cimetière, en France, d'Emilie, son grand amour est mort. A la fin du roman, après la visite de Younes, tous les amis se réunissent en France. Le fait que Younes rend visite également à ses amis en France montre son refus de faire un choix entre les siens et les *Autres* qu'on lui impose réduire son identité à une seule appartenance. Il refuse cette conception si étroite, si exclusive et si simpliste qui enserre l'identité, qui tente de la distinguer en parties.

#### 4.CONCLUSION

Ecrire en langue du colonisateur est un choix conscient pour mieux s'exprimer et plutôt pour accéder à un plus grand public. La littérature postcoloniale est un contre-discours des textes canoniques européens. La langue est le domaine de lutte le plus important. En développant ce discours antagonique, les auteurs des pays ex-colonisés leur répondent à haute voix. C'est une révolte envers le discours dominant européen, une approche critique et interrogatoire. L'Occident redéfinit l'Orient et trace ses bornes en se basant sur les différences. Il croit et fait croire à l'infériorité de l'Orient. Les indigènes qui ne trouvent plus un espace à exister dans la vie sociale, ni culturelle, ni économique, ils sont réduits à rien. L'idéologie coloniale ne permet point à la formation d'une identité en entière, dans sa totalité. Younes ou Jonas lui aussi est un personnage dont l'âme est en morceaux. Mais à travers sa vie, il devient conscient que l'antinomie de l'identité est une question de perception européenne. L'Occident, qui considère tout ce qui ne lui appartient pas comme inférieur, barbare et sauvage, provoque cette question d'identité. Là réside l'essence de la problématique. Les différences ne nous font pas l'*Autre*, ce ne sont que des richesses de notre identité. Une fois qu'on est imposé de préciser une hiérarchie entre les appartenances, la totalité de l'identité se brise. C'est d'ailleurs justement ce qui caractérise l'identité.

« L'identité d'une personne n'est pas une juxtaposition d'appartenances autonomes, ce n'est pas un patch-work, c'est un dessin sur une peau tendue ; qu'une seule appartenance soit touchée, et c'est toute la personne qui vibre. » (Maalouf, 34)

**BIBLIOGRAPHIE**

- Césaire, A. (1956). **Discours sur le Colonialisme**. Présence Africaine, Paris.
- Fanon, F. (2002). **Les Damnés de la Terre**. La Découverte, Paris.
- Khadra, Y. (2008). **Ce que le jour doit à la nuit**, Juillard, Paris.
- Luraghi, R. (1975). **Sömürgecilik Tarihi**, (Çev. Halim Aydın) E Yayın, İstanbul.
- Maalouf, A. (1998). **Les Identités Meurtrières**, Grasset, Paris.
- Moura, J-M. (1998). **L'Europe et l'Ailleurs**, PUF, Paris.
- Saïd, W. Edward. (1999). **Sarkiyatçılık**, (Çev. Berna Ülner) Metis, İstanbul.
- Sartre, J-P. (1948). **Orphée noir, Introduction à Léopold Sédar Senghor: Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache**, PUF, Paris.
- Le matin. (2016). Dernière consultation. (Le 11 Octobre, 2017)  
<https://lematin.ma/journal/2016/yasmina-khadra-presente-a-kenitra--la-derniere-nuit-du-rais-/247025.html>





## ALAIN ROBBE-GRILLET'İNİN « *DJINN UN TROU ROUGE ENTRE LES PAVÉS DISJOINTS* » ADLI ROMANINDA SÜREKSİZLİK-KOPUKLUK ESTETİĞİ\*

Fatma KABA\*\*

### Özet

XX. yüzyılda yaşanan büyük tarihsel kırılmalar paradoksal biçimde sanayileşme hareketine önemli bir ivme kazandırmış; bunun sonunda ortaya çıkan “tüketim toplumu” fenomeni toplumun dinamiklerini değiştirerek toplumsal, kültürel ve moral planda birey kavramına yeni bir boyut getirmiştir. Modern yaşamın giderek tüketimi önceleyen mekanik karmaşası içinde insan-şya ilişkisi gerçeklik önünde yeni algı modelleri yaratırken, bireysel kimlik bir yanıyla “anonim”, bir yanıyla da kopuk, dahası parçalı bir görünüme bürünmüştür. Fransız *Yeni Roman* akımının en önemli temsilcilerinden Alain Robbe Grillet, 1981 yılında yayımladığı “*Djinn un trou rouge entre les pavés disjoints*” adlı romanında, “kopuk/parçalı yazım” tekniğiyle, çağdaş yaşamda dipsiz bir “bunalım” girdabının içine düşmüş modern insanın kimlik sorunsalını, nesnel gerçekliği algılamadaki yanılsamalarını, zaman akışı karşısındaki acizliğini ve uzamsal kodlarındaki bozulmalarını kurgusal/yapısal ve biçimsel planda ustalıkla dile getirmiştir. Bu çalışmada roman yazımında yeni bir çığır açan “kopuk yazı” ya da “süreksiz yazı” olarak da adlandırılan yazım tekniğinden hareketle, Robbe-Grillet'nin roman tekniğine getirdiği yenilikler irdelenmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** *Alain Robbe-Grillet, Djinn, Yeni Roman, Süreksizlik-kopukluk estetiği.*

## DISCONTINUITY AESTHETIC IN THE NOVEL « *DJINN UN TROU ROUGE ENTRE LES PAVÉS DISJOINTS* » BY ALAIN ROBBE-GRILLET

### Abstract

Great historical failures in the XX Century accelerated industrialisation paradoxically. So, the phenomenon of “consumer society” which emerged afterwards brought a new dimension to the concept of individual in terms of social, cultural and moral frameworks by changing the social dynamics in the society. In mechanical chaos in which led modern life to consumption, while the human beings– property relationship creates new perception models, the individual identity, on the one hand, became anonymous, and on the other hand, fragmented and disintegrated. In her novel “*Djinn un trou rouge entre les pavés disjoints*” published in 1981, Alain Robbe- Grillet, who is one of the most outstanding representatives of the Nouveau roman, masterfully dealt with problem of identity, the illusionsary perception of social realities, the incomprehensibility before the flow of time and the deteriorations in spatial codes of human beings who fell into a bottomless depression in the modern World through new and experimental techniques and literary devices. This study will shed light on Robbe-Grillet's contrubitions, such as fragmented patterns of literary devices, fragmented writing, a new perspective of writing style to the novel writing technique.

**Key words:** *Alain Robbe-Grillet, Djinn, The Novel-discontinuity (Non-linearity)-Aesthetics of disunity (fragmentation).*

\*XII. Frankofoni Sempozyumu'nda sunulmuş bildirinin genişletilmiş halidir.

\*\*Yrd.Doç.Dr. Pamukkale Üniversitesi, Fen- Edebiyat Fakültesi, Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü, DENİZLİ.  
e-posta:fkaba@pau.edu.tr



## 1.GİRİŞ

XX. yüzyıl Fransız edebiyatının en önemli karakteristiklerinden biri, büyük tarihsel kırılmaların ardından gelişen ekonomik, toplumsal ve entelektüel gelişmelerden etkilenerek kopuş temelli yeni arayışlara olanak tanınması; düşünsel ağırlıklı yeni konu ve temaları edebiyatın gündemine taşınması ve özellikle alışılmış yazım teknikleriyle bağını kopararak karmaşık, iç içe geçmiş, çoğunlukla da kopuk bir yazım biçimini öncelemesidir. XX.yüzyılın ikinci yarısından itibaren, ekonomik gelişmelerin hızla arttığı, üretim ve tüketimin bir yaşam biçimi haline geldiği ve nesnelere egemenliğini ilan ettiği bir ortamda, alışılmış “klasik roman” değerleri alt üst olmuş yerini, klasik romanın çizgisellik ilkesini yok eden, süresiz, parçalanmış bir biçim ortaya koyan yeni bir türe bırakmıştır. Çağdaş yaşamın parçalanmış bütünlüğü, gerçeklik algısının göreceliliği, önceki yüzyıldan gelen “psikolojik birey” kimliği yerine, tüm anonimliği içinde otomatlaşmış davranışlarıyla bir tür “tüketim bireyi”nin (“*homo consummatus*”) ortaya çıkışı yazım tekniğini süresizlik ve kopukluk temelinde dönüştürmüştür. Kubilay Aktulum, “*Parçalılık-Metinlerarasılık*” adlı eserinde, “*Modern yazı estetiğinin temel özelliği olan süresizlik, kopukluk, parçalılık XX. yüzyılda da pek çok yazarda, roman, şiir, öykü dışında tiyatro, hatta deneme alanında bile taraftar bulmuş, benzer bir yaklaşımla uygulanmıştır*” (Aktulum, 2004: 64) demektedir. Böylece, daha önceki dönemlerde klasik romanın tekdüzeliğine alışan okur için de yepyeni bir süreç başlamıştır. Artık yapılacak yüzeysel bir okuma, metni özümsemek için yeterli olmayacak, okuru daha derinlerde bir anlam aramaya zorlayacaktır.

Bir edebiyat kuramcısı, aynı zamanda da roman yazarı olan Alain Robbe-Grillet değişen bu dünya dinamikleriyle birlikte, roman yazım tekniğine ilişkin pek çok kuram ortaya koymuş ve anlatıyı oluşturan zaman, mekân, kişi ve olay örgüsünün dokusunu değiştirerek bunu romanlarına da yansıtmıştır. “*Robbe-Grillet çağdaş sanatta, konunun önemini yitirdiğini ya da konvansiyonel biçiminin tamamen kaybolduğunu söyler*”<sup>1</sup>. (Morrisette, 1963: 20). Bu çerçevede, 1981 yılında yayımladığı “*Djinn, un trou rouge entre les pavés disjoints*” adlı romanı, konusu, karmaşık ve parçalı kurgusu, gerçeklik algısı, zaman ve uzam örgüsündeki süresizlik ve kopuşlar, kişilerin belirsizliği ve kişiler arasındaki geçişlilikler açısından labirentik bir dünyada modern insanın belirsiz ve devingen kimliğine ışık tutmaktadır.

Kaliforniya Eyalet Üniversitesinde eğitimci olan Yvone Lenard, Amerika’da bulunduğu yıllarda Alain Robbe-Grillet’den roman biçiminde, Fransızca bir eğitim kitabı yazmasını talep eder, Robbe-Grillet de, romancı kimliğinden hiç ödün vermeden, *Yeni Roman* özelliklerini de içinde barındıran, roman tadında, sekiz bölümden oluşan bir Fransızca «dilbilgisi» kitabı yazar. Kitap bu ilk biçimiyle Amerika’da «*Le Rendez-vous*” adında yayımlanır. Daha sonra, dil eğitimine ilişkin bölümler kitaptan çıkarılarak, metne bir önsöz ve sonsöz eklenir ve kitap “*Djinn: Un trou rouge entre les pavés disjoints*” adıyla Fransa’da 1981 yılında yayımlanır. Roman büyük bir ilgi görür. (Güzelyürek Çelik ve Arslan Özcan, 2016:180) Güzelyürek Çelik ve Arslan Özcan’ın da belirttiği gibi, Robbe-Grillet “*(...) bir dilbilgisi kitabı maskesi altına gizlenmiş çok özgün bir anlatı ortaya çıkarmıştır. Dolayısıyla Djinn’in tıpkı bir madalyonun iki yüzü gibi, birbirini tamamlayan iki yapısı bulunmaktadır: Anlatısal yapı ve öğretime yönelik sözdizimsel yapı*” (Güzelyürek Çelik ve Arslan Özcan, 2016:181). Kitabın özgünlüğü tam da bu noktada ortaya çıkar.

Çalışmamız Alain Robbe-Grillet’nin roman dünyasını en iyi yansıtan eserlerinden biri olan bu “çağdaş fantastik” öyküde modern hayatı belirleyen “belirsizlik”, “kopukluk”, “parçalanmışlık” kavramları çerçevesinde, büyük bir kentin “labirent”inde kaybolmuş modern bireyin konumunu kişi, anlatı, zaman ve mekân düzlemlerinde sorgulamayı amaçlamaktadır.

## 2.“NESNEL GERÇEKLİK” ALGISININ SONU

Anlatıcıya üstün vasıflar atfeden ve romana sadakatin bir göstergesi olarak kabul edilen “nesnel gerçeklik”, XIX. yüzyıl klasik romanının temel ilkelerinden biridir. Amaç, roman dünyasını yaratan öğelerin, dış dünya bileşenleri ile bire bir örtüşen kopyasını vermektir. Bu durum anlatıcının, tıpkı bir Tanrı gibi her şeyi aynı anda görme ve bilme yetisine sahip olmasını gerektirmektedir. Alain Robbe-Grillet’nin de içinde yer aldığı Fransız *Yeni Roman* anlayışı, anlatıcıyı bu yüce görevden azat eder ve roman gerçekliğini kafasındaki algıyla sınırlı tutar. Böylece özgürlüğünü ilan eden anlatıcı, roman kurgusu üzerindeki bütün yaptırımları reddeder ve zihinsel derinliklerinin izini sürer. “*Nitekim, sözgelisi benim romanlarımda da her şeyi tasvir eden bir insandır, ama insanların en tarafsız, en az bağımsızdır: Sık sık görüşünü değiştirecek, sayıklamaya varan düşler kuracak kadar tutkuyla ve inatla serüvene bağlanmıştır*” (Robbe-Grillet, 1981b: 47).

Klasik Romanın temel yapı taşı olan “kahraman” ögesi, XX yüzyılın ikinci yarısında hızla gelişen sanayi ve artan üretim ile birlikte, edebiyattaki yerini modern yaşamın bileşenleri tarafından çepeçevre kuşatılan “kişiler”e

<sup>1</sup> Bu incelemeye konu olan Alain Robbe-Grillet’nin “*Djinn, un trou rouge entre les pavés disjoints*” adlı eser ile diğer Fransızca kaynak metinlerden yapılan alıntılar tarafımızdan çevrilmiştir.

bırakmıştır. Bu kişiler tüketim toplumunun nesnesi haline gelmiş birer “tüketim bireyine” dönüşmüşlerdir. Bundan böyle klasik romanı baştan sona sürükleyen, tüm acı, ihtiras ve tutkularıyla romanın anlam merkezine oturtulan kahramanlar, modern romanda “aynılık”, “benzerlik”, “ruhsuzluk” ve “cansızlık” nitelikleriyle ortaya çıkmışlardır. Roman içinde onları tanımak, onlar hakkında ayrıntılı bilgi sahibi olmak neredeyse mümkün değildir. Hatta romanda anlatıcının ve kişilerin, sıklıkla değişmesi, bir kişinin ötekinin yerine geçmesi okurda şaşkınlık yaratan bir durumdur. Roland Barthes şöyle diyecektir:

“Robbe-Grillet’deki yenilik, roman tekniklerinde inkârı sürdürmektir (biçim karşıtlarının, hakkında herhangi bir fikir sahibi olmadıkları bir sorumluluk söz konusudur burada). O halde en azından eğilim olarak Alain Robbe-Grillet romanında, tarih, öykü, insanların ruh halini gerekçelendirme ve nesnelere göstergeleri reddedilmektedir” (Barthes, 1964: 101-102).

Anlatıcı da bu durum karşısında kafa karışıklığı yaşar; kendi kendine olup biten olayları sorgular. “*Burada ne aradığımı bilmiyorum. Kafamda olup biteni özetlemeye çalışıyorum: sahte bir tıp öğrencisi, benim gitmek niyetinde olmadığım bir yolu bana işaret etti*” (Robbe-Grillet, 1981a: 36-37). Bu pasajda da görüldüğü gibi anlatıcı daha öncesinde neler olup bittiğini kendisi de hatırlamamaktadır ve okuyucuyu da öncesinde olan parçaları birleştirmeye itmektir. “Çünkü günümüzde yazar okuru bir yana itmek, umursamamak şöyle dursun, tersine, mutlaka onunla buluşmak ihtiyacını duyuyor, hem de bu buluşmanın etkili, bilinçli ve yaratıcı olmasını bekliyor”. (Robbe-Grillet, 1981b: 81). Tıpkı şu örnekte olduğu gibi: Küçük kız çocuğu Marie, babasının denizde öldüğünü ve fotoğraftaki kişinin babası olduğunu söyler, “*Eğer fotoğrafını görmek isterseniz, duvara asılı...denizciydi... denizde öldü...*” (Robbe-Grillet, 1981a: 37) ; kafede çalışan yetişkin öğrenci Marie de aynı denizci kıyafetli resmi göstererek babasının denizde öldüğünü söyler; “*Fotoğraf otuzlu yaşlarda, açık ifadeli ama endişeli bakışlı, deniz üniformalı bir adam gösteriyordu... Baktığınız kişi babam. O Rus’tu... denizde ölmüştü*” (Robbe-Grillet, 1981a:88-89). Yine, gar sahnesinde Caroline, onunla gelen Marie’nin Joseph ve Jeanne’nin kızı olduğunu belirtir. “İşte sana Marie’yi tanıştırayım, Joseph ve Jeanne’nin kızı” (Robbe-Grillet, 1981a:126). Kitabın birkaç farklı yerinde aynı denizciye gönderme yapılır. Aslında romanda üç farklı kişiymiş gibi görünen Marie tek bir kişidir. Oysa “*her parça bir başka parçayı yansıtır*” (Aktulum, 2004: 86) . Klasik romanda alışıl gelmiş, her şeyi gören bilen okura bütün gerçeklikleri ayrıntılarıyla veren anlatıcının yerine, metnin içindeki karakterleri küçük ayrıntılar ele verir ve dikkatli bir okuyucuya bütünlüğü yakalamak için parçaları birleştirmek düşer. Kubilay Aktulum’un da belirttiği gibi, “*Parçaları bir araya getirmek, süresiz metni yeniden kurmak işi okura yüklenmiştir*” (Aktulum, 2004: 54)

### 3.“KOPUK KİMLİKLER”

Romanın en dikkat çeken özelliklerinden biri “kopuk kimlikler”dir. Düşlerle gerçekliğin iç içe girdiği bu sarmal yapıda, bir kadın bir erkeğe, bir insan bir robota, bir çocuk bilmiş bir yetişkin karakterine dönüşebilmektedir. “*Monsieur Jean sanırım?... Jean değil, Djinn. Ben Amerikalı bir kadını...*” (Robbe-Grillet, 1981a: 12). Aslında “*Bu sahte balmumu heykeli gerçek bir kadındır*” (Robbe-Grillet, 1981: 16)

Kişilere ilişkin çelişkilerle dolu veriler okurun zihnini bulandırırken, ayrıntılar daha da bir önem kazanmaktadır. Roman, birkaç gündür kayıp olan Simon Locoœur’ün evini polislerin aramaya gelmesi ve sekiz bölümden oluşan kitabın el yazması taslağının tanıtımıyla başlar. Anlatıcı bir iş görüşmesi için bir hangara gider, gelecekteki patronu, trençkotlu ve gözlüklü Monsieur Jean bir anda Amerikalı bir kadına dönüşür. Djinn/Jean anlatıcıya bir organizasyon işine dâhil olacağını, ancak bu görevin gizli bir görev olduğunu ve tedbirli olma adına daha fazla bilgi veremeyeceğini söyler. Asıl macera Gare du Nord’a ulaşmak için aşılacak yollarda anlatıcının başına gelenlerdir.

Kitabın ana karakteri ve yedi bölümün anlatıcısı olan Simon Locoœur, romanda Boris Koershimen, Robin Körsimos, ve (Jan olarak yazılan) Yann gibi farklı isimlerle anılmakta, hakkında da, sarışın uzun boylu ve yeşil gözlü olduğunu dışında her hangi bir bilgi verilmemektedir (Robbe-Grillet, 1981a: 8). Okur onu ilk olarak “*Cinsiyetlerin savaşı*” (Robbe-Grillet, 1981a: 19) üzerine” Djinn ile yaptığı iş görüşmesinde tanır. Kitabın ana konusu da budur zaten. Anlatıcının kişi ilişkileri yanlısına, şaşkınlık ve zihin karmaşası üzerine kurulmuştur. Vareille, Robbe-Grillet’ nin romanlarına ilişkin bu gerçekliği şöyle belirtir “*Gördüğümüz bu Öteki, biz değil, ancak yine de biz o: bir kimlik ve bir ötekilik arasında, bir insanı tanıma ve tanıyamama arasındaki bu gel git içinde ortaya bir büyülenme çıkıyor*”. (Vareille, 1981: 12) Özellikle Djinn küçük erkek çocuğunun babası olduğunu ve bir gün deniz kazasında öleceğini Simon’a söyleyince, Simon’un kafası tamamen karışır: “*Körlerin kullandığı gibi beyaz bir baston....hiç tereddütsüz beyaz bastonunu aldı... Simon Locoœur siyah bir gözlük satın aldı...Küçük erkek çocuğu onun sol elini tuttu*” (Robbe-Grillet, 1981a: 90-91-92) Çocuğun onu yine bir keresinde götürdüğü salonda herkes kör kılığındadır. “*Salon körlerle doluydu, büyük ihtimalle de kör taklidi yapanlarla ...-bir kör ve eşlik edeni-*” (Robbe-Grillet, 1981: 71) Bu Aslında “Oedipe kompleksi”nin modern insanın bilinçaltında yansımalarının bir örneğidir. Romana adını veren ikinci kişi Djinn ise, gizemli, makinalara karşı savaş ilan eden bir karakterdir. İlk olarak hangarda anlatıcının karşısına çıkar. Tek tip giyinmiş, gözlüklü, trençkotlu bu kadın romanda cansız bir mankenin ya da diğer bir çalışan Laura’nın kopyasıdır: “*Siyah gözlüğü ve dökümlü şapkasıyla birebir aynı kıyafeti giymiş olan bir başka kız, ellerini*

yağmurluğunu cebine sokmuş, burada merdivenlerin en üst basamağındaydı. (Robbe-Grillet, 1981a: 17) (...) “Laura giriş katındaki cansız mankenden bir başkası değildi.” (Robbe-Grillet, 1981a: 18). Burada da vurgulandığı gibi, romandaki kişiler birbirinin aynısıdır, bir cansız mankenden bile ayırt edici özellikleri yoktur.

Romanda pek çok karakterin androjine (erdişi) bir havası vardır. Djinn bunlardan biridir. Beklenmedik zamanlarda okurun karşısına çıkar; özellikle, yaralı çocuk “Jean’ı” anlatıcı ikinci kez evine götürdüğünde, daha önceki seferde olduğu gibi karşısında küçük kız Marie’yi değil, onun yerine Djinn’i görmesi, anlatıcı için beklenmedik bir durumdur. “Yüzünü fark edince sıçradı, bu Djinn’in yüzüydü. Bundan en küçük kuşkusu olamazdı” (Robbe-Grillet, 1981a: 83). Küçük erkek çocuğu Jean, okuru daha da şaşırtmaktadır. Görünüşüyle bir yüzyıl öncesine aittir: “Sanki bir önceki yüzyılın kıyafetlerini giymiş gibi, bir kör adamın sol elini tutarak yürüyordu” (Robbe-Grillet, 1981a: 80). Yazar, burada bir yüzyıl öncesinin bir fotoğraf karesiyle okuru karşı karşıya bırakır. Yere düştüğündeki manzara yine bir canlıya atfedilen özelliklerden uzaktır. Tuhaf bir biçimde sürekli düşen, anlatıcı kör kılığına girdiğinde elinden tutan bu erkek çocuğunun bir özelliği de öldükten sonra yaşama tekrar dönmesidir. Örneğin, kız kardeşi Marie “O dün de ölmüştü” der (Robbe-Grillet, 1981a: 33). Djinn’in yapacağı bir itirafa göre de, bu çocuk Simon Loeueur’un oğludur: “Jean benim oğlum mu? Evet, bu oğlunuz “olacak”, bu fotoğrafın da ortaya koyduğu gibi. Ve ayrıca, adı Marie olan bir kız çocuğunuz da olacak” (Robbe-Grillet, 1981a: 114). Her sahnede bu küçük erkek çocuk anlatıcıya eşlik etmekte, onu yönlendirmekte ve kör taklidi yaptığında elinden tutmaktadır. Anlatıcı her uyku ve uyanıklık anında bu küçük erkek çocuğunu yanında görmektedir; ancak, parçaları birleştirmek onun için pek de kolay olmamaktadır. Yine küçük erkek çocuğuyla birlikte görülen Marie, tavırları ve konuşmalarıyla romanın akışında beklenmedik gerçeklikleri ortaya koymaktadır. Örneğin, anlatıcı Jean için “kardeşin” dediğinde “Jean benim kardeşim değil kocamdır” (Robbe-Grillet, 1981a: 36) der, ya da anlatıcı ona yaşını sorduğunda “Biliyorsunuz kadınlara yaşları hakkında soru sormak hiç de nazik bir davranış değildir” (Robbe-Grillet, 1981a: 42) diye cevap verir. Ayrıca diğer çocukların doğru söylemeleri bir erdemken, aksine, Marie’ninki bir ayrıcalık gibi gösterilir. Son bölümde anlatıcı artık bir kadındır ve daha önceki anlatıcı Simon Loeueur de onun arkadaşıdır. Onun da görevi Gare du Nord’dan arkadaşı Caroline’i karşılamaktır. İlginç bir şekilde anlatıcı ve Caroline’le ilgili yapılan betim Djinn ile de uyusmaktadır. Hepsini için romanda Jane Frank benzetmesi yapılmaktadır. Gar sahnesinde iki arkadaşın, anlatıcı ve Caroline’in birbirlerine benzetilmesi ilginçtir: “Caroline’in Jane Frank’a benzeyen hafif bir erdişi havası var... İnsanlar şaşırtıcı bir biçimde birbirimize benzediğimizi ileri sürüyorlar. Bizim genelde iki kız kardeş ya da sıklıkla ikiz olduğumuzu düşünüyorlar” (Robbe-Grillet, 1981a: 129). Bu kesitte de insanların birbirlerine benzerlikleri, hatta cinsiyet farklılıklarının bile en aza indirildiğinin güçlü bir vurgulanması yapılmaktadır. Sadece arkadaş olan iki kişinin ikiz kardeş gibi birbirine benzetilmesi ve (erdişi) bir görünümünün olması oldukça dikkat çekicidir.

Eserde neredeyse kişilerin kim olduğunu, kaç farklı kişi olarak ortaya çıktıkları, kişiler arasındaki bağlantıları kurmak ancak parçaların çok iyi birleştirilmesiyle mümkündür. Kubilay Aktulum, “Parçalılık Metinlerarasılık” adlı kitabında bu konuya dikkat çeker: “Süreksizlik etkisi okurun dikkatinin bir konudan başka bir konuya, bir odaktan başka bir odağa çekilmesiyle yaratılır; konular çoğu zaman sonuçlandırılmaz, şu ya da bu nedenle başlatılan bir anlatı sürekli geciktirilir” (Aktulum, 2004: 54)

## 5. PARÇALANMIŞ MEKÂN-ZAMAN İLİŞKİSİ

Romanda, öz denetimini kaybetmiş kişinin uzamı, zamanı ve olayları algılamaksızın sürüklenişi, iç içe girmiş parçalar halinde anlatılmaktadır. Şaşırtıcı paradokslar, anlamsız gibi duran yer değiştirmeler, bir görünüp bir kaybolan ve belirsizleşen kimlikler, zamansal sıçramalar karşısında okurun işi hiç de kolay değildir. Allemand’ın belirttiği gibi, “Mekânın sunumu, yer betimlemelerinin yeniden kurulmasına izin vermiyor, ama imgeler üretmeye yarayan aktif düşlemeler olarak kendini kabul ettiriyor. Bu artık gerçek mekânsal bir veri değil, ama yapısal bir veridir. Eser geliştikçe ve önceki kişiler öykünün okunabilirliğini alt üst eden ortak bir hareketlilik içinde birbirlerinin yerine geçtikçe bu devinim ikiye katlanır”. (Allemand, 1997:134-135) Anlatıcı gideceği yollar hakkında bilgi sahibi değildir, hep yolları karıştırır ve aslında onu başkaları yönlendirir. “Mekân Sartre’in « Gizli Oturum »u (« Huis-Clos ») ya da pikaresk bir öykünün geniş dünyası değil, kişinin bitimsiz bir arayış içinde kaybolduğu bir labirenttir” (Ouellet, 1972: 10) Anlatıcılar da kullanılan yollar konusunda şaşkındır. “Ona buraya nasıl geldiğini sordum. Bana kestirme bir yoldan geldiğini söyledi. Yürüyerek mi? Tabii ki. Ve sizi on dakikadır burada bekliyorum. Nasıl olur, bu imkânsız” (Robbe-Grillet, 1981a: 124)

Kubilay Aktulum’un değerlendirmesi bu karışıklığa ışık tutar: “Klasik söylem çizgisel ve sürekli bir anlatıya önceliği verirken, modernite kopuklukları ve süreksizlik etkilerini önemser (Aktulum, 2004: 115) Kurgusu hayalle gerçek arasında gidip gelen bu romanda ne mekânda ne zamanda çizgisel bir gidiş vardır. Mekân ve zaman algısı kopukluklarla doludur: “Zaman kullanımında hep bir boşluk vardı” (Robbe-Grillet, 1981a: 82). “Bu gelecek zaman daha önceden geçmişe aitti” (Robbe-Grillet, 1981a: 79) “Bu büyü ne kadar sürmüştü?” (Robbe-Grillet, 1981a: 32). “Gece bu kadar çabuk mu olmuştu? Yoksa zaman burada farklı kurallara göre mi ilerliyordu” (Robbe-Grillet, 1981a: 112) Tıpkı Robbe-Grillet’in dediği gibi, “modern anlatıda, zamanın kendi geçiciliğinden sıyrıldığı

*anlaşıyor. Zaman artık akmıyor. Hiçbir şeyi oluşturup gerçekleştiriyor” (Robbe-Grillet, 1981b: 80).*

Romanda sıklıkla geçen zamanın algılanamadığına dair vurgular yapılır. Küçük kız kardeşi Jean’ının ne kadar süre ölü kaldığını algılayamadığını; bunun bir saat, bir hafta, belki de bir yüzyıl sürdüğünü; saati olmadığı için bunu bilemediğini söyler. (Robbe-Grillet, 1981a: 34) Zaman algısı öylesine karmakarışıktır ki, birden geçmişe dönüşler ya da birden ileriye gidişler görülebilir. Djinn anlatıcıya fotoğraftaki denizcinin kendisi olduğunu ve ölmüş olduğunu- öleceğini söyler. (Robbe-Grillet, 1981a: 115) Geçmiş-gelecek ve şimdiki zaman aynı yapı içine sıkıştırılmıştır: *“Burada var olan kişi tesadüfen gelecekte ki ben aslında. Şimdiki ben ise buraya pek çok kilometre uzaklıkta, sanırım elektronik makinelere karşı çevreci bir toplantıya katılmakta ya da buna benzer bir toplantıya”* (Robbe-Grillet, 1981a: 108). Burada, Djinn’in anlatıcıya söylediği cümleden, geçmiş karakterlerin bugünde oluşu ve birinin diğerinin yerini gelecekte alması bu zaman sarmalının da iç içe girmiş olduğunu göstermekte; zamanın bir süreç olarak izlenmesinin ne kadar zorlaştığını ortaya koymaktadır.

## **5.SONUÇ**

Alain Robbe-Grillet’in kurgusal anlamda en karmaşık romanlarından biri olan ve romanı oluşturan tüm bileşenlerin iç içe girdiği *Djinn*, parçalı anlatımıyla ilk bakışta okuru ürkütse de, derinliklerinde çok daha çarpıcı ve çok daha tutarlı bir çağdaş gerçekliği içinde barındırdığı açıktır. Özdenetimini kaybetmiş kişinin uzamı, zamanı ve olayları algılamaksızın sürüklenişi, iç içe girmiş parçalar halinde anlatılmaktadır. Şaşırtıcı paradokslar, anlamsız gibi duran yer değiştirmeler, bir görünüp bir kaybolan ve belirsizleşen kimlikler, zamansal sıçramalar modern bireyi “yeni bir gerçeklik”le yüzleşmeye götürür. Modern yaşamın sürati, değişkenliği, süreksizliği bireyi sürekli başlayan ve biten ve bir noktada sabitlenmeye olanak tanımayan bir rutinin içinde tutarak, yeni bir kimlik tanımının, arayışının içine sokar. Giderek “mihenk noktaları”nı kaybeden birey dağılmış parçalar arasında mantıklı bir bağlantı kurmaya çalışırken, parçalanmış nesnel gerçekliğin altında “yeni bir gerçeklik”le yüzleşmenin şaşkınlığını yaşar. Çağdaş yaşamda dipsiz bir “bunalım” girdabının içine düşmüş modern bireyin gerçeklik algılamasındaki yanılsamalarını, bölünmüş, parçalı zaman akışı karşısındaki şaşkınlığını ve uzamsal kodlarındaki bozulmalarını süreksizlik-kopukluk estetiğinden daha iyi ne yansıtabilir?

**KAYNAKÇA**

- Allemand R.M. (1997). "Alain Robbe-Grillet par Roger-Michel Allemand", **Editions du Seuil**, Paris.
- Barthes, R.(1964). "*Essais critiques*", **Editions du Seuil**, Paris
- Güzelyürek Çelik, P, Arslan Özcan, L. (2016). "*Dil öğretim materyali olarak yazılan bir romanın çeviri stratejisi: Djinn, un trou rouge entre les pavés disjoints.*" **Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi [Hacettepe University Journal of Education]**, 31(1), (s:180-194).
- Kubilay, A. (2004). "**Parçalılık-Metinlerarasılık**", Öteki Yayınevi, Ankara
- Morrissette, B. (1963) "*Les Romans de Robbe-Grillet*", Les Editions de Minuit, Paris.
- Ouellet, R. (1972) "*Les critiques de notre temps et Le Nouveau Roman*", Les Editions Garnier Frères, Paris.
- Robbe-Grillet, (1981a). "*Djinn Un trou rouge entre les pavés disjoints*", Les Editions de Minuit, Paris.
- Robbe-Grillet, A.(1981b).**Yeni Roman**, (Çev: Asım Bezirci), Yazko, İstanbul.
- Vareille, J. C. (1981) **Alain Robbe-Grillet L'Étrange**, A,G Nizet-Paris.



Article Info/Makale Bilgisi

✓Received/Geliş: 31.07.2017 ✓Accepted/Kabul: 14.09.2017  
DOI: 10.5505/pausbed.2017.55476

## KADIN YAZININI ÇEVİRMEK II

Fusun BİLİR ATASEVEN\*

### Özet

Kadın yazarın kullandığı dil maalesef eril bir dildir. Çünkü yazın tarihimizde her şey eril düşüncenin hakim olduğu ve kadın dilinin reddedildiği bir ortamda oluşmuştur. Kadın yazarlarımız yazarken ne bedenini, ne de dilini kısıtlar. yepyeni bir dille yazarak önceden tanımlanmış bir kuramın kendi dilinin yaratıcılığını engellemesine izin vermezler. Kendi oluşturduğu dil içinde coşar, yarattığı sözcüklerin ortamı içinde uçar ve kurguladığı yazın ürününü okurla birlikte de uçar. Çeşitli kadın yazar ve araştırmacılardan seçeceğimiz örneklerle çevirinin etkisiyle yaratılan “kadın yazını” mikroskobik bir incelemeğe alacağımız bu araştırmada amacımız çevirinin dönüştürme gücünü ortaya çıkarmak olacaktır. Filiz Bingölçe'nin söylediği gibi, bir gruba ait olsa da argo çok dillidir. Temas ettiği bütün dillerden pay alır. Kadın Argosu Sözlüğünden alacağımız örneklerle kadınların kendi aralarında özel bir dil oluşturduklarını ortaya koymaya çalışacağız.. (...) Çinlikadınlar vaktiyle erkeklerin tek kelimesini anlamadığı NU Şu adlı bir dil yaratmışlar. Şifreli konuşmanın ölümle cezalandırıldığı bir dönemde zikzaklı çizgilerden oluşan bambaşka bir Çin alfabesi oluşturarak. (...) Kadınların sadece cinsel bir meta olarak kullanıldığı, kızların hor görüldüğü ta Konfüçyus çağında Çin'in kıyıcı erkek egemen kültürüne karşı örgütlenen özel bir dil.(Kaygusuz, Kafa Dergisi, s.8)

**Anahtar kelimeler:** *Kadın yazını, eril yazın dili, kadın argosu, kadın ağıtları, kadın fıkraları, NU Şu dili.*

## TRANSLATING WOMEN'S LITERATURE II

### Abstract

The language used by female authors is unfortunately masculine. It results from the fact that everything in our literary history took shape in an atmosphere, where masculine thought prevailed and women's language was rejected. Our female writers restrict neither their body, nor their language when writing. By writing in a brand new language, they do not let a pre-defined theory prevent the creativity of their own language. They flourish in the language they create, fly in the setting of the words they create, and let fly the literary product of their fiction along with their readers. The aim of this research, where we will take a microscopic look at the “women's writing”, created under the influence of translation with selected examples from various female writers and researchers, is to reveal the transformational power of translation. As Filiz Bingölçe stated, even though it belongs to a group, slang is multilingual. It takes its share of all the languages it comes into contact. With examples from the Women's Dictionary of Slang, we will make an effort to demonstrate that women created a special language among themselves. (...) Once, Chinese women created a language called Nushu, of which men did not even understand a word, by creating a completely different Chinese alphabet out of zigzag lines at a time when encoded speech was punishable by death. (...) A special language set up against the merciless male-dominant culture of China, in which women were used only as sexual commodities and were despised back in the Confucian era (Sema Kaygusuz, Kafa Magazine, p.8).

**Key words:** *Women's literature, masculine literary language, female slang, women's lamentations, women's anecdotes, NU Shu language.*

*Cixous'a göre kadınlar nasıl yasalar ve eril mantık yoluyla uzun yıllar kendi bedenlerinden kesinlikle uzak tutulmuşlarsa; aynı yolla yazın hayatına da yaklaştırılmamıştır. O yüzden bugün kadının kadından söz eden yazılar yazmasına ivedikle ihtiyaç duyulmaktadır.*

(Cixous,1975:39)

Kadın yazar, araştırmacı veya sanatçının kullandığı dil günümüzde hala eril bir dildir. Kadın dili içine doğduğu, kendi cinsinin çok yer almadığı ve daha önceden oluşturulmuş olan erkek hakim bir topluma ait bir dilden başka bir şey değildir. Ne var ki, kadın dilini oluşturma veya var olan kadınlara özgü dilleri ortaya çıkarma çalışmaları uzun yıllardır özverili bir çalışmayla sürdürülmektedir. Bu çalışmayla amaçlanan yaratılan *kadın yazını*ni betimlemek ve Türkiye'deki kadın yazar / araştırmacıları mercek altına almak ve çevirinin dönüştürme gücünü ortaya çıkarmaya çalışmak olacaktır.

Kadın yazarlar yazarken ne bedenini, ne de dilini kısıtlamalı, yepyeni bir dille yazarak önceden tanımlanmış bir kuramın kendi dilinin yaratıcılığını engellemesine izin vermemelidirler. Zaten öyle de yaparlar, kendi oluşturdukları dil içinde çoşar, yarattıkları sözcüklerin ortamı içinde uçar ve kurguladıkları yazın ürününü okurla birlikte de uçururlar.

Araştırmaya başlamadan önce bazı sorular belirlenmiştir: Kadın yazınının 5N 1K sı nelerdir? (Ne, nasıl, nerede, ne zaman, neden?) ve (kim?) Kadın yazının özel örnekleri var mıdır? Kadın yazını etkinliklerinden söz edilebilir mi? Kadın yazınıni çevirmenin zorlukları neler olabilir?

Araştırmalara göz atıldığında, Fransız feministlerin *Ecriture féminine* (Kadın Yazını) diye ifade ettikleri bir kavramla karşılaşırız. Dişil bir tarzda, dişil olmanın ne demek olduğunu yazma arzusunu anlatan onlarca yazı bulunmaktadır.

Dil ve cinsiyet arasında birebir bir ilişki olduğuna, ataerkil toplumlarda *kadın'ın*, hem kültürel hem de dilsel kodlar açısından bakıldığında *öteki* olarak konumlandığına erkek egemenliğinde bir alan bulunduğuna şahit olmamak mümkün değildir.

Kadın yazı dili, kadınların kadınlara erkek gözünden anlatılmasına bir karşı çıkıştır. Kadınların düşünme yapısının ve biçiminin erkekten farklı olduğunu ileri sürerek, kadınları yine kadınların anlatması gerektiğini iddia eder kadın yazı dilini savunan düşünürler. Kadını anlamak ve kadını anlatmak için yine onların kendileri tarafından anlatılmaları gerektir.

Hélène Cixous'a göre, bugünün kültür ve düşün dünyasında tüm kurumlarda kadın bedeni yer almaz. Kadın mutlaka yazmalıdır, çünkü yeni bir yazım şekli yaratmak, özgürlüğünü elde edeceği zaman, yani kendi varoluş hareketinde ona ihtiyacı olan dönüşümü getirecek en büyük silahı yazması olacaktır. Bugünün kültür ve düşün dünyasında tüm kurumlarda kadın bedeni yer almaz. Kadın mutlaka yazmalıdır, çünkü yeni bir yazım şekli yaratmak, özgürlüğünü elde edeceği zaman, yani kendi varoluş hareketinde ona ihtiyacı olan dönüşümü getirecek en büyük silahı yazması olacaktır. (Cixous,1975).

Yine Cixous gibi düşünenlerin kadınlara vermek istedikleri mesaj kendinizi ve kendi cinsinizi ve bedeninizi iyi tanımak için çaba sarfedin, özgürleşin ve farkınızı görün. Yıllardır anlatılan kadın tiplmelerine karşı çıkıp siz kendinizi yazıya dökündür.

Bir başka Fransız feministi, Luce Irigaray'e göre, kadın kendi bedenini yazın dünyasında anlatmalıdır. Bugünün yazın dünyası, erkeklerin toplu olarak kadınları mahrum bıraktıkları bir dünyadır. Irigaray'in ileri sürdüğü düşünce, kadın ve erkeğin farklı dil kullanmaları ve cinsellik açısından edilginlik rolü verilmiş olan kadının yazın dünyasında da etken konumda yer almasıdır. Ona göre kadın eril dilde öteki ya da erkek olmayan olarak tanımlanır. (Irigaray, 2006:54-60).

Kadın ve erkeğin farklı dil kullanmaları ve kadının bu dilde nasıl var olduğunu yine Luce Irigaray rutin olarak kullandığımız dil erillikle biçimlenmiştir diyerek ve dili cinsel bir yansıtıcı olarak gördüğünü belirterek açıklar. Kimi feministlerse, dili kadına karşı bir şiddet aracı olarak görür ve dildeki cins ayrımını, kadının toplumdaki alt konumunu yansıtılmaktan çok bunların nedeni olduğunu ileri sürerler.

Lacan'a göre, dil ve konuşma insanoglunu kastrasyona maruz bırakır. Kurallı bir sisteme girmek tavır gerektirir. Önemli olan dilin, bütün konuşan varlıklar üzerinde uyguladığı sınırlamadır. Dişinin formülasyonu kadınları bir bütünde toplamanın imkansızlığını ve belirsizliğini gösterir. Dişillik, erillik gibi tümel bir işlev olarak örgütlenmemiştir; çünkü bütün kadınlar fallik işleve tabi değildir. Bu onun simgesel düzende hiç olmadığı

anlamına gelmez, ancak kadın kümesi açısından mümkün olan tümel bir önerme yoktur. Kadın kümesi vardır, ancak bu erkek kümesi gibi tanımlı bir küme değildir ve Lacan'ın *Kadın yoktur*, gibi abartılı bir ifade kullanmasının sebebi de budur. Kadının bir göstereni yoktur ve bu yüzden maske aldatmacasına başvurmak zorundadır. Lacan'ın *Kadın yoktur* sözü bilinç dışında kadın için bir gösteren olmadığı anlamına gelir. (Wright, 2000)

Kadın sabit bir gerçeklik değildir, fakat kadın bedeni onun kendi olabilirliklerini araştırdığı yerdir. Bu görüş, biyolojinin insanlar aleminin esas zemini olduğunu yadsımayan Simone de Beauvoir'ın varoluşçu bakış açısını temel almaktadır. Simone de Beauvoir'a göre kadın oluş kadının özgürlüğünü kullanma biçimidir.

Kadın yazını konusunu incelemeye ilk olarak, kendi yazın dizgemizden bir yazarla, Leyla Erbil ve Fransızca çevirisiyle başladık. Kadın yazınının özelliklerini yansıtmak için yazarımızın çabalarını çevirmeni Alfred Depeyrat'ın Fransızcaya aktarmayı ne denli başardığını irdeledik.

Leyla Erbil'e göre okur, yazar tarafından serpiştirilen simgeleri keşfetmekten haz duyar, eserleri kadın bakış açısından okuma olanağı bulunca yeni bir kurmaca dünya keşfetmenin tadını çıkarır. (Erden, 2011:11)

Leyla Erbil'in eserlerinin okunması esnasında cinsel politikalar, cinsiyet ayrımları, kadın kimlikleriyle ilgili dil kullanımları, biçim ve biçimler sorgulandığı, kadın sorunlarını öteki'nin seslerini kendi sesinden kurmaca metinler aracılığıyla duymanın farkına varmaktadır. (Erden, 2011).

Bizim yazın dizgemizde, kadın dilini kullanan çok değerli başka yazarlarda bulunmaktadır. Sevgi Soysal, Tezer Özlü, Adalet Ağaoğlu, Tomris Uyar, Pınar Kür, Buket Uzunerin Latife Tekin ve diğerleri...

Onlar, anlatılarıyla dönemin diğer kadın yazarlarını etkilemişler, Kadın cinselliği tartışmasını başlatmış, kadının yalnızlığı, ümitsizliği, kirlenme, kimlik sorgulamalarını, hiçlik, bunalım, korku, özlem, tutku, erkek egemenliğine başkaldırı, tepki, ben-öteki karşıtlığı gibi temaları gündeme taşımışlardır. Ayrıca, en önemlisi, onlar, kendilerine has bir kadın yazın dili yaratmışlardır.

Kadın yazınında, okur üzerinde farkındalığı arttırmak için kadın yazarlarımız suçlu çocukları yazarken genellikle kız çocuklarını kahraman olarak seçmişlerdir; anneler, kız çocukları ve büyükanneler arasındaki ilişkileri anlatmayı yeğlemişlerdir; bakirelik saplantısı ve aşk konusunda kahramanlarını fantastik ortamlarda özgürce konuşurmuşlardır.

Özellikle Leyla Erbil'in yazılarında en önemli konu başkaldırıdır. Bunun için yazıyor da denebilir; kadın yazını, kadın (dişil) dilini yaratmaya çalışır; eril dili öteki, dişili özne yapar; roman ve öykülerinde kadın aktif, erkekler onun etrafında dönen önemsiz ve edilgen varlıklardır; kadınla ilgili tabu, konuşulmayan, anlatılmayan konuları dile getirir; kadın cinselliği özgürce dile gelir ve uzun uzun anlatılır. (www.sabitfikir.com, 2015).

Leyla Erbil'in en büyük yaratısı, sözcükleri ve imla kurallarını altüst etmesidir. Türk Dil Kurumunun imla kurallarına baş kaldırarak, yetersiz imla işaretleri ve gramer kurallarıyla dilin kendi beynine müdahale etmesini önlemektedir. Bu başkaldırı yolunu yazar batıdan yazın kurallarından çeviri yoluyla edinmiş veya benimsemiştir. 1856 yılında P.Villette adlı bir araştırmacı noktalama işaretleriyle ilgili böyle bir önerisinin bulunduğunu konuyla ilgili herkes bilmektedir.

Leyla Erbil'in Fransızca çevirmeni Alfred Depeyrat'ın Actes Sud yayınevinden yayınladığı roman incelendiğinde, maalesef bu ve bunun gibi kadın yazınına ortaya koyan dili yok saydığı ve çevirisini yazarı anlamadan üstün körü çevirerek Fransız okuruna sunduğunu görmekteyiz. Çevirmen, yazarda var olan yaratıcılık, başkaldırı, kural tanımama ve sözcüklerle oynayarak ulaştığı şiirselliği görmezden gelmiş dümdüz neredeyse sözcüğü sözcüğüne bir çeviri yapmıştır.

Kadın dilinin varlığının en güzel örneklerinden birisi de sessiz haykırış anlamına da gelen ve Çin'de kadınlar arasında uzun süre gizli olarak kullanılan Nu Şu dili'dir. Nu Şu, aralarında kan bağı olmasa da sonsuz bir bağla birbirine bağlanan kadınların, yani . Kadınlar, Nu Şu'yu sadece kağıtlara yazmazlar, yelpazelere, mendillere, giysilere, kuşaklarına hatta yorgan örtülerine işlerler. (Bilim ve Gelecek www.dunyalilar.org)

Sır Dil adı verilen bu özel yazı dilini çinli kadınlar vaktiyle erkeklerin tek kelimesini anlamadığı özel bir dil yaratmak amacıyla oluşturmuşlardır. Şifreli konuşmanın ölümle cezalandırıldığı bir dönemde zikzaklı çizgilerden oluşan bambaşka bir Çin alfabesi oluşturarak. Kadınların sadece cinsel bir meta olarak kullanıldığı, kızların hor görüldüğü ta Konfüçyus çağında Çin'in kırıyıcı erkek egemen kültürüne karşı örgütlenen özel bir dildir. (Caillot, www. ltl-chinois.fr)



Nu Şu dili bir anlamda ebedi kız kardeşlerin dili Çin edebiyatının çok katmanlı, kast istemi gibi çok kapalı bir dizge içinden 1980 yılında ortaya çıkarılmıştır. Bu dil bir yazı dilidir Çin'in güneyindeki Hunan Eyaletine bağlı Jiangyong ilçesinde dağlık bir yerleşim alanında oluşmuştur.

Bu dili kullanan kadınlar kağıtlara, yelpazelere, mendillere, giysilere, kuşaklarına hatta yorgan örtülerine işlerlermiş. Kızlardan birisi evlendiğinde, diğerleri onun için Nu Şu dilinde şiirler yazar, dualar eder ve öğütlerde bulunurmuş. Kendi rızası olmadan evlendirilen ve bir nevi hapis hayatı yaşayan kadınların hayal kırıklığı, melankoli ve yalnızlıklarını anlatmak için kullandıkları nesilden nesile ama sadece kadınlar arasında geçen gizli bir dil oluşturmaları gayet doğal bir olgu olmalıdır. Üçüncü gün kitabı da denilen bu dille hazırlanan defterin sonunda yeni hayatını anlatması için ona boş sayfalar bırakılmış. Kadın evliliğinin üçüncü gününde kitabı açar okur ve anılarını yazmaya başlamış. Ayrıca kadınlar öldüğünde ailesi onu üçüncü gün kitabı ile beraber gömürmüş.

Araştırmacılar, kaybolmakta olan bu dili yaşatabilmek için 2003 yılında Nu Şu Köyü' nü kurmuşlar, akademisyenler Nu Şu sözlüğü hazırlayıp, bu dili öğretmek üzere bir de okul açmışlardır. Bugün yeni bir gelir kaynağı haline gelen bu girişimler sayesinde kadınlar, babaları ve erkek kardeşlerinden daha fazla para kazanmaya, dolayısıyla güçlenmeye başlamışlardır. (www.evrensel.net)

Nu Şu, kadın dili ya da kadın yazısı, olmadı kadın alfabesi anlamına geliyor. Nu Şu da Çince gibi yukarıdan aşağıya sütunlar şeklinde sağdan sola doğru yazılan bir dildir.

Tablo 1: Nu-Şu dili, kadın alfabesi

𠄎 fuə <sup>33</sup>	花會話	𠄎 laŋ <sup>33</sup>	當	𠄎 tsi <sup>35</sup>	只
𠄎 fuə <sup>31</sup>	花(𠄎 𠄎)	𠄎 liəŋ <sup>31</sup>	兩	𠄎 lau <sup>33</sup>	朝
𠄎 yə <sup>31</sup>	役	𠄎 sa <sup>33</sup>	生	𠄎 lə <sup>51</sup>	來
𠄎 iəu <sup>33</sup>	憂	𠄎 lei <sup>51</sup>	羅	𠄎 paŋ <sup>31</sup>	伴放半
𠄎 siə <sup>35</sup>	寫	𠄎 kuə <sup>31</sup>	嫁(𠄎)	𠄎 mei <sup>31</sup>	每
𠄎 laŋ <sup>33</sup>	當	𠄎 tsai <sup>51</sup>	齊	𠄎 niəŋ <sup>51</sup>	言然咱
𠄎 liəŋ <sup>31</sup>	兩	𠄎 nəŋ <sup>33</sup>	念(𠄎 𠄎)	𠄎 tsəŋ <sup>51</sup>	前
𠄎 sa <sup>33</sup>	生	𠄎 tshioŋ <sup>35</sup>	請	𠄎 phəw <sup>31</sup>	配

(hhanimignesli.wordpress.com)

Şimdi gelelim Türkiye'de kadın yazını etkinliklerine ; bunlardan biri, Egeli Kadın Yazarlar Platformunu oluşturan çalışmalarınıdır. *Anneler ve Kızları* Egeli Kadın Yazarlar Platformu tarafından yayınlanan bu kitap, Mine Önder tarafından derlenen yirmi farklı anne-kız öyküsünü içermektedir.

Bir de yine platformda etkin olarak çalışan kadın yazarlar tarafından oluşturulan bir projenin ürünü olan yapıttır. Kurgusal bir dünya içinde yaşayan köy gerçeğini tarihe mal etmek isteyen araştırma ve gözlemlerini içeren bu çalışmada *Gökyüzü Mektupları* adı altında yayınlandı.

Bir başka ürün de yine Egeli Kadın Yazarlar tarafından oluşturulan, *Savur Saçlarını Ege* adlı proje kitabıdır. 27 egeli kadın yazarın öykülerinden oluşur. (Yazıcı, 2009:7-8).

Egeli Kadın Yazarlar grubunun bir başka ortak çalışması da *Kentinsan* kitabıdır. Kent yaşamını anlatan ve eleştiren bu kitap için otuz yazar ve şairin yapıtları bir araya getirilmiştir. Pen Merkezli Kadın Yazarlar Komitesi, birçok resmi ve özel basın bültenleri düzenleyerek düşün dünyamıza renk katmakta ve üzerinde tartışılması gereken gerçekçi konuları kamuoyuna taşımaktadır. Pen Merkezli Kadın Yazarlar Komitesi'nin çalışmaları sonunda ortaya çıkan *Kadın Yazarların Anadolu Buluşması* adlı kitapta, Müge İplikçi, bu yazıların kadının yaratıcı sesine ulaşmak, birbirine el vermek için yapılan bir proje sonucu olduğunu söyler. (Karakaşlı, 2009:1).

Bu tip etkinliklere Antalya Kadın Danışma ve Dayanışma Merkezi'ni, Adana Kadın, Bodrum Kadın, Derneklerini ve Şiddete Karşı Kadın Platformunu, Kadın Partisi Girişimini, Kadın Tiyatrosu gibi daha birçok derneğin etkinliklerini eklemeyi unutmamak gerekir. Batı dünyasından çeviriyle aktarılan anlatıların rolü çok önemlidir. 1997 yılında

oluşturulan *Anneanne Atölyesi* etkinliğinde yapılan çalışmaların sonunda hepsi kadın olan bilim kadınları tarafından yaratılmış öykü seçkisi (otobiyografik) ortaya çıkmış ve basılmıştır. (Erden, 201:56).

Ülkemizde yapılan çalışmalar ve yayınlanan bu tip birçok ürün kadın dilinin kullanıldığı yazınsal ürünleri içermektedir. Yapılacak araştırmalar ve akademik çalışmalar için işlenmemiş zengin ve verimli bir alan oluşturmaktadır.

Filiz Bingölçe, 1965 Erzurum doğumlu olan bir araştırmacı gazetecilik, sözlükçülük, yayımcılık yapmış belgeseller çekerek film yönetmenliği yapmış üretken bir kadın yazardır. Kitaplarını yayınladığı AltÜst yayınevini kendisi kurmuştur. 2016 yılında Ankara’da 50 yaşında vefat etmiştir. Kadın dili ve cinsellik, şiddet ilişkisi üzerine birçok araştırmalar gerçekleştirip kitaplar yayımlamıştır.

Bingölçe’in görüşüne göre, dil annelerden öğrenilir (anadil). Kadınların bakış açısıyla, kadın ağız ile üretilmiş tüm sözcükler, deyimler, kalıplar kadın dilini oluşturur. Tüm büyük dillerin belli başlı sözlüklerinde yer alan kadın dili kategorisi Türkiye’de bu güne dek işlenmemiştir. Kadın Argosu Sözlüğü’nde bu kategoriyi ilk kez görünür hale getiren Bingölçe olmuştur. (Bingölçe, 2005)

Filiz Bingölçe’nin dile getirdiği üzere;

*“ARGO*

*Bir dil oyunu mu bu? Evet...*

*Kadınlar arası tanışıklığı mı güçlendiriyor?*

*Tabii...*

*Erkeklere kapalı bir üstünlüğü mü kanıtlıyor?*

*Galiba...*

*Bit dil bağıyla kopmaz bir doku mu oluşturuyor? Şüphesiz...*

*Şifrelerle anlaşma çabası mı? Yer yer...*

*Hayatı kendi dünyasıyla karşılama gayreti mi? Sanırım...*

*Pek çok sıkıntının panzehiri mi? Kesinlikle...*

*Gizli mi? Şimdiye kadar...” (Bingölçe, 2005:13)*

İletişim karşılıklı olarak bir mesaj alışı verişidir. Argo ise, iletişimin sınırlı bir topluluğa özgü kalması ihtiyacından doğmuştur, sadece kendilerinin anladığı sözcük ve deyimleri kullanarak özel bir dil oluşturma ihtiyacı.

Bingölçe’nin, ifadesiyle, *Kadın argosu* sözlüğünün öncelikli kaynakları kadınlardır. Etrafımızda gördüğümüz, karşılaştığımız, bildiğimiz; başta Ankara ve İstanbul olmak üzere büyük kent merkezlerinde ya da ilçelerinde yaşayan kadınlardır bunlar. Onların anneleri, anneanneleri, babaanneleri de, *haminnemin meşhur lafıydı* kaydıyla aktarılan yüzlerce söz ile bu sözlüğün *eski toprak* kaynakları olmuşlardır. (Bingölçe, 2005)

Çalışmalar uzun süren bir derleme çalışması sonunda ortaya çıkmıştır. 2500 kadının ses kaydı yapılan çalışma sonunda ortaya çıkan kadınlarımızın kendi aralarında kullandıkları argo sözcük ve deyimlerden bir kaçışa aşağıda belirtildiği gibidir ;

*“Abırlobut : Şişman ve aptal erkek.*

*İşgilli büzük dingiller : Evhamlı kimselerin sürekli tedirginli*

*Minibüse binmek : Menopoza girmek.*

*Bey bana pırt dedi : Yetkili ve etkili bir insanın kendisine ilgi duymadığını alay yoluyla anlatmak için kullanılır.*

*Nane çöpü : Lüzumsuz işe yaramaz şey ya da kimse.*

*Dakikada bin dil atmak : Dedikodu yapmak.*

*Hap yap para kap : Kolay yoldan para kazanmak.*

*İşi gıdağında olmak : İşinin düzeni iyi olmak.*

*Lafı karnında ıslatmak : Söylemesi gereken şeyi söylemeyip sinsice içinde bekletmek.*

*Nadasa bırakmak : Bir kimseyi bilerek bekletmek, söz verdiği halde randevusuna gitmemek.”*

*(Bingölçe, 2005:17,37,53,81,88,89,104,108,109)*

Filiz Bingölçe'nin kısacık hayatına sığdırdığı çalışmalarından biri de *Kadın Ağrıları*'ndan yaptığı derlemedir. Alışılmışın ötesinde geride kalanların ağzından değil de öldürülen kadının bizzat kendisinin ağzından ve bakış açısından söylenen bu ağrılar, taşıyıcısı oldukları ses ve mesaj nedeniyle şüphesiz özel ilgiyi hak etmektedirler. Hem bire bir kurbanın hikayesini birinci tekil şahıs ağzından aktarıyor, hem de ortak paydada dikkate değer bir direniş ve isyan kapasitesini ortaya koyuyorlar...(Bingölçe, 2011:5)

Türkiye'deki bölgelere göre ağıt türüne ve törenlerine bakıldığında kadınların öne çıktığı gözlemlenir. Dolayısıyla, ağıt, kadın yaratıcılığının eseridir. Eril dilin hakim olduğu toplumlarda ağrılar kadın yaratıcılığının ortaya konduğu bir ifade durumudur.

Bu cinayetlere ve şiddete karşı duruşu, toplumun bunları cezalandırmada ortaya koyduğu yetersizliklere karşı eleştirilerini anlatan kadın ağrıları; çığlık çığığa ve feryatlarla müzikli yaratılardır. Çoğunlukla kurbanın dilinden sarsıcı bir dişil dille anlatılır. Kadın dünyası ve kadın müziği eşliğinde, dokunaklı, irkiltici etkileyici örneklerdir. (Bingölçe, 2011: 6,7)

Ağıtçıların hemen hemen tamamı kadındır. Çünkü, ağlamak ve gülmek kadınlara mahsus bir alan olarak görülür. Oysa unutmamak gerekir ki insanın doğduğu andan itibaren kullandığı iki temel kök dili varsa bunlardan biri gülmek diğeri de ağlamaktır. (Bingölçe, 2011:11)

Başka bir deyişle, geleneğin taşıyıcılığını büyük ölçüde kadınlar üstlenmektedir denilebilir. Ancak, nedense ağır icra edip sözlü gelenek içinde devamlılığını sağlayan çoğunlukla kadınlar olmakla birlikte, ağın yazılı biçimde yayılımını sağlayanlar da erkeklerdir.

Ağıtlar aslında, öncelikle ölenin geride bıraktığı kişilerin durumlarını, duygularını anlatır; sonra da ölenin kişiliği, ölüm şekli, ölüm zamanından söz eder. Feminist eleştirinin amaçlarına göz atacak olursak bunlardan biri de göz ardı edilmiş kadınların metinlerine ve kadınların daha önce edebiyat dışı kabul edilen sözlü kültürüne büyük önem veren yeni bir edebiyat tarihi oluşturmak olduğuna görürüz.

Ağıt, bir de, doğal afetleri, yenilgi ile sonuçlanan büyük savaşların bıraktığı acıları, yangınları, kıtlıkları yaşayan toplumların hafızalarını oluşturan metinlerdir. Ahmet Z. Özdemir'in deyişiyle normal zamanlarda söylenmeyecek, ayıp sayılan, saygısızlık olarak yorumlanan sözleri ağrılar dile getirir.

Ağıt söyleyen kadın ve ona eşlik eden diğer kadınlar ölümü bahane ederek, öfkelerini özgürce ifade etme olanağı bulurlar. Ağrıların çoğunluğu şiddettir, öfkedir, başkaldırmadır, biraz da yakınma ve esas sonsuz acıdır.

Dolayısıyla ağrılardaki başkaldırı tıpkı feminist metinlerde olduğu gibi erkek egemen toplumdaki kadının konumlandırılmasına bir tepki olarak da yorumlanabilir. Hem evlenecek genç kız, hem de anne olarak sahip olunan aşağı konumu ağıt yolu ile açıkça gözler önüne sererler, üstelik bu konum baba evinde de geçerlidir.

Ayrıca, dişil yazının, sese olan yakınlığı göz önüne alındığında, konuşma, şarkıya dolayısıyla bilinç dışına yakınlığından ötürü ağıt türüne uygun olduğu söylenebilir. Ağıt, sözlü kültürün bir ürünü olarak konuşma ve şarkıya yakındır.

Ağıt ve türkülere aşağıda bulunan örneklerde namus ve şiddet temalı örnekler verilebilir;

*"Namus Türküleri :*

*Yedi kurşun yazdılar kabir taşıma*

*Varın bakın şu zalimin işine*

*Bir gelin vurmışlar boşu boşuna*

*Kıyma kanlı zalim gel bana kıyma*

*Yalandır sözleri sözüne uyma*

*Odada serili ipekli minder*

*İpekli çarşafın çevresin dönder*

*Kusurum varsa ise babama gönder*

*Kıyma kanlı zalim gel bana kıyma."* (Bingölçe, 2011:8)

## “Şiddet Temali Türküler

Ayşemin yeşil sandığı daha elinin değdiği

Hiç aklımdan çıkmıyor kapılıp sele gittiği

Kara çadır eğmeyinen

Göğüs sedef düğmeyinen

İnsan kendini sele mi atar

Kayınbaba dövmeyinen. “ (Bingölçe, 2011:21)

Mizahlar içinde protest bir kadın mizahı vardır.Bu mizahın kökleri tarih öncesi kutsal teşhir ritüellerine ve kahkaha tanrıçalarına dayanmaktadır. Eski Yunan, Mısır ve Japon mitleri kadınlara gülmenin mucizevi değerinden söz eden kahkaha tanrıçaları ve onların iyileştiren maceraları ile doludur. Aşktan sömürüye, metafizikten baskı ile şiddete, çocuk ve aileden özgürlüğe kadar her konuya dokunur bu metinler.

Kadınlar, erkeklerin her güldüğüne gülmüyorlar diye epey bir zaman mizahtan anlamaz diye damgalanmışlardır. Oysa asıl neden kadınların eril mizahı kimi kez duymazdan gelmeleridir, çünkü eril mizahta kadının yeri kurban olarak aşağılanan, düşman ve asalak figür biçimindedir. Bu nedenle, kadın da aynı yöntemle kendi fıkralarında erkeklerle dalga geçer.

Mizahlar içinde kahramanlar; cadılar, periler, vampirler, ejderlerden oluşur. Kurbanlarsa; şeytanlar, kurbağalar, yamyamlardır.Fıkralardaki dişil unsurlar öncelikle ataerkil düzenin esas oğlanını hedeflerine almışlardır. Acımasız kahkahalar eşliğinde onunla eğlenirler. Sonraysa, *bana ne! Değiştiremem, değiştirmekle de vakit kaybedemem!* diyerek onu görmezden gelirler. Kısaca kadınlar her görüşe ve zamana göre değişen fıkralar üretmişlerdir. (Bingölçe, 2008:5,6)

Fıkralardan örnekler ;

## “Pardon

*Kötü büyücü yakışıklı prensi kurbağa haline getirir ve üstelik de kurbağa prensin konuşma özgürlüğünü her yıl bir kelime k onuşmakla kısıtlar. Kurbağa prens konuşamamanın acısıyla kıvranır dururken, birgün ahu gözlü, güzel ve çok şirin bir kız görür...(…) Ona kendisini öptürmek ve bu yazgıdan kurtulmak için*

*-seni seviyorum der. Kız şaşkın yanıtlamaz ve 2 yılı kaybolup gider. 5 yılı susarak geçiren prens, kıza bu sefer*

*-seni çok seviyorum, beni öper misin ? diye soracaktır. Nitekim kızı görür ve hemen sorar:*

*-seni çok seviyorum, beni öper misin?*

*Kız yanıtlar*

*- Pardon? » (Bingölçe,2008:23)*

## “Alkış

*Biricik uzay aracından sarkan bir halatta son on bir dünyalı asılı kalmıştır. On erkek ve bir kadından oluşan son dünyalı sakinler...*

*Uzay aracındaki vinç onları yukarı çekecek kadar güçlü değildir. Üstelik ip herkesi taşıyacak kadar kalın da olmadığı için içlerinden birinin ipi bırakması gerekmektedir.*

*Kadın yüksek sesle;*

*- Tamamen gönüllü olarak kocam, çocuklarım ve tüm kahraman erkekler için bu ipi bırakmaya hazırım. der.*

*Kadının sözü biter bitmez kuvvetli bir alkış kopar ve...” (Bingölçe, 2008:4)*

Bingölçe'ye göre, gelin – kaynana ilişkisi başka insan ilişkilerine benzemeyen bir tuhaf ilişkidir. Yakından gözlemlendiğinde hayat yolunda karşı karşıya gelmiş iki kadın kahramandır. Kahramanlıkları yaşam mücadelesindeki azim ve kararlılıklarından gelmektedir. Biri olmadan diğersinin ayakta kalması mümkün değildir! Ama birlikte yaşama hikayeleri de fazlasıyla sorunludur. (Bingölçe, 2011:5)

Ülkemizde kayıt altına alınan kadın dili örneklerinin önemli bir kısmını kaynana manileri oluşturur. Kaynanalar, her koşulda değerlendiren, not veren ve üst perdeden konuşan eleştiri dozu yüksek, kraldan çok kralcı, şiddetçi ve baskıcı bir dil kullanan ağızlar kullanır bu metinlerde. Gelinlerse, çoğu kez savunma ve yanıt verme noktasında alt perdeden maniler söyler ancak üste çıkmak için de dilini fazlasıyla saldırgan kullanmaktan sakınmaz. (Bingölçe, 2011:6)

*“Gelin –kaynana atışmalarına örnekler;*

*Gelin:*

*Kaya dibinde pat pat  
Oğlan sen ananı sat  
Anana kıyamazsan  
Canın çıksın yalnız yat*

*Arabası aynalı  
Şu oğlana varmalı  
Oğlan pek güzel ama  
Anası olmamalı*

*Yaşın yetmiş kaynana  
İşin bitmiş kaynana  
Otur da duanı et  
Ecel gelmiş kaynana.*

*Kaynana:*

*Ak üzümün salkımı  
Gelin sıkı canımı  
Şu gelini boşamazsan  
Helal etmem hakkımı*

*Yetmiş olsun yüz olsun  
Seneler akıp dursun  
Bende bu sağlık varken  
Bütün gelinler korksun.”*

## **SONUÇ VE ÖNERİLER**

Kadın yazını ülkemizde gerektiği kadar çok işlenmemiştir, pek çok konu irdelenmek üzere araştırmacıları beklemektedir.

Kadın yazarlarımız, kendi yazın dillerini oluşturmak için birçok eserler üretmektedir. Bu ürünleri başka kültürlere taşımak, örneğin fransızcaya aktarmak biz frankofonların öncelikli görevi olmalı ve Türkceneden Fransızcaya yapılacak çeviri çalışmalarına eğilmeli, teşvik edici etkinliklere yönelmek gerekmektedir. Çeşitli etkinlerle zenginleşebilecek çeviri atölyeleri gibi.

Ayrıca, kadın dili ürünleri araştırılmalı ve kayıt altına alınmalıdır. Hatta *Somut Olmayan Miraslar* listesine dahil edilmeleri için gerekli proje çalışmaları ve başvuruları teşvik edilmelidir.

Filiz Bingölçe, Türkiye’de böylesi zor bir işe tek başına girişmiş ve çok sayıda güçlükle karşılaşmıştır. Argo sözlüğü genel anlamda var olmasına ve hiçbir tepki görmemesine karşın Kadın Argosu Sözlüğünün yayını yasaklanmaya çalışılmıştır. Ayrıca, dil yaşayan bir olgu olarak dün argo sayılan bir sözcüğü sahiplenip günlük dil içine sokuvermeyeceğinin garantisi var mıdır ?

Hulki Aktunç argo için en mazlum olduğu anda en saldırgan olabilir demektedir. Son derece doğru olan bu saptamada yer alan argo sözcük ve deyimleri kullanan kadınlar hemşireler, doktorlar, ev kadınları, kuaförler, memureler, işçi kadınlar, vs. gibi günlük hayamızda yer alan aktif kadınlardır.

Filiz Bingölçe, kadınların bir şeyi özel olarak nasıl söylediğini, bir şeyi nasıl erkeklerin anlamayacağı hale getirdiğini yaptığı çalışmalarda sözcükleri, deyimleri derleyerek ortaya koymuştur. Çalışmaları, özel dil denilen şeyin özel alanla, özel kimlikle ne kadar içli dışlı olduğunu, her şeyi nasıl bir senteze ulaştırdığını ortaya koymaktadır.

Kadın Argo Sözlüğü yayınladığı anda hemen müstehcen kabul edilip Cumhuriyet Savcılığı tarafından kitabın yazarına ve yayıncısına 1 milyar 800 milyon lira ceza kesti. Yapılan itiraz üzerine açılan dava 5 yıl boyunca yargılandı. Sonunda *Sözlüğün müstehceni olmaz anlayışıyla* beraat etmiştir.

Oysa Bingölçe, cinsiyetçilikle mücadele etmek ve kadın dilini literatüre geçirmek isteyen bir yazardı sadece. Dildeki cinsiyetçilikle nasıl mücadele edilebilir? Kadın olarak yazmak hali nedir? Nüfus cüzdanlarında yazan bir cinsiyetlilik hali midir, yoksa metnin kendine özgü bir duruşu mu söz konusudur? Sorularına verdiği yanıt bundan sonra yapılacak olan çalışmalara yön verecek niteliktedir:

*“Siyasetten eğitime, edebiyattan medyaya, tüm konum sahiplerinin söylemlerini eşitlikçi düzeyde kullanması gerekir. Ancak yazılı kültür ürünleri açısından baktığımızda dikkat kesilmeye öncelikle sözlüklerden başlayabiliriz. Belli başlı sözlükler üzerinden bir tarama yaparak “cinsiyetçi, ayrımcı, ırkçı ifadeleri” saptayıp teşhir etmek ve yerli yerinde kategoriler koymak atılacak ilk adım olabilir.*

*Edebiyatta eril dil kavramının eleştirisi karşısına kadın dilini yerleştirirken tartışmalı bir kavram olan kadın yazar ya da yazar kadın kavramlarını da dolaşıma yerleştirmiştir. Kadın yazar ve kadın dili kavramları edebiyatta ana-akımdan uzaklaştırma ve bir ötekileştirme tehlikesine yol açma riskini de içinde barındırmaktadır. Bu konuya özellikle dikkat edilmelidir.”* (Bingölçe,Varlık, 2017:100).

#### KAYNAKÇA

- Bingölçe, F. (2005). **Kadın argosu sözlüğü**, AltÜst yayıncılık, Ankara.
- Bingölçe, F. (2011). **Yas değil isyan**, Öldürülmüş kadın ağzı ağıtlar, AltÜst yayıncılık, Ankara.
- Bingölçe, F. (2011). **Ataerki komedi**, Gelin-kaynana-oğul tiyatrosu. AltÜst yayıncılık, Ankara.
- Bingölçe, F. (2008). **Fantastik dışıl mizah**, AltÜst yayıncılık, Ankara.
- Boyne, R. (2011). **Foucault ve Derrida'da feminizm ve Ayırım**, Çev:A.Banu Karadağ, Sel yayıncılık, İstanbul.
- Cixous, H. (1975) **Rire de la Méduse**, L'ARC, no:6, Paris
- İrigaray, L. (2006). **Ben Sen Biz**, Farklılık kültürüne doğru. Çev:Sabri Büyükdüvenci ve Nilgün Tural, İmge yayıncılık, Ankara.
- Karakaşlı, (2009). **Kadın Yazarların Anadolu Buluşması**, Pen yazarlar komitesi.
- Kaygusuz, S. (2016). **Anneyi Gör Öyle Büyü**. Kafa Dergisi, İstanbul.
- Varlık. (2017). **Soruşturma, edebiyatta kadın**, Varlık, İstanbul.
- Wright, E. (2000). **Lacan ve postfeminizm**, Çev:Ebru Kılıç, Everest yayınları.
- Yazıcı, (2009). **Savur Saçlarını Ege**, Nadir Kitap, İstanbul
- [www.sabitfikir.com](http://www.sabitfikir.com), 2015.
- [www.dunyalilar.org](http://www.dunyalilar.org), Bilim ve Gelecek.
- [www.ltl-chinois.fr](http://www.ltl-chinois.fr), Caillot.
- [www.evrensel.net](http://www.evrensel.net)



## REPRESENTATION DES CATEGORIES DE SENS POUR UN APPRENANT TURC EN FLE PAR LE BIAIS DE LA COMPETENCE SEMANTIQUE\*

Meril NAKTAN\*\*, Necmettin Kamil SEVİL\*\*\*

### Résumé

Dans le cadre de l'enseignement du FLE, la mise en place du Cadre Européen Commun de Référence pour les Langues par le Conseil de l'Europe a apporté une contribution prépondérante à la didactique des langues vivantes notamment dans le domaine des compétences de communication. En relation avec l'approche communicative et actionnelle, le Cadre accorde une place primordiale à la transmission du sens effective, axée sur la compétence sémantique. De ce fait, dans cette intervention, l'acquisition de la compétence sémantique sera mise à jour par le biais de la sémantique lexicale, la sémantique interprétative et la sémantique du prototype afin de permettre à l'apprenant de prendre conscience les catégories de sens qui se diffèrent d'une langue à l'autre selon un champ notionnel. En somme, dans le cadre de cette intervention, nous présenterons le champ notionnel «animaux» qui nous paraît important au niveau A1 lors de l'apprentissage de la langue étrangère. Nous tenterons de mettre en place les critères d'analyse pour ce champ notionnel afin de transmettre les distinctions des catégories de sens entre les deux langues et de traiter l'intérêt que représente cette étude pour les professeurs de français langue étrangère et l'apprenant de FLE.

**Mots Clés :** *Compétence sémantique, Alter Ego 1, Champ notionnel, Médiation linguistique*

## YABANCI DİL OLARAK FRANSIZCA ÖĞRENEN BİR TÜRK ÖĞRENENİN ANLAMSAAL YETİDE EDİNDİĞİ ANLAM KATEGORİSİNİN SINIFLANDIRILMASINA BİR ÖRNEK

### Özet

Fransızcanın yabancı dil olarak öğretilmesi çerçevesinde, Avrupa Konseyi tarafından ortaya konulan Avrupa Dilleri için Ortak Başvuru Metni, yabancı dil eğitime ve özellikle iletişim becerisinde yapmak ve yapmayı bilmek konusunda çok önemli katkılarda bulunmuştur. Ortak Dil Çerçevesi, sosyo-dilbilimsel, dilbilimsel ve edimbilimsel becerilerde oluşan dilsel iletişim kurma becerisini belirler ve sınırlandırır. İletişimsel ve eylemsel yaklaşımlar ile ilişkisi olan Ortak Dil Çerçevesi semantik beceri üzerine kurulmuş efektif anlamın aktarılması üzerine elzem bir yer ayırmıştır. Eylemsel yaklaşım, ortak dil çerçevesi yapımcıları tarafından tasarımı itibarıyla, yabancı dil eğitiminde anadil ile kıyaslanabilen kendini kanıtlamış bir iletişim sürecini yeniden düzenleme imkânı vermektedir. Ancak, ana dilde iletişim denildiğinde, anadil konuşucuların karşılıklı eylemsel becerilerinin dört temel yetinin aktarımı sayesinde, didaktik kaygının odağında bulunan anlamsal yetinin edinilmesi sürecinde anlam aktarımı akla gelmelidir. Dolayısıyla, bu çalışmada anlamsal yetinin edinilmesi sürecinde, bir kavramsal alanda sözcüksel, yorumlayıcı ve prototipsel anlambilim uygulamasıyla, iki dil arasında bulunan benzer ve farklı yönlerini aktarmak ve yabancı dil olarak Fransızca öğrenen ve öğrenenler için elzemliğini ortaya koymak amacıyla, mevzubahis kavramsal alan için inceleme ölçütü oluşturulmaya çalışılacaktır. Bu çerçevede, yabancı dil öğretiminin A1 seviyesinde önem teşkil eden "hayvanlar" adlı kavramsal alan inceleme ölçütleri sunulacaktır.

**Anahtar kelimeler :** *Anlamsal yeti, Alter Ego 1, Kavramsal alan, Dilsel aracılık.*

\* Bu makale "Reconstruction du sens dans l'apprentissage du FLE" adlı doktora tezinden üretilmiştir.

\*\*Arş. Gör., İstanbul Üniversitesi, Hasan Ali Yücel Eğitim Fakültesi, İSTANBUL.

e-posta:merilnaktan@hotmail.com

\*\*\*\* Prof. Dr., İstanbul Üniversitesi, Hasan Ali Yücel Eğitim Fakültesi, İSTANBUL.

e-posta:nksevil@istanbul.edu.tr



## 1. INTRODUCTION

L'analyse des besoins en Didactique des langues étrangères joue un rôle déterminant non seulement en ce qui concerne les politiques éducatives relatives à l'enseignement/apprentissage des langues étrangères (LE) mais aussi en matière des réflexions théoriques portant sur les méthodologies dans le domaine en question. Le fait que le modèle d'identification des besoins développés sous l'égide du Conseil de l'Europe atteste la dimension interculturelle et internationale de ce concept.

Sur le plan individuel, les modifications socio-politiques ont eu des reflets immédiats concernant les besoins des apprenants des LE qu'on peut, grosso modo, asseoir sur les bases de relations interactives au sein des sociétés accueillantes. Cette évolution qu'on peut baser sur une dynamique didactique actionnelle a changé de but en blanc la vision didactique des LE, la rapprochant vers le processus de l'acquisition de la langue maternelle.

Sur le plan social, les progrès enregistrés dans les domaines des sciences et de techniques ainsi que les mobilités sociales qui en résultent ont eu des répercussions directes sur les politiques éducatives des LE comme l'attestent les travaux que reflètent les documents récents du Bureau éducatif du Conseil de l'Europe. Ainsi l'individu du XXI<sup>e</sup> siècle est défini comme plurilingue et pluriculturel à cause de la mobilité sociale qui renforce le contact des langues aussi bien sur le plan sociologique ou sociolectal (niveau de langue saussurien) qu'idiolectal (niveau de parole saussurien). En fait, les cas de l'immigration professionnel ou politique, la libre circulation des citoyens dans certaines organisations gouvernementales comme l'Union européenne ou encore les accords bilatéraux signés par les gouvernements ont ranimé l'intérêt des gens pour la langue et la culture de l'autre. Dans cette perspective, les concepteurs du Cadre ont attribué un nouveau rôle, celui d'intermédiaire des deux cultures que reflètent les langues parlées. Comme il a été souligné dans le Cadre :

*« la compétence plurilingue et pluriculturelle désigne la compétence à communiquer langagièrement et à interagir culturellement d'un acteur social qui possède, à des degrés divers, la maîtrise de plusieurs langues et l'expérience de plusieurs cultures. On considérera qu'il n'y a pas là superposition ou juxtaposition de compétences distinctes, mais bien existence d'une compétence complexe, voire composite, dans laquelle l'utilisateur peut puiser »* (Conseil de l'Europe, 2005: 129)

En d'autres termes, la didactique des langues étrangères n'a pas comme objectif la transmission des savoirs sur la langue enseignée mais plutôt elle vise à l'acquisition des compétences telles qu'elles sont définies dans les documents, en particulier dans le Cadre européen commun de référence qui préconise, au niveau méthodologique, l'approche communicative et cognitive, renforcée par la perspective actionnelle.

La fonction "médiateur" du locuteur de LE comme acteur social : le locuteur de LE qui a développé des compétences sociolinguistiques, parallèlement au niveau de connaissance tel qu'il est décrit par le Cadre, *«peut jouer efficacement le rôle de médiateur entre des locuteurs de la langue cible et de celle de sa communauté d'origine en tenant compte des différences socioculturelles et sociolinguistiques.»* (Conseil de l'Europe, 2005: 95). Ce rôle de médiateur socio-linguistique est attribué par le Cadre aux locuteurs des LE du niveau C2 ; ceci n'empêche pas, pensons-nous, de répartir cette fonction aux autres niveaux de connaissance de la LE surtout en ce qui concerne les compétences sémantico-lexicologiques de la langue maternelle et celles de la langue apprise. En effet au fur et à mesure des progrès enregistrés par l'apprenant, celui-ci sera à même de comparer la valeur (lexico-sémantique) de chaque item lexical respectivement dans les champs sémantiques de deux langues.

En effet, didactiquement parlant, le concept de médiation peut être conceptualisé de différentes manières selon la perspective dans laquelle on se place. Le Cadre propose, entre autres, la définition selon laquelle le rôle de médiateur est, en ce qui concerne les LE, celui de quelqu'un qui *«assure la communication entre deux personnes qui n'ont aucune compétence de communication partagée»* (Conseil de l'Europe, 2005 : 11).

Il faut souligner de prime abord la question qui se pose devant cet état de choses, c'est de savoir en quoi consiste le traitement d'un support dans une langue, proposée dans une autre langue. De l'autre côté, l'un des domaines privilégiés du traitement en question concerne les champs lexico-sémantiques. Linguistiquement parlant on admet que les mots d'une langue n'articulent pas de la même manière le même secteur de la réalité extra-linguistique et c'est pourquoi d'ailleurs apprendre une langue ne signifie pas coller des étiquettes aux concepts-mots de la langue enseignée.

En matière didactique, *«le terme de médiation désigne généralement une relation qui s'opère entre des personnes sous le guidage de tiers spécialistes (des médiateurs). Plus largement, on peut dire que la médiation est présente d'emblée dans le langage dès lors qu'on admet que les mots veulent désigner, représenter ces choses. La médiation peut donc influencer la relation de l'homme à la réalité du monde et, en ce sens, elle est centrale dans l'analyse des représentations sociales et dans l'approche interculturelle»* (Cuq, 2003: 163).

Dans le cas qui nous préoccupe, c'est la fonction didactique de médiation assumée par l'enseignant des LE qui mérite quelques réflexions. En fait, au-delà de définitions générales élaborées par le CECR, la médiation revêt d'une valeur didactique assumée par l'enseignant des LE comme celui du FLE qui transmet au cours de l'apprentissage/enseignement en termes de compétences la capacité de comparer pertinemment les deux visions du monde, celle de la langue maternelle et la LE.

**2.METHODOLOGIE COMMUNICATIVE**

La communication est, par définition, la transmission du sens la méthodologie communicative privilégie le sens comme le soulignent les didacticiens : *«les recherches en sémantique et les apports de cette discipline ont un impact important dans le cadre de l'approche communicative qui se traduit par un recentrage sur le sens»*(Bérard, 1991: 30)

*«Coste (1980) montre que s'établit au niveau méthodologique une dichotomie du type :*

- *L'approche communicative correspond à un public de débutants, donne la priorité à l'oral et traite l'aspect communicatif de la langue à travers les actes de parole ;*
- *Pour un public d'apprenants avancés, le travail sera surtout centré sur l'écrit, et on aura recours à l'analyse de discours».* (Bérard, 1991: 30).

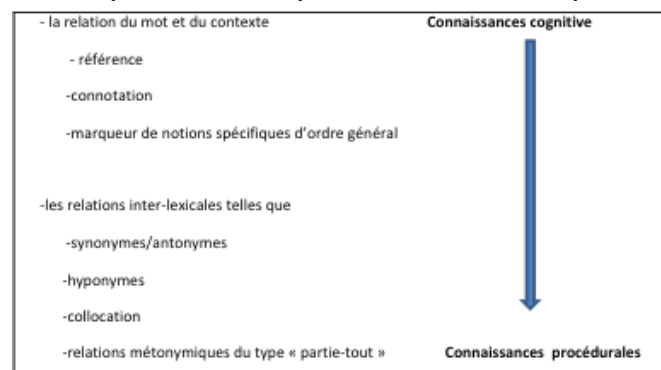
**2.1.Compétence de Communication**

Enseigner une compétence de communication selon E. Bérard, c'est *«appréhender le discours dans sa dimension globale, privilégier le sens»* (Bérard, 1991: 31). De ce fait, les professeurs de FLE sont des individus comme tous les locuteurs plurilingues, des intermédiaires entre deux langues et deux cultures que représentent les discours en question. Alors, l'enseignant du FLE dans le processus de formation est celui qui vit le contact des langues sur le plan individuel. Mais, enseigner la langue dans sa dimension sociale (et discursive) c'est également l'objectif de didactique des LE modernes calibré par le Conseil de l'Europe; *«le fait de privilégier le sens implique que l'on intègre dans un programme d'enseignement des phénomènes complexes, l'implicite, par exemple, que véhicule toute langue»*(Bérard, 1991: 31). Cognitif ; la compétence sémantique selon la perspective actionnelle *«intègre les savoirs relevant du déclaratif (savoir) et ceux relevant du procédural (savoir-faire)»* ( Beacco, 1991: 73).

**2.2. Compétence Sémantique selon le CECRL**

Selon le Cadre, la compétence sémantique et la compétence lexicale sont définies séparément, mais tout en soulignant la complémentarité entre elles : ainsi la compétence sémantique *«traite des questions relatives au sens des mots»*(Conseil de l'Europe, 2005: 91). Selon la perspective actionnelle le locuteur de la LE qui a acquis la compétence sémantique est capable, en communication réelle et interactive, de mettre en œuvre :

**Tableau 1 : Processus d'acquisition des compétences lexico-sémantiques selon l'approche cognitive**



La compétence lexicale pour la formation de professeur de langue, selon le niveau déterminé, est une compétence qui sait pertinemment faire fonctionner (savoir-y-faire) dans différentes situations de communication interactives avec les francophones natifs ou non natifs, la compétence sémantique. De ce fait, la compétence lexicale pour le professeur turc du FLE englobe essentiellement

- Des expressions toutes faites (ex. salutation -> *Bonjour ! Comment Ça va ?* ) ;
- Les proverbes ;
- Les locutions figées (...)
- «Structures figées 1. Expressions figées (ex. *Pouvez-vous me passer... ?*) ; 2. expressions figées verbales (ex. *faire avec, laisser pour..., finir par, etc*) ; 3. expressions figées prépositionnelles (ex. : *au fur et mesure...*) 4. collocations figées (ex. : *commettre une erreur, faire attention, etc.*).» (Conseil de l'Europe, 2005: 88)

De l'autre côté, les décideurs ministériels dans les pays membres du Conseil de l'Europe ont déterminé le niveau de connaissance du français qui est en gros B2 selon les descripteurs du Cadre.

De l'autre côté, le futur enseignant du FLE, quand il commence à exercer le métier doit connaître et manier les structures lexico-sémantiques du(des) manuel(s) dont il se sert.

### 2.3. Compétences Stratégiques Transversales.

Alors, parallèlement à l'acquisition de la compétence lexico-sémantique concernant la formation des futurs professeurs de français, pour aboutir à l'objectif de la compétence sémantico-lexicale telle qu'elle est décrite par le Cadre, le futur enseignant du FLE doit acquérir également des compétences stratégiques transversales incluant la vision du monde que représentent les unités lexicales représentant les compétences culturelles qui changent de la L1 à la L2.

Ainsi, le modèle d'analyse que nous nous proposons dans cette intervention et qui a été développé par la contribution épistémologique de l'analyse sémique (Galisson), la sémantique du prototype (Kleiber) et la sémantique cognitive (Rastier) atteste dans le processus de formation des professeurs de FLE comment aborder et manier les manuels de didactique du FLE, non seulement les compétences sémantique et lexicale mais aussi les compétences transversales avec l'arrière-plan culturel.

### 3. APPLICATION DE LA METHODE D'ANALYSE

L'animal possède une importance primordiale dans la vie sociale de l'homme. A l'origine, domestiqué pour son utilité, désormais il est le compagnon indispensable dont la présence permet à l'individu de se socialiser dans la société. L'animal est donc en relation avec le besoin d'expression et de communication de l'homme. En effet, l'animal dans le contexte de l'apprentissage du FLE prend place dès les premiers acquis de la langue à n'importe quels niveaux. De nos jours, dans cette perspective d'étude, les animaux dites de compagnie font partie de la vie quotidienne des français. Le manuel *Alter Ego 1* donne lieu à ce champ notionnel dans le concept de la présentation de soi-même. Le manuel présente le choix de l'animal comme le reflet de la personnalité et du caractère de son propriétaire tout en permettant à l'apprenant de s'exprimer à propos de ses choix personnels.

Le champ notionnel «animaux» est traité dans le manuel *Alter Ego 1* dossier 3 page 50 de la façon suivante :

**54 millions d'amis**

54 millions d'amis : c'est le nombre total d'animaux familiers en France : 27 millions de poissons, 9 millions de chats, 8 millions de chiens, 7,1 millions d'oiseaux, 2 millions de rongeurs (lapins, hamsters...).

Mais maintenant, il y a aussi les NAC (nouveaux animaux de compagnie) : des reptiles ou d'autres animaux « rares »...

Vous désirez adopter un animal de compagnie ? Répondez : qui êtes-vous ? nous vous dirons quel animal adopter.

**PROFIL N° 1**

• Vos goûts et votre mode de vie  
• Vous êtes indépendant et original. Vous aimez les beaux objets  
• Vous faites de la peinture, de la photo... Vous avez une vie culturelle intense : vous sortez beaucoup, vous allez au cinéma, au théâtre... seul ou avec des amis.

• Votre profession  
• Vous faites un métier artistique ou intellectuel : acteur, chanteur, bien encore, architecte, ingénieur, professeur. Votre animal, c'est le...  
• Pour connaître votre animal, lisez la dernière page du magazine.

**PROFIL N° 2**

• Vos goûts et votre mode de vie  
• Vous détestez la routine, vous adorez le mystère et l'exotisme. Vous vivez seul, vos amis sont rares. Vous aimez aller à la campagne, à la mer : vous faites de l'équitation, de la voile, du vélo...

• Votre profession  
• Vous êtes chercheur, scientifique, photographe, pilote, chirurgien, journaliste, explorateur. Votre animal, c'est le...  
• Pour connaître votre animal, lisez la dernière page du magazine.

**1**

Observez les photos et répondez.

- Quelle photo préférez-vous ?
- Avez-vous un animal ? Lequel ?

**2**

a) Lisez l'article et répondez.

- Oui sont les 54 millions d'amis ?
- Que sont les NAC ? Trouvez des exemples sur les photos.

b) Vrai ou faux ?

Relisez l'article et répondez.

- L'article parle des animaux de compagnie en France.
- Il y a 54 millions de NAC.
- Dans chaque fiche Profil, il y a des informations sur la psychologie de la personne, sa profession, la psychologie de l'animal.

Figure 1 : Berthet, A., Hugot, C., Kizirian, V., Sampsonis, B., Waendendries, M., 2006: 50

D'après le manuel, l'animal est défini comme l'ami de la personne. La relation affective entre la personne et l'animal montre la place accordée à la valeur de l'animal dans les sociétés francophones. Le *Grand Robert* définit *animal* comme «Etre vivant non végétal, ne possédant pas les caractéristiques de l'espèce humaine (langage articulé, fonction symbolique, etc....). Classification des animaux : insecte, mammifère, mollusque, oiseau, poisson, reptile, ver. Animaux sauvages/animaux domestiques».

Par ce biais, les deux termes repérées dans l'article ci-dessus sont *animaux familiers* et *nouveaux animaux de compagnie* qui nous mènent à diviser ce champ notionnel en deux sous-champs : le sous-champ notionnel «animaux domestiques traditionnels» et le sous-champ notionnel «nouveaux animaux domestiques».

Pour pouvoir faire une analyse détaillée, nous préférons diviser ce champ notionnel en deux parties : la première analyse portera sur le champ lexical des animaux domestiques et la deuxième sera sur les nouveaux animaux domestiques.

Le champ notionnel animal sera donc constitué de deux sous-champs qui se différencient par la contradiction des termes de *domestique* versus *sauvage*. Le grand Robert définit *sauvage* de tel sorte : qui vit en liberté dans la nature, à l'écart des influences humaines. Qui n'est pas domestiqué (par opposition aux individus appartenant à la même espèce qui le sont). Par contre, la définition de *domestique* par le Grand Robert « qui vit auprès de l'homme pour l'aider, le nourrir, le distraire, et dont l'espèce, depuis longtemps apprivoisée, se reproduit dans les conditions fixées par l'homme. Le chien, le chat, le cheval sont des animaux domestiques → familier. Contraire : sauvage» montre essentiellement sur l'axe de l'opposition des sèmes: «liberté»/«apprivoisé».

De ce fait, notre analyse se basera sur la contrainte des deux unités lexicales qui définissent l'organisation sémantique du champ notionnel «animaux». Les valeurs sémiques de l'unité lexicale *sauvage* se trouvent modifiées dans le sous champ «nouveaux animaux domestiques». Celui-ci apporte une nouvelle vision du monde pour l'apprenant turc dont les valeurs de l'unité lexicale *sauvage* se différencient de la catégorie cognitive de départ du locuteur. Donc, la catégorisation cognitive du locuteur natif se reflète d'une manière différente de celle de la langue turque.

D'après les propositions du *Grand Robert*, les valeurs sémantiques des unités lexicales (domestique, familier, compagnie) peuvent être présentées de la manière suivante, car leurs définitions se reflètent d'une manière plus ou moins similaire de l'une à l'autre.

Animaux domestiques = animaux familiers = animaux de compagnie

Ces trois termes employés dans la vie quotidienne de la langue française seront mis en relief par l'enseignant afin de pouvoir diminuer les malentendus.

L'organisation sémantique du champ notionnel «animal» se présente d'après *Alter Ego 1* de la manière suivante:

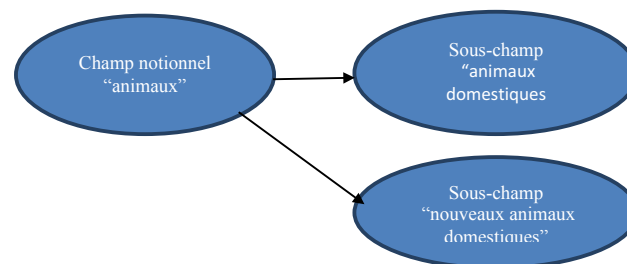


Figure 2 : L'organisation sémantique du champ notionnel "animaux"

#### •Le sous-champs «animaux domestiques traditionnels»

«Animaux domestiques traditionnels» désigne le sous-champ notionnel du champ superordonné « animaux». Les unités lexicales qui constituent le champ lexical du sous-champ «animaux domestiques traditionnels» sont ci-dessous :

**champ lexical** → poisson, chat, chien, oiseau, lapin, hamster

•Le sous-champs «nouveaux animaux domestiques»

Le sous-champ «nouveaux animaux domestiques» est l'un des sous-champ générique de l'hyperonyme «animal» qui est constitué d'un champ lexical organisé autour des unités lexicales : caméléon, serpent, perroquet

champ lexical → *caméléon, serpent, perroquet*

#### 4.L'ANALYSE SEMIQUE DU CHAMP NOTIONNEL

L'analyse sémique, se basant sur les traits sémantiques des unités lexicales, est une méthode d'analyse précise, claire et scientifique. Elle permet l'autonomie du mot dont la signification peut être analysée jusqu'à ses traits pertinents les plus petits sans avoir besoin du contexte. Cette conception est fondée sur la notion de valeur. Le repérage des sèmes dans le champ lexical permet de voir pour chaque lexème les valeurs de celui-ci.

Les unités lexicales relevées dans le manuel *Alter Ego 1* sont au nombre de neuf dont six appartiennent au sous champ notionnel «animaux domestiques traditionnels» et les trois autres au sous champ notionnel «nouveaux animaux domestiques». Ces unités lexicales sont analysées en premier lieu dans le tableau suivant grâce à l'analyse sémique.

Tableau 2 : Analyse Sémique du Champ Notionnel «animaux»

	reptile	mammifère	sauvage	Vivre dans la société humaine	Espèces rares	apprivoisé	viande	Utiliser en laboratoire	peau	élevage
Caméléon	+	-	+	-	+	-	-	-	-	-
Serpent	+	-	+	-	+	-	-	-	+	-
Perroquet	-	-	+	-	+	-	-	-	-	-
Chien	-	+	-	+	-	+	-	-	-	+
Chat	-	+	-	+	-	+	-	-	-	-
Poisson	-	-	-	+	-	-	+	-	-	+
Oiseau	-	-	-	+	-	+	+	-	-	+
Lapin	-	+	-	+	-	+	+	-	+	+
Hamster	-	+	-	+	-	+	-	+	-	-

Le découpage sémique représenté dans le tableau ci-dessus renforce l'idée du rapport contrastive entre les unités lexicales *sauvage* et *domestique*. Selon le tableau de l'analyse sémique du champ notionnel «animaux», nous remarquons, en premier lieu, les sèmes /viande/, /élevage/ et /peau/ qui sont mises en relief afin de pouvoir démontrer les différentes utilisations de l'animal pour l'homme. Bien entendu, les sèmes /apprivoisé/ et /vivre dans la société humaine/ apportent l'explication de l'animal vu comme animal domestique. De plus, le sème spécifique /utiliser en laboratoire/ différencie la valeur sémantique de l'unité lexicale *hamster*. Elle est donc valorisée en dehors du contexte de l'animal domestique. Les unités lexicales *poisson* et *oiseau* sont des termes super ordonnés qui englobe plusieurs espèces d'animaux. En fait, le sème actualisé de ces deux unités lexicales sont en rapport avec l'animal domestique comme par exemple le poisson rouge pour l'unité lexicale poisson. Notre analyse sémique se base donc sur les sèmes actualisés par le contexte de l'animal domestique.

Le sème /sauvage/ représente le sème identique du sous champ notionnel «nouveaux animaux domestiques» contrairement le sème /vivre dans la société humaine/ devient le sème identique du sous champ notionnel «animaux domestiques traditionnels». Le contraste des deux sèmes constitue donc une nouvelle faculté pour l'animal domestique traditionnel. Ce rapport se varie avec le sème /apprivoisé/ avec l'unité lexicale *perroquet* qui se diffère grâce à sa qualité d'imiter la voix humaine.

#### 4.1.L'analyse Interprétative du Champ Notionnel «animaux»

La représentation sémique des unités lexicales repérées dans le manuel *Alter Ego1* se manifeste dans le tableau ci-dessous en prenant pour base l'analyse interprétative

Tableau 3: Analyse Interprétative du champ notionnel “animaux”

SEMES INHERENTS	
/Etre vivant/ + /pas de caractéristique humaine/	Pour <i>Animal</i>
/Apprivoisé/	Pour <i>Domestique</i>
/Liberté/	Pour <i>Sauvage</i>

SEMES AFFERENTS	
Enoncé p.50	“Mais, maintenant, il y a aussi les NAC (nouveaux animaux de compagnie) : des reptiles ou d’autres animaux rares”
Pour <i>Nouveaux Amis de compagnie</i>	/Se différencier/ + / curiosité/

Selon la définition du *Grand Robert*, l’animal est un « Etre vivant non végétal, ne possédant pas les caractéristiques de l’espèce humaine (langage articulé, fonction symbolique, etc....). Classification des animaux : insecte, mammifère, mollusque, oiseau, poisson, reptile, ver. Animaux sauvages/animaux domestiques».

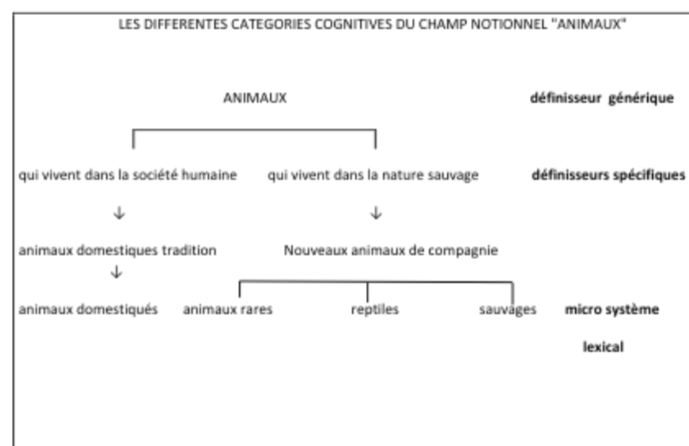
Cette définition nous mène aux sèmes inhérents de l’unité lexicale *animal* qui prend forme à l’aide des sèmes /être vivant/ et /pas de caractéristique humaine/. Les unités lexicales *domestique* et *sauvage* tirées de la définition ci-dessus, différencient l’animal afin de mettre en valeur les sèmes /apprivoisé/ vs /liberté/. Le sème /apprivoisé/ constitue donc le sens de l’obéissance à l’homme par contre le sème /liberté/ détermine la propriété de l’animal vivant dans la nature.

En ce qui concerne les sèmes afférents liés à l’énoncé du Manuel représentés dans le tableau, caractérisent l’homme en appropriant les sèmes /se différencier/ et /curiosité/. La catégorisation cognitive du locuteur natif se différencie donc au niveau de celle de la langue turque. Selon les sèmes afférents, l’animal devient l’objet de démonstration de la personnalité en ajoutant les valeurs de curiosité et de distinction dans la société.

#### 4.2. L’analyse du Prototype du Champ Notionnel «animaux»

Dans la perspective d’analyse de cette méthode, le champ notionnel «animaux» sera catégorisé par le biais de l’analyse du prototype abordé par le tableau suivant :

Tableau 4: Analyse du Prototype du Champ Notionnel “animaux”



Selon la représentation de cette analyse, le champ notionnel «animaux» est en relation avec deux constatations qui se basent sur les animaux qui vivent dans la société humaine et ceux qui vivent dans la nature. La notion de ressemblance de famille se disjoint par le trait distinctif *sauvage* qui forme deux catégories afin de distinguer les animaux domestiques traditionnels et les nouveaux animaux de compagnie. La catégorisation permet à l'apprenant de pouvoir concevoir et classifier les unités lexicales par des structures catégorielles d'où la représentation mentale du champ notionnel «animaux» dans le manuel *Alter Ego1* s'organise à partir de ces unités lexicales, selon les conditions pertinents de l'animal ami de l'homme.

## **5. CONCLUSION**

En guise de conclusion, l'animal domestique devra être présenté à l'apprenant turc, selon les critères qui se diffèrent lexico-sémantiquement ceux de la langue turque en impliquant la nouvelle mode des animaux de compagnie en France, présentée par le manuel *Alter Ego 1* en tant qu'unités lexicales. On constate donc, que la différence des items lexicaux en français et en turc concernant les animaux domestiques apportent une importance primordiale lors de l'acquisition de la compétence lexico-sémantique en vue d'une communication efficace en FLE. Cette contribution triple permet au futur professeur de FLE d'avoir d'une part, un regard de synthèse concernant les compétences sémantico-lexicales mais aussi les compétences transversales (culturelles) et d'autre part d'avoir un regard méthodologique à ce qui se passe sur le plan sémantique dans *Alter Ego 1*. Il s'agira, en fin de compte, de la coexistence de deux compétences sémantiques chez le même locuteur turc ayant la compétence de communication en FLE à côté de celle de sa langue maternelle.

**REFERENCES**

- Beacco, Jean-Claude. (2007). **L'Approche par compétences dans l'enseignement des langues**, Didier, Paris.
- Bérard, Evelyne. (1991). **L'Approche communicative. Théorie et pratiques**, CLE-International, Paris.
- Berthet, A. ve Hugot, C. ve Kizirian, V. ve Sampsonis, B. ve Waendendries, M. (2006). **Méthode de français Alter Ego A1**, Hachette, Paris.
- Conseil de l'Europe. (2001). **Cadre européen commun de référence pour les langues. Apprendre, Enseigner, Evaluer**, Didier, Paris.
- Cuq, Jean-Pierre. (2003). **Dictionnaire de didactique du français. Langue étrangère et seconde**, Asdifle-CLE International, Paris.
- Kleiber, Georges. (1990). **La sémantique du prototype**, PUF, Paris.
- Rastier, François. (1987). **Sémantique interprétative**, PUF, Paris.







## ROMAIN GARY’NİN “LA DANSE DE GENGIS COHN” ADLI ROMANINDA MİZAH

Mükremin YAMAN\*, Haluk TURĞUT\*\*

### Özet

Yaşamın gülünç yanlarını ortaya çıkaran, toplumsal gerçekliğe eğlenceli bir biçimle yaklaşan mizahın başlangıcını antik dönem komedyalarına kadar geri götürmek olasıdır. İngilizce ve Fransızca “humour”, Türkçe “gülmece” olarak adlandırılan mizahın, güldürücü olduğu kadar eleştirel bir tutuma iye olduğu da kuşkusuzdur. Gündelik yaşamda sık kullanılmasına karşın bilimsel alanda mizahın genel kabul görmüş bir tanımının olduğu söylenemez. Konu üzerine yapılmış olan kuramsal çalışmalar farklı bağlamlarda tanımlamalar ortaya koysa da, araştırmacıların büyük bir çoğunluğunun, mizahı içinde yaşanılan çevrede doğal olarak bulunan gülünç durumlardan değil; bir kişi tarafından bilinçli bir edimle işlenerek ortaya konan gülünç olgusundan hareketle tanımladıkları görülür. Mizah kavramının gülünçle –dolayısıyla da gülmeyle- olan bu ayrılmaz ilişkisi kuramsal düzlemde *gülme* kavramını sorunsallaştırır. Ancak, gülme kavramına da geçerli bir tanım getirilebildiğini söylemek olası değildir

Bu çalışmada gülme ve mizah konusundaki önemli kuramsal yaklaşımlara değindikten sonra, Romain Gary’nin roman anlayışı ışığında, mizah kavramının “*La Danse de Gengis Cohn*” adlı yapıtında ne tür görünüşlerle yer aldığını incelemeyi amaçlıyoruz.

**Anahtar Sözcükler:** *Gülme, Mizah, Romain Gary, Bilinçaltı, Perilenme, Ruhsal bölünme*

## HUMOR IN ROMAIN GARY’S NOVEL CALLED “LA DANSE DE GENGIS COHN”

### Abstract

Revealing ridiculous parts of life and approaching to social reality amusingly, it is possible to say that the beginning of humor dates back to ancient period comedies. It is doubles that humor, named as “humor” in English and French and “gülmece” in Turkish, holds not only a humorous but also a critical manner. It can’t be said that humor has a generally accepted definition though it is mostly used in daily life. Even if theoretical studies of humor exert definitions within different contexts, it is seen that most of the researchers define humor not as something naturally produced from ridiculous situations of life, but something starting with ridiculous events generated and processed by a person with a conscious deed. Inseparable relation of humor notion with ridicule – thus, with laugh- problematizes laugh notion on the theoretical ground. However, it is not possible to claim that it brings a valid definition to laugh notion.

In this study after focusing on important theoretical approaches about laugh and humor, in the light of Romain Gary’s novel understanding, we aim to examine with what sort of perspectives humor notion take part in the novel called “*La Danse de Gengis Cohn*”.

**Key words:** *Laugh, humor, Romain Gary, Subconscious, Possession, Spiritual division*

\*Prof. Dr. Atatürk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Fransız Dili ve Edebiyatı, ERZURUM.  
e-posta:mukremin@atauni.edu.tr

\*\*Öğr. Gör. Namık Kemal Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Fransız Dili ve Edebiyatı, ERZURUM.  
e-posta:hturgut@nku.edu.tr

## 1. MİZAH, GÜLÜNÇ VE GÜLME

Mizah ya da gülmece kavramına kesin çizgilerle bir tanım yapmak olanaklı değildir. Sözlüklere baktığımızda, “Bir gerçeği nükte, şaka ve takılmalarla süsleyip anlatan söz ya da çeşidi” (TDK, 1974: ilgili madde) ; “Bir gerçeğin güldürücü ya da şaşırtıcı yönlerine vurgulu bir biçimde dikkat çeken alaycı anlatım biçimi” (Trésor de la langue française en ligne: <http://www.cnrtl.fr/definition/humour>) tanımları yapılmaktadır. Toplum içinde mizah yönü olmak, mizahtan yoksun olmak, mizah içeren sözler söylemek ya da davranışlarda bulunmak, keskin mizah gibi deyimler de yer almaktadır. Ancak mizah toplumun bütün katmanlarında o denli yaygındır ki, en çok mizahtan yoksun olmak dikkatleri çeker. Sonuç olarak mizah toplumsal iletişimin en önemli öğesidir. Başka bir deyişle, mizah yoksa ruh eksiktir, sözler yavandır, hatta konuşmalarda yüreklilik, kararlılık yoktur. Gerçekten de mizah yönü olmayan insanlar sıkıcıdır, sözleri uzun süre dinlenemez, ya da bunların tersi, sevilen, sözleri dinlenen insanlardır. Mizah hiç kuşkusuz yalnızca eğlendirmez, aynı zamanda ders verir, dışlarını göstermeden ısıtır, acıtır, ama buna pek kızan olmaz, hatta kendisinden çekinilen, korkulan insanlar bile mizah içeren sözlere hoşgörüyü gösterebilirler. İnsanların densizliğine, baskıcı yöneticilere, ölüm gerçeğine karşı değişik yatıştırıcı ilaçlar geliştirir. Kısaca insanı çok zor durumlarda bile rahatlatır. Mizahın her topluma, her kültüre göre değişiklik gösteren (Türk, İngiliz, Fransız, Yahudi, Çin, Japon, Doğu, Batı, Kuzey, Güney, vb.) yönleri olabildiği gibi, içeriğine göre hafif, saf, güler yüzlü, hoş, yakıcı, kara, iç karartıcı, kaba saba, yansılmalı sıfatlarla nitelendirilen çeşitleri de vardır. Mizahın günlük yaşamın bir öğesi olmasının yanında, geçmişten günümüze roman, şiir, tiyatro gibi yazınsal türlerin de önemli bir öğesi olduğunu görmekteyiz. Yazınsal birikime sahip bütün toplumların belleğinde yer alan az ya da çok ünlü yazarların yapıtlarında mizah olgusuna rastlamamak olanaklı değildir. Mizah geleneğinin en önemli taşıyıcılarından hiç kuşkusuz birisi toplumsal söylem ya da söylen, öteki de yazındır. Bunlardan yoksun toplumların sağlıklı bir yaşama sahip olmaları olanaklı değildir. En bunalımlı zamanlarda mizah toplumu rahatlatır, nefes almasını sağlar.

Burada mizahın çok yakın akrabası olan, hatta kimi zaman mizahın içinde yer alabilen, sözlüklerin “düşündüğünü alay amacıyla, tersine bir anlatımla söyleme” ya da “anlatılmak istenilen şeyin tersini söyleyerek yapılan söz sanatı” olarak tanımladığı alay (fr. *ironie*) olgusunu da irdelemek gerekmektedir. Mizah ve alay arasındaki en önemli ayrımı Fransız yazar Jules Renard *Günce*'sinde (*Le Journal 1893-1898*) yapmıştır: “Alay özellikle bir akıl oyunudur. Mizah daha çok bir gönül, bir duyarlılık oyunudur.” (Le Dict. des Cit.: <http://dicocitations.lemonde.fr/citations/citation-87541.php>) Bu konuda yapılmış pek çok ayırım, pek çok tanım bulunabilir. Ancak Frédéric Fernay'ın şu tanımı oldukça aydınlatıcıdır:

“Bir damla zehir, bir iç karartıcı kuşku, bir nükteli hergelelik mizaha engel olmaz, hatta insan başkasıyla birlikte gülmek için kendini olduğundan daha acımasız biriymiş gibi gösterebilir. Oysa alayda, tam tersine, insan başka birisine, hatta kendi kendine güler. Alayın aşağıladığı ve mahkûm ettiği yerde mizah hoşgörülü ve anlayışlıdır. Mizah yatıştırıcı, alay yaralayıcıdır. Mizah bir kalkan, alay bir kılıçtır. Birisi korur, öteki ayırır.” (Fernay, 2008: 52)

Mizah yapmanın özel bir amacı yoktur, oysa alay söz konusu olduğunda araka planda sürekli bir düşünce vardır. Ancak, mizahın şaşırtma devinimleri ve tam açıklıkla dile getiremediği sözleriyle çok karmaşık yapıya bürünmesi de olasıdır. Mizahın büyük bir duyarlılık ve incelikle ulaşmaya çalıştığı gerçeklik hep ötelelerde, hatta sonsuzluğa açılır. Bu nedenle de felsefe açısından mizah alaya göre daha karmaşık, daha sorunludur. Mizahın türleri bağlamında, özellikle de *kara mizah* konusunda yapılan tartışmalar Yirminci Yüzyılın ortalarına doğru yoğunlaşmıştır. 1939 yılında bir mizah seçkisi yayınlayan André Breton mizahın bu özel biçimine *kara* sıfatını ekleyerek yeni bir adlandırma getirir. Ona göre “mizah ve kara mizah birbirine karışıyor, zira mizah duygusallığı dışlayan, putları deviren aklın başkaldırısında bulunmaktadır, gerçeküstücü her girişimin temelinde de bu olgu vardır.” (Fauconnier, 2008: 72) Gerçekten de mizah aklın üstün bir başkaldırısı, hiçlik karşısında yapılan bir şaka, korkuya karşı geliştirilen bir panzehir olabilir mi? Çoğu yazara ve düşünürü göre mizah soylu bir tutkudur.

Gülmenin, düşünmek gibi insanı diğer varlıklardan farklı kılan, ayırıcı bir nitelik olduğu kabul edilir. Tarihsel süreç içinde egemen düşüncülerin gülmeye karşı değişik tutumlar takındığı görülür. Sözelimi, çileci dünya görüşünü dayatan ortaçağ düşüncesi onu olumsuz bir edim olarak nitelerken, çağdaş dünyada insan doğasının önemli bileşenlerinden biri olarak onanır. Genel olarak gülünç karşısında verilen tepki olarak düşünülse de, gülmeyi yalnızca bu dar çerçeve içinde değerlendirmek, özellikle sanat söz konusu olduğunda, olguyu derinlikten yoksun bir gözle görmek anlamına gelir. Bu durum gülünç ve gülme gibi kavramları sorunsallaştırdığından, önce bu olgulara yönelik kuramlara göz atmak yerinde olacaktır.

Alanyazında gülme kuramlarının üç ana başlık altında toplandığı görülür: Üstünlük, uyumsuzluk ve rahatlama. Üstünlük kuramını geliştiren Thomas Hobbes'a göre, özne kendinde olmayan bir eksikliği başkasında gördüğünde, yaşadığı üstünlük duygusunun doğurduğu sevinç gülmeye yol açar:

Ani sevinç, gülme denilen yüz hareketlerine yol açan duygu olup, ya kişinin kendini mutlu eden anlık bir hareketi nedeniyle, ya da başka birinde yanlış bir şey görmesi nedeniyle ortaya çıkar; ki, bu ikinci durumda, kişi o yanlış şeyin kendisinde bulunmadığına sevinip memnun olur (Hobbes, 2007: 51-52).

Mizahi olguların açıklamasında kullanılan uyumsuzluk kuramı, genelde beklenmeyen uyumsuz bir sonuçla karşılaşıldığında ortaya çıkan durumların gülmeye yol açması ilkesine dayanır. Ancak burada dikkat edilmesi gereken, ortaya çıkan uyumsuz sonucun ilgili olduğu olayın mantığına değil, başka bir olgunun mantığıyla ilihtli olmasıdır. Öte yandan kuram, beklenmeyen sonucun özne üzerinde şaşırtıcı bir etki yapmasını bir ön koşul olarak benimser. Ancak, mizah dışı gülme olgularını açıklamakta yetersiz kaldığından genel bir gülme kuramı olarak benimsenmez (Usta, 2005:88-89).

Rahatlama kuramı, gülmenin insan üzerinde biriken sinirsel yükün boşaltmasına yardım etmesi ilkesinden hareket eder. Daha çok ruhbilimsel veriler üzerinden gülme olgusu açıklanmaya çalışılır. Başlangıçta tinsel erkenin bedensel erkeye dönüşmesi olarak kendini gösteren kuram, sonraları Freud'un ruhbilimsel çözümleme kapsamında getirdiği açıklamalarla oldukça farklı boyutlara taşınmıştır. Buna göre gülücün ortaya çıkışını, öznenin kendiyile başkaları arasında yaptığı karşılaştırma eğilimi sağlar. Özne bir başkasının yapmış olduğu devinime tanık olduğunda bu devinimi anlamaya çalışır, kavramanın zihinsel süreci için belirli bir erke harcaması yapılır ve özne kendini, devinimini algıladığı ötekinin yerine koyar. Özne bu kavrama süreci içerisinde önceki deneyimlerine başvurarak bu devinimin amacına ulaşması için yapılacak erke harcaması miktarının ne kadar olacağını kestirir. Bu süreç içinde ötekinin devinimi gereksiz veya abartılı bulunursa, anlamak üzere harekete geçirilmiş erkeye ket vurulur. Harcanmak üzere hazırlanan ve ket vurma ardından geriye kalan erke fazlası gülme edimiyle boşaltılır. Dolayısıyla gülünç etki, öznenin kendi harcaması ile ötekinin harcaması arasındaki erke farkına bağlıdır. Bu noktada söz konusu kuramın üstünlük kuramlarıyla olan yakınlığı dikkat çeker:

*Böylece kişinin, kendimizle kıyasladığımızda, eğer bedensel işlevlerinde çok fazla, zihinsel işlevlerinde ise çok az harcama yapıyorsa bize gülünç görüldüğü biçiminde tek tip bir açıklama sağlanır ve de her iki durumda da gülmemizin kişiyile ilişkili olarak duyumsadığımız haz verici üstünlük duygusunu anlattığı yadsınamaz. (Freud, 2003:225)*

Çağdaş gülme kuramları konusunda adı anılması gereken önemli düşünürlerden biri de Henri Bergson'dur. *Gülme* adlı gülücün anlamını irdelediği yapıtında kuramcı, gülme ediminin ortaya çıkmasını sağlayacak bir 'duygusuzluk' durumunun altını çizer. Gülünç duygularla değil arı anlıkla algılanabilecek bir olgudur. Öte yandan düşünür, gülmeyi toplumsal yararlılık ilkesi düzleminde ele aldığından, gülücü algılayan bu arı anlağın öteki anlaklarla ilişki içinde olması gerektiğini söyler. Bu durumda gülünç, topluluktaki bireylerin bütünüdür duyusallık olmaksızın arı anlıkla dikkatlerini içlerinden birine yönelttiklerinde ortaya çıkar. (Bergson, 2006:11-12)

Düşüncesini, *dalgınlık*, *katılık* gibi terimler çevresinde biçimlendiren düşünür, canlı bir varlıkta olması gereken doğallığın yerini alan her türden katılık, düzenekleşme (mécanisation) ve nesneleşmeyi gülücün kaynağı olarak görür. Bu düşünceden hareketle gülücün oluşumunu genel çerçevede açıklayarak, kuşatıcı bir ilke oluşturmaya çalışır. Yapısalcı olarak nitelendirilebilecek bir yaklaşımla bu ilkeyi gülücün bütün türlerini açıklayacak bir ana öge gibi gören kuramcı, çerçeveyi daha soyut alanlara doğru genişletmeye yönelir. Başlangıçta belirttiği duygusal-akıl ikilemini öz-biçim, araç-amaç ve tin-beden gibi karşıtlıklara kaydırarak, soyuttan somuta, araçtan amaca, insandan nesneye geçişi, komiği oluşturan ana ilke olarak benimser:

*Bir kişinin ruhsal yanı söz konusuyken, dikkatimizi bedensel yanı üstüne çeken her olay komiktir. [...] bu açıdan bakıldığında burada güldüren şey bir kişinin bir an için nesneye dönüşmesidir. Şimdi de kesin bir mekanik düşüncesinden daha belirsiz olan genelde nesne düşüncesine geçelim. Sanki ilk imgelerin kenarlarını silikleştirerek bir dizi yeni imge elde ederiz ki bu bizi şu kurala ulaştıracaktır: Bir kişi bize ne zaman bir nesne izlenimi verse, güleriz. (Bergson, 2006:33-36)*

Bu görüşünü, tragedya ozanlarının kahramanlarını özdeksel nitelikleriyle sunmaktan kaçınmalarıyla açıklamaya çalışır. Bergson'a göre dikkatin tinsel olandan bedensel olana kayması gülücü açığa çıkardığı için Tragedya kahramanlarının özdeksel yanlarından pek bahsedilmez. Bu aşamada kuramını bir derece daha ileri götürerek sözlü ironinin genel tanımına ulaşır denebilir:

Şimdi bu imgeyi şöyle genişletelim: Ruhun önüne geçen beden. Böylece daha genel bir şey elde etmiş oluruz: Özden üstün olmak isteyen biçim; öz anlamı ile kavga çıkarmaya çalışan söz. (Bergson, 2006:34)

Bergson bu noktada gülücün iki farklı türünü kesinlemiş olur: *Durumun gülünçlüğü ve sözün gülünçlüğü*. Birinciyi daha çok gündelik yaşamda ortaya çıkan eylem ve durumlar çerçevesinde ele alırken, ikinciyi dil olgusu alanı içinde inceler.

Bergson yaşamın içinde var olduğunun altını çizdiği canlılığı dil içinde de gördüğünden, durumun gülünçlüğünü oluşturan ilkelerin aynı işleyişle dilde de görev üstlenerek söz gülücünü ortaya çıkardığını savunur. Öte yandan söz gülücünü *dilin anlattığı gülünç* ve *dilin yarattığı gülünç* olarak iki ayrı başlıkta ele alan düşünür, bu noktada nükte (espri) ve gülünç kavramları arasında bulunan ayrıma dikkat çeker.

Kuramcı yaptığı bir dizi çözümleme sonucunda, *nüktenin buhar durumuna gelmiş komik* olduğu sonucuna varır. Gülünç ve nükte arasındaki benzerlik ve farklılıkların saptanması, kuramcıya söz gülücünü incelemek için bir dayanak oluşturur. Buradan hareketle dil gülücünün, eylem ve durum gülücünün dile dökülmüş biçimi olduğunun altını çizer. Bu durumda, durum gülücünü hangi ilkeler ürettiyse, söz gülücünü de aynı ilkeler üretmiş olur. Düzenekleşme olgusunu kuramın odağına yerleştirmiş olan düşünür, dilde düzenekleşmeyi basmakalıp olan beylik tümceler olarak görür. Ancak bir beylik tümce tek başına gülünç etki yaratmaz, ona saçmalığın eşlik etmesi gerekir. Böylece kuramcı aşağıdaki genel yargıya varır: *Saçma bir düşünceyi beylik bir tümce kalıbı içine sokmakla her zaman komik bir söz elde edilir.* (Bergson, 2006:62)

Saçmalığın bu yapıdaki işlevi, gülücün kaynağı olmaktan çok, gülücün anlaşılmasını sağlayan önemli bir araç olmasıdır. Kuramcının söz gülücünde dikkat ettiği ikinci öge sözcüklerdir. Bergson'a göre dildeki sözcüklerin çoğu hem düz hem de yan (mecaz) anlamlara iyedirler. Bir başka deyişle sözcüklerin hem özdeksel hem de tinsel anlamları vardır. Kuramının ilk bölümünde, *'dikkatin tinsel olandan özdeksel olana kayması gülünç etki oluşturur'* ilkesini burada da işleten düşünür, dil gülücünün bir diğer oluşumunu aynı ilkeyle açıklar:

*Bir anlatımı mecazlı anlamda kullanıldığı halde gerçek anlamda kullanılıyormuş gibi göstermekle de bir komik etki elde edilir. Ya da: dikkatimiz bir mecazın maddiliği üzerinde toplanır toplanmaz anlatılan düşünce komik olur.* (Bergson, 2006:64)

Bergson'un *dilin yarattığı gülünç* belirlemesi, zorunlu olarak dikkati, dili kaynak olarak kullanan yazına yöneltir. Dilin gülünç bir etki yaratmak adına belirli bir biçimle kullanılması bizi ana konumuz olan mizaha getirir.

Gülme ve gülmece konusunda olduğu gibi mizah konusunda da üzerinde düşünce birliğine varılmış, genel geçer bir kuram bulmak henüz olası değildir. Üstelik Cazamian gibi bazı düşünürler mizahın tanımlanamaz bir olgu olduğunu ileri sürerler. Ancak ne denli farklı açılardan bakılırsa bakılsın, hepsinin; mizahı, bir kişi tarafından bilinçli bir edimle işlenen gülünçten yola çıkarak tanımladıkları kesindir. Dolayısıyla da, her gülünç olan mizah olmadığı gibi, her mizah ürünü de gülünç etki yaratmaz.

Escarpit, mizahın doğrudan gülünçle ilişkilendirilmesine ve açıklanmaya çalışılmasına karşıdır. Mizahı bir *var olma sanatı* olarak gören düşünür, mizahın gülme etkisi yaratmasını kendi iç eytişimsel düzeneklerinin güldürmeninkine benzemesiyle açıklar (Escarpit;1960:126).

Mizahi tutumun en belirgin niteliği, sanatçının olgular, durumlar, bazen de kendiyile bile arasına uzaklık koyabilme becerisidir. Sahip olunan duygusal bakış açısı bir kenara bırakılarak, olgulara yeterli uzaklıkla anlık penceresinden bakılır (Noguez, 2000: 15). Anlık değişkeni, gülücün anlaşılabilmesinde etkili olduğu kadar, yaratılmasında da önemli bir etken olarak karşımıza çıkar. Bergson'a göre alay ve mizah arasındaki ayrım tam bu noktada ortaya çıkar. Alay, bir söylem ustalığına varabilmek adına eleştirinin düzeyini artırarak içerden *kızılabilirken*, mizah anlaktan kaynaklı bir soğukkanlılık sergiler (Noguez, 2002: 70).

Mizah, bir uyumsuzluk duygusu sezinlenmesi ve bu uyumsuzluğa karşı oluşan tepkiyle ortaya çıkar (Cebeci, 2008: 58-59), bundan dolayı da eleştirel bir içeriğe iye olduğunda kuşku yoktur. Bu bağlamda özellikle sanatta, egemen toplumsal yapıların aşındırılmasında ve yıpratılmasında etkin bir araç olarak kullanılır. Eleştirel yönüyle mizah, sıklıkla oyun olma eğilimi taşır. Artık gülmeye kurulan bir duygu ortaklığı değil, karşılıklı bir suç ortaklığı yapmak söz konusu olur. Eleştirilen durum ya da kişilerin gülünçleştirilmesi, toplumsal saygınlıklarının azalmasını, aşındırılmasını ve yıpratılmasını sağlar:

*Yerginin gülünç etkisi, okurun zihninde, bildiği toplumsal gerçeklikle, bu gerçekliğin yergicinin tuttuğu çarpıtıcı aynadaki yansımasının aynı anda bir arada bulunmasından doğar. Yergicinin aynası, alışkanlıklarla körleşmiş bir toplumda, artık fark edemediğimiz alçaklıklara, çarpıklıklara dikkat çeker; alışkın olduğumuz şeylerin garipliğini, garip sandığımız şeylerin olağanlığını bir anda keşfetmemizi sağlar* (Koestler; 1997: 70-71).

Önemli mizah kuramcılarında biri olan Freud, mizahın oluşumunu gülmenin oluşumuna benzer düzeneklerle açıkladıktan sonra (Freud;2003:258), mizahi tutumun bir izlem olduğunu, mizah duygusu olan kişinin bu izlem sayesinde acı, keder, kızgınlık, vb. duygu durumlarına karşı direnebildiğini ve bu duyguları denetim altında tutabildiğini belirtir. Bu durum bireyin tin sağlığını koruma yöntemlerinden biridir (Freud;1996:201). Freud'un bu kesinlemelerinden hareketle, toplumsal yaşamda yakınmaların artmasıyla mizahın artması arasında doğru bir orantı olduğunu söylemek yanlış olmaz. Kuramcı *uygarlık ve hoşnutsuzlukları* adlı yapıtında da bu çıkarımı destekleyen düşünceleri dile getirir. Bu sebeple yeniötesi yazında mizah toplumsal bir anlam kazanır, bu doğrultuda artık bir tepke (réflexe) değil, çağdaş toplumda yaşayan insanın bunalımlarını gidermede yaratıcı bir yöntem olur. Yirminci yüzyılın başında André Breton mizahı *zekânın üst düzeyde bir başkaldırısı* olarak nitelerken, Escarpit, Camus'deki uyumsuz anlayışını ve Satre'in varoluşçuluğunu mizahi etkinlik içinde değerlendirir (Escarpit;1960: 70-71).

Yukarıdaki açıklamalardan da anlaşılacağı üzere, mizah çok farklı ulamlarda ve farklı bakış açılarıyla değerlendirilen bir olgudur. Değişik görünüşler altında ortaya çıkması, bu yorum varsılığının bir açıklaması

olarak kabul edilebilirken, işlev ve üretim aşamaları açısından genellenebilir bir düşünsel eğilimin sergilendiğini söylemek yanlış olmaz.

## 2. LA DANSE DE GENGIS COHN (GENGIS COHN'UN OYUNU) ADLI ROMANDA OLAY ÖRGÜSÜ

Gary, *La Danse de Gengis Cohn* (*Gengis Cohn'un Oyunu*) adlı romanını 1967 yılında yayımladı. Bu roman yazarın *Frère Océan* genel başlığı altında yazdığı üç romandan ikincisidir. Roman, Romain Gary'nin pek çok romanında işlediği 2. Dünya Savaşı ve özellikle de Yahudi soykırımını konu almaktadır. *Le Dibbouk*<sup>1</sup>, *Ruhlar Ormanında* ve *Gengis Cohn'un Girişimi* adını taşıyan üç bölüm ve her bölümün de değişik alt başlıklardan oluşan roman 1960'lı yılların Almanya'sında geçen olayları romanın başkışisi Gengis Cohn'un ağzından öykülemektedir. Gengis Cohn – gerçek önadı Moiché'dir – 1943 Auschwitz toplama kampından bir kaçma girişimi sırasında Schatz adlı bir SS tarafından bulunan erkek, kadın çocuk öteki Yahudilerle birlikte kurşunlanarak öldürülen bir Yahudi'dir. Ancak Cohn'un ruhu öteki dünyaya geçmez, Schatz'ın bedenine yerleşerek onunla birlikte yirmi iki yıldır yaşamayı sürdürür. Bu durumdan çok rahatsız olan Schatz içine giren bu ruhtan bir türlü kurtulamaz. Savaşın sonra Polis Komiseri olan Schatz, bir dizi katilin peşindedir. Almanya'yı sarsan bu dizi katilin kurbanları hep aynı biçimde bıçak darbeleriyle öldürülmüş, pantolonları aşağı indirilmiş, yüzlerinde de bir mutluluk anlatımı olduğu halde bulunurlar. Olaylar Komiser Schatz'ın bu olayı aydınlatmak için yaptığı soruşturmalar ekseninde gelişmektedir. Romanın dilsel içeriği başkışisi Gengis Cohn'un çoğu zaman mizah dolu, yer yer ince alaylara açılan eğlendirici olduğu denli dokunaklı söylemleriyle doludur.

## 3. ROMANDAKİ MİZAH GÖRÜNÜMLERİ

Romansal anlatının en önemli bileşenlerinden birisi hiç kuşkusuz anlatıcının ve roman kişilerinin söylemleridir. Genelde romanlarda çok seslilik vardır; roman anlatısı çeşitli söylem düzeylerine iyyedir. Ancak ister *benöyküsel anlatı*, ister *elöyküsel anlatı* olsun, anlatıcının söylemi bütün anlatıya damgasını vurur. Romain Gary'nin pek çok romanında benöyküsel anlatı söz konusudur ve anlatıcılarının söylemlerinde benzerlikler gözlemlenir. Bu söylemlerin ortak özelliklerinden birisi çeşitli düzeylerde mizah öğeleri içermeleridir. *La Dans de Gengis Cohn*'da da daha ilk sayfalardan başlayarak anlatıcının söyleminde değişik gülmece düzeylerine rastlanır. Romanın birinci bölümünün "*Kendimi tanıtıyorum*" alt başlıklı oluntusunda anlatısına şu sözlerle başlar:

"Ben burada evimdeyim. Ben bu yerlere ve yalnızca bu yerlerde doğmuş olanlar ya da bütünüyle asimile olanların anlayabildikleri tarzda solunan havaya aitim. Övünmek gibi olmasın, ama ağız olan belli bir yokluk. Kendini duyura duyura, yokluk gerçek bir varlık haline geliyor." (Gary, 1967:9)

Bu anlaşılması ilk anda olanaksız görünen ilk tümce anlatı ilerledikçe çok anlamlı hale gelir. Anlatıcının kim olduğunu ve nerede olduğunu daha sonra öğreniyoruz. Adı Gengis, soyadı Cohn, bulunduğu yer Almanya'dır. Romanın olay örgüsünde belirttiğimiz gibi, anlatıcı bir ruhtur, Komiser Schatz'ın bilicine yerleşmiş bir cindir. Böylece yokluğun nasıl var olduğunu. "*ağız olan belli bir yokluk*" ad dizisinin de var olmayan, ancak konuşan bir varlığa gönderme yaptığını anlıyoruz. Anlatı biraz daha ilerleyince, Gengis Cohn'un savaşın önce Yiddiş kabarelerinde çalışan komik bir Yahudi olduğu, gerçek adının *Moiché* olmasına rağmen Almanların onu Gengis Cohn takma adıyla çağırdıkları anlaşılıyor. Meslek yaşamının en önemli gösterilerini Berlin'de yaptığı, daha sonra Varşova varoşlarında çalıştığı, ama sonunda bilinen olaylar sonucunda Auschwitz toplama kampına atıldığı aynı tarz söylemlerle anlatılıyor. Kabarelerde yaptığı mizah konularında yapılan eleştirileri anlatırken şunları söylüyor:

"Eleştirilenlerin benim mizahımla ilgili kimi çekinceleri vardı: beni biraz aşırı, biraz saldırgan, biraz da acımasız buluyorlardı. Bana daha özenli olmamı tavsiye ediyorlardı. Belki de haklıydılar. Bir gün Auschwitz'de başka bir tutukluya öyle eğlenceli bir öykü anlattım ki, adam gülmekten öldü. Belki de Auschwitz'de gülmekten ölen tek Yahudi oydu." (Gary, 1967: 9-10)

Anlatıcının buradaki mizahı da yukarıda verilen örnekle örtüşüyor. Kendisini öldüren Schatz'ın bilicine yerleşmesini öykülemesi de benzer biçimde gerçekleşiyor. Onun aslında çok konuksever olduğunu, yirmi iki yıldan beri de bir Yahudiyi evinde sakladığını söyleyerek o savaş dönemlerinin en önemli ve acınası durumuna göndermede bulunuyor. Bu *konukseverlik* olgusunda okurun ilk anda kavrayamadığı şey, Cohn'un çok özel bir *kiracı* olmasıdır. Cohn'un oturduğu yer Schatz'ın evi değil, bizzat kendisidir, yani Schatz evdir. Cohn oturmak için Schatz'ın kafasını seçmiştir. Cohn Auschwitz kampına götürüldükten sonra, infaz edilirken gerisini Alman infaz mangasındaki askerlere göstererek Schatz'ın kafasına sığıyor, ölümünden beri de bilincini işgal ederek ona işkence ediyor. Böylece Schatz iki kafalı bir duruma geliyor ve davranışlarının pek çoğu Cohn'un yönlendirmesiyle gerçekleşiyor. Komiser Schatz'ın tuhaf ve gülünç davranışları hep görünmeyen Cohn'un dürtüleriyle gerçekleşmesi anlatıya çok anlamlı mizah katmanları kazandırmaktadır.

Anlatının daha ileri evlerinde Schatz ve Cohn arasında oluşan bedensel, ruhsal ve dilsel bölünmezlik *dibbouk* kavramının yoğunluğunu azaltma işlevi görmektedir. Çünkü bu andan başlayarak Cohn'un mu Schatz'ın *dibbouk*

1 Yahudi halkbilimi ve kabalcılıktan alınmış; yaşayan insanların içine giren şeytani bir tinsel varlığa verilen İbranice ad.

olduğunu ya da tam tersi, Schatz'ın mı Cohn'un *dibbouku* olduğu anlaşılabilir hale geliyor. Başlangıçta *dibbouk* kavramı işgal edilenin söylemini istemsiz karından konuşma yoluyla anlaşılabilir kılan belli bir işgalciye gönderme yaparken, daha sonraki aşamada giderek *dibbouk* çok daha kurnazca, daha tehlikeli olayları belirlemeye yöneliyor: Söylemin ve düşüncenin *sahipsizliği*. Anlatı bu aşamada daha karmaşık oluntulara yöneliyor. İlk aşamada, karından konuşma olgusu gülünçlüklerle dolu olaylara yol açıyor. Daha sonraki aşamada, iki roman kişisinden hangisinin ötekinin karından konuşucusu olduğu bilinmez hale geliyor:

*“Bir gülme duyuyorum, ama gülen o mu yoksa ben miyim bilmiyorum. Hatta öyle anlar oluyor ki ikimizden hangimiz düşünüyor ya da konuşuyor, acı çekiyor ya da uyuyor ve bu durumda Cohn imgelemimin, nazi kinimin bir ürünü olduğunu sanıyor. Zaten böylesi kısa kuşku anlarını çok seviyorum: belki de hiç böyle değil, bunlar asla yaşanmadı. (...)*

*Kendimi aklamaya çalışmıyorum, ama kim olduğumu bilmediğim anlar oluyor. Schatz her şeyi karıştırmayı, benim bu ısrarlı yapışkanlığımdan kendini korumak için bende saklanma çabalarına girişiyor. Yalnızca bir Yahudi bilincine yapışan bir nazi hortlağı olduğuna inandırmayı istiyor.”* (Gary, 1967:63-64)

Bu söylem karmaşaları romanın ana mizah eksenini oluşturmaktadır. Cohn ve Schatz'ın *dibbouk* ilişkileri sayfalar boyunca pek çok güldürü ve gülmece sahneleriyle sürüp gitmektedir. Bunların yanında roman anlatısının başından sonuna bir izleği daha bulunmaktadır: *Ruhlar Ormanı* cinayetlerini aydınlatma görevinde olan Komiser Schatz'ın soruşturmaları. Bu soruşturmalar ilerledikçe dizi cinayetleri Aristokrat kadın Lily ile onun koruyucusu Florian tarafından işlendiği anlaşılır. Ancak bu izlekte de çok önemli bir karmaşa karşımıza çıkar. Zira Lily insanlığı temsil eden yerinel bir varlıktır; aynı biçimde Florian da ölümü temsil etmektedir. *Ruhlar Ormanı*nda cinayete kurban giden bütün insanlar cinsel olarak doyumsuz olan Lily'i tatmin etmeye çabalayan insanlardır. Bu kıyımın celladı da Florian'dır. Birbirlerinden ayrılamayan Schatz ve Cohn sonunda suçlulara ulaşırlar ve pek çok öldürme sahnesine tanıklık ederler. Bu olayların anlatıldığı oluntularda da çok soyut varlıklarla bezenmiş simgesel özellikli mizah öğeleri yer almaktadır

Roman bu kurgusal yapı içinde, İkinci Dünya Savaşı'nda Yahudilerin karşı karşıya kaldığı soykırım temelinde farklı zaman ve uzamlarda dünyada gerçekleşmiş bütün büyük kıyımları eleştirir. Yapıtta mizah, kişi adlarından sözcük oyunlarına, söyleşilerden olayların akışına kadar her düzlemde kendini göstererek, romanın ana dokusunu oluşturur. Öte yandan Yahudi halkbiliminden öğelerin sıklıkla kullanılması yapıtı Yahudi mizahının da en varsıl örneklerinden biri yapar. Gary'nin yetkin mizah anlayışıyla yapıt saçmaya karşı olağanüstü bir başkaldırıya dönüşür.

Okur, daha romanın başlangıcında, anlatıcı başkışının kendini *gülünç bir Yahudi* olarak imlemesiyle, olayların bir güldürü oyuncusunun gözünden aktarılacağına tanık olur. Yapıtın mizahi bir içeriğe iye olduğunun ilk belirtisi budur. Ancak anlatıcının yaşadığı yerler arasında, ikinci dünya savaşının ünlü tutsak kampı Auschwitz'i sayması ve eleştirmenlerin onun mizahını biraz aşırı, saldırgan ve acımasız bulduğunu söylemesi yapıtın mizahi renginin ne olduğu konusunda belirginleştirir.

Romanın oluştuğu üç bölümden biri olan *dibbuk* adlı bölümde Cohn, yaşamını tinsel olarak kırıycısı Schatz'ın bilinçaltında sürdürdüğünden ilk bölüm bu adı almıştır. Ancak anlatıcı, Schatz'la ilgili olumsuz nitelermelerde bulunmaz. Schatz'ı *hazine* olarak adlandırır ve kendisine konuksever biçimde ev sahipliği yaptığını belirtir. Gerçekte ise Schatz ondan kurtulmak için tinsel sağaltıma bile başvurmuştur. Her türden uyumsuzluğun mizahın doğmasında önemli bir etken olduğu düşünüldüğünde anlatıcının, bu durumu da mizaha başvurarak okuyucuya aktardığı açıktır. Bununla birlikte Schatz'ın Cohn'dan kurtulma konusunda hekimlerden yardım isteme girişimlerinin sonuçsuz kalması da yine mizahi bir yaklaşımla yansıtılır. Yapılan bir söyleşide Schatz durumu şu tümcelerle belirtir:

*Bence doktorlar ona dokunmaktan korkuyorlar. Anlarsın, bunların hepsi alman doktorlar ve beni ondan kurtarmayı başarırlarsa Yahudi karşıtlığı ya da soykırım yapmış olmakla bile suçlanmaktan korkuyorlar. Kendimi tedavi ettirmek için İsrail'e gitmek bile istedim.* (Gary,1995:31)

Yukardaki tümcelerin eski bir Nazi subayının ağzından dökülmesi tersinlemeli (ironique) bir durum oluşturur. Escarpit, bilinen dünyanın bilerek saçmalığa indirgenmiş dünya ile beklenmedik biçimde buluşmasının mizahın ilk evresi olan tersinlemeyle açığa çıktığını belirtir. Saçmaya indirgeme bütünüyle olağan ve mantıklı zihinsel bir davranışın eşlik ettiği gerçekliğin istemli biçimde askıya alınmasıyla elde edilir (Escarpit, 1960: 90). Öte yandan sözcelem öznesinin söylemine yakınma içerikli duygu aktarımı yapması (pathémisation) söz konusu sözceye mizahi bir anlam kazandırmaktadır. Bu durumda sözceğin mizahi tersinleme (ironi humoresque) örneği oluşturduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Yapıt bu yönüyle de varsıl bir içeriğe iyedir. Benzer durum Schatz'ın batı Alman Yahudilerine özgü bir dil olan Yiddişçe öğrenmesi ve konuşması olgusunda da kendini gösterir:

*Ansızın bu iğrenç dilde kelimeler söylediğini fark ediyorum... Sonunda anlayabilmek için kendime bir sözlük satın aldım... Arakmonés... Merhamet demek. Bu kelimeyi en azından on bin kez işittim. Hutzpé, küstahlık... Gvalt, imdat... Mazltov, tebrikler...(Gary, 1995:35)*

Schatz'ın iğrenç diye nitelediği dili öğrenmek zorunda kalışını bir çaresizliğin dışavurumu olarak aktarması, öte yandan okuduğu yapıtın Yiddiş yazınının en ünlü mizah yapıtlarından biri olan *Sholem Aleikem* olması, gülünç bir etki yaratırken, lakabını *Yahudi öğütücüsü – Hauptjudenfresser* – olarak Türkçeleştirebileceğimiz birinin, kıyımını yaptığı toplumun dilini öğrenmek zorunda kalışı tersinlemeli bir durum oluşturarak mizah içeriğini güçlendirir.

Addison'a göre gerçek mizahçının, çevresindekiler gülerken ciddi bir havası vardır. Kötü mizahçıysa çevresindekiler ciddiye gülmektedir. Öte yandan Home, gerçek mizahçıyı, ciddi görünüm altında, nesnelere insanda gülme duygusu uyandıracak biçimde renklendirebilen bir yazar olarak niteler (Escarpit, 1960: 35). Gary'nin Yahudi kimliğiyle yapıtında söz konusu ettiği acıklı olayları mizahi bir yaklaşımla ele alabilmesi, mizahi tutumun en önemli ögesi olan *mesafeli duruş* konusunda ne derece başarılı olduğunu göstermektedir. Okuru gülümseten gevşek havadaki cümlelerin anlattığı durumların, yazarın belleğindeki hangi acılara denk düştüğünü kestirmek güç değildir.

Mizah izlemleri içinde en bilinen yöntemlerden birinin sözcük oyunlarına başvurmak olduğu bilinir. Gary'nin yapıtında bu olgu da eksik değildir. Schatz'ın bilincinde yaşamını sürdüren Cohn, Almanların onu yurttaşlığa aldıklarını belirtir. Sonrasında Amerika'da yurttaşlığa alım işlemlerinden bahsederek kendi geçiş işlemini anlatırken sözcük oyununa başvurur. Bu yöntemler konuşulan dile ve bir noktada içinde yaşanılan ekine bağlı olduklarından, bir yandan çevrilemezlik olgusunun en güzel örneklerini oluştururken, öte yandan da mizahın ekinsel bir olgu oluşunun tanıtını oluştururlar:

*Amerika'da yurttaş olmak için bir sınavı geçmek ve kabul edileceğiniz ülkenin tarihini bildiğinizi göstermek gerekir. Açıkçası ben bununla uğraşmak zorunda kalmadım. Sınavımı kolayca (haut la main) geçtim hem de eller yukarda (haut les mains) (Gary, 1995:45).*

Alıntıda Fransız diline özgü *kolay (haut la main)* anlamına gelen bir belirteç kullanımının, silah doğrultulduğunda söylenen *"eller yukarı!" (haut les mains!)* ifadesiyle örtüşmesini, her iki anlamı da durumla bağıntılı bir biçimde kullanarak başarılı bir sözcük oyunu gerçekleştirilir. Ündelik gibi durumlardaki açık ikili anlam, çatışık iki gösterilenin tek gösterenle üretilmesinden kaynaklanır. Yergi, alay ve yansımada uyumsuz iki anlamın birlikte bulunması, iletiye anlamını veren metindışı bilindiğinde örtük bir yapı ortaya koyar. Gülüncün bu geleneksel biçimleriyle karşılaştırıldığında mizahın, ikili anlamın sorunsal görünümüyle nitelendirilen çağdaş gülünçten doğduğu görülür (Evrard;1996: 29).

Mizahçının engin bakışı, olgular ve nesnelere arasında kurulması olanaksız olan bağlantıları görmesini sağlar. Benzer şekilde birbirinin tersi olarak bilinen kavramlar arasındaki karşıtlığın, yapay bir ayrım olduğunu da gösterebilir. Evrard'a göre insanbilimsel bir bakış açısına sahip olan mizah olgular arasındaki bu yapay karşıtlığı çürüterek, örneğin ekin-doğa, uygarlık-barbarlık arasındaki kutupsallığı ters yüz eder (Evrard, 1996: 98-99). Gary'nin romanında bu olgu tam da örnekte açıklandığı biçimde gerçekleşir. İkinci dünya savaşı sırasında öldürülen Yahudilerin bedenlerinden sabun yapıldığı bilinmektedir. Yazarın *sabun* sözcüğü ile *kıyım* arasında kurduğu bağıntı, ekin olgusunu sorunsallaştırmakla birlikte, uygarlık ve barbarlık arasındaki ayrımı yapaylaştırarak ortadan kaldırır. Sabun romanda ilk kez Schatz'ın hiç sabun kullanmamasıyla (Gary,1995:14) gündeme gelir. Sabuna ilişkin savaş döneminden kalma anıları böylesi bir saplantıya yol açmıştır: *Yirmi yıldır sabun kullanmıyorum, içinde kim var asla bilinmez* (Gary, 1995:116).

Yazar, ekinin ne olduğunu sorarak kavramı önce sorunsallaştırır. Olay şu biçimde gelişir: Cohn'un da içinde olduğu bir öbek Yahudi öldürülmeden önce, alman askerleri tarafından kendi mezarlarını kazmaya zorlanmaktadır. Öbeğin içinde olan çocuklu kadınları askerler, durumlarından dolayı mezar kazmaya zorlamasalar da, bu durum az sonra onların da çocuklarıyla birlikte aynı mezarların içine gömüleceği gerçeğini değiştirmemektedir. Cohn, bu sırada mezar komşusuna ekinin ne olduğunu sorar ve şu çarpıcı yanıtı alır:

*Ekin, kucağında çocuğu olan annelerin gömülmeden önce kendi mezarlarını kazmaktan başışık tutulmasıdır* (Gary, 1995:78).

Anlatıcı, bu yanıtı vermeden önce arkadaşının kendine göz kırptığını ve cevabın ardından birlikte çok güldüklerini de ekler. *Göz kırpmasının* genelde söylenecek olanın ciddi olmadığına yönelik bir ön imleme olduğu bilinir. Yine de, uygarlığın en önemli bileşenlerinden biri olan ekine ilişkin bu tanımın, kavrama yönelik bir aşındırma girişimi olduğu gözden kaçmaz. Öte yandan bu olayların gerçekleştiği dönemde Alman basınında,



Kongo'daki yabancı Simba'ların işlediği canavarlıklarla ve uygar dünyanın bundan rahatsız olduğuyla ilgili haberler vardır. Gary, bu haberlerden hareketle izleyen bölümde sabun ve ekini aynı potanın içinde eriterek, uygarlıkla barbarlık arasındaki sınırları yıkar:

*Almanların Schiller'i, Goethe'si, Hölderlin'i vardı, Kongo Simbaları bunlara sahip değildi. Sınırsız bir ekinin kalıtçısı olan Almanlarla ekinden yoksun Simbalar arasındaki fark, Simbalar kurbanlarını yerken Almanların onları sabuna dönüştürmesiydi. Temizlik gereksinimi, ekin budur işte (Gary, 1995:79).*

Yaşamdaki uyumsuzluklar ve olumsuzluklarla mizah arasında doğru bir orantı olduğu açıktır. Olanla olması gereken, umulanla bulunan arasındaki uçurum derinleştikçe mizahın renginin de koyulaşmaya başladığı görülür. Bu durum en uç noktada kara mizah olarak adlandırılan mizah türünü karşımıza çıkarır. Genelde mizah konusu edilemeyen, kutsal değerleri, ölüm ve aşk acısı gibi olguları mizah konusu yapan bu tür, gülünçle bağının en aza indirildiği mizah ulamını oluşturur. Hegel ve Freud'un mizah anlayışlarını benimseyen Breton'a göre mizah; olağan şeyleri alaya alan üstbenin utkusuna olduğu gibi, dış dünyanın nesnel biçimleri kanalıyla oluşmuş özneliğin de ifadesidir. Mizah, parçalanmış ve bütünlüğünü kaybetmiş insana kendi egemenliğini geri veren bir girişim gibi görülebilir. Şakacı bir görünüm altında umutsuz ve ciddi bir duruşu belirten kavramın ölüm ve cenazeyi alaya alan yapıtlarla hiçbir ilgisi yoktur. Devrimci bir söylem olan kara mizah dünyayı ve dilin kendini acı bir alaya dönüştürür (Evrard, 1996:19).

Gary'nin yapıtında kara mizah da eksik değildir. Mizahçının kendiyi arasına uzaklık koymasının en güç olduğu bu noktada Gary, kara mizahın yetkin örneklerini okura sunar. Aşağıdaki alıntı bir kıyım anına tanık olurken anağın duygulara baskın gelmesinin ifadesidir:

*Gürültüye asla dayanmam ve kucaklarındaki küçük çocuklarıyla bu anneler korkunç bir yaygara koparıyorlardı. Yahudi karşıtı olarak gözükmem istemem, ancak hiçbir şey Yahudi bir annenin çocuğu öldürüldüğünde uluduğu gibi ulumaz (Gary, 1995:23).*

Yukardaki tümce okura, bir yandan sözceleme öznesine karşı belli belirsiz bir hınç duyumsatırken, öte yandan sıradan bir dil kullanımıyla aktarılamayacak bir etki yaratır. Bu bağlamda kara mizahın, yaşanan duygu durumunu okura en üst düzeyde aktarma yöntemlerinden biri olduğu söylenebilir. Benzer biçimde ikinci dünya savaşında Nazi kıyasına uğrayan çingenelerin durumları da kara mizahla okura aktarılır:

*Hitler tüm çingenelerin yok edilmesini emrettiğinde pek çok çingene, eş ve çocuklarını kendileri öldürerek SS'lerin, kendilerinden aşağı bir ırkla karşılaştıklarında duydukları hoşnutluğu onlardan çaldıkları söylenir. Çingeneler her şeyi çalar. Bu iyi bilinir (Gary, 1995:47).*

Alanyazında, Yahudi mizahı özgün yapısıyla ayrıcalıklı bir ulam oluşturur. Bu türün en belirleyici niteliği, kutsal sayılan olguları da mizah çerçevesi içine almış olmasıdır. Noguez bu mizahı, kara mizahın bir türevi olan *mor mizah* olarak niteler (Noguez, 2000:153). Yapıt, başka açılardan da Yahudi mizahının güzel bir örneğini oluşturmakla birlikte, özellikle Noguez'in dile getirdiği niteliği de karşılamaktadır. Romanın bir bölümünde Cohn, İsa'yla karşılaşır. Ancak O, kötü bir gidişatı olan insanlık durumunu düzeltmek yerine kaçmayı yeğler:

*Bir çiftlikte kendime elbise bulacağım ve Hamburg'a gideceğim. Tahiti'ye giden bir gemi bulmaya çalışacağım. Tahiti'nin bir yeryüzü cenneti olduğu söylenir, bu durumda beni orda aramak kimsenin aklına gelmez (Gary, 1995:310).*

#### 4.SONUÇ

Roman Gary'nin bu romanında *dokunaklı* olarak nitelendirilebileceğimiz mizah düzleminde birbirinden ayrılabilen iki biçim görmekteyiz. Bir yanda özellikle karşılıklı konuşmaların yer aldığı kesitlerde şiddetli betiler daha çok söylemsel gerilimlerle belirginleşiyor. Söz dışı dil öğeleri olan noktalama işaretlerinin çoğaltılması mizah etkilerini güçlendirmeye olanak veriyor. Öte yandan, *dokunaklı* mizah bedensel anlamlarla sözcük anlamları arasındaki sınırları sarsmayı başarıyor. Schatz Gengis Cohn tarafından seçilen *dokunaklı* görünümün aşağılayıcı anlatımına göre daha kapalı bir yorum yapıyor. Toplu kıyımların sorumlusu eski bir SS subayı olarak, kurbanın yaydığı iletinin ilk hedefinde olduğunu hissediyor. Bu çözümlemenin mizah senaryosunun romandaki öfke betilerinin tinsel ve bedensel etkilerini tek yapıya indirildiği görülüyor.

Yapıtta söz konusu ulamlar içinde mizah örneklerini çoğaltmak olasıdır. Gary, yapıtında yalnızca ikinci dünya savaşında yaşanan kıyımlardan değil, tarihin bilinen pek çok döneminde yaşanmış ve yaşanması olası tüm kıyımları aynı mizahi yaklaşımla ele alır. Yapıtın eleştirel yönü, insani değerlerin soyut kavramlarla değil,

somut davranışlarla gösterilmesi üzerine kuruludur. Öte yandan bilimden sanata, inançtan felsefeye, cinsellikten siyasete yaşamın her alanına gerektiği kadar dokunur.

Mizah yaşamdaki olumsuzluklar karşısında insanların sinir uçlarını gevşeten, özgürleştirici bir devinimdir. Gary'nin benzer biçimde ifade ettiği üzere, silahsız bir elin silahı, saçmaya karşı başkaldırının en güçlü aracıdır. Yapıt, mizahi bakış açısının yazara kazandırdığı tüm bu yeteneklerin sayısız örnekleriyle doludur. Anlatıcının kendi bakış açısının yarattığı mizaha, kişilerin mizahi söylemleri eklenerek iki katmanlı bir yapı oluşur. Bununla birlikte, mizahçı söylem okura da, metni alımlama noktasında özgür bir alan bırakır.

Mizahi bir bakış açısına ulaşabilmek, öznenin olgularla kendi arasına, hatta kendiyi kendi arasına uzaklık koyabilmesiyle olası olduğundan, aynı bilinç içinde bir ikizleşmeyi gerektirir. Yazar, Ajar kimliğiyle bu konuda ne derece başarılı olduğunu göstermiştir. Escarpit gibi bazı düşünürlerin mizahı, erişilmiş yüksek bir bilinç durumu olarak gördükleri açıktır. Yaşamdaki tikel olgulara takılıp kalmadan, büyük resmi görebilmek mizahçının erişilmesi güç, en üstün yeteneğidir. Gary'nin, yaşamındaki tüm olumsuzluklara karşın, özkıyımına giderken bile *"teşekkürler, çok eğlendim, hoşça kalın"* (Gary, 1981: 43) diyebilmesi, söz konusu bilinç durumuna eriştiği biçiminde yorumlanabilir.

#### KAYNAKÇA

- Bergson, H. (2006). **Gülme**, (Çev: Y. Avunç), 2. Baskı, Ayrıntı, İstanbul.
- Breton, A. (1970) **Anthologie de l'humour noir**, Le Livre de poche, Paris
- Cebeci, O. (2008). **Komik Edebi Türler Parodi, Satir ve İroni**, 1. Baskı, İthaki, İstanbul.
- Escarpit, R. (1960). **L'Humour**, PUF, (Que sais-je), Paris.
- Evrard, F. (1996). **L'humour**, Hachette, Paris.
- Fauconnier, B. (2008). **L'humour noir, une révolte de l'esprit**, Le Magazine Littéraire, No: 477, Paris
- Fernay, F. (2008). **L'humour, cette insoutenable légèreté des Lettres**, in Le Magazine Littéraire, No: 477, Paris
- Freud, S. (2003). **Espriler ve Bilinçdışı ile İlişkileri**, (Çev: E. Kapkın), 3. Baskı, Payel, İstanbul.
- Freud, S. (1996). **Esprî Sanatı**, (Çev: E. Alkan), 1. Baskı, Toplumsal Dönüşüm, İstanbul.
- Gary, R. (1965). **Pour Sganarelle**, Gallimard, Paris.
- Gary, R. (1967). **La Dans de Gengis Cohn**, Gallimard, Paris.
- Gary, R. (1995). **La Danse de Gengis Cohn**, Gallimard, Paris.
- Gary, R. (1981). **Vie et mort d'Emile Ajar**, Gallimard, Paris.
- Hobbes, T. (2007). **Leviathan**, (Çev: S. LİM), 6. Baskı, YKY, İstanbul.
- Koestler, A. (1997). **Mizah Yaratma Eylemi**, (Çev: S. Kabakçioğlu, Ö.Kabakçioğlu), 1. Baskı, İris, İstanbul.
- Lukacs, G. (1985). **Roman Kuramı**, (Çev: S. Ümran) İstanbul, Say Yayınları.
- Le Dictionnaire des Citations, <http://dicocitations.lemonde.fr/citations/citation-87541.php>
- Trésor de la Langue Française Trésor de la langue française en ligne, (<http://www.cnrtl.fr/definition/humour>)
- Noguez, D. (2000). **L'Arc-en-ciel des humours**, «Livres de poche Biblio/essais», Paris.
- Türkçe Sözlük, Türk Dil Kurumu, Ankara, 1974
- Usta, Ç. (2005). **Mizah Dilinin Gizemi**, 2. Baskı, Akçağ, Ankara



## KUZEY GERMEN-İSKANDİNAV VE TÜRK EFSANELERİNDE AT MOTİFİ

Nejdet KELEŞ\*

### Özet

Türkler erken tarih dönemlerinden beri atı "kardeşi" ve "arkadaşı" olarak görmüştür. Tüm Türk efsane ve destanlarında at kişiye dost ve kardeş mesabesinde. Atlar Türk kültüründe deniz, su, göl, mağara, rüzgâr veya dağdan gelen, esrareniz güçlerini sahipleriyle paylaşan ve kurt gibi en sevilen hayvandır. Tüm Türk efsane ve destanlarında kahramanların atlarından adlarıyla bahsedilir.

Germen/İskandinav efsane ve destanlarında ise ölü ruhların özellikle beyaz ata duhul ettiği, bunlara ancak tanrıların, cinlerin ve şeytanlaşmış/cinlenmiş insanların (cadı, kâhin ve tekin olmayan kişiler vs.) veya metafizik yaratıkların bindiği bir hayvandır. Ancak Tanrılar ve yarı tanrı kahramanlarda at binek olduğunda normal görülür. Bunlar baştanrı Odin/Wodan'ın atı Sleipnir gibi uçar veya sekiz ayaklıdır. Atların Türk efsane ve destanlarındaki gibi Kuzey Germen ve İskandinav efsanelerinde insan kahramanlara dostluk özellikleri fazla yoktur, ancak tanrı ve yarı tanrıları yeraltı ve ruhlar âlemine götüren üstün ve esrareniz hayvanlardır.

Bu çalışmada kültürlerarasılık ve metinlerarasılık yöntemleri izlenerek iki kültürün efsanelerindeki at motifi karşılaştırılacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** *Efsaneler, At motifi, Germenler, Türkler.*

## HORSE MOTIF IN NORTH GERMEN - SCANDANAVIAN AND TURKISH LEGENDS

### Summary

Turkish people have considered horse as their "siblings" and "friend" since early historical periods. In all legends and epics of Turks horse is evaluated as a close friend and a sibling. Horses in Turkish Culture are pretty loved as wolves and they are regarded as animals who share their mysterious powers, which emanated from sea, water, lake, cave, wind and mountains, with their owners. In all Turkish legends horses of heroes are mentioned with their names.

In German/Scandinavian Legends and Epics it is believed that dead spirits transmigrate only to the white horses and only gods, genies, and demonic/ genie like people (i.e. witches, oracles, and uncanny people etc) or metaphysical creatures can ride a horse. However horse is regarded as normal when it is ridden by gods or demigod heroes. These horses may fly or have eight legs as chief god Odin/Wodan's horse Sleipnir. Friend role is not generally attributed to horses in North German and Scandinavian legends as Turkish legends and epics, but they are superior and mysterious animals who take the gods and demigods to the world of spirits.

In this paper horse motif will be compared in legends of two cultures in the light of intercultural and intertextual methods.

**Keywords:** *Sagas, Horse motives, German, Turks.*

\*Prof. Dr., Pamukkale Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Alman Dili ve Edebiyatı Bölümü, DENİZLİ.  
e-posta:nkeles@pau.edu.tr

## 1. GİRİŞ ve METOD

Folklor ve edebiyat araştırmacılarının ortak genel görüşüne göre **halk edebiyatı masal, efsane ve gülmece** olarak üç ana kategoride gruplandırılır. **Destan da bu kategoride efsane içinde görülür.** Halk edebiyatı sözlü ve yazılı metinlerin karşılaştırmalarında metinlerarasılık önemli bir yer tutar. Konu ve motifleriyse bu türler arasında ulusal veya uluslararası geçişkenlik gösterir. Bir mitolojik eser veya motif bir romanda bile “alıntı, gönderme ve anırtırma düzeyinde ilişkililerle” (Kaba, 2013: 339) söylemde tekrarlık gösterirken bunun halk edebiyatında olmaması düşünülemez. Destan ve efsanelerin tanımında “İnsan var olalı kendini iddia etmek ve düşünmek için mit, hero [...] ve efsane tarzıyla yaşamada dünyanın nesnellğine karşı rahatlatıcı kahkahalarla gülmeye ve problemlerini aşmaya çalıştı” (Ranke, 1978: 33) denir. “Grimm Kardeşler masal ve efsanelerde Germen mitolojisinin ve Hristiyanlık öncesi tanrıların devamını görür. [...] Herder ise halk şiirini (Poesie) mitolojik metinlerde arar. Ona göre mitolojide insanoğlunun kök dili ve doğa gücü vardır” (Petzoldt, 2005: 41). Jacob Grimm mitolojinin de bilginlerin veya rahiplerin değil, halkın malı olduğu görüşündedir. Ona göre batılıların Wodan, Oden veya Odin dediği tek gözlü baştanrı da güneş mitolojisiyle alakalıdır (Emmerich, 1968: 80, 83).

Destan, efsaneye en yakın anlatı biçimi olup, “gerçekten cereyan etmiş” kabul edilir ve efsaneyle aralarındaki en bariz fark şudur: “Destanlardaki hadiseleri her zaman tarih sayfalarında bulmak mümkün olmasına rağmen, bu efsane için her zaman geçerli olmuyor. Ayrıca destanın muhakkak eski bir devre ait olması, olayın vuku bulup bitmesi ve üzerinden zaman geçmesi gereklidir” (Sakaoğlu, 1992: 24). Efsaneler gerçek gibi anlatıların türü olsa da içinde mitolojik unsurlar da vardır, dolayısıyla “Efsanelerde anlatılan olaylar bazen gerçeküstü olabilir” (Nakiboğlu, 2010: 274), ancak bunlar masal kadar yoğun değildir. “Efsane, mitik alanda olanların sadık raporu değildir; bunların etkisinde bir formdur. Efsane kavramı altında anlaşılan şey ise, kısa ve tek olaylık anlatımdır” (Peuckert, 1938: 154).

Efsanenin en önemli özelliği yıllarca ağızdan ağza dolaşarak aktarılması, kısa olması ve gerçeküstü ancak insanların inandığı fantezi dolu olaylar içermesidir. Gerçeklik alımlaması masal gibi inanılmaz değildir. Zira efsane ve destanalı tarihsel bir olay ve kişi üzerine kurulur, yer ve zamanla da bağlantısı bilinebildiğinden üzerine ne kadar hayalî veya millî bilinçle inşa edilmiş motifler ve abartılı anlatılar konulursa konulsun gönderge (okuyucu veya dinleyici) tarafından tamamına yakını genelde gerçek olarak alınırlar. Boratav evrensel halk edebiyatında efsanelerin en önemli özelliğini şöyle ortaya koyar: “Anlattığı şeyler doğru, gerçekten olmuş olarak kabul edilir. Bu niteliği ile efsane masaldan ayrılır, hikâye ve destana yaklaşıır” (1978: 106). Sydow ise efsaneyi şöyle tanımlar:

*“Genelde bölgesel iken ve tanınmış şahıslara bağlıken efsane halka gerçek gibi gelen kısa vakalardan oluşur. ‘Masal’ ise daha çok uzun anlatımlıdır ve halk onu uydurma olarak görür, sadece eğlenme amacıyla kullanılır”* (1934: 66). Sydow’a göre efsaneler halk inancı için önemlidir ancak bunlar “yarım inançtır” (1934: 69).

1966 Budapeşte Kongresi’nde uluslararası düzeyde efsane özellikleri “dört ana grupta” tasnif edilir: 1- Dünya’nın yaratılışı ve sonu, 2- Tarihi efsaneler ve medeniyet tarihi efsaneleri; dağ, göl, şehir, köy, hazineler, savaşlar, aşk, aile hayatı vs. 3- Tabiatüstü varlıklar; alınyazısı, ölüm ve ötesi, tekin olamayan yerler, cinler, periler, ejderhalar, şeytan vb. tabiatüstü yaratıklar ve olaylar; albastı vb. esrarengiz kişiler: büyücüler, afsuncular vs. ile mitsel nitelikli hayvan ve bitkiler; adamotu gibi, 4- Dinî efsaneler (Sakaoğlu, 1992: 17-22). “Milletlerarası Halk Anlatısı Araştırmaları Kurumu” (ISFNR) efsaneleri evrensel boyutta yine dört grupta toplar: Yaratılış (oluşum dönüşüm), tarihsellik, olağanüstü kişiler (varlıklar, güçler) ve dinsel efsaneler (Boratav, 1978: 108-117). Son olarak Unesco 32. Olağan Genel Kurulu’nda (17 Ekim 2003) “somut kültürlerin korunması” gayesiyle halk bilimi türleri de beş ana kategoriye ayrılır: Sözlü anlatım ve gelenekler, gösteri sanatları, toplum âdetleri (ritüeller) ve uygulamaları, doğa-evren anlatıları ve inanışları ile el sanatları. Destan ve masallarda görülen olağanüstü olaylar ve insanüstü/tabiatüstü güçlerle donanmış şahıslar, efsanelerde de görülmekle beraber “Efsane için zorunlu bir nitelik değildir; hiçbir olağanüstü yanı bulunmayan efsanelere rastlarız” (Boratav, 1978: 106). Efsaneleri diğer halk anlatılarından ayıran özellikler arasında Röhrich ise şunları sıralar: “Efsane genelde anlatıcısından ve dinleyicisinden anlatılan şeye inanmalarını bekler. Dolayısıyla inanılan ve gerçek olduğu varsayılan halk anlatısı grubuna girer ve bu yönüyle masal, gülmece ve şakadan ayrılır. Yer, zaman ve belirli kişilere bağlı kalmasıyla her efsane bir zamanların gerçek olayı görüntüsü verir” (1958: 217). Efsanenin Hristiyan inanç alanındaki türüne “menkibe; lejant” (Best, 1982: 445) denir. Kahraman efsaneleri türü tarih öncesi ve ilk çağlardan günümüze dek sözlü veya yazılı anlatıya dayanan, bir ozan veya yazarca düzenlenmiş temel unsuru bir kahraman kişi etrafında dönen kişi ve olay anlatısıdır. Bariz örnekleri “Doğu Got kahramanı Dietrich von Bern, Burgund olan Siegfried<sup>1</sup> ve Langobard Rother efsaneleridir” (Best, 1982: 202). Sage; efsane terimi Saga; destan olarak da söylenebildiğinden bunlara destan denilebilir.

<sup>1</sup> Best burada Siegfried’e Burgund demektedir. Doğrusu o bir Nibelungdur. Nibelunglar Destanı II. kısımda da Burgundlara bazen Burgund bazen Nibelung denir. Bu büyük bir çelişkidir. Ayrıca bu destanın adının da Nibelunglar değil Burgundlar Destanı olması daha doğru olurdu zira sarayda ölenler Burgundlardır (Bkz. Keleş, 2010).

Grimm efsanelerinden anlaşılan halkın olmasını arzu ettiği özellik ve vakalarla süslenen halk kahramanlarının veya millî olayların olağanüstü olay ve özelliklerle hikâyelendirilmelerine de efsane denir. Tillhagen efsaneyi şöyle tanımlar: “Genelde içerik ve dış formuyla fantezi ürünü olan, sadece bazı ayrıntılarda gerçeklerden veya inanç dünyasından unsurlar borç alan masala karşın, efsane içeriği itibariyle verilen ve kurgulanan gerçekten oluşur. Sadece dış formu şairin fantezisiyle kurgulanır” (1964: 311). Efsanenin masallardan farkı Grimmlere göre de masallara inanılmamasıdır: ‘Peri masalları da tabiatüstü hadiselerle iş görür fakat anlatıcıları ona inanmazlar’ (Sakaoğlu, 1992’den: 9). Sonuçta “Niteliği ne olursa olsun masallar, bütünüyle hayaflı olan, olayları ise kurmaca olan yazılı ve sözlü edebiyat ürünüdür” (Nakiboğlu, 2016: 246). Bunun gibi “Tarihsel efsane günlük olan şeyi mitik dünya görüşüyle kişi ve olayları yorumlayarak önemli olarak stilize etmeye meyillidir” (Petzoldt, 2005: 41). Hemen hemen tüm masalların genel özellikleri için şunlar söylenebilir: “Masalarda sınır yoktur, [...] yetişkinlerin ulaşamayacağı gizemlere masallar sayesinde ulaşabilirsiniz” (Nakiboğlu, 2016: 243). Bundan başka “halk ve sanat masalları” olarak genel iki kategorideki tüm “masalarda olay, gerçek dışı ve olağanüstü bir plân üzerine kuruludur. [...] Masallar hep mutlu sonla biter ve masalların sonunda hep iyiler kazanır [...] kötüler daima cezalandırılır” (Nakiboğlu, 2016: 245d).

**Efsanenin ve mitolojinin** gerçekliği kabul edilir. Anlatıcı ve dinleyen bunlara gerçekmiş gibi inanır. Efsane gerçek gibi anlatılır; mitin gerçek oluşu ise onu dinleyeninin inancına dayandırılır. Efsane zamansal olarak daha yakın bir geçmiştedir, mitoloji dünyası ise “başka” ve “daha evvelki bir dünyadır”, efsanenin bu dünyadır. Mitlerdeki baştanrı, tanrılar, onlara bağlı yarı tanrılar veya kutsal kahramanlar ve olayları içerir. Sakaoğlu’na göre bunlar efsanelerde “bazen vardır, bazen yoktur” (1992: 23). Dolayısıyla efsaneler, mitlerin tanrı ve yarı tanrılarının yerine tarihsel ve yarı tarihsel kahramanları ele aldıkları için onlardan farklıdır. “Şahıs kadrosunun değişik olması, mit ve efsane için ihmal edilmeyecek bir hususiyettir” (Sakaoğlu, 1992: 23vd.). Bir anlatının veya yazının efsane kavramı ile açıklanabilme ve tasnifi için şartı böylece “inanma ile birleşince bir anlam kazanabilmektedir” (Sakaoğlu, 1992: 33). Sakaoğlu’nun efsaneler üzerine yaptığı geniş taraması sonucunda tespit ettiği efsanenin motifleri bakımından mitoloji ve masalla benzerliği şöyledir: “Motifler bazı masal motifleriyle paralellik gösterirler. Bunlar ‘dinî masallar’ adı verilen efsanelerin dışında kalan metinlere ait benzerliklerdir. Masal, efsane, mit ve hikâyeye gibi halk anlatımlarının aralarında diğer bazı hususiyetlerinde olduğu gibi motifler açısından da bir paralellik olması tabiidir” (Sakaoğlu, 1992: 30).

**Mitoloji, destan ve efsaneye** göre Antik Çağ’dan beri pek sık işlenmez. Mitolojik anlatılar ve metinler efsanelerden daha uzun ve girift motifler içerir. Yazarının belli bir kültür düzeyinde olması gerekir. Bunun gibi mitolojiler her ne kadar efsaneler kadar gerçek yer, olay ve kişilere dayanmasa bile dinsel inanış içerdiğinden inanılabilir anlatı veya inanılması gerekli anlatı olarak kısmen tabusal olarak alınabilir. Eski Çağ, Mısır, Mezopotamya dinleri, Helen-Grek ve Roma-Latin dönemlerindeki pagan inançlar ve uygulamalarının birçoğu da bu nedenle 4. asırdan itibaren yeni kabul edilmiş din olan Hristiyanlığa adapte edilir; trinite, faşing-festivaller, bayramlar, yarı kutsal görülen azizler ve ikonografya vb. pagan inanç, efsane ve törenler Hristiyanlık adı altında uygulanmaya devam edilir (Pfister, 1936: 134-154). Bu meyanda Meryem Ana da Yunan baştanrısı Zeus’un hamile bıraktığı Yunan bakire Danae’den doğma Perseus gibidir. Argos kralı Akrisios’un kızı Danae’nin bakire oluşu tıpkı öteki kadın tanrılar; Mısır tanrıçası İzis, Gilgamiş’ta da geçen Sümer, Asur ve Babil tanrıçası İştâr ile Astarte ve Hitit tanrıçası Kibele gibi sevgi dolu dindarlık sembolleridir. Meryem yine tıpkı Yunan Demeter gibi ızdıraplı bir annedir. İsa’yı kucağında taşıma tasviri tıpkı Mısır tanrısı küçük Horos’u kucağında taşıyan Madonna tasvirinin aynıdır. Hristiyanlıktaki şeytan, İran’ın Mazdeizm dininin Angra Mainyu’sudur. Hristiyanlık son yargı gününe Zerdüş’tün Mazdeizm’inde daha önce de rastlanır. İsa’nın düşmanlarından kurtarması Frikyâ sarhoşluk tanrısı Dionysos (sonra Yunan ve Latin tanrısı oldu) ve Mısır’ın şahin tanrısı Horus’un maceralarıyla aynıdır. İsa’nın ölümündeki bazı ayrıntılar Mısır tanrısı Oziris, Babil tanrısı genç avcı Adonis ile Frikyâ ve Yunan-Latin tanrısı Dionysos-Zagreus’un ölümüne benzer. Sonra baharda Hitit tanrısı Kibele’nin sevgilisi tanrı Attis ve Sümer, Frik, Babil tanrısı Temmuz gibi dirilmesi eski kültürlerden alıntıları açıkça gösterir. Bunun gibi Hristiyan komünyon ayini (ekmek ve şarap) Eleusis’de ekmek, Dionysos’ta şarapla olmaktadır; Mithra dininde ise vaftiz çoktan vardı. Hristiyan pazarı Yahudilerde sebt (c.tesi), Keldanilerde tabu sayılan gün olmalıdır. Katolik rahipleri Mısır İzis rahipleri gibi kafalarının tepesini kazırlar ve uzun urbalar giyerler; tıpkı onlarda olduğu gibi urbalarına el değdirilerek kutsallık alınır. Çalar çalındığında inananları su serpip tütsüleyerek arıtma Helen tapınak usulüdür (Challaye, 1960: 37, 41, 101, 115, 119, 168, 208vd.).

J. Grimm, “Eski fabl ve efsanelerde uydurma değil, gerçek bir edebiyat bulunur; şöyle diyelim ki, objektif ilham. [...] Mitik gerçeğe göksel veya yersel bir ad verilmelidir” (1991 Bd. 4: 74) der. Destan ve efsanelere de malzeme veren mitoloji hakkında şu yorumları getirir:

“Mitolojinin temeli tarihten çıkardığımız şeye, hemcinslerimiz ve var olmuş insanlarla olan benzerliğimize dayanır, çünkü Tanrı ile aynı olamayız. Bunun için eski tarihi insan-üstü olarak yorumlarız. Ancak bu bize bir ölçüde yabancılaşır. [...] Eskilerin olmuş olaylara katkıda bulunduğunu sanarak onların mirasçısı ve sahibi sanırız kendimizi. Ancak örneğin eski şarkıların (şiiir destanların) içinde akan Ren’in bizim sevdiğimiz ırmak olmadığı veya Brünhild’in Alman topraklarında değil, belki Kafkas Dağlarında öldüğünü biri söylese daha da uzaklaşırız destandan. Eğer bizimle beraber gezinen efsanede sabit kalırsak, o zaman büyük vatanımızın yakın zemin ve toprağı bize daha büyük güç verecektir. Ancak iki fikrin birleşmesiyle bu her iki tezat da barıştırılıp, bertaraf edilir. Yani halk destanına ne saf mitolojik ne de saf tarihsel gerçeklik isnat edilemez, aksine vasfı ikisinin de karışımıyla oluşur” (Grimm J., 1991 Bd. 4: 75).

Bu nedenlerle J. Grimm’e göre “destan için halkın bizzat yaşadığı bir tarihsel vaka gereklidir. Tanrısal efsane buradan başlar ve ikisi de birbirinin zorunlu sonucudur” (1991 Bd. 4: 75). Efsane ve mitolojinin destan şiiirlerle ilişkisi ise şöyledir: “Ülkemizde gelenek olmuş, gerekçeden ziyade haksız bir düşünce olan mitolojimiz yok yakınmaları, içlerinde tıpkı Grek dininde olduğu gibi unsurlar ve kısımlar keşfetmek için mevcut efsaneler ve şiiir destanlar, mitsel olarak algılanma eğilimindedir” (Grimm J., 1991 Bd. 4: 75).

**Mitoloji ve destan** birbirine akrabadır ancak bu yakınlık sadece malzeme akrabalığıdır. Bunlar yazarlarından zihinsel bir yakınlık değil, epik ve mitsel şiiir (poezi) olarak farklı ve birbirine zıt fitratlar talep eder. Bu iki türün yazarları çok nadir olarak aynı insanda kendi kahramanlarını bulur; o da Prometheus’un isteğı ve gücü gerektiğinde (Spitteler 1898: 413). Grimm Kardeşlere göre mitolojik düşünceler ne uydurulan ne de isteyerek kabul edilendir. Bağımsız bir sürecin düşünce ve istek ürünleridir. Onlar çift anlamlı olmayan ve kaçınılmaz gerçeğın buna tabii bilinci için vardır (Emmerich, 1968: 46). **Destan, efsane, mitoloji ve masal** bu anlamda aynı abartılara, dilsel süsleme ve mantık ötesi olaylara sahip anlatılar olup, aralarındaki tek fark masalın yazan, anlatan ve dinleyen (okuyan, izleyen) tarafından inanılmaması, diğerlerine inanılmasıdır. J. Grimm “Alman Mitolojisi; Deutsche Mythologie” adlı makalesinde efsane, tarih ve mitolojiyi şöyle ayırır:

“Efsane ve tarihin her birinin kendine ait iktidarları vardır. Sınırları birbirine karışır ama kendilerine özgü alanları da mevcuttur. Efsanenin alanında halktan halka sınırsız ayrıntılaşan mitoloji yani tanrılar inancı vardır. Bunlar tarihsellikten daha genel ve devamlı olmayan unsurdur ama geniş bir kapsam kazanması kendisinden sabitliğı alır. Bu tür mitolojik altyapı olmaksızın efsane düşünülemez. Tarih insanların eylemlerinden ortaya çıkarken, efsaneyse tarih üzerine rayiha ekleyen bir ışık gibi dolaşır, bu arada parlar. Tarih asla tekerrür etmez, buna rağmen her yerde yeni ve diri olan efsane hiç durmadan yeniden doğar” (Grimm J., 1992 Bd. 8,1: 148).

Destanın ortaya çıkışında mitoloji ve tarihin katkısı olduğunu J. Grimm şu tespitlerle ortaya koyar:

“Ama eğer mitoloji ve tarih karşılaşır ve birleşirse o zaman destan bir çıkıık kurar ve iplerini örür. [...] Zamanın çabasını gösteremeyen tarih o kadar altta kalır ki, insan hafızasında tamamen unutulma tehlikesi geçirir. Ama eğer efsane ona galebe çalarsa gerçi yine var olur ancak aynı zamanda değıişime uğrar. Tıpkı sert meyvenin yumuşaması gibi” (1992 Bd. 8,1: 148).

J. Grimm böylece özelde Alman genelde tüm dünya destanlarının karmaşıklığını da özetler. Genelde en belirgin özelliğı olarak “*destan olağanüstü olana inancı ve metafizik olanın simgesel anlatımını içine alır*” der. Kardeşi W. Grimm de “*destanın saf poetik kaynağını*” kabul eder ve destanın pagan “*tanrılar efsanelerinin değııştirilmiş şekli olduğuna*” (1882 Bd. 2: 422vd.) inanır. Bu anlamda destan metinleri arasında metinlerarası bir ilişkiyle malzeme ve motif alışverişi olduğu kesindir. Efsane ve destan ise iç içe geçmiştir. Bu nedenle bu çalışmada destan olarak geçen çoğı anlatıya efsane olarak da yer verilmiştir. Bu çalışmada kültürlerarasılık ve metinlerarasılık yöntemleri izlenerek iki kültürün efsanelerindeki at motifi karşılaştırılacaktır.

## 2. TÜRK VE KUZAY-GERMEN/İSKANDİNAV EFSANELERİNDE AT

Türkler erken tarih dönemlerinden beri atı “*kardeşi*” ve “*arkadaşı*” olarak görmüştür. Çinliler Türkler için “*Hayatları atlarına bağlıdır*” (Esin, 1995: 54) derler. Dede Korkut gibi Türk efsane ve destanlarında “*atına bindi*” ve “*ava gitti/ler*” (Tatlı ve Dikmen, 2010: 43, 44) denir. Türklerde at dost ve kardeşken, Kuzey Germen/İskandinav efsane ve destanlarında ölü ruhların özellikle beyaz ata duhul ettiğı, bundan ötürü ancak tanrıların, cinlerin veya şeytan/cinlenmiş insanların (cadı, kâhin, tekin olmayan kişiler vs.) veya metafizik yaratıkların bindiğı bir hayvandır. Kuzey Avrupa Germenleri ve İskandinavya kültüründe atlar yalnızca demon (iblis), ruh, cin ile ilişkili ve tanrıların,

yarı tanrıların bindiği bir hayvandır. Ayrıca tıpkı Türk efsanelerinde olduğu gibi Hristiyanlık sonrası oluşan veya içeriği değiştirilen bazı Kuzey Germen efsanelerinde de Tanrı'ya teslimiyet gösteren efsane kahramanına Tanrı tarafından at hediye edilir. Atın nesebi ve kökeni üzerinde bir bilgiye verilmeyiz. Sadece baştanrı Wodan/Oden/Odin'in atı Sleipnir nasıl peydah olunmuş, ondan bahseder. Buna göre kötülük ve kurnazlık tanrısı Loki, Tanrıların şatosu Asgard'ın duvarlarını örmekle görevlendirilen dev Hrimhurse'nin Svadilfari adlı atını inşaatı zamanında bitirememesi için kaçırdığında bu kısraqla birleşir ve Sleipnir doğar. Loki oğlu olan Sleipnir'i sonra Odin'e hediye eder (Edda, 1912; Edda, 1859). Türk efsanelerinde ise atın nesebi daha çok yönlü olarak verilen atlar genelde deniz, su, göl, mağara, rüzgâr veya dağdan çıkan ve esrarengiz güçlerini sahipleriyle paylaşan bir hayvandır. Bazen de dağdan veya mağaradan geldiği gibi, buralara tekrar rüzgâr gibi geri koşup giderek orada esrarengiz bir şekilde kaybolurlar.

Türklerin efsanelerinde at cini, müjel hâkimiyeti olduğu vakitlerde doğanları etkisine alır; at efendisi aspavati, şahsuvarlar tüm uğurlu işaretleri ve ulu dağa benzetilen benekleri vardır; genelde kağanların atıdır. Kırmızı donlu (kula at) altın dağ efsanesiyle özdeştir. Dede Korkut'taki Kazan böyle bir ata binmektedir. Türk efsanelerinde ak at; kırat genelde kurbanlık olan atlardır. Uygur efsane ve sanat eserlerinde Buda olmadan önceki Prens Siddharta'nın en sevdiği atı Kantahaka ile kırat özdeştir. Ala talar; alaca veya benekliler de Türk efsanelerinde Uygur Kağanı Aşina soyundan İdikut'un atıdır (Kaşgarî'de böğül, İskitlerde tunik, Oğuzlarda kurtak olarak geçer). Hotan resimlerinde alaca ata binen tanrı Öd'dür ve bu atın alacası kader çarkını temsil eder. Kaşgarî, ay ve ödleğin aynı yolu takip ettiğine inanıldığını yazar. Efsanelerdeki benekli atlar genelde uğursuz olarak bilinir. Kaşgarî'de bir Türk atasözü "*Kişi alası içtin, yıllık alası taşın: İkiyüzlü insanların benekleri saklanmıştır; atların benekleri üzerlerindedir*" denir. Erzurumlu ozan Mustafa Darir Erzenî ise "*Atların hükümdarı siyah beyaz benekli şahsuvarlardır*" der. Oğuz Destanlarındaki Alaca Kâfir Kağan'ın (Şöklî Melik) atı da bu türdendir ve altın bir dağdan doğmuştur. Salur Kazan'ın Bozgunu Efsanesi'nde "*Altın dağı alaca atın ne öğresin? Ala başlu kiçimçe gelmez bana*" denir. Osmanlılarda da sultanlar kaplan benekli ve toynakları aslan pençeli atlarda betimlenip anlatılırlar. Böylece alaca at kutsal figürlerle karşılaştırılan semavi bir hayvan olmaya devam eder. Kâşgarlı Divan'ında (DLT) başında ay ile özdeşleştirilen beyaz lekeler olan atın (tüküz) övüldüğü bilinir. Türkçede at beneklerine pul denir. El Kutali, Türk atlarının yaban eşiği donlu (küreklerinde koyu çizgili boz atlar) ve babası ateşli göldeki yabani aygırlar olan bir Türk dağ atı tarif etmektedir. Kaşgarî de su efsaneleriyle bağlantılı olarak mitolojik Yol Tengrisi ve Oğuz kahramanı Kayı İnal Han'ın beğendiği siyah beyaz donlu attan bahseder. Zengi, kula (samand) atlardan bahsederken bu atlardan siyah beneklere sahip olanlarının uğurundan söz eder. Eğer kulalar siyah benekli değilse değersizdir. Türk efsanelerine göre Başkırdestan'da yarı vahşi, sırtı siyah çizgili (sülgen) sarımsı kahverengi atlar İdil Nehri kıyılarındaki aygırlardan türemeyiz. Benekli atlar aynı zamanda kartala benzetilmiştir. Suda yaşayan at efsaneleri Uzak Doğu'dan Orta Doğu'ya kadar bilinir. Zengi, Abbasiler döneminde bölgeye getirilen bir Türk atının yaban eşiği donuna sahip olduğu, tagi; dağ atı denen bu atın azgın sulara sahip babası vahşi aygırlar olan bir göle bağlı evcil kısraqların yavrusu olduğunu anlatır ve bunların daha çok Orta Asya ejderha at efsanelerindeki atlardan biri olduğu kabul görmüştür. Bu ejderha at efsanesi Orta Doğu'daki Türklerce de anlatılagelir. Örneğin Oğuz kahramanı Bamsı Beyrek'in atı Ak-Boz at ve Köroğlu'nun Kırat'ı bunlardandır. Dadaloğlu da 18. asırda bu atları özer: "*At kulağın dikmiş de göz süzer/Gövel ördek gibi göllerde yüzer/Çırpınır yele, ceyrandır tozar/Atın eşkini seldir, yiğite gerek*" (Yund, Türk Atı). Türklerde ayrıca mağara ile de ilişkilendirilen ejderha aygır mitolojisi de yaygındır. Kuça Hunlarınca bu efsaneler anlatılmıştır. Çin kaynaklarındaki ejderha at figür ve motifleri Kul Oba bölgesine yönelik Avrupalıların İskit çalışmalarından esinlenmiştir (Esin, 2017: 54-80).

Türklerin ilk efsanelerinden olan Oğuz Kağan Destanı'nda Türk mitolojisindeki at-dağ ilişkisine uygun durumlar söz konusudur: "*Kağan her zaman alaca bir ata binerdi. O bu atı pek çok severdi. Yolda bu at gözden kaybolup kaçtı. Burada büyük bir dağ vardı. Üstünde don ve buz vardı. Onun başı soğuktan apak idi. Onun için adı Muz Tağ idi. Oğuz Kağan'ın atı bu Muz Tağ'ın içine kaçtı. Oğuz Kağan bundan çok eziyet ve ıstırap çekti*" (Bang ve Rahmeti 1935: 24vd.). Sonra efsane/destanda "*bir kahraman bey*"i bu dağlara giderek "*9 gün sonra atı Oğuz Kağan'a getirdi. [...] Kağan sevinçle güldü*" (Bang ve Rahmeti, 1935: 25) denir.

Turgunbayer'in tespitlerine göre Türk efsanelerinde ve destanlarında atlar sahiplerini zor anlarda kurtaran, onlar için yas tutan, akıllı, olağanüstü yetenekli varlıklar olarak da sunulur:

"Manas'ın aynı günde doğmuş olan ve 'Senin yağız kısrağının/Bugün savaş atı doğacak/Bugün sözü edilen aziz zat budur/Kaplan Manas senin evladındır/Savaşlarda bineceği atı budur' diye anlatılan Akkula'sı, Kambar Batır'ın Kara Kaska Culdız'ı vardır. Alpamış Destanı'nda da başkahraman, bineceği atıyla aynı gün doğar. Manas'ın atı Akkula, Alpamış'ın Bayçıbar, Köroğlu'nun Kırat'ı, Koblandı'nın Tayburul'u sahipleri gibi üstün özelliklere sahiptir. [...] Manas ölünce Akkula bir dost gibi yas tutar, mezarın başında nöbet bekler.



'Bamsı Beyrek' hikâyesinde Beyrek'in kardeşten öte gördüğü Bengiboz atı, Beyrek'i önceden uyararak zehirlenmekten kurtarır. Battal Gazi'nin Devzâde Aşkar adlı efsanevi atı ise, insanların konuşmalarını anlayabilmektedir. Köroğlu'nun sadık dostu olarak gördüğü Kırat'ı uçabilmekte, tehlikeleri önceden sezerek sahibini zor durumlardan kurtarmaktadır" (2007: 99vd.).

Türkler "[h]arbe girecek er atının kuyruğunu bağlar veya keserdi ki, buna eski Türkler 'tullama' diyorlardı. Artık o kişi, vatan ve millet için kendini fedaya ve şehitliğe hazırlamış demektir" (Gömeç, 2016: 830). Atın kutsiyeti de böylece yiğidin kutuyla bir ve beraberdir:

"Atlar devletlerarası andlaşmaların imzalanmasında da kurban edilmekteydiler. Mesela M.Ö. 40'larda Hun hakanı Kun Kan (veya Korug Kan/Hu-han-yeh/M.Ö. 58-31) Çin devleti ile yaptığı andlaşma sırasında beyaz bir at kestirdi. [...] Mesela yine Türklerdeki bir inanca göre, at yılında doğanlar sürekli hareket eder, savaşır ve avlanırlar. Bazı Türkler, Kıyamet gününde atlarıyla buluşacaklarına inanırlar" (Gömeç, 2016: 824).

Kırat eski Türklerin de en sevdiği atlardandır ve "kutsal" bilinir: "*Göktürk metinlerinde en fazla ondan söz edilir, beylere en layık o görülür. Şamanlar kırat kurban ederler. Köroğlu destanlarının en canlı kısımları 'kırat'a ilişkindir. Türk masal tiplemesinde 'yardımcı hayvan motifi' kırattır. Karacaoğlan'ın Dadaloğlu'nun övgüler düzdüğü güzelim kırat birçok atasözü ve tekerlemelerde geçer*" (Eray, 2004: 28).

Kuzey Germen/İskandinav halk inancında ve efsanelerinde ise söylendiği gibi atın şeytan/cin olduğuna ve ölenlerin onun bedeninde duhul ettiğine (ruh göçü; reenkarnasyon) inanılır (Hiller, 1993, Schimmel md.). Böylece kırat ve süvarisi efsanesi anlatıldığı 19. asırda Kuzey Germenlerde ürküten bir his uyandırır. Efsanelerine göre öldükten sonra değişik vesilelerle tekrar geri dönen kıratlı, hortlaklarla özdeşleştirilir. Eversberg, bu kıratlı efsanesinin Weichsel (Vistül nehri) havzasında ortaya çıktığını ve Grimmelerin efsane derlemesinden sonraki hemen tüm derlemelere alınmasıyla da çok yönlü ebedileştirildiğini düşünür. Çok sayıda kıratlı efsanesi gazetelerde ve derlemelerde 1838-1933 arasında neşredilir ve farklı efsanelerde bu tek olayın farklı üç yerde geçtiği anlatılır: Bunlar eski Prusya şehri Danzig, Şlezya Eiderstedt ve Gütthland bölgeleridir. Bu efsanelerin tümünde denizle karayı taşkınlardan koruyan seddeki çatlağı onarmaya çalışan ve fırtınada atını seddeki çatlağı kontrol etmek üzere taşkın bölgesine sürüp kendini feda eden bir kıratlı sed kontunun bir nevi intiharı, sonradan hortlaması ve bölgedeki halkı olası taşkınlardan uarması ortak konudur (Eversberg, 2011: 73, 80-90). 1500 yılına ait seddin (Neuer Hattstedter Deich) yıkılması ve bunu canı pahasına engellemeye çalışırken hayatını kaybeden, bir anlamda intihar eden, Kıratlı Efsanesi aslında Şlezya-Holştien (Schleswig-Holstein) eyaletine aittir. Bugüne dek bulunan altı kıratlı efsanesine konu olan olay "*iki kıratlı efsanesine göre Husum'un güneyindeki Eiderstedt kırsalında olmuştur*" (Eversberg, 2011: 67). Husum/Şlezya-Holştien'li olan Theodor Storm'un "*Schimmelreiter (Kıratlı)*" adlı noveli bu konuyu işler. Storm'un derlediği "*Holstein Prensligi Efsane, Masal ve Şarkıları*" adlı arkadaşı Theodor Mommsen'in redakte edip Karl Müllenhof'un 1843'te yayınladığı derlemede bir kıratlı efsanesi vardır (Nr. 277) ve Lauenburg kırsalında geçer. Buna göre Elbe Nehri'ndeki bir seddi gezen sed kontu fırtına çıkan bölgedeki sedde doğru atını sürer. O günden beri orada her gece kıratında görülür (Eversberg, 2011: 69vd.). Storm "*Kıratlı*" novelinde yine bu kendi efsane derlemesinin 331. (Gömülen Çocuk) ve 453. (Deniz Kadınları -Perileri) efsanelerinin motiflerini de kullanır. Yazar, Aşağı Saksonya'da 1855'de yayınlanan "*Efsaneler ve Masallar*" derlemesini okumuş ve burada bulunan kıratlı efsanesini de kullanmıştır (Eversberg, 2011: 73). Buna göre eserin yerel değil Alman deniz ve nehir bölgelerinin ortak sed-taşkın-kıratlı halk efsanelerinden esinlendiği kesindir.

Alman halk efsanelerinde kırata binen bir süvari ne zaman bölgedeki deniz seddi yıkılmaya yüz tutsa ortaya çıkar. Bu kıratlı Storm'un novelinde sed kontu Hauke Haien'dir. Kırat ve kıratlı motifleri novelde aynı zamanda sık sık "*vahşi avcı*" veya şeytan/cin motifiyle de birleşir (Laage ve Lohmeier, 1988 Bd. III: 1093vd.). Kuzey Germen/Alman kültüründe özellikle beyaz at cinlidir veya sahibi öyledir. Atı ölümle özdeşleştiren, Kuzey Germen baştanrı Odin'in atının da kırat olduğuna inanan Almanlar ve diğer kuzey germen İskandinav halkları, ölümün kurbanını terkine aldığına inanırlar. Yukarı Pfalz bölgesinde "*ölüm cılız bir kırata biner*" inancı hâkimdir. Bu nedenle bu bölgelerde ölüm "*kıratlı*" denmektedir (Bächtold-Stäubli, 1987 C. 1: 1617). Su cinlerinin-kötü ruhlarının (demon) at görünümü varyasyonları da aynı zamanda ölüm atlarıdır. Kıratlar bazen 3 ayaklı ve başsız da olurlar ki, hayalet ve iblis/cin (demon) oldukları sanılır (Eversberg 2011: 73). Bu inanışlar çok sayıda Alman halk efsanesi ve anlatısında da geçer. Örneğin bu hayalet atlar renk değiştirir, insanlara işlerinde yardım eder, fırtına cinleri gibi binaya taş getirir, Pegasus gibi rüzgârla beraber uçarlar. Theophrastus'un Pfeifer'e getirdiği kırat, Faust ve Mefisto (şeytan) gibi havada gider, büyülü pardösü gibi uçar (Bächtold-Stäubli, 1987 C. 1: 1619-27).

Kuzey Germen ve İskandinav destan ve efsanelerinde, halk kültürü ve edebiyatlarında da kıratan korkulup, tekin görülmezken beyaz, boz, ak veya kırat hemen hemen bütün Türk destanlarında olumlu ve önemli bir unsur olarak görülür. Tüm Türk destan ve hikâye kahramanlarının atı hep bu türdendir. Örneğin Hüzrev-i Şirin hikâyesinde Hüsrev ve Şirin'in atlarının ayaklarında sekel (beyazlık) vardır. Şirin'in atı Şeh-diz adındadır (Aydın 2013: 260). *"Toynaklı, dört ayaklı, memeli yük hayvanın Türklerde çok büyük önemi vardır. Sahipleriyle birlikte silkinip daz (kel) bir ata dönüşen atlar vardır. Böylece bir anda güçleri artar. Konuşabilen, uçabilen atlar vardır masallarda. [...] Manas Destanı'nda 200 kadar at adı yer alır"* (Karakurt, 2011: 36). Orkun kitabelerinde Kül Tigin'in Çili, Yir Bayırkur, Kırgız ve Türgişlere yaptığı seferlerde bindiği atlar isimleriyle anılır: iki adet Boz At, Ak Aygır, Alnı Akıtmalı Boz At, Alp Şalçı Kır At, Azman Kır At vs. Diğer bazı meşhur kırat örnekleri şunlardır: Bamsı Beyrek'in Boz Aygır, Köroğlu'nun Kırat, Tadığın Çoğ'un Boz At, İşbara Yamtar'ın Boz At, Bayırku'nun Ak Aygır, Kül Tigin'in Alnı Beyaz Boz At ile Alp Saçı Ak At'ı vardır. Zoya Tülek'in atı Ak Tulpar'dır. Ay Böke'nin Ak Boz At'tır. Kartaga Mergan'ın atları Kara Boz At ile Ak Kırat'tır. Sayın Batır'ın atı Ak Boz'dur. Manas'ın atı da Ak Kula'dır (Başbuğ, 1986: 63; bkz. Ergin, 2005). Ayrıca Şubar: Alpamış Han'ın, Burul: Koblandı Han'ın atının adıdır, Çalkuyruk: Töştük Han'ın atıdır, Akbut: Ural Han'ın atının adıdır (Karakurt, 2011: 36). Alman efsanelerinde de at, bazı efsanelerde batıl veya gizemli yönleriyle anlatılır. Siegfried adlı efsanede gizemli güçleri ve bilgileri olan eski kral Cüce Eward siyah bir ata biner (Schwab, 1991: 7). Burada atın siyah olması onun gizemiyle eşleşir.

Atın kesif motif (şürükleyici motif) olarak işlendiği Alman efsanelerinden *"Şeytan Robert"* adlı efsanede Normandiya, Rouen Dükü Hubert ile eşi düşesin 18 yıl çocukları olmaz. Dük bundan yakınınca eşi *"heyecanlı"* ne diyeceğini şaşırarak *"Mademki bana Tanrı bir çocuk vermedi, hiç değilse şeytan versin, ruhu ve vücudu ile de şeytanın olsun"* (Schwab, 1991: 137) deyiverince bu isteği olur. Böylece ruhu ve bedeni şeytanın emrinde olan bir çocuk doğurur. Tanrı ve kiliseyle alay eden ve eşkıyalık yapan, kiliseleri yıkan Şeytan Robert daha sonra herkesin kendinden kaçması üzerine tövbe eder ve bir *"yeşil perşembe günü St. Peter kilisesine"* Roma'ya giderek Papa'dan günahlarının affedilmesini ister (Schwab, 1991: 142-144). Papa'nın yönlendirmesiyle Montalto'daki Papa'nın günah babası rahibe günah çıkarmak için gider. Papaz rüyasında bir meleğin Tanrı buyruğuyla geldiği ve Robert'i affedeceğini bildirir. Bunun için ona deli ve sağır gibi davranması ve yalnız köpeklerin yediğinden yemesi gerektiği anlatılır (Schwab, 1991: 143-146). Buna uyan Robert bir süre sonra dinsiz Sarazenlerin (Araplar) kralı Senechall, Roma'yı işgale yeltenince Roma Kralı'nı ve ordusunu kurtarmak için Şeytan Robert'e Tanrı'dan bir ses gelir: *"Koş Robert Tanrı'nın bir buyruğu var sana, ne duruyorsun daha? Sana başışladığı silahı al, beyaz ordu saflarına dal; verdiğim şu yağız ata bin, krala yardım senin hizmetin"* (Schwab, 1991: 148vd.). Bu olaydan çok korkan ve ürken Robert birden *"atı ve silahı yanında görüvermiş. Hemen meleğin koyup gittiği beyaz elbiseleri giymiş, atına atlamış, savaş meydanına varmış"* (Schwab, 1991: 149). Robert gaipten gönderilen *"yağız atla"* (Schwab, 1991: 151) savaşa girer. Savaş meydanlarında düşman Arap askerleri *"Robert'i yaralamak amacıyla değil, yağız atı yaralamak için bir ok fırlatır"* (agy). Robert sonunda atının da savaş üstünlüğünü kullanarak Roma'yı Sarazenlerden kurtarır. Robert'e bir papaz *"Şu andan itibaren Tanrı'nın sevgili kulusun, çünkü bu ülkeyi Sarazenlerden kurtaran sensin [...] Tanrı günahlarını başışladı"* (Schwab, 1991: 155) diyerek kurtulduğunu müjdelir. Ülkesine giderken *"Tanrı'nın bir meleği görün"*ür ve ona Roma'ya geri dönerek Roma Kralı'nın kızıyla evlenme müjdesini verir. Frank Kralı'nın hizmetine girer *"Hristiyanlığın yeryüzünde yayılıp tutunmasına hizmet etmiş"* (Schwab, 1991: 157) olur.

Almanların *"Heymond'un Dört Çocuğu"* adlı efsanesinde de Frank Kralı Büyük Karl ile anlaşmazlığa düşen Dordoneli Heymon'un 4 çocuğuyla Karl'a karşı öç alma mücadeleleri anlatılırken, şövalye olan bu efsane kahramanları aynı zamanda *"putperestler ve Türklere karşı"* (Schwab, 1991: 189) da savaşır. Heymond, oğullarından en iri ve kuvvetlisi Reinold'a *"Kalk oğlum Reinold! Beni dinle, bir şövalye gibi cesur ol ve savaş Türklere" der ve ona "dört yağız at getirir. En kuvvetlisini Reinold'e verir."* Reinold bu atların *"üstüne biner binmez çöker"* ve bunları beğenmez. Bunun üzerine Heymon *"Reinold bir at daha biliyorum, ismi Beyart, eski bir kulede saklı ama vahşiliğinden bugüne kadar kimse yanına yaklaşmamış"* (Schwab, 1991: 190) der. Burada Köroğlu'nun ahırda karanlıkta büyümesi motifine benzer bir at yetiştiriciliği unsuru görülmektedir. Yine bu at da Köroğlu'nun kıratı gibi *"rüzgârdan daha hızlı gidermiş"* (agy). Efsanede bu ata ayrıca aslan özeliği de verilerek esrarengizliği daha da artırılır: *"Leopar gibi gözleri varmış, ama yalesizmiş"* (agy), denir. Bu at yanına kimseyi yaklaştırmayacak kadar vahşiymiş (Schwab, 1991: 191). Heymond oğlunun eline bir sopa verir ve ona zırh giydiren ahıra sokar: *"Reinhold daha ahırın kapısına girer girmez at başıyla bir vuruşta yere serer onu"* (agy). Babası oğlunun öldüğünü sanır. Reinhold birkaç mücadeleden sonra ata biner. At *"Kırk ayak genişliğinde hendekler atlar"* (Schwab, 1991: 192). Bu durum ileri bölümde ayrıntılanacak olan Türk efsane ve destanlarındaki atın uçma özelliklerine çok benzer. Reinold bu atıyla birçok savaşa katılır, özellikle de Karl'a karşı. Sonunda dört kardeşiyle Endülüs Kralı Saforet'e sığınır ve 3 yıl onun hizmetine girerler. Kralın hizmetinden ayrılmak istediğinde ise izin verilmez ve saldırıya uğrar: *"Reinold atına atlar, kardeşlerini de alarak dörtlü atını sürer: -Göreyim Beyart,*

*bugün sen bizi felaketten kurtaracaksın, der. Atı anlar sanki söyleneni. Önüne gelene saldırır*” (Schwab, 1991: 205). Atın kahramanını anlaması ileride anlatılacağı üzere Türk efsanelerinde de yaygındır. Gel zaman git zaman Ronald, kardeşleri ve atını Büyük Karl’ın yeğeni olan Roland’ı esir alır ve Paris’e getirir; *“Beyart’ı gören korkudan bağırıma başla[r]”* (Schwab, 1991: 216). At, Karl’a gösterilince *“Krala göre bu atın değeri altınla bile ölçülemez”* (agy) der. Onu yeğeni Roland’a hediye eder. Reinold atını kaybettiğinden dolayı çok kederlidir. Öfkeden ve üzüntüden ne edeceğini şaşırır, doğduğu güne lanet eder, üstünde başında ne varsa *“Atım Beyart olmadıktan sonra bunları ne edeyim”* diyerek çıkarıp bir fakire bağışlamak ister ve *“Bu acıyı çekmektense keşke ölseydim [...] kardeşlerimi esir aldılar, atımı kaybettim”* (Schwab, 1991: 219) der. O esnada yeğeni Malegys bir büyücü kılığında yanına gelir ve ona yardım edeceğini söyler; *“Hünerimle atınızı tekrar alacaksınız”* (Schwab, 1991: 221). Bunu kabul eden Reinold yeğeniyle Papaz kılığında Paris’e girerler. Karl ve Rolando da orada, şehirdedir. Gelen iki papazın altın kaplarına gözleri ilişir ve onu ellerinden almaya kalkışırlar. Roland’ın atı Beyart öndedir, at *“papazları koklar ve efendisi Reinold’u tanır.”* Kral Karl, papazlardan altın kapın *“kutsal kâse”* olduğunu işitince: *“Bunlar Tanrı tarafından gönderilen melekler olmalı. Baksana şu dilsiz hayvan bile nasıl onlara sokuluyor”* (Schwab, 1991: 221) der. Buradaki durum Dede Korkut destanlarındaki Bamsı Beyrek’in hapisten çıkınca atının onu beklemesi, tanıyıp koklaması motifiyle çok benzeşir (bkz. Tatlı ve Dikmen, 2010: 54). Atlara her iki toplumda da bu tür insani vasıflar yüklenmesi ortak kültürel motiflerdir. Malegys, yanlarına gelen Kral Karl kaptan şifalı içki içmek isteyince Reinold’un atına kavuşması için *“Şu atınız Beyart’a bir kere binebilseydi bütün dertlerinden kurtulacaktı”* diyerek hileyle onu eski atına bindirir. Reinold ata biner binmez *“Beyart efendisinin mahmuzladığını hemen anlar ve rüzgâr gibi oradan uzaklaşır”* (Schwab, 1991: 223). Reinold bu yağız (siyah) olan atı sonra otlarla kar beyaza boyar ve kardeşlerini kurtarmaya gider. Atı gören herkes *“Ne kadar da büyük at [...] Şimdiye kadar gördüğüm atların en büyüğü en güzeli der. Vücutu Beyart’a ne kadar benziyor”* (Schwab, 1991: 228) demektedir.

Reinold ile Karl’ın savaşı 7 yıl sürer. Bir ara açıklıkla mücadele eden Reinold ahırdaki tüm atlarını keser ve sonunda karısına Beyart’ı da kesmek lazım deyince esrarengiz bir şekilde *“At sanki bu sözleri anlar da efendisine yaltaklanır, sanki beni kesme diye yalvarır. Onun bu hâli Reinold’a da dokunur ve kesmekten vazgeçer”* (Schwab, 1991: 239). Kral Karl Beyart’ı verirse Reinold ve kardeşlerini affedeceğini söyler sonunda. Reinold bu teklifi kabul eder ve atı Karl’a teslim eder. Frank Kralı Karl ata *“İki değirmen taşını boynuna bağlatır ve köprüden nehre attırır. At ilk anda batar ancak kısa süre sonra suyun yüzüne çıkar ve yüzmeye başlar. Efendisini görünce silkinerek taşları boynundan atar, sudan çıkar ve Reinold’un yanına gelerek sanki ona: -Bana bunu neden yaptın? Demek ister gibi sokulur”* (Schwab, 1991: 241). Kral Karl at ölmedi dediğinde aynı işlem tekrar yapılır. Beyart tekrar iki ayağındaki taşları parçalar ve sudan çıkıp efendisinin yanına gelir. Kral Karl ve yanındakiler bu atın gücüne şaşıp kalırlar ve onu bu sefer öldürmeye kalkarlar:

*“Karl atın boynuna ve her bir ayağına değirmen taşı bağlatarak suya atar ve Reinhold’a o tarafa hiç bakmamasını söyler. At yine sudan çıkar, başını uzatarak tıpkı bir insan gibi, arkadaşından yardım ister sanki. Ne çare ki hepsi boşuna çabadır. Nihayet maalesef zavallı hayvan boğulur, çünkü efendisi kralın buyruğu ile ona bakmamaya mecbur edilmiştir”* (Schwab, 1991: 242).

Reinold’un yüreği *“En sadık arkadaşının ölümü”* ile dağlanır ve ömrü süresince başka bir ata binmez, *“Ayağına mahmuz takmamaya, hiç kılıç kullanmamaya yemin eder ağlar, Tanrı’ya bir münzevi olabilmesi için yalvarır”* (agy). Efsanede 3 yıl ormanda münzevilikle yaşayan Reinold’a rastlayan bir ermiş gaipten ses duyarak Tanrı’nın onun *“dinsizlerle”* savaşmasını emrettiğini kendisine bildirir. *“Hristiyanlar putperestlere karşı savaşmaya başladıklarında, Reinold hemen koşar yardıma. Türkler, Hristiyan ordusunun limandan hareket ettiğini duyar duymaz karşı hücumla geçer”* (Schwab, 1991: 245). Bu savaşlar sonunda Türkleri yenen Reinold aziz mertebesine yükselir ve tabutu Dortmund Kilisesi bahçesine atsız bir şekilde kendiliğinden mucizevi olarak gelir.

“İmparator Oktavianus” adlı Alman efsanesinde ise bu defa düşman olan Türk sultanının atı *“boynuzlu”<sup>2</sup>* ve rüzgâr gibi koşan olağanüstü bir at olarak anlatılır. Roma Kralı Oktavius’un annesinin tahrikiyle 2 çocuğuyla karısını zina suçuyla ormana atması, bu çocuklardan Florans’ın Klemens adlı bir rahip tarafından alınarak büyütülüp şövalye yapılması ve bazen Babil Kralı bazen de Türkler denen *“putperestler”*in (Schwab, 1991: 267) Kral Dagobert

2. Türk efsanelerinde de boynuzlu at Kilin adıyla bilinir (Karakurt, 2011: 133). Bu hayvan büyük olasılıkla Altaylıların efsanelerinden veya gerçekten tanışmış olabilecekleri gergedan da olabilir. *“Dolayısıyla kanatlı tek boynuz efsanesinin başlangıcından en azından Orta Asya’da buna karşılık gelen gerçek bir hayvan yaşamış olmalıdır”* (Roux, 2005: 40). Daha sonraları bu hayvan efsanelerde *“hızla değiştirilmiş ve batıda tanıdığımız ince, uzun ve hafif biçimini almıştır”* (Roux, 2005: 40vd.). Türk Pazırık mezarlarında bulunan nesnelereki resimlerde de *“atlar boynuzludur”* (Roux, 2005: 246). Bang ve Gabain’e dayanarak Roux, Turfan bölgesinde bulunan Türkçe bir yazıt *‘av hayvanı kanatlı tek boynuzun boynuzu gibi yüksek’ (kalan keyik) diye yazıldığı ve Türklerin bu hayvanı bildiğini yazar* (Roux, 2005: 41). İbni Fadlan da seyahatnamesinde *“deveden daha küçük boğadan daha büyük” bir karma hayvan olduğunu başı deve, gövdesi katır, kuyruğu boğaya benzediğini, başının ortasında kalın ve yuvarlak bir boynuz olduğunu anlatır* (agy).

zamanında Paris'i işgal girişimlerinde Haçlı ordularıyla birlikte onlara büyük zayıat vermesi anlatılır. Efsanede "Türkler önlerine geleni kılıçtan geçirirler, çocuk kadın demezler. Tüm ülke yangın yerine döner" (Schwab, 1991: 269) diye sunulur. Türk sultanının atı Pontifex, kızı Sultan Marcebylla'nın anlatımıyla olağanüstüdür: "Rüzgâr hızıyla koşar, tam teçhizatlı iki kişiyi üstünde taşıyacak kadar kuvvetlidir, suda da balık gibi yüzer. [...] Rengi beyaz, başı aslanın başı gibi cesur ve dik durur; tam anlinin ortasında bir boynuzu vardır" (Schwab, 1991: 292). Papaz Klemens bu atı çalmaya gider ve başarır (Schwab, 1991: 296). Kardeşi Leon, Türklerce esir alınan kardeşi Florans ve Fransa Kralı Dagobert'i kurtarır. Sultan'ı esir ederler. Sultan ve kızı Paris başpapazı tarafından vaftiz edilir, kızı Marcebylla âşık olduğu Florans ile evlenir ve ölen İngiltere Kralı yerine Dagobert tarafından İngiltere Kralı yapılır.

"Doktor Faustus" adlı meşhur Kuzey German/Alman efsanesinde de esrarengiz at motifleri anlatılır. Faust yıldız ilimleri, el falı, ilaç yapımı, kehanet ve ruh çağırma ile uğraşır. "En sonunda da şeytanla sözleşmeler yapmağa kalktı" (Schwab, 1991: 396) denir. Kendisini evlatlık edinen yeğeninden kalan mirası hovardalık ve işretle tüketen tıp doktoru Faustus artık tamamen "şeytanla uğraşmayı yeğ tuttu ve Tanrı'yı unuttu" (Schwab, 1991: 397). Bunun için şeytan çağırır. Şeytan "güçlü atlar koşulmuş olan birçok arabayla" gelir ve gelen şeytanların prensi Luzifer ile Tanrı, evlilik, papaz, kilise ve insan karşıtlığı ve düşmanlığını içeren 5 şart üzerine 24 yıllığına anlaşır. Luzifer, "Dediğini yaparsa, ona akla gelen her türlü zevki tattıracağı[r]" (Schwab, 1991: 400). Luzifer, kendi kanyıyla el yazısı olarak bu anlaşmayı 1525'de imzalayan Faustus'a Mephistopheles adında bir ruh (şeytan) gönderir. Mephistopheles, Faustus'a ruhunu satması karşılığında her tür zevk ve eğlenceyi ona sunar. Arkadaşlarıyla başka şehirlere içmesi ve hovardalık yapması için hizmetine "uçan manto" ile "dört yağız at koşulu güzel bir araba"yı da sihir ile elde etmesini sağlar (Schwab, 1991: 407, 410). Artık Faustus "Şeytanın yardımıyla zevk içinde yaşamaya bakıyordu" (Schwab, 1991: 397). Faustus bir gün Prag'dayken Erfurt'taki sık sık gittiği büyücü bir dostu onu arkadaşlarıyla şarap içerken yanlarına çağırdığında kısa süre sonra Faustus kapıyı çalar. Nasıl anında Prag'dan geldiğini sorduklarında ise: "Benim atım çok çabuk yol alır" der ve "gün doğmadan tekrar Prag'a" gideceğini söyler (Schwab, 1991: 413). Evin seyisi ahıra çekilen atının "yediği ile yirmi atı besleyebileceği"ni kendisine söylediğinde, Faustus gülerken "Bu doymak bilmeyen atın Mephistopheles'in ruhu olduğunu söyledi" (Schwab, 1991: 414). Luzifer anlaşmanın bitme zamanı olan 24 yılın sonunda Faustus'un canını almaya gelir. Başucunda İncil okuyarak Tanrı'ya tövbe etmesini salık veren arkadaşları "O anda evin içinde bir at nalı sesi duydular. Dehşetle -Aman gidelim bize de bir şey olmasın, dediler" (Schwab, 1991: 431). Efsane, şeytanın fırtınayla gelip, şiddetli bir vuruş yaparak Faustus'u inilteler içinde bırakması ve cesedini bahçeye dek fırlatılıp öldürmesiyle son bulur.

Schwab'ın yayınladığı yukarıda işlenen Alman efsaneleri dışında 585 efsanenin toplandığı Grimm Kardeşlerin "Alman Efsaneleri: Deutsche Sagen" (1816-18) adlı derlemede 2 efsanenin (no 313 ve 341) başlığında da içeriğinde de esrarengiz at motifleri vardır. Başlığı at olan efsanelerden "Die schwarzen Reiter und das Handpferd; Kara Süvariler ve Yedek At" adlı 313. efsanede bir zamanlar haydut ve soyguncu olan bir şövalye uşağıyla gece yağmaya gittiğinde bir kara şövalye ordusuna rastlarlar. Yanlarında güzel koşumlu boş bir yedek at görürler. Şövalye geri durup, "Bunlar da kim?" Diye sorar. Şövalyenin biri "Gazap ordusu" der. Uşağı; "Ya, bu güzel at kime ait acaba?" Diye sorduğunda, "Efendisine sadık olan bir yıldır ölmüş bir uşak, bu ata binmektedir" der. Haydut şövalye bundan sonra tövbe eder ve bir başrahibe seyis olur. Bir yıl sonra da yardımcı uşağı onunla anlaşmazlığa düşer ve onu bıçaklayarak öldürür (Grimm J. ve Grimm W., 1816-18).

Grimmlerin derlediği "Die Pferde aus dem Bodenloch; Tavan Arasındaki Atlar" adlı yine başlığı da at olan 341. Efsanede, Köln Belediye Başkanı'nın karısı Reichmuth von Adocht öldükten sonra mezarcı parmağındaki yüzüğünü çalmaya gittiğinde kadının mezarında elini sıkıştırdığını ve tabutundan çıkmak istediğini görünce kaçar. Kadın kefeninden sıyrılır ve evine gider. Uşağı kapıyı açmasını ister. Uşak efendisine bunu söyleyince adam, "Ahırdaki kıratlarım tavana çıkarsa bu da mümkündür" der demez ahırdaki merdivenlerden ve tavan arasından sesler gelir. Oraya gidip baktıklarında atların hepsi tavan arasına çıkmışlardır. Kadın ısrarla kapıyı çalmaktadır, eşi sevinçle kapıyı açar ve kadını yaşama döndürür. Ertesi gün atların tavan arasındaki boşluktan aşağı baktıkları görülür, bir iskele kurulup sağ salım yere indirilirler. Bu atlar Apostel Kilisesi'ne de resmedilir, üzerinde kadının elleriyle örüp hediye ettiği uzun bez perde görülür. Zira kadın 6 yıl daha yaşamıştır. Burada atların gizemli hâlleri, esrarengiz durumlara girebildiği ve hatta kilise duvarlarına resmedilip heykellerinin dikildiği kültürel miras olarak da ne kadar etken olduğu görülmektedir (Grimm J. ve Grimm W., 1816-18).

İçerisinde at geçen onlarca efsaneden en tipisi 319. efsane "Der Roßtrapp und der Kreetpfuhl; At Basamağı ve Kreth Su Birikintisi"dir. Burada Almanya'daki yumurtaya benzer bir oyuğu olan kayanın esrarengiz bir atın nal izi olduğu konu edilir. Birincisi çevredeki eski şatolardan birinde daha önce yaşamış bir kralın güzel kızına âşık olan bir prensin kızı kaçırmak için şeytanla yaptığı anlaşma ve şeytanın ona kara büyüyle cehennemden bir at getirmesi, bu atla prensin sevdiği kızı kaçırması ve kayalardan kayalara kaçarken atın-nallarının bu izleri bıraktığı

anlatılır (Grimm J. ve Grimm W., 1816-18). Yeraltına - cehenneme inen at motifi ilerki bölümde anlatılacağı üzere Türk mitoloji ve efsanelerinin de başat motiflerindedir ki, kamlar ve kahramanlar atlarla yeraltı ve göğe astral seyahatte bulunurlar.

314. efsane "Der getreue Eckhart; Sadık Eckhart" başlıklıdır. Kahramanı aynı adlı Sadık Eckhart'ın oturduğu Venüs ve Hösel Dağı'na hiç kimsenin gitmemesi tavsiye edilir. 80 yaşındaki Johann Kerner adlı bir görgü tanığı bu Mansfeld bölgesinde kışın Oruç günlerinden (Fastnächte) Perşembe günü elinde beyaz asasıyla Sadık Eckhardt'ın birtakım insanların önünde bir kral gibi geçip gittiğini, insanların zarar görmemek için bunların önünden kaçtığını söyler. Bu adama göre buradan birkaç atlı birkaç yaya geçer ve oralarda ölenler olur, ama ölmelerine rağmen hâlâ canlılardır. Bunlardan birisi iki ayaklı bir ata biner, diğeri dönen bir araba tekerine bağlı olarak durur ve tekerle birlikte yuvarlanır (Grimm J. ve Grimm W., 1816-18).

"Hans Jagenteufel; Şeytan Avcı Hans" adlı 310. efsanede hayattayken başı kesilecek bir ceza işleyip yaşadığında bundan sıyrılanın öldükten sonra başının kesileceği anlatılır. Böylece birinin 1644 yılında Dresden'de başçık bitkisi toplamaya giden bir kadının duyduğu borazan sesinden sonra, gri beyaz bir at üzerinde uzun gri pardösülü başı kesik bir adamın gittiğini gördüğü anlatılır (Grimm J. ve Grimm W., 1816-18). Gri beyaz donda bir at cinsi Türk anlatılarında yoktur. Bu aynı kılıklı ve kıvrıkcık beyaz saçlı kesik başı koltuğunun altında bazen de yaya görülen hayalet adam ise aslında yüz yıl önce yaşamış tıpkı babası gibi "Jagenteufel; Şeytan avcı" olarak adlandırılan biridir. Babası da sık sık fakirlere sert davranmış, uyarılarına kulak asmayıp kendini işrete vermiş, yeterince kötülük işlemiş birisidir. Bu nedenle o da böyle lanetli bir ruh olarak etrafta dolaşmak zorundadır. Türk efsanelerinde ise kesik başını koltuğunun altına alarak savaşmaya devam etmek, gazi ve şehitler için anlatılan olumlu bir motiftir. Örneğin Erzurum'daki Palandöken Dağı'nda türbesi bulunan sahabelerden Abdurrahman Gazi böyle bir kahramandır (bkz. Seyidoğlu, 1985).

Türk aşiret efsanelerinde de kahraman, atının kuyruk kılını dostlarına verir ve dara düştüklerinde bu iki kılı birbirine sürtmeleri halinde yardıma geleceğini söyler. Hızır'da da aynı motife rastlanır (Başbuğ, 1986: 67). Zoya Tülek adlı Türk efsanesinde üvey kardeşlerince atı elinden alınan ve yerine "dişi dökülmüş, ihtiyar uyuz bir at" olan Aktulpar, üstelik bir de hileyle nalına bir bir çivi çakılarak verince, kahraman üzülür. Ancak at konuşmaya başlar ve "Üzülme, Vur şu eğeri sırtıma ve ava çık" der. Ava gitmeden bir diğer esrarengiz olay daha yaşanır. Kahramanın ve atının 'Hızır' aracılığıyla ilahi olarak ödüllendirildiği şöyle anlatılır:

"Zoya Tülek uyandırdığı zaman yanı başında ak saçlı, sevimli yüzlü bir ihtiyar gördü. Zoya Tülek ayağa kalktı. İhtiyar: -Biliyor musun ben kimim? Yiğit cevap verdi: -Hayır muhterem ihtiyar! Bilmiyorum! İhtiyar: -Ben Hızırım... Yüce Tanrı'nın izni ile hayat suyundan içen Hızır'ım, Oğlum! Kardeşlerin seni çekemiyorlar. Şimdi de sen uyuduğun vakit atının nalına sivri bir çivi çaktılar. Fakat ben sana yardım edeceğim. Sana bir dua öğreteceğim ve ne zaman başın darda kalırsa bu dua seni selamete çıkaracaktır. Şimdi bu duayı okur, atının ayağına doğru üflersen! Bundan sonra ihtiyar Hızır birkaç defa duayı tekrarlardı. Yiğidin iyice öğrendiğini görünce birdenbire ortadan kayboldu. Zoya Tülek duayı okudu. Atının ayağına doğru üfledi. Çivi naldan dışarı fırladı ve izi bile kalmadı" (Köksal, 2016; <http://www.tulekagasi.>).

Av esnasında atın çividen kurtulduğunu ve şahlandığını gören ve onu kıskanan Zoya Tülek'in kardeşleri, tuttıkları üç gence Aktulpar'ı kamçılınca, diğer efsanelerde ata gelen olağanüstü hâller ona gelir: "Bunun üzerine Aktulpar ok gibi fırlayıp can acısı ile göle doğru koşmaya başladı, Tülek'in doğanı da atla beraber uçar gider. Az sonra da tozu bile görünmez oldu. At, havada uçuyordu sanki, ayağı yere değmiyordu. Böylece Aslı Göl sahiline vardı" (<http://www.tulekagasi.>). Bir kırat olan Aktulpar efsanesinin devamında göl kenarında sahibini uzun süre bekler. Sevgilisi Susulu, atını arayan Zoya Tülek'e sonunda müjdeyi verir: "Atın hareketsiz bir halde bıraktığın yerde duruyor, doğanın da başı ve kanatları düşük bir halde duruyor" (<http://www.tulekagasi.>). Zoya Tülek oraya doğru gider ve sonunda onlara kavuşur.

Kahramana Allah tarafından at hediye edilmesine tipik bir örnek olarak Ay-Mangus adlı bir Altay destanı da verilebilir. Ay-Mangus destanında adını bir ak saçlının verdiği aynı adını taşıyan fakir ve yetim kahramana gökten konuşan, ağlayan ve uyaran bir at verilir (Akman, 2003: 239; Ögel, 1993 C. I: 324-27; Karakurt, 2011: 239). Ay-Mangus kendisine sahip çıkan dul yenge ve halasına bakmak için ava gider, ancak atı yoktur. Tanrı'dan bir at niyaz eder ve uykudayken bir eyersiz, koşumsuz at evinin önüne bağlanır. At, Mangus'u görünce konuşmaya başlar: "Nasılın oğlan? Biner misin bana?" Der. Bu ata binen kahraman çok uzaklarda bir kayın ağacına varınca at: "Güzel bir ağaç, burada konaklayalım" der. Sonra da atının Yüce Gök tarafından eğlendiği, altın yularla gemlendiğini, yetimeyse bir ak saçlının dağda ad verdiği, atın ağlayarak dediğine göre bu dağın ölen kahraman

babasının kemiklerinden olduğunu anlaşılır. Destanın sonunda Mangus'un karısını isteyen Altın Ergek'le üç yıl boğuştuktan sonra tam yenilecekken iki ozanın duasıyla "Altın Ergek'le atı Tanrı'dan mı nedir taş dönerler" (Ögel, 1993 C. I: 324-27). Buradaki motiflerde de görüldüğü gibi Türk mitolojisinde atın Tanrı tarafından kahramana hediye edilen, konuşan, bereket ve kut getiren bir hayvan olduğu yönü açıktır. Gök'ten inme Tanrı'nın kahramana savaşması için bahşettiği at motifi yukarıda anlatılan Şeytan Robert gibi Hristiyanlık sonrası Alman efsanelerinde fazla olmasa da vardır. Benzer olarak gökten hediye edilen ve uçan at motifini aynı adlı efsanenin kahramanı Battal Gazi'de de görülür. Battal Gazi Hindistan'a Ak Fil'i getirmeye giderken bir deniz kenarına varır, çaresizlik içindedir. Atından inip, abdest alır ve namaz kılar, sonra uyur. At sesine uyanır. Hz. Hızır beyaz atıyla çıkıp gelir, Battal'a "Tiz Divzade Aşkar'a bin" der. Battal atına biner, Hızır'ın dediğine uyararak gözlerini yumup atına bir kamçı vurur. Gözlerini açtığı anda kendini denizin öbür yakasında bulur (Köksal, 2016). Bu efsanede de at ilahi hediye, donatı ve olağanüstü yeteneklerle bezeli Allah rızasını kazanmış savaşçı kahramanı tamamlayan ve ona yardım eden bir özelliğe bürünür. Müslüman Türk ve Hristiyan Alman halkları bu tür mucizelerin bahşedildiği efsanelere ve gaipen kahramanlara hediye edilen at motiflerine inanır.

Kahramanla atın ayrılmaz olarak anlatıldığı efsane ve destanlardan Bilge Kağan da Orhun Yazıtlarında kardeşi Gültekin'i (Kül Tigün) överken "Evela Tadiğ'in cur cinsinden kır ata bindi, hücum etti atı, vuruldu, üçüncü defa Kedimlig doru ata bindi ve taarruz etti" (Batu, 1962: 4) der. Orta Asya'da (Azerbaycan, Kafkasya, İran, Kazakistan, Sibiry ve Moğolistan) geyik, koç ve at heykeli motifli mezarlara sahip Türkler, Türkiye'de de Kars'tan, Eskişehir'e, Tunceli'den Elazığ'a uzanan bölgelerde mezar taşlarını da at ve koyun/koç biçiminde yontmuş veya bunların resimlerini işlemişlerdir. At biçimli mezar taşlarına ayrıca kılıç, tüfek vs. de işlenmiş olması da atın öncelikle savaş aracı olduğunu teyit eder. At heykelli mezarlar genelde Ak- ve Karakoyunlularda rastlanır (Sümer, 1983: 449; Eray, 2004: 26). Türklerde savaş tankı, göçebe aracı olarak neredeyse en yararlı hayvan olan atın ölüsüne bile saygı duyulur. Örneğin Jochelson'un bildirdiğine göre Yakutlarda "Bir atın kemikleri yerde kalmaması gerekir" (Roux'dan, 2005: 48). Anadolu'da at motifli mezar taşlarına rastlanan iller şunlardır: Afyon, Bingöl, Bitlis, Erzincan, Erzurum, Eskişehir, Diyarbakır, Kars, Konya, Malatya, Muş, Tokat, Van vs. (Aydın, 2013: 261). Mezarlarda ölünün "koruyucu ruhunu" temsil eden "koyunun" yanı sıra (Berikli, 2007: 221) dikilen sıra "at heykellerine" hem Orta Asya hem de Doğu Anadolu'da rastlanır (Kalafat, 1995: 121). Azerbaycan ve Doğu Anadolu'da da mezarlara at heykeli dikilir, Baydara denen bu heykellere eski Türklerde de rastlanırdı. At ve silah takımları özellikle hakanların mezarına gömülüp, hakanın istediği zaman bu ata binip istediği yere gideceğine inanılırdı (Kalafat, 1998: 30). Ayrıca Türk kültüründeki tüm anlatılarda atlar esrarengiz ve duygulu hayvanlardır. Dede Korkut'taki Bamsı Beyrek 7 yıllık hapis hayatından sonra "öz yurduna" kavuşmak üzere yola çıktığında;

"Kâfirlere ait bir at sürüsü görür. [...] bir de ne görsün. Kendisinin deniz tayı boz aygırı, o atların arasındaymış. [...], kara yelesinden yakalamış, deniz tayı boz aygırı kendisini tanımış. Uzunca kişneyip sevincini belli etmiş. Beyrek heyecana gelmiş, atına övgü düzmüş: Açık bir meydana benzer senin alıncığın/İki gece ışık saçan taş benzer senin gözcüğün./İbrişime benzer senin yelediğin/İki çifte kardeşe benzer senin kulacağın/Eri istediğine yetiştirir senin sırtın/At demem sana, kardeş derim, kardeşimden daha iyi/Başıma iş geldi, arkadaş derim, arkadaşarımdan daha iyi" (Tatlı ve Dikmen, 2010: 54).

Destandaki bu olağanüstü at, sahibinin övgülerini anlayıp pek "menun kaldı, ayaklarını oynatıp tatlıca kişnedi. Beyrek atın göğsünü kucaklayarak [...] taş benzeyen gözlerini öptü. Atına binip doğruca hisarın önüne geldi" (agy). Bu gelenekle Karacaoğlan ise: "Yiğit yiğidin kardaşı/At yiğidin kardaşı" (Çınar, 1983: 39) der. Köroğlu Destanı Azeri rivayetinde Kırat'ını çalan Keçel Hamza'ya Köroğlu şöyle der: "Hemze atı yahşi sahla,/At igidin kardaşıdır/Günde mugayat olub yohla/At igidin gardaşıdır" (agy). Köroğlu Türkmen rivayetinde ise: "Atdır igidin kardaşı/Bidev at igidin gücü kuvveti" (Çınar, 1983: 40) denir. Dolayısıyla "Türk mitolojisinde, destanlarında ve hikâyelerinde kahramanların atları, efsanevi bir özelliğe bürünmüş olarak anlatılmaktadır. [...] Bir insan gibi onun doğuşu, yetiştirilmesi, olağanüstülükleri üzerinde çeşitli epizotlar hatta hikâyeler yaratılmıştır" (Köksal, 2016). Yine bu meyanda "Dede Korkut Hikâyelerinde Begiloğlu Emre, düşman üzerine yürüyünce, atı 'Al Aygır' düşmanın kokusunu alır, ayağını yere vurarak sahibini haberdar eder. Aynı hikâyelerin Uşun Kocaoğlu Seğrek Boyu'nda, Seğrek uyurken almış silahlı düşman, Seğrek üzerine gelirler. Seğrek'in bindiği aygır, yularını çekerek onu uyandırır" (Köksal, 2016). Görüldüğü üzere tüm Türk efsane ve destanlarda kahramanın atı, güç durumlarında daima sahibine yardımcı olur, onları anlar dinler ve tehlike anında uyarır. Başkırtların 4576 şiir ve 19 nesir satır tutan Ural Batur Destanı'ndaki Akbozat sahibi Ural Batur'a "telkin verir" (Akman, 2003: 238). Kuzey Germen/Alman efsanelerinde ise bu tür at motifi az rastlansa da Hristiyanlık sonrası yukarıda bahsedilen Şeytan Robert'teki kahraman Robert'e Tanrı tarafından bahşedilen verilen at ve Heymond'un Dört Çocuğu adlı efsanedeki Reinold'a hediye edilen Beyart adlı atlar Türk anlatılarındaki dost, yardımcı, güçlü, hisli ve kahramanı anlayıp uyarıcı özellikleriyle donatılmıştır. Faust

ve diğer Alman efsanelerinde atlar, özellikle kır, gri-beyaz ve siyah donlu atlar genelde kötü ruhların, cin-şeytan ve hortlakların bindiği kendileri de tekin olmayan hayvanlardır. İskandinav efsanelerinde ise Odin gibi tanrı, yarı tanrı ve devlerin binebildiği, yeraltına inen insanüstü varlıklarla ilişkili olarak anlatılırlar.

### 3. TÜRKLERDE VE KUZEY GERMENLER/İSKANDİNAVLARDA SUDAN ÇIKAN VE UÇAN AT MOTİFİ

Başkirdistan'daki Kıpçaklarda atlarının Kandıra Gölü'nden çıktığı, oradaki köylülerin gölün dibinde bir aygırın bulunduğu, göl kenarındaki gözeden içen bir kısrağa aştığı, bundan bir tay olduğu ve seneye aynı aygırın tayı yine orada yayılırken gölden çıkıp tayı yelesinden tutup suya çektiği ve bir daha da görülmediği efsanesine inanılır (Batu, 1962: 46). Bu efsanelere Anadolu'da yaygın olarak da inanılır. Kars, Göle civarında bir göl "Aygır Gölü" adındadır: "Bu gölden çıkan at motifi Türklere has bir motiftir. Bidev-at Köroğlu'nda da çok geçer. Holuflu da bu atı (Koçak-at, Bay at) diye izah eder. [...] Bidev-at tabirine bilhassa Bozdoğan hikâyesinde, Dede Korkut ve Battal Gazi de de tesadüf edilir. Türkmenler de cins atlara bu ismi vermektedir. Denizden çıkan ata Dede Korkut'ta da tesadüf edilir" (Batu, 1962: 46vd.). Köroğlu kuş avlamış bir gözede temizlerken kuşlar canlanıp uçmuşlar. Köroğlu'nun atı da rivayete göre bu Abıhayat suyundan içmiş ama Köroğlu bu fırsatı kaçırmıştır. Ondandır kırat hâlâ aramızda yaşar denilir. Kırat'ın Köroğlu'nun ölümünden sonra 40 gün yas tutup yem yemediği de anlatılır. Benzer hikâye Dede Korkut, Bey Böyrek'te geçer. Böyrek esir edilince atı bir taşın dibinde 7 yıl kalıp yosun tutar (Batu, 1962: 48). Dede Korkut destanlarındaki Bamsı Beyrek zindandayken kendisini 7 yıl bekleyen sudan çıkma "deniz tayı"na methiye düzer. Dede Korkut Kitabı, Bamsı Beyrek hikâyesinde de denizaygırı veya kulanından bahsedilir (Tatlı ve Dikmen, 2010: 54), böylece eski Türklerin su-at ilişkili inancı Anadolu Türklerinde de devam ettiği ortadadır. Bu at da tıpkı Köroğlu'nun atı gibi Türk mitolojisindeki sudan çıkma at motifini yansıtır.

Türk mitolojisi, efsane, destan ve halk hikâyelerinde uçan "hızlı at" motifine sık rastlanır. Orta Asya Türk anavatanında "kimsenin yakalayamadığı atların yaşadığı bir dağ"dan da bahsedilir. Bu "kanatlı veya uçan atlar" miti bu efsaneden kaynaklanmış olmalıdır (Roux, 2005: 44). Eski Türk destanlarının çoğunda **Tulpar** denen bu uçan kanatlı atlara bu nedenle Kâşgarlı Mahmud "At Türk'ün kanadadır" (DLT, C. I: 49) demektedir. Aynı eserde "Kuş kanadın, er atın ile" (DLT, C. I: 35) atasözleriyle Türkler için "4 ayaklı anlamında her türlü hayvan sürüsü" (Sümer, 1983: 7) için kullanılan "yılkı" (DLT, C. III: 34) da denen atın Türklerdeki sosyal ve siyasi anlamını özetlenir. Yine Hz. Muhammed'in Miraç'ta cennetten gelme Burak adlı ata binerek Arş'a uçmaktan öte hızlı çıkan atına tüm İslam dünyası gibi Türk kültür dünyasında da inanılan bir durumdur. Tulpar: (Tul/Yul). Moğolca Zulbah (kel, saçsız) sözcüğüyle alakalı olabilir. Çünkü Türk mitolojisinde kel atlara sık rastlanır ve kelli kahramanlarda olduğu gibi atlarda da gücü simgeler. Yol sözcüğü ile de aynı kökten gelme ihtimali vardır. Tulu sözcüğü eski Altaycada kırık rengi ifade eder (Karakurt, 2011: 211vd.). Ayrıca Türk efsanelerinde adı geçen sıra dışı at türleri şunlardır: 1. Yılmaya: kanatlı at, 2. Tulpar: uçan at, 3. Kilin: boynuzlu at, 4. Ciren: konuşan at; Kayçı Ceren ve Kamçı Ceren en iyi bilinen iki tanesidir, 5. Burşun: ikiz atlar; Ak Burşun ve Kök Burşun (Karakurt, 2011: 36vd.).

At, Türk'ün zihninde rüzgâr gibi koşan, hatta uçan ve kanatlı olarak düşünülür. Türk destanlarına da geçen bu uçuş özelliklerine haiz mitolojik atlardan en meşhurları şunlardır: Çil (Kültigin), Almambet (Manas), Aktulpar (Zoya Tülek), Çalkuyruk (Er Töştük), Akbozat (Ural Batur), Ak Tulpar (Abdurrahman Han), Ak-Bozat; Bengiboz (Bamsı Beyrek), Boz Donlu (Hızır), Kırat (Köroğlu), Aşkar (Battal Gazi) (Tatlı ve Dikmen, 2010: 54). Türk mitolojisindeki Tulpar özellikle Kıpçak kökenli Türk uluslarının bayraklarında, armalarında da karşımıza çıkar. Kırgızların Er Töştük efsanesinde de kanatlı kıratı bulmaktayız. Er Töştük'ün eşinin kendisine verdiği başka bir at da kanatlı ve olağanüstü özelliklere haizdir, sadece belli yerlerde görülür, diğer zamanlarda gri toz bulut biçimindedir (Roux, 2005: 148). Er Töştük'ün namını duyan Altay Türk mitolojisindeki Erlik Han'ın eşdeğeri yeraltı dünyasının hâkimi Kökdöo Han'ın küçük kızı Külayım ona âşık olur. Ona çektiği hasret üzerine babası Kökdöo yedi başlı yaşlı kadın Celmaguz tarafından Er Töştük yeraltına inmeye ve kendileriyle tanışmaya zorlanır. Kahraman bu astral seyahati ancak atı Çalkuyruk ile gerçekleştirebilir. Yeraltı tanrısı Kököo, Er Töştük'ten bulunduğu yerden gidip almaya gidenlerin bir daha dönmediği, içinde pişen yemekle tüm dünyanın doyabildiği sihirli kırk kulplu kazanı getirmesini ister. Er Töştük bu kazanı bulduğunda onu yenemez ve ele geçiremez. "Kazanı ancak Töştük'ü tüm kötülüklerden koruyan ve tehlikelere karşı uyarın atı Çalkuyruk yener. Göl altında yatan ve gelen herkesi yok eden kazanı Çalkuyruk'un yardımıyla ele geçiren Töştük" (Alimova, 2015: 7-11) sonunda tüm sınavları kazanır. Er Töştük efsanesi/destanının devamı olan ve onun oğlu Coodarbeşim'in de kendi adına anlatılan efsane ve destanda Kalkara adında esrarengiz bir atı vardır. Seyahat eden Coodarbeşim'in yolu üzerinde "dağın yarısı kadar ve tek gözlü" canavar Celmoguz bulunmaktadır. "Coodarbeşim yolda giderken atı Kalkara dile gelip ona dikkatli olmasını söyler ve hızla koşmaya başlar. Bu sırada bunları gözetleyen Celmoguz onların peşine düşer. Ne olduğunu anlayan Coodarbeşim, eline yayını alır ve onun tek gözüne nişan alarak onu vurur" (Alimova, 2015: 13).

Türk mitolojisi, efsane, destan ve hikâyelerinde böyle uçan ve konuşan “hızlı at” motifine sıkça rastlanır. Mem-i Alan Destanı’nda da “rüzgâr süratli olan Boz Rahvan”dan “gökten inen şimşek gibi” ve ardında toz duman bırakarak “altı aylık yolu on beş gün on beş gecede” (Başbuğ, 1986: 49) alır diye bahsedilir. Abakan Tatarlarının Kartaga Mergan Destanı’ndaki kahramanın atının ‘bir aylık yolu iki günde, bir yıllık yolu yedi günde’ aldığı anlatılır (Başbuğ, 1986: 50). Efsanelerdeki ‘Kamertay [...] gül suyu içer, badem yer, havada rüzgâr gibi gider. Sevdiği adamı göz açıp kapayıncaya kadar istediği yere ulaştırır’ (agy). Tüm Kuzey-Batı Türkçesi, İndo-Germen ve Kafkas halklarının ortak mitolojik Nart destanlarında da çeşitli adlar altında bu **uçan atlar** mevcuttur: Tulpar, Karaton, Gencetay, Tıgujey, Gemuda, Camidaj, vs. Bunlar uçar, konuşur ve gölden çıkmaz. Tanrı tarafından kahramanlara hediye edilmiştir (Tavul, 2007: 199-203).

Rüzgâr gibi uçan atlar arasında en meşhuru ise “Köroğlu’nun kanatlanıp uçarak avlunun duvarlarını aşan ünlü atıdır” (Başbuğ, 1986: 52). Tüm Türk halklarında Köroğlu’nun Kırat’ının da uçtuğu hikâyeleri anlatır. Babası Ürüşan’ın (Ruşen) deyişine göre ahırında az ziya daha görmeseymiş kırat kanatlı olacaktır. Tüm rivayetlerde Kırat’ın ışık göstermeden beslendiği, koşarken ayaklarının yere değmediği anlatılır. Bir rivayette de çamurda koştuğu halde tırnakları çamura bulaşmadığı, yelden tiz gittiği ve kuş gibi uçtuğu anlatılır (Batu, 1962: 47). Köroğlu’nun Erzurum varyantında Bolu Beyi’nin beğenmeyip seyisinin gözlerini kör etmesinden sonra Ürüşan Baba kıratı ve doratı tavlasına çeker ve oğlu Ali’ye (Köroğlu) şöyle der:

“Oğlum tavlının pencerelerini bütün kapat. Bu iki hayvanı zindan içinde besleyeceksin. [...] Oğlum iki göz verdim, ama sana iki tay kazandırdım. [...] Bu iki hayvanı benim tarifim ile zindan içinde besle. [...] Oğlum en evvel şu hayvanların arpasını verdiğin zaman arkana dönüp geri bakmayacaksın. Çünkü bir hayvana sahibi yem verir geri döner bakar ki, yem yiyor mu yemiyor mu? Ha lâkin bu küheylanı Cenab-ı Allah rüzgârdan halk etmiştir. Bir hayvan sahipleri kim olur olsun, yem verdiği zamanda bu hayvan kanat açar, açtığı kanadı göremezsin, sahibim bana yem verdi diye şahlanırsın, geri dönüp arkadan baktığın gibi kanadı kırılır, küçülür. Bu sebepten yavrum birinci sana teklifatım budur ki, yem verdiğin zamanda bu iki hayvana arkana dönüp bakma bu bir, [...]” (Kaplan vd., 1973: 6).

Sonra da sabah ve akşamları atı yemlemesi ve tımar yapmasını salıklar (Kaplan vd., 1973: 7). Zifiri karanlıktaki tavlada 3 sene beslenmesinden sonra Köroğlu babasının isteğiyle atları deneme koşusuna sokar ve su dolu tarlada boz atın ayağı çamur olur, kıratın ise tırnağına bile su, çamur değmemiştir. Buradan dor ata sağ kaburgadan güneş ziyası vurduğu, bu nedenle tek kanatlı kaldığından uçamadığı, kıratın ise iki kanatlı olduğunu ve uçar gibi koştuğundan tarla balçığına batmayıp sıçradığını anlatır: “Kıratın dört ayağının zerre kadar bir islağı yoktur” diyen oğluna İmrahor “[...] dorun kanadının biri kırılmıştır, sabah günü dorun kanadını kırmıştır. Ancak kır kemâle vardı. Kanatsız bir kuştur bu at” (Kaplan vd., 1973: 13). Genel Türk halk hikâyeleri ortak görüşü de Köroğlu’nun atının denizaygırı ve çöl kırsağının birleşmesinden türediğidir (Karakurt, 2011: 36vd.). Köroğlu’nun at yüzünden kör edilen babası aslında Türk mitolojisindeki körler tanrısı Alığ Han motifi olabilir. Alığ Han “Bir dağ ruhudur. Kör bir ihtiyardır. Köroğlu Destanı’ndaki Kör Ata motifinin arkaik varyasyonudur. Dağlardaki at sürülerini korur. Kanatlı atlar yüzünden kör olmuştur. Köroğlu’nun babası da bir at nedeniyle bulunduğu yörenin beyi tarafından kör edilmektedir” (Karakurt, 2011: 24, 136-137).

Karaçay-Malkar Nart Destanı’nın başkahramanı Debet’in atı da Kafkas Dağlarını tek bir sıçrayışla aşar. Koca dağlar ona bir tepelik gibi kalır, burnundan çıkan dondurucu rüzgârla ırmakları, denizleri dondurarak Debet’in geçeceği köprüyü oluşturur. Diğer burun deliğiyle sıcak ve yakıcı olan dumanlar çıkartıp buzları eritir, yağmur yağdırır ve yaz mevsimini getirir (Turgunbayer, 2007: 99). Türk halk efsane ve destanlarında önemli bir başfigür olan Hüseyin Gazi de at motifleriyle bezeli anlatımlarla yüceltilir. Hüseyin Gazi’yi peşine takan bir geyik onu bir mağara önüne dek götürür ve orada kaybolur. Sonra bu mağaradan beklenmedik bir şekilde çıkan bir at, efsanenin temellerinden biri olur:

“Bu defa karşısına eyeri üstünde, gemi ağzında bir at çıkar. At çok alımlıdır. Hayretler içinde kalan Hüseyin Gazi onu yakalamak ister, ama at yanına yaklaştırmaz. Bu sırada mağara içinden bir ses gelir: -Hüseyin’e itaat et, henüz vakit gelmedi ki, ben seni Cafer’e göndereyim. At bu sesi duyunca sakinleşir. Hüseyin Gazi, onu yularından tutar ve yere saplı duran süngüyü çıkarıp alır. Süngünün üzerinde yazılar vardır ve ayrıca onda Hz. Peygamberin iki tutam saçı bulunmaktadır. Hüseyin Gazi atına biner ve bu atı yedeğine alır. O, -Bu emanetleri kime vereceğim? Diye düşünürken uyuya kalır. Düşünde -Cafer senin oğlundur! Diye haber verirler. Bu hadiseden sonra Hüseyin Gazi’nin bir oğlu olur ve adını Cafer (Seyyid Battal Gazi) koyarlar” (Köksal, 2016<sup>3</sup>).

3 Bu bilginin ana kaynağı: El Cildü’l Evvel Min Menakıby Gazavatı Seyyid Battal Gazi, Süleymaniye Kütüphanesi (Düğümlü Baba) No: 588, Varak 28.



Aşkar'ın olağanüstü özelliklerini, uçar gibi koşmasını hatta Hızır gibi anında uzak mesafeleri ışınlanır gibi aşması şöyle anlatılır:

“Aşkar, Allah tarafından doğrudan Battal Gazi'ye gönderilen ilahi kaynaklı bir varlıktır. Av motifinde [...] Hüseyin Gazi hayretler içinde kalır ve atı Malatya'ya götürür. Daha sonra bu at destanın kahramanı Battal için vazgeçilmez bir dost ve ulaşım aracı olur. Battal atının yardımıyla en uzak yerlere en kısa zamanda ulaşır. Devzade ile Battal bir vücudun parçaları gibi olurlar. Aşkar, sahibi Battal Gazi'nin hareket yeteneğine güç katan aracı durumuna gelir. Aşkar, Battal'ı zor durumlarda kurtarır, ona yol gösterir. Aşkar üstün özelliklere sahip olduğundan hareket yeteneği yüksek bir attr. [...] Aşkar isimli atı ise atların en üstünüdür. Koşmakta, boyda, posta en üstünüdür [...] irilikte de Aşkar en büyüktür [...]. Halk düşüncesi bu sebeple Aşkar'a Devzade demiştir. [...] Aşkar gerektiğinde su üstünde yürür, uçar, her konuşmayı anlar, kaybolur ve gerektiğinde ortaya çıkar. Battal bir beyaz fili bulmak için Hindistan'a gittiğinde bir deniz kıyısına gelir ve ne yapacağını bilemez. Atından inen Battal abdest alıp namaz kıldıktan sonra bir süre uyur. Hz. Muhammed Battal'a rüyasında atına binip gözlerini yummasını söyler: -Ey ciğer köşem evladım! Dedi. Tez atına bin! Seyyid Battal Gazi hemen atına bindi. -Gözünü yum! Gözünü de yumdu. -Aç gözünü şimdi! Gözlerini açtı. Seyyid Battal Gazi! Bir de ne görsün. Otları baştanbaşa safran, karanfil, zencefil olan sıcak bir iklime gelmişti. [...] Battal burada atı ile denizin üzerinden yürüyüp geçer. Destanın diğer başka bir yerinde de Battal, Hilal Cazu ile savaşırken onun şatosuna giremeyince, Hızır yine gelip Battal'a Aşkar'ın yardımı ile uçmasını önerir ve Battal Aşkar ile Cazu'nun kalesine uçar: At havalanıp uçtu. Şehrin üstüne yükseldi. Bir meydana kondu” (Arak, 2016).

Başkurt inançlarına göre Tulpar adı verilen kanatlı atın kanatlarını hiç kimse göremez. Tulpar kanatlarını, yalnız karanlıkta, büyük engelleri ve mesafeleri aşarken açar. Eğer birisi tarafından Tulpar'ın kanatları görülürse, Tulpar'ın kaybolacağına inanılır (Tavul, 2007: 199). Tavul, “Tulpar” makalesinde Tulpar hakkında şunları tespit eder:

“Başkurtların kahramanlık destanı olan Ural Batır'da ata tapınmanın izleri korunmuştur. Bu destanda Tulpar adı verilen kanatlı atlardan olan Akbuzat ve Sarat, gökyüzünde yaşayan tanrısal atlardır. Akbuzat, Göklerin hâkimi Samrav'ın karısı Koyaş'tan (Güneş'ten) doğmuş olan kızları Humay'ın kutsal atıdır. Sarat ise, Samrav'ın Ay'dan doğmuş olan kızı Ayhılı'nun atıdır. Ural Batır ve Akbuzat rivayetlerinde dev at Akbuzat, kahramanların koruyucusu ve yeryüzündeki atların neslini devam ettiren aygır rolünde ortaya çıkar. Başkurt rivayetlerine göre, Büyükaçı'nın en dıştaki iki yıldızı semavi atlar olup, adları Buzat (Boz at) ve Sarat (Sarı at) olarak bilinir. Karaçay Malkar folklorunda da Küçükayı'nın iki yıldızı Sarı aygır ve Toru (Doru) aygır adlarıyla tanınır. Eski Türk destanlarının Tulpar adını taşıyan uçan at motifine Kuzey Batı Türk lehçelerinin hemen hepsinde ve Uygurcada rastlamak mümkündür. Tulpar adlı uçan at İdil Ural'da Başkurtlar ve Kazan Tatarları arasında, Orta Asya'da Kazaklar, Kırgızlar, Altaylar, Karakalpaklar arasında olduğu kadar, Kafkaslarda Karaçay Malkarlılar ve Kumuklar arasında da yaşayan en canlı destan unsurudur. Çeşitli dillerde konuşan Kafkasya halklarının dillerinde ve folklorlarında da Tulpar adının karşımıza çıkması, onların Kumuk ve Karaçay Malkar Türkleriyle girdikleri kültür etkileşiminin bir sonucudur. Kumuk Türkçesinde; 'Tulpar dünyanı birevü buç çağında busa da, öz yilkısın tabar (Tulpar dünyanın bir köşesinde olsa da, kendi sürüsünü bulur)' atasözünde tezahür eden Tulpar adı, onların komşuları olan çeşitli Dağıstan halklarının dillerinde de kendisine bir yer bulmuştur. Avar, Lak, Andi, Dargı ve Tabasaran dillerinde Tulpar kelimesi yaşamaktadır” (2011, <http://onturk.com>).

Türk efsane ve destanlarındaki uçan at Tulpar'ın kanatları vardır. Genelde beyaz veya kara (tek renk) bir at olarak betimlenir. Beyaz kanatları vardır ve Kuday (tanrı) tarafından yiğitlere yardımcı olması için yaratılmıştır. Dünyanın en uzun destanı olan Kırgızların Manas Destanı'nda, Manas'ın **ünlü savaşçılarının sürdüğü kanatlarıyla rüzgârdan hızlı koştuğu söylenen efsanevi atlar** mevcuttur. Abdurrahman Han Destanı'nda Çinlilerle savaşan aynı adlı kahramanın Ak Tulpar adlı kıratı at da uçar. Bir Başkurt destanı olan Zoya Tülek'de aynı adlı kahramanın atı konuşur ve uçar. Bunun gibi Türk İslam inançlarında da Hz. Hamza'nın Hızır'a geçen atı Aşkar uçar, bereketlidir yani kutludur. Yukarıda adı geçen “Yılmaya” denen at da uçan bir attr: “*Kanatları vardır. Genelde beyaz veya kara (tek renk) bir at olarak betimlenir. Beyaz kanatları vardır ve Kuday (tanrı) tarafından yiğitlere yardımcı olması için yaratılmıştır. Yılmaya (yıl) hızlılığı ifade eder. Yıldırım kelimesiyle aynı köke sahiptir. Yılmanık, parlak demektir. Yılmak ise korku bildirir*” (Karakurt, 2011: 242). Yukarıda söylendiği gibi ikiz atlar Ak ve Kök Burşun Türk mit ve efsanelerindeki diğer uçan atlardır:

“Ak Burşun ve Kök Burşun adlı uçabilen iki at. [...] Burşun: (*Bur*). Huzur, refah anlamları vardır. Burçın (geyik) ile de alakalı olabilir. Çünkü bur kökü göğe yükselen ruhları tanımlamakta kullanılır ve geyik veya

at biçiminde tasavvur edilir. Ayrıca geyik kutlu sayılan bir canlı olduğundan ata onun adını vermek onu daha güçlü kılacaktır diye düşünülüyor olması mantıklıdır” (Karakurt, 2011: 60).

**Özbeklerde de atın uçtuğuna dair inanç hâkim olup:** “*At er yiğidin kanadadır, Kırat havadaki kuşu kovalar, kırat dokuz göğü gözler*” (Batu, 1962: 47) denir. Ayrıca Battal Gazi Destanı’nda da uçan atlar anlatılır. Diğer bir uçan at örneği de Alpamış Destanı’ndaki Şubar’dır. Kıpçak Türkleri tarafından anlatılan, lakin Özbek sürümleri de bulunan bu Türk destanının esasta Ön-Türklerden kalma olduğu sanılmaktadır. Dede Korkut hikâyelerinde bu Alpamış “Bamsı Beyrek” olarak anlatılır. Bayşubar, Kökşubar veya **Çubar** olarak da bilinen Alpamış Han’ın atı Şubar ile Benli veya Boz denen atı, Türk efsanelerindeki olağanüstü atların hemen hemen tüm özelliklerine haizdir. Köroğlu’nun atı gibi sudan çıkmadığı; uçabilir, konuşur, sahibinin ne durumda olduğunu hissederek ona göre davranır, onu önceden uyarır, yaralıyken onu terk etmez, günde bir aylık yol gider. Altın yeleli, gümüş üzengili, kuyruğu dokuz örgülü, dokuz kolanlı olarak tanımlanır. Şubar: Çob/Çub/Çub: boz at, çok renkli demektir. Çok renkli üstünde küçük lekeler şeklinde yuvarlak noktalar bulunan eşyaya, hayvana “çubar” denir. Çilli insanlara şaka olsun diye söylenir. Şubar sözcüğü hızlı gitmek anlamı içerir. Çapmak (hızlı gitmek, at sürmek) fiili ile aynı kökten gelir. Türkçe Çubar, Moğolca Çabdar, Buryatça Sabidar sözcüğü boz renk ifade eder. Türklerin Altın Arıç Destanı’ndaki Ak Sabdar’ın atı altın yeleli, altın toynaklı ve dokuz kulaç boyundadır (Karakurt, 2011: 27, 192; Akman, 2003: 236).

Bu semavi uçan at efsanesi hem Helen mitlerinde hem de Orta Asya Türk ve Çin mitlerinde yaşar. Ortak motif olarak suda yaşayan ejderhanın uçan bir şey olduğu da betimlenir. Benekli güneş atı Tcheou-you hem ejderha hem kuştur. Kuça’nın ejderha atları gökyüzüne kağanı taşır. Eski Türk el yazmalarında ilk kez cennetle çağrıştırılırlar, semavi kağan Göktürk bu hayvan şeklinde gösterilir. At ayrıca gök ve yıldız tanrıları olarak da ortaya çıkar. Tung-huang bölgesi Türklerinde bu at hilalî bir varlıktır. İbni Fadlan, İdil Bulgar Türklerinde at binen ruhların mızraklı savaşçıları olduğunu yazar. Semavi fenomenler olarak anlatılırlar. Doğu Türkistan’da uçan at efsaneleri zengindir. Bir Uygur resminde ise bir Budist rahibi göğşe taşıyan kanatlı iki midilli resmedilir. Kaşgarî belki de bu nedenle arketip bilinçaltıyla ata binmeği “*kanatlanmak*” kelimesiyle açıklar ve “*Er atın, kuş kanadın*” der. Yine Doğu Türkistan’da zarif tarpan tipindeki vahşi atlar uçan at efsaneleri içinde anlatılır. “*Karakuş oyunlu kırat*” derken Köroğlu da kıratını kuşların sultanı ilan eder. Oğuz ve Osmanlı edebiyatında da bu at efsanelerine bağlı yaşayan kültür olarak safkan atlardan avcı kuşlar olarak bahsedilir. Şair Nefi, 4. Murad’ın atlarını tavus kuşu ve tek kanatlı boynuzlu at olarak tanımlar. Altay efsanelerinde de atlar göksel mitoloji unsurlardır ve cennetsel bir figürdür. Kutup yıldızına bağlı olan diğer atlar ot olarak resmedilir. Akşam yıldızı (Çolpan; Çoban) otlaklarda otlayan sürülere yol gösteren attır. Solbon kamlarınca elinde bir yıldız tutan süvari olarak resmedilir (Esin 2017).

Germen kültürünün kökenlerinden sayılan Yunan mitolojisindeki “Pegasus” da Türk mit ve efsanelerindeki Tulpar’a ve İskandinav efsanelerindeki Sleipnir’e benzer şekilde uçan, kanatlı bir attır. Bunun gibi İskandinav halklarının baştanrı Odin’in atı Sleipnir de Türk ve Yunanlıların mit ve efsanelerindeki atları gibi uçabilir. Sadece baştanrı ve oğlunun bindiği göksel bir attır. Bu durum yukarıda anlatıldığı üzere Türk mitolojisindeki Başkurtların kahramanlık destanı olan Ural Batır’da Tulpar adı verilen kanatlı atlardan olan Akbuzat ve Sarat’ın gökyüzünde yaşayan tanrısal atlar olmasına benzer bir anlatımdır. Yukarıda söylendiği gibi Akbuzat, Göklerin hâkimi Samrav’ın karısı Koyaş’tan (Güneş’ten) doğmuş olan kızları Humay’ın kutsal olan atıdır. Sarat’a gelince o da Samrav’ın Ay’dan doğan kızı Ayhılı’nun göksel atıdır (bkz. Tavul 2011, www.onturk). İskandinav Edda Destanlarında da anlatılan Sleipnir adlı atla baştanrı Odin tüm dünyayı dolaşır. Ondan hızlı at yoktur. Sekiz ayaklı ve gri donludur. Sleipnir, kuzey mitolojisine göre Loki adlı dev bir tanrının hilesi sonucunda ortaya çıkar. Atın Germen mitolojisindeki bu tanrı-at-insan imgeleri (Odin/Oden/Wodan; ölüm-ölüler-ahiret tanrısı), Türklerdeki yeraltı tanrısı Ülgen’le aynı konum ve roldedir. Ölüler ordusu ve ruh gruplarının lideri olan efsanevi “*vahşi avcı*” (*Der wilde Jäger*) *bugünkü at konusundaki halk inancına dayanmaktadır*” (Bächtold-Stäubli, 1987 C. 6: 1610vd.). Türklerdeki kamlar da yeraltına at ile inerler: “*Şamanistler tanrı Bay Ülgen’e kurban sunacakları zaman, gerek kurban edilecek atın, gerekse kurban sunan kişinin ruhu bedenlerini terk eder ve gelip gidip Bay Ülgen’le konuşur*” (Köksal, 2016). Eliade’ye göre yeraltı ölümler ve cehennem dünyasına gidebilen ve uçan bu atın, Sleipnir’in kökeni Orta Asya’dadır (Sibirya) ve Sleipnir aslında şamanların mükemmeli atıdır. Eliade, Şamanizm’in kökeninin Orta Asya ve Sibirya halklarında ortaya çıktığını belirtir. Benzer unsurların Afrika, Avustralya, Kuzey ve Güney Amerika, Yunanlılar ve Avrupa Germenlerinde görüldüğünü tespit eder. Bazı tarihçilere göre Sleipnir’in 8 ayağı ölü taşıyan 4 insanı temsil eder. Bu da atın süvarisini yeraltı dünyasına götürdüğü anlamındadır. Baştanrı Odin de Sleipnir’in üzerinde oğlu Balder’in rüyalarını gerçekleştirmek için Niflheim’e gider (Eliade, 1982; Tetzner, 2004). İskandinav efsane ve mitlerinde tanrılar özellikle “bilgelik uğruna tek gözünü feda eden tanrıların tanrısı Odin” (Ercan, 2014: 129) ata biner. Ancak Odin’in oğullarından olan savaş tanrısı, kızıl sakallı Thor iki keçinin bindiği bir araba kullanır (Ercan, 2014: 130).

Baştanrı Odin son tespitlere göre Türk'tür. Bunun gibi Avrupa'nın tarih öncesi çağlarında Türklerin Orta Asya'dan Kuzey Avrupa (Kuzey Almanya, Danimarka ve İskandinav) bölgelerine geldikleri ve Avrupa'nın tarih, köken ve kültür temel taşlarından oldukları artık sır değildir. Bu meyanda Sven Lagerbring "İsveççe ve Türkçe Arasında Benzerlikler Hakkında" adlı araştırma eserinde, 1764, "Danimarka, İzlanda, Kuzey Almanya ve İngiltere'de kullanılan İsveç efsane ve masallarında da anlatılan "Eski İsveççenin Odin (Oden, Wodan) tarafından getirildiği" savını şöyle izah eder: "Oden Herwarar masalının I. bölümünde anlatılır. Oden, Tirkar (Türkler) ve Asiemaen (Asyalılar) olarak tanımlanan büyük kitlenin önderidir. Are Frode de aynı öyküyü anlatır" (Lagerbring, 1774/2008: 33). Bunun gibi "Geç Edda" (Ältre Edda) diye adlandırılan 'Snorra Edda'ya adını veren destanların yazarı Snorri Sturluson'a izafeten (1178-1241) 'Sturluson, Ynglinge' Masalı 5. bölümünde Oden'in çok mülkünün bulunduğu Tyrkland'dan (Türkiye; [Çevirmen Notu] A. G.) yolculuğunu ayrıntılarıyla anlatır" (agy). Yine İsveçli olan Sturluson'un çalışmalarına dayanan Lagerbring, Ptelemeos'un belirttiği gibi Hazar-Kafkas Dağları arasındaki bölgelerde oturan Türklerin, Don Nehri (Eski İsveççede Talais) doğusunda olduğunu, bunu Sturluson'un da doğruladığını yazar. Bu Türklerin göçebe olduklarından adlarının İbranice shut kelimesinden (Latince: Vagari) etkilenecek Schyther (İskitler) olarak anıldıklarını bildirir: "Grek ve Romalılar bu bölgeye bundan dolayı Scythia (İskitya) der" (Lagerbring, 1774/2008: 33). Lagerbring bu nedenle İsveçlilerin de kendi küçük ülkelerine Svithiod derken İskitya veya Svithiod hin mikla veya Stora Sverige'yi (Büyük İsveç) kastettiklerini bildirir. Bunun nedeni İsveçlilerin Odin'in soyundan geldiği, dillerinin de Türkçe kökenli olduğu gerçeğidir:

"Oden Almanya üzerinden yola çıktı ve önce Almanya'da durdu. Oradan Holstein üzerinden Danimarka'ya geçti ve İsveç'te durdu. Nihayet bu uzun yolculukların sonuna geldi. Buralara birer oğlunu kral olarak bıraktı ve yanlarına beraberindekilerden büyük gruplar verdi. Bu Sturleson'un kendi anlattığıdır ve Almanca, Danca ve İsveççenin temelde aynı dil oldukları konusunda tam bir neden sunar. İngiltere'nin ataları Anglosaksonların kökeni de aynı şekilde Oden'e uzanır. Onların dilleri de aynı Türklerin ve Asyalıların dilinin bir dalıdır. [...]. Bizim atalarımız Oden'in yoldaşları Türklerdir. [...] Oden ve yanındakiler Türk'tüler" (1774/2008: 33vd; bkz. Gürgün, www.tarihderle.).

Bu anlamda Prof. Dr. Lagerbring 200 Türkçe kelimenin İsveççede bulunduğunu da tespit ederek, kökenlerinin de Türk olduğu tezini savunur (1774/2008: 25, 41-66). İskandinav Germenlerinin baştanrısı Oden veya Odin/Wodan Türk mitolojisi, efsane ve destanlarındaki özelliklerinin aynısına bu nedenle sahiptir:

"Tacitus'un Roma'nın Merkür tanrısıyla eşdeğer gördüğü tekin olmayan vahşi avcı namı rüzgâr, fırtına, nefes, ruhların ve ahretin (Wallaha; Vallaha) tanrısıdır. Bu tanrı erken dönem avcılık kültürüne aittir, Şamanist özellikler taşır; bir Şaman'ın, av büyücüsünün gücünü uygulamadan önce korkunç deneyimler, Odin'in run harflerinin bulunduğu Yggdrasi (kutsal ağacının) -dişbudak ağacı- köküne nasıl vurduğu Edda'nın bilgilerinde mevcuttur" (Döbler, 1996: 135).

Wodan, tanrı Merkür gibi tanrılar arasında altın miğfer takan tek tanrıdır. Adı Avrupa kültüründe Wodans-tag: Wodan'ın günü olarak Mittwoch (eski yüksek Almanca mettawech, İngl. wednesday) yani çarşamba gününe verilmiştir. Avrupa'da birçok yerin adı ondan gelir; Godesberg, Wodansberg, Wodanshusen, Wodaneswege. Buralar eski kült merkezleridir. Edda Destanlarında adı Wodan olarak geçen Odin'e Güney Germen bölgelerinde de hürmet edilir: "Wodan ikinci Merseburg Tılsımlı Sözlerinde aktarıldığı gibi öncelikle bir tanrı değil bir büyücüdür, ormana seyahat eder. Bu bölgede runlar icat edilmiş olmalıdır. Arkeologlar buradan run yazılarıyla oyulmuş mızrak uçları bulmuştur. Böylece runik harflerin icadı elbette Wodan/Odin'e dayandırılır (Lagerbring, 1774/2008: 135). Runları ilk kullananlar yazıya MÖ 14. asırdan beri tamgalarla başlayan Türkler olup, bu yazı Orta Asya ve Mezopotamya'dan ticaret yoluyla tüm Avrupa'ya ve Afrika'ya da yayılmıştır (bkz. Keleş, 2016: 39vd.; Kürüm, 2002).

İskandinav/Norveç Edda Destanlarında da geçen Kuzey Germen efsanelerindeki başlıca at motifleri ise şunlardır: Baştanrı Odin mitoloji ve efsanelerine bağlı olarak gelişen at mitolojisinin de geçtiği *Grimnismál* adlı ikinci Edda Destanı'nda geçen savaş tanrıları, Asların dokuz âlemin en yüksekindeki mekânları olan altından ve mücevherlerden şato Asgard'ın (en büyük salon Walhalla) taş duvarlarının örülmesi için bir dev olan Hrimhurse'ye verir. Ancak aşk ve evlilik tanrıçası Freva adlı tanrıçayı eş olarak almak ister. Tanrı Loki, Hrimhurse'nin Svadilfari adlı atını inşaatı zamanında bitirememesi için kaçıtır. Bu kısırakla Sleipnir'i peydahlar ve atı duvarın bitme zamanı geçene kadar alıkoyar. Loki oğlu olan bu at; Sleipnir'i sonra Wodan/Odin'e hediye eder (Edda, 1912; Edda, 1859). Kuzey Germen/İskandinav efsanelerindeki Viking tanrısı Odin'in arabasını çeken Sleipnir, Kelt tanrısı Mannan'ın kızının atı Embarr ve Kelt efsanelerindeki Kelpie, İngiliz Yuvarlak Masa Şövalyeleri efsanelerindeki Sir Gawain'in atı Gringolet de Batı kültüründe halkın inandığı olağanüstü; rüzgâr gibi hızlı ve esrarengiz özellikleri olan efsanevi atlardandır (Koçkar, 2012: 290).

Kuzey Germen ve Orta Avrupa (özellikle Güney Almanya) efsanelerinde de İskandinav mitolojisinin verdiği bilgiler benzer olarak aktarılır. Tetzner'in derlediği "Cermen Tanrı ve Kahramanlarının Efsaneleri" adlı İskandinav efsanelerindeki "Odin ve Bilge Dev Vafthrudnir Başları Üzerine Bahse Giriyorlar" adlı 7. efsanesinde Bilge Dev Vafthrudnir'in "Dünya'da yaşayanların üzerinden günü çekip yükselten atın adı nedir?" Sorusu üzerine Odin (Wodan): "O atın adı Işıldayan Yele'dir ve bu at dünyaların üzerindeki bütün mekânı aydınlatır. Tanrılar ona göğün üzerinden çekmesi için gündüzü verdiler" der. İkinci soru olan: "Doğudan geceyi alıp tanrıların ve insanların üzerine doğru taşıyan aygırın adı nedir?" Sorusuna: "Bu atın adı Kırağı Yelesi'dir, diye cevap verdi Odin: -Ağzından köpükler akar ve her sabah dünyaya kırağı olarak düşer" (Tetzner, 2004: 48). Odin, Bilge Dev'in güneş ve ay hakkındaki sorusuna ise, Mundilfari'nin Sol ismindeki oğlu "Güneş arabasını sürer, arabayı çeken atların isimleri Erken Uyanan ve Hep Hızlı'dır. Tanrılar atların kürek kemikleri altına ikişer körük yerleştirdiler ki, böylesine hızlı koşarken eklemeleri fazla ısınmasın" (Tetzner, 2004: 49) der. Bu cevaplardan baştanrının ağzından atlara evrendeki büyük ve tanrısal güçler vehmedilir. Kanatları bu defa körük olarak betimlenir. Bu im Kuzey Germen/İskandinav-Batı kültüründe halk inançlarının at hakkındaki gizem kodlarının kökenini oluşturur. Yukarıda anlatıldığı üzere Türk mitolojisinde de güneşi simgeleyen at motifleri vardır. Kutlu atlar güneş diyarından gelirler. Türklere göre atlar güneşten yeryüzüne inmiş varlıklardır (Bayat 2007: 212-33). Tıpkı Ural Batur Destanı'ndaki Tulpar adı verilen kanatlı atlardan olan Akbuzat ve Sarat gibi gökyüzünde yaşayan tanrısal atlardır.

Kuzey Germenlerin "Thor ve Dev Hrungrin'in Teke Tek Mücadelesi" adlı 11. efsanesinde Odin dev Hrungrin ile atları hakkında iddialeşir: "Odin kendini yeni atıyla, yani sekiz bacağı olan Sleipnir ile herkesten üstün görüyordu ve şöyle karşılık verdi: -Başım üzerine iddiaya girerim ki, devler ülkesinde bu at kadar hızlı koşabilen bir at yoktur. -Senin atın rüzgâr kadar hızlı, dedi Hrungrin" (Tetzner, 2004: 70). Bu motif Türklerdeki rüzgârdan yaratılan veya rüzgârla imgelenen atla aynıdır. Böylece Odin'in Sleipnir'i ile Devlin Altın Yele adlı atları yarışır: "Ama Odin öylesine hızlı gidiyordu ki, her zaman onun iki tepe önünde gidiyordu" (Tetzner, 2004: 71) denir. Böylece devin atı Sleipnir'e bir türlü yetişemez. At yarışlarının Orta Asya'da Türklerin her ortamda tuğ, yas, şölen, yarış, kahraman iddialeşmesi, evlenmek için gelinle yarış vs. Germenlerde sadece ilahların yaptığı bir eylemdir. Odin'in birçok oğlundan olan ve esasen asıl 2 oğlundan biri sayılan tanrı Thor (diğer oğlu Balder) bu efsanede dev Hrungrin'den kendini kurtaran oğlu Magni'ye bu devin atı olan Altın Yele'yi hediye ettiğinde Odin onu neden kendisine hediye etmedi diye Thor'a kızar (Tetzner, 2004: 76). Burada atın Kuzey Germen mitolojisi ve efsanelerindeki tanrıların ve devlerin güvendiği, sahip olmasıyla övündükleri ve iyi atlara sahip olma istekleri açıktır. Tanrıların ata verdiği önem Kuzey Germen halklarına kültürlenme yoluyla miras olarak devralınmış böylece halk içinde de ata önemli tanrısal ve gizemli mesajlar yüklenmiştir.

Tetzner derlemesindeki 26. efsane olan "Balder Uğursuz Bir Rüya Görüyor"da Odin'in diğer oğlu akıl, sevgi ve bilgi tanrısı olan Balder, rüyasında öldüğünü görünce, Aslar (Aesirler; Esas tanrılar) baştanrı Odin'i Hel'deki (cehennem) kâhin kadın Völva'ya yolu tek bilen o olduğu için elçi olarak gönderirler. Efsanede baştanrı Odin "Bu yola gitmeye ancak Sleipnir'in sırtında cesaret edebilirdi. Böylece Asların arasında en fazla büyüden anlayan as Odin atını eyerledi, doğrudan doğruya yola çıktı ve aşağıya Nifl Diyarı'na indi" (Tetzner, 2004: 171) denir. Sonra kâhin kadın Völva ile görüştüktan sonra "Odin Sleipnir'in sırtına bindi ve eve doğru yola koyuldu. Ama at, sanki Odin bir ölünün ağırlığını yüklenip yukarı Asgard'a doğru taşıyormuş gibi ağır ağır yürüyordu" (Tetzner, 2004: 173) diye anlatılır. Burada Türklerin kam/şaman gibi uçan atla yeraltına inme motifi görülür. Türklerin yeraltı tanrısı Ülgen de atla seyahat eder. Bunun gibi Kuzey Germen/İskandinav baştanrısı Odin de Nilf Diyarı'na; ahirete yani yeraltı seyahatine ancak atı Sleipnir'le gidebilir. Bu Türk kam geleneğinin İskandinav'da rastlanan izlerine de ilim alanında yer verilir:

"Dünya Halklarının Mitolojileri adlı ansiklopedinin Alman-İskandinav mitolojisi bölümünde yazan araştırmacılar, Edda aşamasındaki şaman motiflerini Fin-Sam ilişkisinden doğan bir sonuç olarak değerlendiriyorlardı. Görüldüğü gibi önsözler ve kehanet yeteneği aslında seçilmiş şahıslara kısmet oluyordu. Onlar da daha sonra kabileyi bekleyen kötülüklerden insanları kurtarıyor, ruhlarla ilişki kurarak hastaları iyileştiriyordu" (Celil, 2010: 163vd.)

Celil'in verdiği bilgiye göre Y. S. Novik *Sibirya Şamanizminde Tören ve Folklor* adlı eserinde bu konuda şunları yazmıştır:

'Bilindiği gibi kötülüklerin sebebinin ortaya çıkması şamanın koruyucu ruhlarla ilişki kurması sonucunda ortaya çıkıyordu. Bazı durumlarda (örnek olarak Evenkler'de [sic.]) bu bir tiyatroya dönüşüyordu. Şaman koruyucu ruhların yanına seyahatini ve onlardan olacakları öğrenmesi konusunu tasvir ediyordu. Diğer bilgilere göre şaman bu seyahatini rüyada yapıyordu' (2010'dan: 164).

Yukarıda *Grimnismál* adlı ikinci Edda Destanı'nda bahsedilen Asların şato Asgard'ın (en büyük salonu Valhalla'ydı) taş duvarlarını yapması için görevlendirilen dev Hrimhurse'nin adı mitolojide geçer ancak İskandinav efsanelerinde geçmez. Olay örgüsü de farklı anlatılır. Buna göre "Tanrılar Mimarı Dolandırıyor" adlı 10. efsanede mitolojide adı verilen bu dev Aslara, Midgard'dan gelip saldıracak devlerden onları koruyacak bir kale inşası teklif eder. Karşılık olarak tanrıça Freyja, güneş ve ayı ister. Svadilfari adlı atı dev kayalar taşımaktadır. Loki, Freyja'yı bu devin almaması için devin taş taşıyan atı Svadilfari'yi çalar ve ondan meşhur Sleipnir'i peydahlaması efsanede şöyle anlatılır:

"Bir kısırak şeklini almışken aygır Svadilfari ile çiftleşmiş olan Loki bir süre sonra gri olan ve sekiz bacağı olan bir tay doğurdu. Tanrıların ve insanların en iyi atı olduğundan bu at Odin'in atı oldu ve adına Sleipnir dendi. Aslar suru tamamladılar ve kocaman dayanıklı bir kapı inşa ettiler, bu esnada da içki içerken harcadıkları güçten çok daha az güç harcamak zorunda kaldılar" (Tetzner, 2004: 68vd).

"Loki Tanrılara Hakaret Ediyor" adlı 27. efsanede devler ve tanrılar savaşmak istediğinde "şairliğin tanrısı kavganın büyümemesi için Loki'ye bir at ve bir bilezik hediye etmek istedi" (Tetzner, 2004: 178). At hediye etmek Türk töresinde özellikle sünnet olan çocuğa veya kahramanların yeni hısımlarının törenleri ve bayramlarda veya diğer vesilelerle hediyeleşme yaptığı jestlerdendir. Türk at mitolojisinin böylece Odin miti üzerinden Kuzey Germen/İskandinav efsanelerine ve İskandinav/Norveç Edda Destanlarına geçtiği ortadadır.

"Balder'in Ölümü" adlı 31. efsanede tanrılardan Odin'in oğlu Balder "*Bir gün atın sırtında dolaşırken at tökezledi, ayağını burktu ve büyük bir morlukla topallayarak geri döndü. Ve bu da gelmesi yakın bir felaketin işareti olarak algılandı*" (Tetzner, 2004: 198) denir. Burada atın hareketinden kehanet çıkarma ve tanrıların binek olarak atı seçmesi kültürel anlamda önemli simgeler verdiği gibi, bugün de Kuzey Germen/Alman halk kültüründe atın olağanüstü özellikleri ve bazı davranışlarından gelecek okumanın kültürel kodları bu mitolojik efsanelerden gelmektedir. Yine 31. efsanede Odin'in, oğlu Balder öldürülünce yapılan törene Odin, atı Sleipnir olmadan, iki kargasıyla gelir. Heimdall ise "*Altın Kuyruk adlı atının sırtında törene katıldı*" (Tetzner, 2004: 204) demektedir.

"Hermold Ölüler Diyarı'na Gidiyor" adlı 32. efsanede Odin savaşırken ölmediği için Vallaha'ya girmeye hakkı olmayan oğlu Balder'i serbest bırakıp dünyaya geri göndermesi için Hel'e istediği kadar para teklifi için tanrıların habercisi Hermod'u yeraltına yollar. Yol için "Odin ona Sleipnir'i ödünç verdi" denir. Hermold bu atla 9 gün 9 gece derin ve karanlık vadilerden geçer, üzeri açık renk altınla kaplı Gjöll köprüsüne varır (Tetzner, 2004: 205). Atın bu tür mitoloji ve efsanelerde Türk kültüründeki gibi ahrete: yer altına inebilen tek hayvan olması onun Germen halk kültüründeki gizemli izleşini yaratır. Bu gizemli motif Asya'dan Avrupa'ya yayılan tipik bir kültürel difüzyon (yayıma) örneğidir.

Tetzner derlemesinin 35. ve son efsanesi olan "Tanrıların Yok Oluşu"nda Aslar ve devler yok edici savaşa tutuşurlar. Odin Vallaha'nın 540 kapısını açtırır ve her bir kapıdan 800 Einherjar (cesur ve becerikli askerlerin ruhları) çıkar: "*Odin sekiz bacaklı atı Sleipnir'in sırtında tanrıların ordusunun önünde gidiyordu dörtnala. Başında altın miğferi, sırtında ışıldayan zırhlı gömleği ve elinde mızrağı Gungnir vardı*" (Tetzner, 2004: 221). Odin de bu Ragnarok kıyamet savaşında Dünya Kurdu Fenris tarafından yutulur ve böylece tüm Aesir (Asgard) tanrılar ölür: "*Güneş sönmüştü, simsiyahtı. Dünya yavaş yavaş denize gömüldü. Gökyüzünde alevler ve duman yükseliyordu*" (Tetzner, 2004: 223) denerek tanrılara ve mitolojik dünyaya son verilir. Efsanedeki Odin'in atı Sleipnir'i savaşa sürmesi, zırh giymesi ve mızrağının bir adının olması sonraki Germen efsanelerinde Siegfried, Hagen, Hildebrand, Dietrich von Bern ve Hun kralı Attila gibi kahramanların kılıç ve mızraklarının hatta kalkanlarının adlarının olması, zırh giyilip ve atlıbeyliğe önem verilmesi (bkz. Keleş, 2010: 153, 155, 173, 224) Türk ve Kuzey-Germenlerin ve İskandinav halklarının ortak kültürel motiflerindedir. Kökeni ise Avrasya Türk kültür dünyasıdır.

#### 4. SONUÇ

Halk edebiyatı sözlü ve yazılı metinlerinin karşılaştırmalarında kültürlerarasılık ve metinlerarasılık yöntemleriyle çalışılan bu makalede Türk ve Kuzey Germen/İskandinav efsanelerindeki uluslararası geçişkenlik gösteren at motifi konusu işlenmiştir. Halk edebiyatında efsanenin ve mitolojide anlatılanların gerçekliği kabul edilir. Bu iki türün konuları bazen destanlarda da anlatılır. Anlatıcı ve dinleyen bunlara gerçekmiş gibi inanır. Efsane gerçek gibi anlatılır; mitin gerçek oluşu ise onu dinleyeninin inanisına dayandırılır. Efsane zamansal olarak dinleyeninin çağına daha yakın bir geçmiştedir, mitoloji dünyası ise başka ve daha evvelki bir dünyadır. Bu makalede Türk ve Kuzey Germen/İskandinav mitoloji, efsane ve destanlarındaki baştanrı, tanrılar, onlara bağlı yarı tanrılar, dev yaratıklar ve ruhlar veya kut almış (kutsal) sayılan insan kahramanların atla ilgili anlatılarındaki benzer olan ve olmayan motifler konu edinilmiştir.

Türklerin efsane ve destanlarında geçen at erken tarih dönemlerinden onların kardeşi ve arkadaşı olarak görülür. Uçma, sahibini tanıma, onu kurtarma, hisleriyle ona tehlikeyi haber verme gibi esrareniz özelliklere sahiptir. Türk mitolojisi, efsane ve destanlarında uçan; rüzgâr gibi hızlı at Tulpar'a sıkça rastlanır. Orta Asya Türk ülkelerinde kimsenin yakalayamadığı atların yaşadığı bir dağdan da bahsedilir. Eski Türk mit, efsane ve destanlarının çoğunda bu uçan ve genelde kırat olan kanatlı atlara rastlanır. Türk'ün zihninde at rüzgâr gibi koşan, hatta uçan ve kanatlı olarak düşünülür. Türk efsanelerinde bu uçma özelliklerine haiz mitolojik atlar hemen her efsane ve destanda adları verilerek kahramanlarla birlikte anlatılırlar. Kâşgarlı Mahmud bundan dolayıdır ki "At Türk'ün kanadadır" (DLT, C. I: 49) demektedir.

Kuzey Germen/İskandinav mit, efsane ve destanlarında ölü ruhların özellikle beyaz ata duhul ettiği bundan ancak tanrıların, yarı tanrıların, kahramanların, cinlerin veya şeytan/cinlenmiş insanların (cadı, kâhin, tekin olmayan kişiler vs.) veya metafizik yaratıkların ata bindiği anlatılır. Türk efsanelerinde olduğu gibi Hristiyanlık sonrası oluşan veya içeriği değiştirilen bazı Kuzey Germen efsanelerinde de esrareniz güç ve özellikle donanımlı atlar Tanrı'ya teslimiyet gösteren efsane kahramanına Tanrı tarafından gaipen hediye edilir. Tanrı tarafından bir aracı vasıtasıyla; bir rahip, ermiş veya keşiş, kahramana getirilir veya hediye gibi tesadüfen elde ettirilir. Bu atların sayesinde kahramanlar kendi rakiplerine veya "putperest kâfilere" karşı (Sarazen/Arap veya Türklere karşı) başarı gösterir.

Türk efsanelerinde anlatılan uçan at Tulpar, Kuzey Germen/İskandinav kültürünün kökenlerinden olan Yunan mitolojisindeki Pegasus adlı kanatlı at olarak geçer. Bunun gibi İskandinav halklarının baştanrı Odin'in atı Sleipnir de Türk ve Yunanlıların mit ve efsanelerindeki atları gibi uçabilir. Norveç Edda Destanlarında da anlatılan Sleipnir adlı atla baştanrı Odin tüm dünyayı dolaşır. Ondandır hızlı at yoktur. Sekiz ayaklı ve gri donludur. Kuzey Germen/İskandinav efsanelerinde atın nesebi ve kökeni üzerinde bir bilgi verilmez. Sadece baştanrı Odin'in atı Sleipnir nasıl peydah olunmuş ondan bahseder. Buna göre kötülük ve kurnazlık tanrısı Loki, tanrıların şatosu olan Asgard'ın inşaatı ile görevli dev Hrimhurse'nin Svadilfari adlı atını inşaatı zamanında bitirememesi için kaçırıp bu kısraqla birleşir ve Sleipnir doğar. Loki oğlu olan Sleipnir'i sonra Wodan/Odin'e hediye eder (Tetzner 2004, 68vd.; Edda, 1912; Edda, 1859). Türk efsanelerinde ise nesebi daha çok yönlü olarak at, genelde deniz, su, göl, mağara, rüzgâr veya dağdan çıkan ve esrareniz güçlerini sahipleriyle paylaşan bir hayvandır. Bazen de dağdan veya mağaradan geldiği gibi dağa veya mağaraya rüzgâr gibi koşup giderek orada esrareniz bir şekilde kaybolurlar.

Atın Germen mitolojisindeki bu tanrı-at-insan imgeleri (Odin/Oden: Wodan, ölüm-ölüler-ahiret tanrısı), Türklerdeki yeraltı tanrısı Ülgen'le aynı konum ve rodedir. Ölüler ordusu ve ruh gruplarının lideri olan efsanevi "vahşi avcı" bugünkü at konusundaki halk inancına dayanmaktadır. Baştanrı Odin son tespitlere göre Türk'tür. Bunun gibi Avrupa'nın tarih öncesi çağlarında Türklerin Orta Asya'dan Kuzey Avrupa (Kuzey Almanya, Danimarka ve İskandinav) bölgelerine geldikleri ve Avrupa'nın tarih, köken ve kültür temel taşlarından oldukları artık sır değildir. Danimarka, Norveç, İzlanda, Kuzey Almanya ve İngiltere'de kullanılan İsveç efsane ve masallarında da anlatılan "Eski İsveççenin Odin (Oden, Wodan) tarafından getirildiği" "Geç Edda" (Âltere Edda) destanlarında geçen at dâhil çoğu motifin Türk kültürü izleri taşıdığı Türk mitolojisi, efsane ve destanlarındaki özelliklerinin aynısına bu nedenle sahip olduğu ortadadır. Buna göre Odin'in atı Sleipnir'in Türklerdeki kamların atlarıyla yeraltı tanrısı Ülgen'in hâkim olduğu yeraltına indiği gibi Hel'in hükmettiği ahirete; Vallaha'ya indiği görülür. Sleipnir'in Tulpar gibi uçtuğu İskandinav Edda Destanlarında ve Kuzey Germen efsanelerinde de anlatılır. Kuzey Germen/Alman efsanelerinde ayrıca atlarla ilgili esrareniz konular anlatılır. Ancak çoğu zaman hortlak, cin, demon; iblis/cin veya kötü ruhlarla ilişkilendirilirler. Ya onlar tarafından binilir ya da onlarla irtibatlandırılarak atlar da esrareniz durumlar ortaya koyarlar.

Atla ilgili efsanelerdeki bu kadar konu ve motif benzerliği Türk ve Kuzey Germen/İskandinav kültürleri arasındaki geçişkenliği; kültürlerarasılığı ve etkileşimi; kültürleşme ve kültürel yayılmayı (difüzyon) gösterdiği gibi, efsane metinleri arasında da metinlerarasılık anlamında alıntılanma ve söylem tekrarı olduğu açıktır.

## KAYNAKÇA

- Ahmet, Y. (1983). **Bektaşî Menakıbnamelerinde İslam Öncesi İnanç Motifleri**, Enderun: İstanbul.
- Akman, E. (2003). "Türk Kültüründe ve Azerbaycan Destanlarında At", **Kastamonu Eğitim Dergisi**. Cilt 11. No: 1, 233-248.
- Alimova, C. (2015). Er Töştük ve Coodarbeşim Destanlarında Kullanılan Celmoguz Motifi Üzerine (On Zhelmoguz Motive Er Toshtuk and Zhoodarbeshim Epics), **Türk Dünyası, Dil ve Edebiyat Dergisi, Turkish World, Journal of Language and Literature**, ISSN: 1301-0077, Sayı/Issue 39 (Bahar/Spring), 7-14.
- Arak, H. (2016). **Türk Destanı Battal Gazi'de Yer Alan Motifler**, kaynak: [egitim.erciyes.edu.tr/~arak/0.../TurkDestaniBattalGazideYerAlanMotifler\\_Eskiyeni.do...](http://egitim.erciyes.edu.tr/~arak/0.../TurkDestaniBattalGazideYerAlanMotifler_Eskiyeni.do...) sürüm: 9.9.2016.
- Aydın, Ö. Ü. (2013). "Türk Sanatında At Motifi" Ünver, S. (Yay.). **Uluslararası Türk – Macar İşbirliği Sempozyumu ve Türk Sanatları Karma Sergisi**. 20-24 Haziran 2013.: Türk Kültürünü Araştırma Kurumu, Ankara, 254-263.
- Bächtold-Stäubli, Hans, (Hg.) (1987). **Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens**, Herausgegeben von unter Mitwirkung von Eduard Hoffmann-Krayer, Mit einem Vorwort von Christoph Daxelmüller, 10 Bände, Walter de Gruyter, Berlin.
- Bang, W. ve Rahmeti, G. R. (1935). **Oğuz Kağan Destanı**, Burhaneddin Basımevi, İstanbul.
- Başbuğ, H. (1986). **Aşiretlerimizde At Kültürü**, Türk Dünyası Araştırma Vakfı, İstanbul.
- Batu, S. (1962). **Türk Atları ve At Yetiştirme Bilgisi**, 3. Baskı, Rüzgârlı, Ankara.
- Berkli, Y. (2007). "Erzurum'da Bulunan Haç Motifli Koç Heykelinin Düşündürdükleri", **Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi**, 14, 215-233.
- Best, v. O., (1982). **Handbuch literarischer Fachbegriffe, Definitionen und Beispiele, Überarbeitete und erweiterte Ausgabe**, Fischer, Frankfurt am Main.
- Boratav, P. N. (1978). **Türk Halk Bilimi I. 100 Soruda Halk Edebiyatı**, 3. Baskı, Gerçek, İstanbul.
- Celil, F. (2010). Mantika (Kâhinlik) Anlayışının Destan Oluşumunda Ortaya Çıkışı, Aktaran: Seyfettin Altaylı. **Karadeniz Araştırmaları**, Yaz 2010, 26. 159-166. kaynak: [http://www.karam.org.tr/Makaleler/2043513912\\_celil.pdf](http://www.karam.org.tr/Makaleler/2043513912_celil.pdf), sürüm 9.9.2016.
- Challaye, F. (1960). **Dinler Tarihi**, (Çev. S. Tiryakioğlu), Varlık, İstanbul.
- Çınar, A. A. (1983). **Türklerde At ve Atçılık**, Kültür Bakanlığı, Ankara.
- Döbler, H. (1996). **Die Germanen - Legende und Wirklichkeit von A – Z**, Obris, München.
- Edda, (1859). **Eine sammlung altnordischer götter- und heldenlieder, Urschrift mit erklärenden anmerkungen, glossar und einleitung, altnordischer mythologie und grammatik**, Lüning, Hermann, (Hrgb), Meyer/Zeller, Zurich.
- Edda, (1912). **Heldendichtung**, Übertragen von Felix Grenzmer, Mit Einleitungen u. Anm. von Andreas Heusler, I. Band, Diederichs, Jena.
- Eliade, M. (1982). **Schamanismus und archaische Ekstasetechnik**, Frankfurt a/M: Suhrkamp.
- Emmerich, W. (1968). **Germanistische Volkstumsideologie. Genese und Kritik der Volksforschung im Dritten Reich**, Tübinger Vereinigung für Volkskunde e. V., Schloss, Tübingen.
- Eray, T. (2004). "Türklerde At", **Türk Dünyası Tarih ve Kültür Dergisi**, Nisan, 24–28.
- Ercan, A. C. (2014). "Germen Mitolojisinde Yaratılış", **Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, Cilt 18, 1, 121-132.
- Ergin, M. (2005). **Orhun Abideleri**, 35. Baskı, Boğaziçi, İstanbul.

- Esin, E. (1995). "Türk Sanatında At", **Türk Kültüründe At ve Çağdaş Atçılık**, Emine Gürsoy-Naskali,: Türkiye Jokey Kulübü, İstanbul, 54-90,kaynak:<https://www.tarihtarih.com/?Syf=26&Syz=366264&/T%C3%BCrk-Sanat%C4%B1nda-At/-Prof.-Dr.-Emel-Esin- sürüm. 11.4.2017>.
- Eversberg, G. (2011). "Die Schimmelreiter-Sage", in: **Schriften der Theodor-Storm-Gesellschaft**. Hg. Heinrich Hetering u. Dieter Lohmeier. Band 60/201, Boyens, Heide/Holstein, 67-92.
- Gömeç, S. Y. (2016). "Türk Kültüründe At", **Uluslararası Sempozyum: Geçmişten Günümüze Bozkır**, 6-8 Mayıs, Konya, 819-834. kaynak:<http://www.selcuk.edu.tr/dosyalar/files/303/49%20Saadettin%20Ya%C4%9Fmur%20G%C3%B6me%C3%A7%20T%C3%9CRK%20K%C3%9CLT%C3%9CR%3%9CNDE%20AT.pdf>
- Grimm, J. und Grimm, W. (1816-18). **Deutsche Sagen**, kaynak: <http://www.maerchenlexikon.de/Grimm/grimm-sagen.pdf>, sürüm. 14.3.2016
- Grimm, J. (1991). **Werke**, Forschungsausgabe/ Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, Hrsg. von Ludwig Erich Schmitt, Abt. 1, Die Werke Jacob Grimms, Band 1 (2. Auflage, 1879) Reden und Abhandlungen, Bd. 4, Teil I (1869), Kleinere Schriften. Bd. 5, Teil 2, Rezensionen und vermischte Aufsätze 1871, Bd. 6, Teil 3, Rezensionen und vermischte Aufsätze, 1882, Olms-Weidmann, Hildesheim/Zürich/New York.
- Grimm, J. (1992). **Werke**, Forschungsausgabe / Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, Hrsg. von Ludwig Erich Schmitt, Abt. 1, Die Werke Jacob Grimms Bd. 8,1, Nachdr. der Ausg. Gütersloh, Bertelsmann, 1890. Olms-Weidmann, Hildesheim/Zürich/New York.
- Grimm, W. (1882). **Kleinere Schriften**, Hrsg. von Gustav Hinrichs, 4 Bänder, Bd. 2, Dümmler. Berlin.
- Gürgün, A. (2009). "Snorre Sturleson, Edda", **Bilim ve Ütopya Dergisi**, kaynak: <http://tarihderlemelerim.blogspot.com/2013/04/snorre-sturleson.html>, sürüm. 08.9.2017
- Halaçoğlu, Y. (1991). "At", İslam Ansiklopedisi, Cilt 4, TDVY, Ankara, 26-31.
- Heinzle, J. (1994). **Das Nibelungenlied**. Eine Einführung, Kindler, München.
- Hiller, H. (1993). **Lexikon des Aberglaubens**, Gondrom. München.
- Hoffmann, W. (1974). **Mittelhochdeutsche Heldendichtung**, Erich Schmidt, Berlin, kaynak: <http://www.asentr.eu/edda.html>,sürüm7.9.2016.
- Kaba, F. (2013). "Alain Robbe-Grillet'in Silgiler Adlı Romanında Metinlerarası İlişkiler", **Turkish Studies**, Volume 8/10, 337-342.
- Kalafat, Y. (1995). **Doğu Anadolu'da Eski Türk İnançlarının İzleri**, Atatürk Kültür Merkezi, Ankara.
- Kalafat, Y. (1998). "Orta Toroslardaki Halk İnançlarında At", **Türk Dünyası Kültür ve Tarih Dergisi**, Mart/135, 24-31.
- Karakurt, D. (2011). **Türk Söylence Sözlüğü. Açıklamalı Mitolojik Ansiklopedi**, 1. Baskı, e-kitap: <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/tr/0/00/TurkSoylenceSozluGu.pdf>, kaynak:<http://www.dergipark.ulakbim.gov.tr/tdded/article/download/5000132241/5000121091>, sürüm: 9.9.2016.
- Kâşgarlı, M. (1985). **(DLT) Dîvânu Lûgat-it Türk Tercümesi**, (Çev. B. Atalay), 4 Cilt, TDK, Ankara.
- Keleş, N. (2010). **Nibelunglar Destanı. Tarih, Kültür ve Edebiyat Analizi**, Bozkır Yayınları, Erzurum.
- Keleş, N. (2016). İndo-Germenler ve Türklerin Avrasya İlişkileri, Karışımları ve Etkileri (İlk Çağ'dan Orta Çağ'a), Boy, Denizli.
- Koçkar, M. T. (2013). **Dünyada Atçılık Uygulamaları**, 1. Baskı, Osmangazi Üniv. Yay., Eskişehir.
- Köksal, H.. (2016). **Türk Destanlarında Bazı Ortak Motifler**, kaynak: [www.tarihtarih.com/?Syf=26...&/Türk-Destanlarında...Motifler/-...Hasan-Köksal](http://www.tarihtarih.com/?Syf=26...&/Türk-Destanlarında...Motifler/-...Hasan-Köksal).
- Kürüm, T. (2002). **Avrasya'da Runik Yazı**,kaynak: <http://www.kuzeyipekyolu.com/avrasyadarunikyazi.pdf>, sürüm: 19.7.2017



- Laage, K. E. ve Lohmeier, D. (Hg), (1988). **Storm, Theodor. Sämtliche Werke in vier Bänden**, 1. Auflage, Deutsche Klassiker, Frankfurt a/M.
- Lagerbring, S. (1774/2008). İsveççenin Türkçe ile Benzerlikleri. İsveçlilerin Türk Ataları, (Çev. ve Hazrl. A. Gürgün), 1. Basım, Kaynak, İstanbul.
- Nakiboğlu, M. (2010). "Denizinin ve Dalgaların Aşkı", **V. Uluslararası Van Gölü Havzası Sempozyumu**. Van Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları, Mavi Ofset Basım Yayın, İstanbul, 274-281.
- Nakiboğlu, M. (2016). "Hermann Hesse'nin 'Augustus' Masalında Masal Ögeleri ve Propp'a Göre Çözülmesi", **Humanitas** 4/8, 241-155.
- Orkun, H. N. (1943), **Türk Efsaneleri, "Zoya Tülek"**, Çınar, İstanbul.
- Ögel, B. (1993). **Türk Mitolojisi. Kaynakları ve Açıklamaları ile Destanlar**, II. Baskı. I. Cilt, TTK, Ankara.
- Petzoldt, L. (1989). **Dämonenfurcht und Gottvertrauen, Zur Geschichte und Erforschung unserer Volkssagen**, Erst 1934, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt.
- Peuckert, W.-E. (1938). "Die Welt der Sage. Sagenwharheit", in: Petzoldt, Leander (Hg.) 1969, **Vergleichende Sagenforschung**, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 135-188.
- Pfister, F. (1936). **Deutsches Volkstum in Glauben und Aberglauben**, De Gruyter, Berlin/Leipzig.
- Ranke, K. (1978). **Die Welt der einfachen Formen**, Studien zur Motiv- Wort- und Quellenkunde. De Gruyter, Berlin/New York.
- Roux, J. P. (2005). **Orta Asya'da Kutsal Bitkiler ve Hayvanlar**, Birinci Basım, Kabalıcı, İstanbul
- Röhrich, L. (1958). "Die deutsche Volkssage. Ein methodischer Abriß, Definition und Begriff", in: P. Leander (Hg.) (1969), **Vergleichende Sagenforschung**, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft: 217-286.
- Sakaoğlu, S. (1992). **Efsane Araştırmaları**, Selçuk Üniversitesi Yay., Konya.
- Schwab, G. (1991). **Alman Halk Efsaneleri**, (Çev: N. Selen), MEB, İstanbul.
- Seyidoğlu, B. (1985). **Erzurum Efsaneleri, Erzurum'da Belli Yerlere Bağlı Olarak Derlenmiş Efsaneler Üzerine Bir İnceleme**, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara.
- Spitteler, C. (1898). "Mythus und Epos, die Gottheit im Epos über das Epos", **Gesammelte Werke**, Bd. 7. Hrsg. von Werener Stauffacher. Zürich: Artemis Verlag. S. 183-195, in: Schröder, W. J. (Hg.), 1969, **Das deutsche Verspos**, (eine Sammlung von Aufsätzen und Abhandlungen), Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 413-423.
- Sümer, F. (1983). **Türklerde Atçılık ve Binicilik**, Türk Dünyası Araştırma Vakfı, Ankara.
- Sydow v. C. W. (1934). "Kategorien der Prosa-Volksdichtung", in: P. Leander (Hg.), 1969, **Vergleichende Sagenforschung**, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 66-89.
- Tatlı, İ. ve Dikmen, M. (2010). **Dede Korkut Hikâyeleri**, Hiperlink (Firm), Ebook, Karanfil Yayınları, İstanbul.
- Tavkul, U. (2007). "Kafkas Nart Destanlarında At Motifi", **Modern Türklük Araştırma Dergisi**, Cilt 4, Sayı 3, Eylül, Ankara Üniv., DTCF, Ankara, 196-205.
- Tetzner, R. (2004). **Cermen Tanrı ve Kahramanlarının Efsaneleri**, (Çev: A. Yarbaş), İlyaz, İzmir.
- Turgunbayer, C. (2007). "Türk Dünyası Destanlarında Ortak Motifler Üzerine", **Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi**, 24, TDK, Ankara: 93-102.

#### **İnternet**

<http://www.tulekagasi.eu/tueleklerintarihcesi/tulekdestani/index.html>, sürüm 1.4.2017



## HUKUK METİNLERİNDE KULLANILAN KISALTMALAR VE ÇEVİRİLERİ\*

Nesrin DELİKTAŞLI\*\*

### Özet

Çeviri sürecinde çevrilecek metinlerde kullanılan kısaltmaların çözümlenmesi çeviri sürecini önemli derecede etkilemektedir. Kısaltmalar, diğer metinlerde olduğu gibi, hukuk metinlerinde de ekonomi amacıyla yapılan dilsel kullanımlardır. Bu kısaltmaları çözümlenmeden çeviri yapmak neredeyse olanaksızdır. Alan bilgisi olan/olmayan ve hukuk metinleri çevirisi alanında uzman olan/olmayan çevirmenler için kısaltmalar çeviri sorunu oluşturmaktadır. Bu nedenle, çeviriye başlamadan önce, bu kısaltmaların açılımını araştırmak ve erek dile nasıl aktarılacağını belirlemek hem çevirmenin çeviri sürecini hızlandırması, hem de çevrilecek metnin erek kültür okuyucusu için daha anlaşılır olması bakımından önemlidir. Çalışmanın amacı, Türk ve Fransız hukuk metinlerindeki kısaltmaların kullanımına bağlı çeviri sorunlarını tartışmak, bu yapıların çözümlenmesinin çeviri sürecindeki önemini vurgulamak ve olası çözüm önerileri sunmaktır. Araştırma bağlamında Türkçe ve Fransızca hukuk metinleri taranmış ve bu metinlerde hangi kısaltmaların kullanıldıkları saptanmaya çalışılmıştır. Bu kısaltmaların çevirisinde çevirmenlerin nasıl bir tutum sergilemeleri gerektiği konusu tartışılmıştır.

**Anahtar Sözcükler:** *Türk hukuk metinleri, Fransız hukuk metinleri, Kısaltmalar, Çeviri, Hukuk bilgisi.*

## ABBREVIATIONS USED IN LEGAL TEXTS AND THEIR TRANSLATIONS

### Abstract

During the translation process, analysis of the abbreviations used in the texts to be translated significantly influences the translation process. Abbreviations are linguistic usages employed for purposes of economization not only in legal texts, but also others. It is well-nigh impossible to translate unless said abbreviations are duly analyzed. Abbreviations pose a problem in the translation process for all translators backed / not backed by knowledge on the specific field or specialized / not specialized in the translation of legal texts. That is why looking up what they stand for and deciding how to express or reformulate them in the target language before starting the translation process is important to facilitate and accelerate the process and make the text more comprehensible for the target-culture readers. The purpose of this study is to discuss translation problems associated with abbreviations used in Turkish and French legal texts and to emphasize the importance of analysis of these structures and to propose potential solutions. In the context of this study, we have screened legal texts in both Turkish and French, and tried to determine the abbreviations used in these texts. Another subject of debate contained herein is focused on what attitude the translators should adopt in translation of such abbreviations.

**Key Words:** *Turkish legal texts, French legal texts, Abbreviations, Translation, Legal knowledge.*

\*Bu makale 4-6 Mayıs 2017 tarihlerinde Pamukkale Üniversitesi tarafından düzenlenen II. Frankokofoni Kongresinde sunulan bildirinin genişletilmiş ve gözden geçirilmiş halidir. İstanbul Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinasyon Birimi tarafından desteklenmiştir. Proje numarası BEK-2016-22940.

\*\* Doç. Dr., İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Çeviribilim Bölümü, Fransızca Mütercim-Tercümanlık ABD, İSTANBUL.

e-posta: nesrin.deliktasli@istanbul.edu.tr

## 1. GİRİŞ

*Kısaltma* sözcüğü Türk Dil Kurumu web sayfasında “Kısaltma; bir kelimenin, terimin veya özel adın, içerdiği harflerden biri veya birkaçı ile daha kısa olarak ifade edilmesi ve simgeleştirilmesidir.” ve *Büyük Türkçe Sözlükte* “Sık kullanılan kelimelerin, şahıs yer ve kuruluş adlarının, yer kazanmak, kolaylık sağlamak gibi pratik amaçlarla yazıda kısaltılmış biçimi: Dr. (doktor), bk. (bakınız), krş. (karşılaştırınız), cm. (santimetre), m. (metre), TL. (Türk Lirası), vb.” (<http://www.tdk.gov.tr>, e.t. 18.07.2017) şeklinde tanımlanmıştır.

Kısaltmalar, her metin türünde kullanıldığı gibi, hukuk metninin birçoğunda da kullanılmaktadır. Hukuki kısaltmalar hukuk söylemlerinde ekonomi yapmak ve hukukçular arasında iletişimi kolaylaştırmak için tercih edilen dilsel kullanımlardır. Bu kısaltmalar bir sözcüğün, bir terimin ya da özel bir ismin içinde bulunan harflerden birinin ya da birkaçının kısa bir şekilde ifade edilmesi ve sembolleştirilmesi durumudur. Türk ve Fransız hukuk metnlerinde kısaltmalar sıklıkla kullanılmaktadır ve aşağıdaki şekilde oluşturulmuşlardır.

### 1.1. Türk Hukuk Metnlerinde Kullanılan Kısaltmalar ve Oluşturulma Şekilleri

Türk hukuk metnlerinde birkaç kısaltma şekli görülmektedir. Hukuk metinleri pek çok alanla iç içe olduğu için bu metinlerde, hukuki kısaltmaların dışında, başka alanlarla ilgili kısaltmalar da bulunmaktadır. Hukuk metnlerinde kullanılan kısaltmalar genellikle şu şekildedir:

**a.** En sık karşılaşılan kısaltma şekli sözcüklerin başharfleri alınarak yapılan kısaltma (sigles) şeklindedir. Akronemi (acronymes) de denilmektedir. Bütün harfler büyük yazılır ve bu ögeyi oluşturan harfler arasında nokta, virgül gibi işaretler bulunmaz.

#### Ör: 1

**KHK:** Kanun Hükmünde Kararname

**AAÜT:** Avukatlık Asgari Ücret Tarifesi

**TMK:** Türk Medeni Kanunu

**b.** İkinci kısaltma şekli, sözcüğün ilk harfleri alınarak yapılan kısaltmadır. Bu kısaltma şeklinde sözcüğün ilk iki ya da daha fazla ardışık harfleri alınarak kısaltma yapılmaktadır.

#### Ör: 2

**Av.:** Avukat

**Yar.:** Yargıtay

**c.** Üçüncü kısaltma, ilk sözcüğün birkaç harfinin alınması ve diğer sözcüğün/sözcüklerin ilk harflerinin alınması ya da sonraki sözcüklerin de birden fazla harfinin alınması yöntemiyle yapılan kısaltmadır. Bu kısaltma şekline “kesme” de denilmektedir.

#### Ör: 3

**MERNİS:** Merkezi Nüfus İdaresi Sistemi

**TAKBİS:** Tapu ve Kadastro Bilgi Sistemi

**d.** Bir diğer kısaltma yöntemi, kısaltılacak sözcüğün birkaç sessiz harfinin alınması yoluyla yapılan kısaltmadır.

#### Ör: 4

**md. :** Madde

### 1.2. Fransız Hukuk Metnlerinde Kullanılan Kısaltmalar ve Oluşturulma Şekilleri

Fransız hukuk metnlerinde daha fazla kısaltma kullanıldığı görülmektedir. Bu kısaltmaların oluşturulma şekli şöyledir:

a. İlk kısaltma şekli sözcüklerin baş harfleriyle yapılan kısaltma (siglaison) şeklindedir. Bir sözcüğün ya da birden fazla sözcüğün baş harfi alınarak yapılmaktadır.

**Ör: 5**

**C:** Code

**CEEA:** Communauté européenne de l'énergie atomique

**JME:** Juge de la mise en état

**TGI:** Tribunal de Grande Instance

**JO:** Journal officiel

**DL:** décret-loi

**QPC:** question prioritaire de constitutionnalité

b. İkinci kısaltma şekli, sözcüğü oluşturan harflerden birinci harfin ve diğer harflerin alınması yoluyla yapılan kısaltma (abréviation) şeklindedir.

**Ör: 6**

**art.:** Article

**ins:** Instruction

**Reg.:** Règlement

**Me. :** Maître

**Doct. :** Doctrine

**al. :** Alinéa

c. Üçüncü kısaltma yöntemi, ilk sözcüğün baş harfi, diğer sözcüğün birkaç harfi alınarak yapılan kısaltma şeklindedir.

**Ör: 7**

**C. Cass.:** Cour de cassation

**T. Corr.:** Tribunal correctionnel

**C. Adm.:** Code administratif

d. Diğer bir kısaltma şekli, ilk sözcüğün birkaç harfinin ve diğer sözcüklerin ilk harflerinin alınarak yapılması şeklindedir.

**Ör: 8**

**ASSEDIC:** Association pour l'emploi dans l'industrie et le commerce

e. Bileşik sözcüğü oluşturan sözcüklerin ilk harflerinin alınmasıyla yapılan kısaltma yöntemi de bir diğer kısaltma şekli olarak kullanılmaktadır.

**Ör: 9**

**JP:** Jurisprudence

**CPH:** Conseil de Prud'hommes

f. Son olarak kullanılan yöntem, her iki sözcüğün birkaç harfinin alınarak kısaltma yapılması yöntemidir.

Ör: 10

**Rép. Min.: Réponse ministérielle**

Metinlerden seçilen örneklerde de görüldüğü gibi, Türk ve Fransız hukuk metnlerinin birçoğunda kısaltmaların sıklıkla kullanıldığı görülmektedir. Fransız hukuk metnindeki kısaltmaların kullanımıyla Türk hukuk metnindeki kullanımlar benzerlikler ve farklılıklar göstermektedir.

Normatif metin olarak nitelendirilen Anayasa ve yasa metnlerinde sadece Türkiye Cumhuriyeti Anayasasında *madde* sözcüğünün “md.” olarak kısaltıldığı, başka hiçbir sözcüğün kısaltılmadığı görülmüştür. Fransa Anayasasında ve yasalarında hiçbir kısaltmaya rastlanılmamıştır. Mahkeme kararlarında ve sözleşmelerde kısaltmalar sıklıkla kullanılmaktadır. Fransız mahkeme isimlerinin hepsinin kısaltması vardır, Türk mahkemelerinden sadece birkaç tanesinin isminin kısaltıldığı görülmüştür. Yasa metnlerinin içeriğinde, olası bir kargaşaya, yanlış anlaşılmaya yol açmamak için kısaltmalara yer verilmemiş, ifadeler açık bir şekilde kullanılmıştır. Diğer hukuk metnlerinde yasalardan bahsedilirken bu yasa isimlerinin kısaltılmış şekillerinin kullanıldığı görülmektedir; TMK: Türk medeni kanunu, TCK: Türk Ceza Kanunu, CP: Code Pénal, NCPC: Nouveau Code de procédure Civile, vb.

## 2. YÖNTEM

Türkçe ve Fransızca hukuk metnindeki kısaltmaların kullanımına ve çevirilerine yönelik bu karşılaştırmalı araştırmayı gerçekleştirmek için, her iki dilde, çok sayıda hukuk metni incelenmiştir. Araştırma bütüncesi, hukukun hemen hemen her alanında kullanılan, Türkçe ve Fransızca hukuk metnlerinden (Anayasa, yasalar, genelgeler, kararnameler, yargı kararları, tutanaklar, sözleşmeler, noterlik belgeleri ve her türlü hukuki belgeler, hukuki yazışmalar, vb.) oluşmaktadır. Bu metinler hukukçulardan, çeviri bürolarından, çevirmenlerden ve internet ortamından edinilmiştir. Bu bağlamda sözkonusu metinler taranmış ve bu metinlerde hangi kısaltmaların kullanıldığı saptanmaya çalışılmıştır. Ayrıca bu kısaltmaların kullanımına bağlı çeviri sorunları araştırılmış ve bu kısaltmaların kullanıldığı metinlerin erek dile aktarımında nasıl bir çeviri yöntem/lerinin kullanılabileceği üzerinde tartışılmıştır. Bazı metinlerde kısaltmaların sıklıkla kullanıldığı tespit edilmiş, bazı metinler de ise hiç kullanılmadıkları görülmüştür.

## 3. HUKUK METİNLERİNDE KISALTMALARIN KULLANILMASI VE BU KULLANIMA BAĞLI ÇEVİRİ SORUNLARI

Hukuk toplumun tüm kesimlerini ilgilendirdiği ve her alanla bağlantılı olduğu için, hukuk metnlerinde kullanılan kısaltmalar hem hukuk alanına özgü, hem de başka alanlara özgü kısaltmalar şeklinde olabilir. Genellikle bu kısaltmalar ilk kullanımda metin içerisinde verilir. Bazı metinlerde ise doğrudan kısaltmalar kullanılmaktadır (dilekçeler, yargı kararları, vb.) Amaç, metindeki uzun sözcükleri tekrarlamamak, kısaltarak hem yazılı dilde hem de sözlü dilde, zaman kazanmak, dilde ekonomi yapmaktır. Hukuk metnlerinde kullanılan kısaltmalar hukukçular tarafından kullanılmaktadır ve onlar bu kısaltmaların ne anlama geldiğini bilmektedirler. Hukukçular tarafından kolaylıkla anlaşılabilen kısaltmalar uzmanlar arasındaki iletişimi kolaylaştırmaktadır, fakat alanda uzman olmayan kişi/kişiler için, ya da bu alanda çeviri yapan çevirmenler için sorun yaratabilmektedir. Zamanla yarışan bir çevirmen için metni anlamak, metinlerde kullanılan bu kısaltmaların açılımını araştırmak zaman kaybına yol açmaktadır. Bu bağlamda gerek bu kargaşayı önlemek, gerekse alanla ilgilenen kişilerin ve çevirmenlerin işini kolaylaştırmak için Fransa’da ve resmi dili Fransızca olan diğer ülkelerde hukuk terimleri ve kısaltmalarına yönelik önemli sayıda çalışma yapılmıştır. Türkçede ise bu konuda yok denilecek kadar az çalışma bulunmaktadır.

Bu çalışmanın amacı Türk ve Fransız hukuk metnindeki kısaltmaların kullanımına bağlı çeviri sorunlarını tartışmak ve olası çözüm önerileri sunmaktır. Piyasada yapılan çevirilerde kısaltmaların çevirisi ile ilgili çevirmenlerin tutumları incelenmiş, yanlış ve eksik çeviri yapıldığı gözlemlenmiş, hukuk metinleri çevirisi dersinde çeviri sürecinde öğrencilerin karşılaştıkları kısaltmaları çözümlenmeleri ve nasıl çevirecekleri konusunda sorun yaşadıkları tespit edilmiştir. Bu nedenle böyle bir çalışmanın eksikliği görülmüş ve bu konuda araştırma yapma gereği doğmuştur. Ayrıca, amaç bu tür yapıların çözümlenmesinin bir dilden diğer dile aktarımındaki önemini vurgulamak ve çevirmenlerin çevirdikleri metinlerde karşılaşılabilecekleri bu yapıları nasıl çevirmeleri gerektiğini sorgulamaktır. Çevirmen kaynak metinde kullanılan kısaltmalara sadık kalmalı mıdır, erek metinde aynı etkiyi yaratması için nasıl bir yol izlemelidir? Kısaltmaların her iki dildeki kullanım sıklıkları nelerdir? Fransız hukuk metnlerinde kullanılan kısaltmalara karşılık olarak Türkçe, aynı şekilde Türk hukuk metnlerinde kullanılan kısaltmalara karşılık olarak Fransızca kısaltmalar kullanılmalı mıdır? Bu çalışma kapsamında bu sorulara yanıt bulunmaya çalışılmıştır.

### 3.1. Türkçe Hukuk Metnlerinde Kullanılan Kısaltmalar ve Fransızcaya Çevirilerinde Karşılaşılan Sorunlar

Türkçe hukuk metnlerinde bazı mahkeme isimlerinin, meslek isimlerinin ve yasa isimlerinin kısaltıldığı

görülmektedir.

**Ör: 11**

**ASCM:** Asliye Ceza Mahkemesi

**AYM:** Anayasa Mahkemesi

**AİHM:** Avrupa İnsan Hakları Mahkemesi

**SCH:** Sulh Ceza Hakimi

**TCK:** Türk Ceza Kanunu

**T.T.K:** Türk Ticaret Kanunu

**İ.İ.K:** İcra ve İflas Kanunu

**M.K:** Medeni Kanun

**Ör:12**

“Boşanma sonuçlanıncaya kadar çocukların müvekkilimin yanında bakılıp barınmalarının **M.K.** nun 169. Maddesi gereğince yapılacak değerlendirmenin gözönünde bulundurulmasını ...” (X Aile Mahkemesine, dilekçe) (M.K: Medeni Kanun)

**Ör: 13**

“HUKUKİ NEDENLER: İdari Yargılama Usulü Kanunu, **HUMK**, Anayasa Mahkemesi kararı ve diğer mevzuat hükümleri.” (X Asliye Huk. Mahk. Sayın Hakimliğine, dilekçe) (HUMK: Hukuk Usulü Muhakemeleri Kanunu)

**Ör: 14**

HUKUKİ SEBEPLER: **T.T.K** VE **İ.İ.K.**NUN ALAKALI MADDELERİ (X. Asliye Ticaret Mahkemesi Sayın Başkanlığına, Dilekçe) (T.T.K: Türk Ticaret Kanunu, İ.İ.K: İcra ve İflas Kanunu)

**Ör: 15**

(...), aşağıda dökümü yapılan 106, 45 TL yargılama giderinin ve **AAÜT** uyarınca 900,00 TL avukatlık ücretinin davalı idareden alınarak davacıya verilmesine, (...).”(T.C. X İdare Mahkemesi) (AAÜT: Avukatlık Aşgari Ücret Tarifesi)

Örneklerde görüldüğü gibi kısaltmaların tümce içerisinde sıklıkla kullanıldıkları görülmektedir. Hukukçulara ve alandan insanlara kolaylık sağlayan bu kullanım çevirmenlerin işini zorlaştırmaktadır. Türkçeden Fransızcaya çeviri yapacak olan çevirmenin öncelikle kaynak metindeki bu kısaltmaların Türkçe açılımını, metin türüne ve içeriğine uygun bir şekilde, araştırıp anlaması ve daha sonra erek dile yani Fransızcaya aktarması beklenir. İlk aşamada bu kısaltmanın açılımı çevrilip erek dilde kısaltma yapılabilir, ya da erek dilde açılımı yapıldıktan sonra kaynak dildeki kısaltma korunabilir. Mevcut çevirilerde çevirmenlerin her iki durumu da çevirilerine yansıtıkları gözlemlenmiştir.

Hukuk metinlerinde kullanılan kısaltmalar başka alanlarda da kullanılmaktadır. Bunun için çevrilecek metnin içeriği, yani metinde hangi hukuk alanının sözkonusu olduğu, çok iyi anlaşılmalı ve kullanılan kısaltmanın açılımı metnin içeriğine göre araştırılmalı, uygun karşılığı bulunmalıdır. Örneğin “**TMK**” kısaltması “Türk Medeni Kanunu” olabileceği gibi “Terörle Mücadele Kanunu” olarak da algılanabilir. Ayrıca *Türk Medeni Kanununa* gönderimde bulunurken **TMK** kısaltması kullanıldığı gibi **TMY** (Türk Medeni Yasası) kısaltmasının da kullanıldığı görülmüştür.

### **3.2. Fransızca Hukuk Metinlerinde Kullanılan Kısaltmalar ve Türkçeye Çevirilerinde Karşılaşılan Sorunlar**

Fransızca yasa metinlerinde kısaltmaların kullanılmadığı, sadece diğer metinlerde yasalardan bahsederken yasa isimlerinin kısaltıldığı görülmüştür.

**Ör: 16**

**CP:** Code Pénal (Ceza Kanunu),

**CPC:** Code de Procédure Civile (Hukuk Usulü Kanunu)

Ayrıca metinlerde antlaşmalardan bahsederken bu antlaşmalar için de kısaltmaların kullanıldığı görülmektedir.

**Ör: 17**

**TUE:** Traité sur l'Union Européenne (Avrupa Birliği Antlaşması)

**CV:** Convention de Vienne (Viyana antlaşması)

Fransızca hukuk metinlerini Türkçeye çevirirken karşılaşılan çeviri sorunları, öncelikle kullanılan kısaltmaların araştırılıp doğru çözümlenememesinden kaynaklanmaktadır. Çevirmen birçok nedenden dolayı bu kısaltmaları araştırmak yerine olduğu gibi Türkçeye aktarmayı yeğlemektedir. Çeviri sürecinde, her metin türünde olduğu gibi, öncelikle bu kısaltmaların kullanıldığı metin türü belirlenmeli, okuma, anlama ve çözümlenme sürecine geçilmelidir. Çevirmenin bu kısaltmanın resmi dili Fransızca olan hangi ülkeye ait bir hukuk metninde kullanıldığı, o metinde neye karşılık kullanıldığı gibi sorulara yanıt araması gerekmektedir. O ülkenin hukuk sistemine, hukuki yapılarına, kurumlarına ve hukuk metinlerine hakim olması gerekir. Çevirmen bir hukukçu değildir, olması da beklenemez, fakat hukuki alt yapıya sahip olması gerekir. Her ne kadar çevrilecek metin çoğunlukla bir hukukçuya yönelik olsa da, çevirmen metni en iyi ve doğru bir şekilde, kaynak metne sadık kalarak çevirmek zorundadır. Aksi takdirde her türlü soruna karşı karşıya kalabilir. Kısaltmalar bu tür metinlerde çevirmene en fazla zaman kaybettiren kullanımlardır.

**Ör: 18**

Les débats ont eu lieu à l'audience du 11 septembre 2014, hors la présence du public, au cours de laquelle, le juge aux Affaires Familiales assisté de Madame X, ff. De Greffier a entendu. (Arret de Cour d'Appel de X)

Bu örnekte kullanılan *faisant fonction* sözcüklerinin kısaltması olan "f.f." sadece bu metin türüne aşına olan ve alanda uzman çevirmenler tarafından doğru olarak çözümlenebilir. Bir istinaf mahkemesi (Cour d'Appel) kararında geçen bu kısaltma daha önce böyle bir yargı kararı çevirmemiş ve bu kısaltmayla karşılaşmamış olan bir çevirmen için ciddi anlamda anlamsal kargaşaya yol açacaktır.

Aşağıdaki örnek bir çeviri bürosunda Fransızcadan Türkçeye çevrilmiş bir metinden alıntıdır.

**Ör : 19**

« Arbitrage **TAS** 2000/A/290 Abel Xavier & Everton FC / Union Européenne de Football Association (UEFA), sentence du 2 février 2001

Formation: **M.** Gérard Rasquin (Luxembourg), Président; **Me.** Jean-Pierre Morand (Suisse); Prof. Jean-Pierre Karaquillo (France) »

"Avrupa Futbol Federasyonları Birliği (UEFA), 2 Şubat 2001 tarihli 2000/A/290 Abel Xavier & Everton FC **TAS arbitraj kararı**" (Orijinal çeviri)

Heyet: **M.** Gérard Rasquin (Luxembourg), Başkan; **Me.** Jean-Pierre Morand (İsviçre); Prof. Jean-Pierre Karaquillo (Fransa)" (Orijinal çeviri)

Bu örnekte görüldüğü gibi, TAS'nin açılımı olan "Tribunal Arbitral du Sport" araştırılmamış "TAS arbitraj" olarak bırakılmış, çevrilmemiştir. TAS uluslararası bir kısaltma ya da herkes tarafından anlaşılacak bir kısaltma değildir ve erek kültür alıcısı için bir şey ifade etmeyecektir.

Ayrıca "Formation" yani mahkeme heyetinin oluşumunun açıklandığı bölümde, *Monsieur* (sayın) sözcüğünün kısaltması olan *M* harfi şahıs isminin kısaltması gibi görülmüş ve olduğu gibi alınmış, avukatlar için kullanılan *Maitre* sözcüğünün kısaltması olan *Me.* kısaltması da korunmuş, çevrilmemiştir. Oysaki Türkçedeki yapıya uygun olarak, kısaltılan *M.* harfine karşılık Türkçe "sayın" sözcüğünün kısaltması *Sn* ve *Me.* kısaltmasına karşılık olarak da "Avukat" sözcüğünün kısaltması *Av.* kullanılarak bu çeviri eyleminin gerçekleştirilmesi gerekirdi.

**Ör: 20**

**MERNİS** (Yurtiçi) Adres Bilgisi "Mernis (National) Information sur l'adresse" şeklinde Fransızcaya çevrilmiştir.

Resmi bir kurumda kullanılması amacıyla yeminli bir tercüman tarafından Türkçeden Fransızcaya yapılan bu çeviride Türkiye'ye özgü olan bu kısaltmanın açılımının verilmemesi *Merkezi Nüfus İdaresi Sistemi* sözcüklerinin

kısaltması olan *MERNİS*'in erek metne olduğu gibi aktarıldığı görülmüştür.

*Ceza İşlerinde Karşılıklı Adli Yardım Avrupa Sözleşmesi (CİKAYAS)* Fransızca karşılığı *Convention européenne d'entraide judiciaire en matière pénale* olduğu halde çevirmen tarafından "La Convention Européenne d'entraide judiciaire **dans les affaires pénales (CIYAKAS)**" şeklinde yanlış çevrilmiştir ve Türkçe kısaltma da yanlış aktarılmıştır. Bu örnek çevirmenin dikkatsizliğini ve itinasız bir çeviri yaptığını göstermektedir. Kısaltmanın açılımını araştırmamış ve kısaltmayı da aslına uygun şekilde aktarmamıştır.

### 3.3. Kısaltmaların Çevirmene Çeviri Sürecinde Yarattığı Sorunlar

Hukuk geniş bir alanı kapsadığı için hukuk metinlerinde, alanla ilgili kısaltmaların dışında, başka kısaltmaların da kullanıldığı görülmektedir. Çevirmenin hukuk alanıyla birlikte sözkonusu alanda iyi bir araştırma yapması, metnin içeriğini iyi anlaması, çözümlemesi ve kullanılan kısaltmaların karşılığını da alanı gözönünde bulundurarak çözümlemesi gerekmektedir. Bu durumla özellikle sözleşmelerin çevirisinde sıklıkla karşılaşılmaktadır. Hangi konuda sözleşme yapılmışsa o alanla ilgili kısaltmalar kullanılmaktadır. Aynı şekilde yargı kararlarında da davanın içeriğine göre farklı kısaltmalara rastlanılmaktadır.

#### Ör: 21

Monsieur XY a été embauché par la société **SARL** YZX par contrat de travail verbal à durée indéterminée en qualité d'analyste programmeur à compter du 22 octobre 2001. (Jugement du Conseil de Prud'hommes de X)

#### Ör: 22

"Considérant que le règlement **CE** n°44/2001 du 22 décembre 2000 prévoit en son article 15 qu'en matière de contrat conclu par un consommateur..." (Arret de la Cour d'appel de Paris, 12 fevrier 2016)

Bu örneklerde (21, 22) **SARL** (société à responsabilité limitée: Limited Şirket ) ve **CE** (Commission Européenne: Avrupa Komisyonu) gibi farklı alanlara giren kısaltmaların kullanıldığını görüyoruz. Bazı metinlerde kısaltmaların açılımı verilmemektedir, bazılarında ise metin içerisinde ilk kullanımda verilmektedir (ör. 23, 24). Bu durumda çevirmenin bu kısaltmaları dikkate alması gerekir. Kısaltmalar metnin devamında kullanıldığında çeviri sürecinde çevirmenin işini kolaylaştıracak ve zaman kazanmasını sağlayacaktır. (ör. 23, 24)

#### Ör: 23

"que, soutenant que la conservation, sous forme de fichier, de ces adresses IP aurait dû faire l'objet d'une déclaration auprès de la **Commission nationale de l'informatique et des libertés (CNIL)** et invoquant, par suite, (...)." (Arret de Cour de Cassation)

#### Ör: 24

Le loyer sera révisé chaque année à la date anniversaire du présent bail en fonction de la variation de l'indice du coût de la construction tel qu'il est publié actuellement par l'**Institut National de la Statistique et des Études Économiques, par abréviation «I.N.S.E.E.»** (Bail Commercial)

### 3.4. Türkçe/Fransızca Hukuk Metinlerinde Kullanılan Kısaltmaların Karşılaştırılması, Çeviri Süreci İçin Öneriler

Sapojnikova'ya (2012:262-265) göre<sup>1</sup> çeviri süreci oldukça karmaşıktır. Kısaltmayı anlamak ve başka bir dilde anlatmak sözkonusudur. Bazen özel isimler de olabilen hukuki adlandırmaların çevirisi ve kısaltmaları genel dile göre zorluklar sunmaktadır. Sapojnikova kültürlerarası bağlamda hukuki kısaltmaların çeviri sürecini şu şekilde özetlemektedir. Çevirmen kaynak dilde kavramı çözümlemekle işe başlar, erek dilde eşdeğerini bulmak için ilgili hukuk sistemlerinde kavramın karşılığını arar, bu kavram kısaltma yoluyla iki kez kodlanmış olabilir (kısaltmaların erek dilde karşılığı olabilir ya da olmadığı durumda ödünçleme yoluna gidilir). Sorun hedef dilin hukuk sisteminde bu kavramın olup olmadığıdır. Sapojnikova bu durumu beş başlık altında özetlemektedir:

#### 1.

Kaynak Dil	Erek Dil
Kısaltma----->Tamaçılımı----->	<b>Kavram</b> ----->Tamaçılımı----->Kısaltma

1 Açıklamalar tarafımdan Fransızcadan Türkçeye çevrilmiştir.



Kavram her iki dilde mevcuttur. Çevirmen tam açılımı yapar ve eğer varsa karşılığı olan kısaltmayı yazar. Genellikle terimler ve uluslararası adlandırmalar sözkonusudur (kurumlar, anlaşmalar, vb.).

## 2.

<b>Kaynak Dil</b> Kısaltma ---> Tam açılımı -----> Kavram-----	<b>Erek Dil</b> ----->Yakın kavram ----->Tam açılımı-----> Kısaltma
---	--

Erek dilde aynı kavramın olmaması durumunda, yakın ya da genel anlamlı bir açıklama yapılır ya da eğer varsa kısaltması önerilir.

## 3.

<b>1. Kaynak Dil</b> Kısaltma -----> Tam açılımı -----> Kavram----->	<b>Erek Dil</b> Yeni kavram-----> Açıklama -----> Kısaltma Ödünçleme-----> Kısaltma
---	---

Eğer kavramın erek dilde karşılığı yoksa yeni bir kavram oluşturulur ve

- olası bir kısaltma oluşturulması amacıyla kısaltmanın açıklamasına başvurulur ya da kaynak dildeki kısaltma ödünç alınır,
- ya da kısaltmanın açılımı kısaltılmış ya da kısaltılmamış şekliyle ödünç alınır.

## 4.

<b>Kaynak Dil</b> Kısaltma.....	<b>Erek Dil</b> .....Kısaltma
------------------------------------	----------------------------------

Bu durum çok bilinen ya da her iki dilde de ödünçleme yoluyla karşılığı bulunan kısaltmaların durumunu gösteriyor. Bu durumlarda çevirmenin kısaltmayı çözümlemesine gerek kalmadan çeviri otomatik olarak gerçekleşmektedir.

## 5.

<b>Kaynak Dil</b> Kısaltma .....∅	<b>Erek Dil</b>
--------------------------------------	-----------------

Bu durumda kavrama erişim ilk aşamada engellenmiştir. Anlama ve devamında çeviri mümkün değildir.

Sapojnikova *Le discours juridique en russe et en français: une approche typologique* (Rusça ve Fransızca hukuk söylemi: tipolojik bir yaklaşım) başlıklı bu çalışmada hukuk metinlerinde kullanılan kısaltmaların çeviri sürecini beş aşamada açıklamıştır. Çevirmenin kısaltmaların çevirisi sürecinde kaynak dilde ve erek dilde karşılaşılabileceği durumları açıklamış ve bu durumlarda nasıl bir tutum sergilemesi gerektiği üzerinde durmuştur. Yazarın bu açıklamaları her dildeki kısaltmaların çözümlenebilmesi ve erek dile aktarılması sürecinde oldukça yol gösterici bir çalışmadır.

Çevirmen öncelikle çevrilecek metnin türünü belirlemeli (hukukun hangi alanıyla ilgili), metni okuyup anlamalı, yapılan kısaltmaları çözümlenmeli ve sonrasında çeviri stratejisi belirleyerek çeviri sürecine geçmelidir. Hukuk alanında yapılacak çevirilerde alanında uzman olan bir çevirmen bile diğer alanlara ve bu alanlardaki kısaltmalara aşina olmazsa eğer çeviri sürecinde sorunlar yaşayabilir.

Türkçeden Fransızcaya ya da diğer yöne yapılan çevirilerde, kullanılan kısaltmaların her zaman karşılığı bulunmayabilir. Sapojnikova'nın araştırmasında da belirttiği gibi, kısaltılmış kavram eğer uluslararası düzeyde bilinen, kullanılan bir kısaltma ise olduğu gibi korunabilir. Fakat bir dildeki kısaltılmış ifadenin diğer dile tam

olarak kısaltılmış olarak aktarılması zor ise, bu durumda çevirmen metin içerisinde erek dilde kısaltma kullanarak dipnotta açıklama yoluna başvurabilir. Türkçeden Fransızcaya ve Fransızcadan Türkçeye yapılan bazı çevirilerde kısaltmaların birçoğunun erek dile hiç çevrilmediği, ödünçleme yolunun tercih edildiği görülmüştür. Türkçe nüfus kayıt örneğinde BSN (Birey sıra numarası: Numéro d'ordre individuel (NOI) ve VHİK (Veri Hazırlama ve Kontrol İşletmeni: Opérateur de Controle et de Préparation des Données (OCPD)) kısaltmalarının kaynak metinde kullanıldığı şekilde erek dile yani Fransızcaya "BSN" ve "VHİK" şeklinde, kaynak metindeki şekliyle, aktarıldığı görülmüştür.<sup>2</sup> >

Bu tür durumlarda çevirmenin kaynak metinde kullanılan kısaltmaların neye gönderimde bulunduğu anlaması, metin bağlamında çözülmesi ve erek dile bu kısaltmanın açılımının çevirisini aktarması gerekir. BSN'nin ve VHİK 'nın olduğu gibi erek metne aktarılması erek kültür alıcısı için hiçbir şey ifade etmeyecektir. Metin içerisinde yer kısıtlamasından dolayı açık olarak yazılamayacaksa bu ifadeler dipnot olarak açıklanmalı ve metin içerisinde Fransızca NOI ve OCPD şeklinde kısaltma kullanılmalıdır. Kaynak metin çözümlenmeli erek kültür odaklı çeviri yapılmalıdır. Çünkü hukuk metinlerinin çevirisinin erek kültür okuyucusunda aynı etkiyi yaratması beklenir, erek kültür alıcısı için yeterince anlaşılır olmalıdır ve doğru aktarılmalıdır.

#### **4. TARTIŞMA VE SONUÇ**

Türk ve Fransız hukuk metinlerinde kullanılan kısaltmalar ve çevirileri konusunun tartışıldığı bu çalışmanın sonucunda her iki dilde yazılan hukuk metinlerinde kısaltmaların sıklıkla kullanıldığı ve bu kullanıma önem verildiği görülmüştür. Yasa metinlerinde kısaltmaların kullanılmadığı, sadece Türk yasa metinlerinde madde (md.) sözcüğünün kısaltmasının kullanıldığı, Fransızca yasa metinlerinde ise hiçbir kısaltmanın kullanılmadığı görülmüştür. Her iki dilde de mahkeme isimlerinin kısaltıldığı, sözleşmelerde, anlaşma metinlerinde, yargı kararlarında sıklıkla kısaltmaların kullanıldıkları gözlemlenmiştir. Türkçeden Fransızcaya ve Fransızcadan Türkçeye yapılan çevirilerde çevirmenin kaynak metinlerdeki kısaltmaları çözümlemeyen erek dile kaynak metinde olduğu gibi aktardığı, uluslararası bağlamda geçerliliği olan kısaltmaları olduğu gibi koruduğu, bazı durumlarda ise dikkatsizlikten kaynaklanan nedenlerden dolayı eksik ve yanlış çeviri yaptığı tespit edilmiştir. Bu durum çevirmenin titiz bir çalışma sergilemediğini ortaya koymaktadır.

Bu araştırma kapsamında Türkçe ve Fransızca hukuk metinlerindeki (yasalar, yargı kararları, sözleşmeler, vekâletnameler ve her türlü hukuki belgeler) kısaltmaların kullanımı ve nasıl çevrilmeleri gerektiği konusu incelenmiştir. Fransızca hukuk metinlerinde bütün mahkeme isimlerinin kısaltıldığı, Türkçe hukuk metinlerinde ise birkaç mahkeme isminin kısaltıldığı görülmüştür. Her iki dilde de hukuk metinleri taranmış ve öncelikle hangi kısaltma şekillerinin kullanıldığı tespit edilmeye çalışılmıştır. Daha sonra, her iki dilde, bu kısaltmaların çevirmene ne tür sorunlar yarattığı/yaratabileceği tartışılmış ve bu kısaltmaların yer aldığı metinlerin çeviri sürecinde nasıl bir yöntem izlenmesi gerektiği tartışılmıştır. Çevirmenin bu durumu çözümlemesi ve aslına uygun bir çeviri yapabilmesi için nasıl bir tutum sergilemesi gerektiği konuları üzerinde durulmuştur.

Hukuk metinlerinde kullanılan kısaltmalarla ilgili, Fransızcada olduğu gibi, Türkçede kapsamlı bir çalışmanın yapılmadığı tespit edilmiştir. Hukuk kitaplarında ve alan sözlüklerinde sadece o kitapta ya da sözlükte kullanılan kısaltmalara yer verilmiştir. Hukuki kısaltmalara yönelik yapılacak kapsamlı bir çalışma hem çevirmenlerin işini kolaylaştıracaktır, çeviride zaman kaybını önleyecektir, hem de alan dışından ve bu konuyla ilgilenen kişilerin okudukları metinlerde geçen kısaltmaları daha kolay anlamalarına yardımcı olacaktır.

<sup>2</sup> Fransızca NOI ve OCPD kısaltmaları tarafımızdan Türkçe BSN ve VHİK kısaltmalarına karşılık olarak önerilmiştir.

**KAYNAKÇA**

Sapojnikova Peshkov, K. (2012). *Le discours juridique en russe et en français: une approche typologique*. Linguistique. Aix-Marseille Université.

Türk Dil Kurumu, Kısaltmalar. (18.07.2017) <http://www.tdk.gov.tr>

Türk Dil Kurumu, Büyük Türkçe Sözlük, (18.07.2017) <http://www.tdk.gov.tr>



## ANALYSE SEMIOTIQUE DES CARICATURES DES IMMIGRANTS DE PLANTU

NURTEN SARICA\*, NEZİHE KARA\*\*

### Résumé

Sous ce titre, seront analysées les caricatures de Jean Plantureux, appelé en bref Plantu, qui apparaissent dans « Le Monde », le quotidien le plus connu et le plus lu en France. Il s'agira d'une analyse sémiotique selon le cadre théorique de Joly, Cadet, Charles et Gallus. Le corpus a été formé des caricatures choisis qui expriment la situation des immigrants en Europe. En ce qui concerne l'objet d'étude, le dessin humoristique ou ce qu'on appelle la caricature, est un moyen d'expression qui résume des situations au lecteur en référant à l'humour et à la raillerie. Elle peut exprimer un sentiment, une situation ou un événement que les mots ne peuvent pas transcrire. Ce dessin humoristique n'est pas seulement pour le plaisir, mais aussi il clarifie l'actualité et transmet les idées qu'il comporte. La caricature est donc l'expression la plus percutante de l'opinion du peuple.

La problématique de cette étude est : comment décrire et interpréter les contenus et les messages des caricatures des immigrants de Plantu dans le perspectif sémiologique? Le but de cette analyse est de visualiser ce qui est invisible dans les caricatures. Il est donc important d'interpréter et d'étudier tout ce qui s'y trouve et qui est significatif: chaque mot, chaque image, couleurs, ponctuation, etc. Les fonctions de la caricature et son influence sur son lecteur seront expliquées.

**Mots-clés :** *Analyse sémiotique des caricatures, Caricature des immigrants, Plantu.*

### PLANTU'NÜN GÖÇMEN KARİKATÜRLERİ ÜZERİNE GÖSTERGEBİLİMSEL ÇÖZÜMLEME

### Özet

Bu çalışmada Fransa'da ve tüm dünyada tanınan "Le Monde" gazetesinde Plantu lakabıyla yer alan Jean Plantureux'nün karikatürleri üzerine göstergebilimsel bir inceleme yapılacaktır. Karikatürler arasında özellikle günümüzün en önemli konularından biri olan göç ve göçmenler hakkındaki karikatürlerden altı tanesi incelenecektir. Araştırmamızda, Plantu'nün göçmenler hakkındaki karikatürlerinin içerikleri göstergebilimsel açıdan ele alınacaktır ve yorumlanmaya çalışılacaktır. Özellikle mizah yani gülmece içerikli resim veya karikatür olarak adlandırılan çizimler insanların düşüncelerinin en çarpıcı aktarım şekli olarak tanımlanmaktadır. Karikatür, mizahı ve eğlenceyi daha da çoğaltarak bir bilgiyi temsil eder. Sözcüklerle açıklanamayan bir duyguyu veya bir durumu gösterir. Bu mizahlı desen, sadece eğlence için değil aynı zamanda gündemi aydınlatan ve var olan düşünceleri aktaran bir araçtır. Çalışmanın hareket noktası, Plantu karikatürlerinin iletmek istediği düşüncenin göstergebilim verilerine dayanarak nasıl yorumlanabileceği veya anlaşılabilirliği sorusudur. Cadet, Charles, Galus ve Joly gibi kuramcıların görüşleri ışığında bu karikatürler incelenmeye çalışılacak, işlevleri ve okur üzerindeki etkileri irdelenecektir. Görünenden hareketle karikatürlerin gizli olarak vermek istediği bilgi üzerinde durulacaktır.

**Anahtar Sözcükler:** *Karikatür Analizi, Göçmen karikatürü, Plantu, Göstergebilim.*

\*Prof. Dr. Nurten SARICA, PAÜ, Fen-Edebiyat Fakültesi Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü, DENİZLİ.

e-posta:nsarica@pau.edu.tr

\*\*Doktora Öğrencisi, PAÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Fransız Dili ve Edebiyatı, DENİZLİ.

e-posta:karanezihe@yahoo.fr

## INTRODUCTION

L'un des sujets les plus actuels de nos jours est sans doute l'immigration et bien sûr le problème des immigrants. Il est donc intéressant d'étudier un tel sujet du point de vue de la sémiologie qui est actuellement très répandue et populaire parmi les autres disciplines scientifiques. Le champ d'étude de cette recherche est la caricature définie comme la courte expression la plus touchante et même choquante des idées humaines. Cette recherche s'oriente vers le côté sémiotique des caricatures de Jean Plantureux, appelé Plantu. Les échantillons sont tirés de ses caricatures du jour publiées dans le journal « Le Monde », le plus lu en France parmi les quotidiens. Et Plantu est un caricaturiste très connu surtout avec ses dessins politiques exprimant les événements actuels partout au monde.

Le dessin humoristique ou ce qu'on appelle la caricature est un moyen d'expression qui résume des situations au lecteur. La caricature représente l'information accompagnée de l'humour et de la gaieté. Elle peut exprimer un sentiment ou une situation que les mots ne peuvent pas transcrire. Ce dessin humoristique n'est pas seulement pour le plaisir, mais aussi il clarifie l'actualité et transmet les idées qu'il comporte. La caricature est donc l'expression la plus percutante de l'opinion du peuple.

Pour aborder le sujet, la question qui se pose est : Comment peut-on caractériser et interpréter les contenus et les messages des caricatures des immigrants de Plantu ? Cadet et ses collègues parlent de cinq étapes pour pouvoir réaliser le processus de la lecture d'une caricature. Ces étapes sont « La description, la compréhension, l'application, l'explication, l'appréciation » (Cadet et autres, 1997: 50) La compréhension et l'explication sont deux étapes les plus importantes dans la lecture du dessin de Plantu. Car il nous présente toutes les représentations idéologiques et culturelles pour faire le rapprochement entre le dessin et l'événement traité. Le caricaturiste prend en considération de ces lecteurs et prépare ses dessins à leurs intentions, culturelles, sociales et politiques. Dans ce cas, on comprend que la même image n'exprime pas forcément le même message dans les différentes sociétés culturelles. L'image peut être comprise autrement ou pas par les individus. Une caricature, qui fait rire une certaine communauté socioculturelle, elle ne représente d'un autre côté aucun sens pour une autre. Pour une caricature, chaque individu réalise un travail analytique spontanément. Pour cette raison, nous avons obéi à la méthode à la fois analytique et descriptive sous l'angle sémiotique. Afin de répondre à la problématique posée, notre travail insiste surtout sur la description et l'interprétation des caricatures.

## 1. LA CARICATURE

### 1.1. La Définition.

Avant de passer à l'analyse des caricatures, il convient de regarder sa définition. Selon le dictionnaire Le Petit Robert « la caricature est un mode particulier d'expression dont la fonction est d'illustrer ou de présenter de façon satirique, et même polémique, un trait, un personnage, un fait, un événement ». Il est clair que la caricature est un tout ayant plusieurs dimensions. Ce caractère multidimensionnel l'attribue un rôle important parmi les autres moyens d'expression et de représentation des idées. De ce point, son analyse sémiotique est attirante grâce à sa formation plurifonctionnelle.

Puis qu'on parle de la sémiologie, ceci dit le signe occupe une place centrale. Entant que signe, la caricature est composée de signes iconiques (images), linguistiques (texte) et plastiques (forme, couleur, composition). Selon la théorie saussurienne de signe, un signe se compose d'un signifiant et d'un signifié. Si la caricature est un signe, alors comment exprimer son système. Donc la relation signe-signifiant-signifié est montré dans le tableau ci-dessous:

**Tableau I: Relation signe = signifiant + signifié**

Le signifiant est ce que signifie la caricature pour le dessinateur (le caricaturiste)
Le référent est ce que représente la caricature dans la réalité.
Le signifié est ce que l'on perçoit de la caricature.

### 1.2. Les Catégories de Caricature

Cadet, Charles et Gallus expriment dans leur œuvre intitulé « La communication par image » qu'il y a trois catégories de caricatures. Premièrement *la caricature par amplification* est un genre employé dans le dessin d'actualité. Selon les théoriciens « *Le caricaturiste copie le visage et la silhouette du personnage fidèlement, mais il met l'accent sur ce qui sort de l'ordinaire* » (Cadet et autres, 1997 : 50) Deuxièmement *la caricature*

*zoomorphique* qui représente les personnes très connues sous l'apparence d'animal. « *Le dessinateur utilise les qualités et les défauts d'animaux pour expliquer certains comportements ou caractères du personnage caricaturé en déformant son visage pour qu'il ressemble à un animal. Ce genre est utilisé pour porter un jugement sur un personnage* (Cadet et autres, 1997 : 50). Troisième catégorie de caricature est *la caricature par simplification*. Ceci est destiné à exprimer simplement ou sans détails la situation ou l'événement en question. « *Il simplifie au maximum les traits de la personne, et ne retient que les traits distinctifs comme la moustache, un chapeau melon, etc. La caricature par simplification est souvent accompagnée d'un article concernant le personnage* » (Cadet et autres, 1997 : 50).

A part de ces catégories, chez Rivière, il s'agit des procédés de la caricature. Par exemple, le procédé d'exagération. Le caricaturiste peut exagérer les traits physiques des personnes caricaturées. Ils peuvent être beaux ou laids, très gros ou minces. Le but de l'artiste n'est pas d'enlaidir ou de déformer l'aspect d'une personne mais d'accentuer ses traits « pour y intensifier les particularités en ajoutant quelques attributs pour mettre en avant ses opinions et ses principes » (Rivière, 2005 :32). Par ailleurs, le procédé de personnification, d'animalisation et de végétalisation sont d'autres procédés de caricature qui sont très courants et largement utilisés et servent à représenter une notion abstraite ou un objet sous l'apparence d'une personne ou inversement il consiste à donner à une personne des caractéristiques animales ou végétales. Hors de ces trois procédés on voit chez Rivière le procédé de faire rire qui est en fait une des fonctions principales du dessin de presse.

### 1.3. Les Types de Message

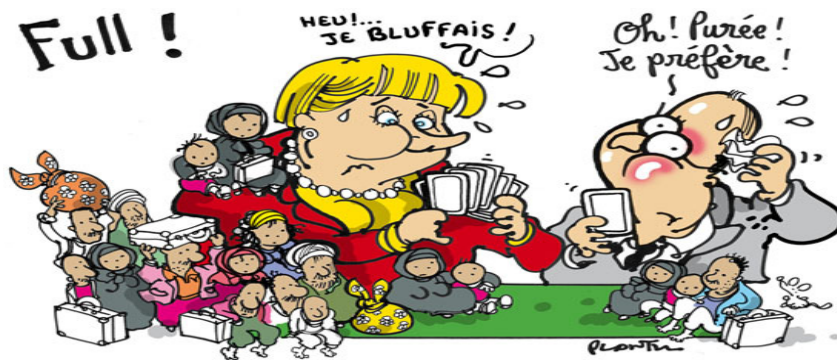
Dans la définition de la caricature, on parle de ridiculiser, de railler ou de faire rire, et même de faire réfléchir sur de nombreuses choses sociales, politiques, individuelle etc. Et cela veut dire que la caricature sert à donner et à transmettre un ou plusieurs messages aux lecteurs. Martin Joly exprime dans son œuvre intitulée « Introduction à l'analyse de l'image » que le message peut transmettre par l'intermédiaire de plusieurs éléments. Et selon lui il y a trois types de messages constituant le message principal visuel. Ils sont donc *le message plastique* comportant ces éléments : « *couleurs, formes, compositions, texture* » (Joly, 2015, 93) ; *le message iconique* contient les motifs, les objets, les signes. Cette sorte du message a un conté complémentaire avec le message plastique. Et Joly dit : « *l'interprétation des motifs se joue par l'intermédiaire du processus de la connotation, lui-même porté par des connotateurs de divers ordres: usages socioculturels des objets, des lieux, ou des postures; citation et autoréférence; figures de rhétorique.* (Joly, 2015 : 111-112) En troisième lieu, chez Joly, il y a le message linguistique auquel tout le monde assigne le rôle déterminant dans l'interprétation d'une image. Il est indispensable dans la compréhension toute faite, Joly partage à ce point l'idée de Godard qui dit : « *Mot et image, c'est comme chaise et table : si vous voulez mettre à table, vous avez besoin des deux.* » (Joly, 2015 : 119) Pour être efficace et pour mieux fonctionner l'image et mot se complètent. Le message linguistique montre le rapport qu'il entretient avec l'image.

### 1.4. Les fonctions de Caricature :

Quant aux fonctions de la caricature, la première est, comme dit Rivière, faire rire. Pourtant un caricaturiste souhaite souvent transmettre un message. Donc, il existe d'autres fonctions de ce dessin humoristique. La fonction d'informer sert à éclairer, à expliquer les événements, les situations comme on le trouve dans un quotidien. La fonction de distraction reflète la volonté de distraire des lecteurs du caricaturiste. Dans la fonction d'éducation, le caricaturiste souhaite éduquer ses lecteurs en visualisant ce qui se passe derrière le rideau, bien sûre en rapport avec sa connaissance du milieu. On peut parler de la fonction de vulgarisation de la caricature, car sa simple façon d'expression peut vulgariser les sciences et les cultures. Grâce à cette simplification, la caricature peut être utilisé et jouer un rôle important dans l'éducation scolaire aussi. En outre, on voit la fonction de démystification de la caricature. Là, le caricaturiste change le sérieux du réel par la modification physique des personnages. Autrement la fonction de contestation sert à libérer le caricaturiste de ses pensées négatives et de ce qui pèse dans son inconscient. Finalement la fonction publicitaire attire l'attention des lecteurs à un produit, un événement ou une personne.

## 2. ANALYSE DES CARICATURES CHOSIES

A la lumière de ces explications ci-dessus, on entreprend à l'analyse des caricatures de Plantu, publiées dans « Le Monde ». Six échantillons ont été choisis en fonction de leur contenu intéressant et actuel englobant les caractéristiques expliquées.



Caricature I

**Description :**

C'est une caricature amplifiée. Ici, Angela Merkel joue aux cartes avec François Hollande, l'enjeu, la mise est les réfugiés. Merkel en a beaucoup près d'elle, Hollande beaucoup moins. Malgré cela c'est le président français qui semble en difficulté. Les sueurs d'Holland, le mouchoir et la rougeur de ses joues sont des signes importants.

**Interprétation :**

Pour mieux interpréter, il faut s'informer de la situation décrite et savoir arrière-plan de ce qui se passe en Europe. Car le chancelier allemand Merkel s'était engagée à recevoir un million de réfugiés, et voulait que les autres pays européens s'engagent en proportion, or la France a refusé de suivre et déclaré qu'elle n'en accueillera que quelques dizaines de milliers. Le « Euh, je bluffais ! » de Merkel montre son recul et « je préfère » de Hollande son dilemme. En effet, le comportement et l'idée de ces pays Européens nous montrent aussi qu'ils ne veulent pas accueillir plusieurs immigrants en Europe.

Tableau II. Analyse de C.1

CARICATURE I		
SIGNE	SIGNIFIANT	SIGNIFIE
Tout le contenu de la caricature.	Angela Merkel, François Hollande, les cartes, les réfugiés, les discours, les couleurs, les motifs, le jeu aux cartes.	Les pays Européens ne peuvent pas accueillir plusieurs des migrants en Europe.



Caricature II

**Description :**

Dans cette caricature de Plantu, beaucoup de policiers courent derrières des réfugiés jusqu’au sommet d’un gâteau surmonté d’une barrière de douane. Ils sont arrivés au sommet, ils sont tombés sur la plage.

**Interprétation :**

Le centre de Sangatte est un lieu où les réfugiés se réunissent en attendant des papiers pour partir en Angleterre. Mais ce centre a été fermé par Sarkozy. C’est une impasse pour leur situation, et l’empire.

**Tableau III. Analyse de C.II**

CARICATURE II		
SIGNE	SIGNIFIANT	SIGNIFIE
Tout le contenu de la caricature.	Les couleurs, le lieu, les personnages.	Les difficultés et les obstacles mis par les lieders devant les réfugiés sont un grand problème, et rien n’est résolu



**Caricature III**

**Description :**

Ce dessin de Plantu a été publié en 2013 dans le journal du Monde. Quand vous regardez de cette image, vous pouvez voir un bateau qui s’appelle « Lampedusa », île italienne où les immigrés se rendent, le bateau ne semble pas très solide. Il passe par une porte, cette porte signifie la porte de L’Europe. De l’autre côté du dessin, il y a un bureau d’inscription à « Bruxelles », sa valeur symbolique c’est que c’est le bureau de l’Union Européenne. Dans cette caricature, on voit aussi les personnes blessées, épuisées. Leur vêtement sont sales, troués, abîmés. Ils semblent venir d’Afrique. D’un autre coté les deux personnes du côté droit, sont des hommes habillés en costume cravate. L’un deux crie « Le tiers monde ! », il a l’air paniqué, alors que le deuxième homme semble être réveillé par le cri de l’autre. L’apparence de ces deux hommes signifie le comportement de L’Europe en face de la situation qui se passe en Europe pour ces immigrantes. Et de plus sur ce dessin, on voit que les couleurs sont divisées en deux, sur le côté gauche il y a des couleurs vives comme le rouge ou le jaune, alors que, sur le côté droit du dessin, les couleurs sont le noir et le blanc. On aperçoit un contraste entre ces personnages.

**Interprétation :**

Quand on regarde à cette image, on voit les intentions de Plantu qui veut se moquer un peu du gouvernement Européen pour montrer que certains ne font presque pas attention à ce qui se passe en Europe. Parce que beaucoup des gens immigrés entrent clandestinement dans les pays d’Europe pour survivre. Plantu nous montre aussi beaucoup d’immigrés arrivent en Europe trop facilement et en grande quantité.



Tableau IV. Analyse de C.III

SIGNE	SIGNIFIANT	SIGNIFIE
<b>CARICATURE III</b>		
Tout le contenu de la caricature a une valeur de signe	Le motif de bateau, la porte, les différentes couleurs, les personnages.	Les gens immigrés entrent clandestinement dans les pays d'Europe et en grande quantité.



Caricature IV

**Description :**

Ici, Un personnage qui porte le costume des inquisiteurs du 14 et 15 e siècle utilise un microscope qui symbolise les tests ADN envisagés pour trier les réfugiés. On voit seulement les signes plastiques et iconiques.

**Interprétation :**

Dans cette caricature, on comprend que ce dessin dénonce l'idée du tri « scientifique » des réfugiés en fonction de leur origine pour déterminer si oui ou non ils sont susceptibles de bénéficier du droit d'asile. Les réfugiés qu'ils soient politiques, de guerre ou économiques peuvent légitimement vouloir un meilleur avenir que dans leur pays d'origine, ce tri est inacceptable et injuste.

Tableau V. Analyse de C.IV

<b>CARICATURE IV</b>		
SIGNE	SIGNIFIANT	SIGNIFIE
Tout le contenu de la caricature a une valeur de signe.	Un personnage, le costume des inquisiteurs du 14 et 15 e siècle, un microscope, les tests ADN	Les mauvais comportements contre les réfugiés



Caricature V

**Description :**

Cette caricature de Plantu publiée le 26 septembre 2013 nous montre les Rom. On y voit les hommes politiques qu'ils sont Monsieur Sarkozy, l'ancien président de la république Manuel Valls, ancien ministre de l'intérieur et un policier ; de l'autre côté une famille de Rom. La scène se passe à l'extérieur sur un terrain.

**Interprétation :**

Plantu a utilisé les couleurs symboliques. Les couleurs des politiciens sont sombres, triste qui montrent qu'ils sont méchants et autoritaires, de l'autre côté, il y a des couleurs vives qui montrent la vie, la joie, la gentillesse et l'innocence.

Le mot « pique » est utilisé par Monsieur Sarkozy, est un terme enfantin. Dans ce dessin, Plantu ridiculise les hommes politiques.

**Tableau VI. Analyse de C.V**

CARICATURE V		
SIGNE	SIGNIFIANT	SIGNIFIE
Tout le contenu de la caricature a une valeur de signe	Les hommes politiques, une famille, le bébé, le policier, les couleurs sombres et les couleurs vives, un brassard bleu, blanc, rouge, un document officiel	Une famille de Rom.  Le comportement ridicule des hommes politiques devant le problème des familles immigrantes et le désespoir et l'impuissance des immigrants



**Caricature VI**

**Description :**

Dans cette image, les ouvriers manifestent contre la réforme du code de travail que le gouvernement veut mettre en place. Des immigrés arrivent en France et disent qu'ils peuvent travailler le dimanche.

Sur ce dessin on peut voir aussi, une ouvrière porte une salopette et une casquette, à un visage mal rasé et fâché contre le personnage en costume et lunettes au regard apeuré ayant un livre sous le bras. Ce dessin nous indique les sentiments négatifs : colère, peur, rejet. Il y a le bon sourire du père de cette famille de migrants. Quatre hommes en turban et baluchons, rasés de frais, portant de larges sourires. Une femme strictement voilée verse des larmes de joie, un enfant représenté à côté d'elle a un large sourire. Les couleurs sont vives. Le regard des personnages reflète les sentiments positifs: joie et reconnaissance. Entre deux groupe il y a un policier assis tamponnant les papiers des immigrants.

**Interprétation :**

Dans cette caricature, il s'agit clairement d'une immigration économique et il s'agit du Code du Travail. Les migrants du côté droit déclarent fièrement : « **nous, travailler le dimanche, pas de problème !** ». Ce dessin est sur les travailleurs qui se battent contre le travail du dimanche, sur l'ouvrier ou l'employé qui voit sa vie familiale menacée. De l'autre point il montre l'obéissance des immigrants à toute sorte d'injustice comme travailler même le dimanche.

**Tableau VII. Analyse de C.VI**

<b>CARICATURE VI</b>		
<b>SIGNE</b>	<b>SIGNIFIANT</b>	<b>SIGNIFIE</b>
Tout le contenu de la caricature a une valeur de signe.	Une ouvrière, un personnage en costume et lunettes, un livre rouge, les sentiments négatifs, une pancarte, quatre hommes portant turban et baluchons, une femme voilée ,un policier.	Les conditions difficiles de travail des immigrants

**CONCLUSION**

De nos jours, lorsqu'on parle d'image, on pense non seulement à l'image médiatique, mais surtout à l'image numérique du téléphone portable, de l'ordinateur, de media social. Dans cette étude on a essayé d'analyser les caricatures qui étaient un élément très important et attirant. On constate que la caricature est un système de signes élaboré pour informer et communiquer un message. Plus particulièrement l'image, c'est-à-dire la caricature, peut être considéré comme un outil de communication et un signe. L'analyse de la caricature a permis de montrer la possibilité de la technique de caricature, donc l'utilisation des signes plastiques, iconiques et linguistique. De ce point de vue, on en résulte que la caricature, entant que dessin médiatique transmet un message par l'intermédiaire des signes plastiques et iconiques, mais le signe linguistique sert à faciliter l'appréhension et l'interprétation des événements caricaturés. Il est à noter que cette simple étude confirme l'importance de la caricature comme un moyen d'expression éclairant la situation des immigrants par l'œil d'un caricaturiste connu. En conclusion, les caricatures de Plantu mettent l'accent sur les immigrants et leurs situations actuelles en Europe, l'indifférence des pays européens devant leur problème. Parmi les personnages caricaturés les syriennes et les africains sont nombreux. Le caricaturiste transmet l'opinion percutante des européennes d'une manière humoristique mais ce n'est pas d'un but de faire rire mais de réfléchir la situation difficile ou bien la tragédie des immigrants.

**BIBLIOGRAPHIE**

Cadet, C., Charles, R., Gallus, J-L., (1997), **La communication par image**, Ed Nathan. Paris.

Joly, M., (2015), **Introduction A L'Analyse De L'Image**, Edition 3., Armand Colin, Paris

Joly, M., (2011), **L'Image et Les Signes**, Armand Colin, Paris.

Barthes, R., (1985), **L'Aventure Sémiologique**, Edition du Seuil, Paris.

Courtes, J., (2007), **La Sémiotique du Langage**, Armand Colin, Paris.

Dictionnaire Sémiotique Général

Dictionnaire de la linguistique Larousse.

Dictionnaire : Le nouveau PETIT ROBERT de la langue française-2010

Dictionnaire électronique : [www.universalis.fr](http://www.universalis.fr)





## YAZMA TUTKUNU İKİ YAZAR

### LEYLÂ ERBİL ve MARGUERITE DURAS

Sevim AKTEN\*

#### Özet

Birisi çağdaş Fransız Edebiyatı'nda kendini hiçbir yazınsal yönelime ait saymayan Marguerite Duras gibi bir yazı ustası, diğeri çağdaş Türk Edebiyatı'nda hiçbir kalıba sığmayan, yerleşik değerlere kafa tutan, ödüllere katılmayan, sıradışı bir yazar Leylâ Erbil. Ortak özellikleri kimseye benzememek, kimseye öykünmemek, yeniyi aramak, özgür düşünceyi özgün yapıtlarla yansıtmak. Bu iki ilginç yazarda benzerlikler aramak ilk bakışta olanaksızdır, hatta yanlıştır. Ama rastlantısal da olsa ortada yazıyı algılamalarında ve yansımalarında benzerlikler var. Yapıtlarının çoğul okumaya açık oluşu kimi koşutlukları aynı bağlamda yorumlama olanağı sunuyor. Her iki yazarın yapıtlarında, yazarlar da kişileri de herkes kendi gerçeğini kendi arar, kendi kurar; ister yaşanmış ister düşünmüş olsun. Düşünsel ve yazınsal yönelimlerini kişi üzerinden yapıta yansıtan yazarların verdiği ipucu doğrultusunda önceliği odaksal kişiye vererek metin içi konumlarını ve metin dışı bağlanımlarını değerlendirmek ilginç bir çalışma olur düşüncesindeyiz.

**Anahtar Kelimeler:** *Leyla Erbil, Marguerite Duras, René Girard, Gerçeklik, Kurmaca.*

## TWO WRITERS WHO DOTE UPON WRITING LEYLÂ ERBİL and MARGUERITE DURAS

#### Abstract

One of them is a wordsmith like Marguerite Duras who does not regard herself appertaining to any literary movement in contemporary French Literature, the other one is an extraordinary writer Leylâ Erbil who outgrows stereotypes, opposes to the established forms, and doesn't accept awards. Being unlike anyone, not emulating to anyone, searching for the new and reflecting free thought via unique works of art are their common characteristics. At first, looking for similarities in these two writers is impossible, it is even incorrect. However, there are similarities in their perceptions and reflections of writing though it is coincidental. That their works are open to plural reading gives the opportunity to interpret some parallelisms in the same context.

In the works of both authors, both writers and their characters search for his/her own truth and establish their own facts whether it is lived or imagined. We are in the opinion that it would be an interesting study to evaluate in-text positions and out-of-text connections by giving priority to the focal person in line with the hint given by the writers, who reflect their intellectual and literary tendencies to their works through characters.

**Keywords:** *Leyla Erbil, Marguerite Duras, René Girard, Reality, Fiction.*

\*Prof. Dr., Atatürk üniversitesi, Emekli Öğretim Üyesi, ERZURUM.  
e-posta: sevimakten45@hotmail.com.

“*Leylâ Erbil* edebiyatımızın tahtındadır, başımızın tacıdır. O, *Tuhaf Bir Kadın... Karanlığın Günü*’nü aydınlattı. En güzel *Mektup Aşk*ları’ni yazdı. *Eski Sevgili*’leri yeniden âşık etti. *Gecede* ve gündüzde okurlarını yüceltti. Kötülükleri ve haksızlıkları *Hallaç pamuğu* gibi attı. Kendini dev sanan nice yazarlar, onun yanında “*Cüce*” kaldı. Aklımızdan ve kalbimizden uçurduğu *Zihin Kuşları* için minnettarız ona...” (Talât Sait Halman)

Yazarlarla yapılan söyleşilerde sizin için yazmanın anlamı nedir diye alışılmış bir soru sorulur. Her birinin gerekçesi ayrıdır. Yazmak kimine göre bir arayış, bir çıkış yolu, kimine göre bir buluştur, kimi kendini ifade etmek, kimi özgürleşmek, kimi hesaplaşmak, kimi de içini dökmek için yazdığını söyler. Bana göre yazmak bir ayrıcalıktır, yerine göre aykırılık ya da alışkanlıktır, yeniden doğuştur, varolmaktır, çoğalmaktır, unutulmamaktır, yaşamak ve yaşatmaktır.

**Marguerite Duras** için yazmak nevrozdan kurtulmanın, arınmanın yoludur, yarattığı kişilerle yaşar, yaşadıkça yazar, yazdıkça özgürleşir.

**Leyla Erbil** için yazmak platonik bir aşktır, karşısındakine dokunmadan, konuşmadan sohbet etmektir. Karşısındakinin yerine geçendir, “*kendi kendini doğrultmak*”, yaratmaktır, “*hakikat diye bir şey olamayacağını bilinciyse, hakikati aramaktır*” (Erbil, Kalan:10).

Birisi çağdaş Fransız Edebiyatı’nda kendini hiçbir yazınsal yönelime ait saymayan Marguerite Duras gibi bir yazı ustası, diğeri çağdaş Türk Edebiyatı’nda hiçbir kalıba sığmayan, yerleşik değerlere kafa tutan, ödüllere katılmayan, sıradışı bir yazar Leylâ Erbil. Ortak özellikleri kimseye benzememek, kimseye öykünmemek, yeniyi aramak, özgür düşünceyi özgün yapıtlarla yansıtmak olarak tanımlanabilecek iki yazarda benzerlikler aramak ilk bakışta olanaksızdır, hatta yanıltıcıdır. Ama rastlantısal da olsa yazıyı algılamalarında ve yansıtmalarında benzerlikler var. Yapıtlarının çoğul okumaya açık oluşu kimi koşullukları aynı bağlamda yorumlama olanağı sunuyor.

“*Metnin içeriğinin, yazarın yakıştırmasıyla, hakikati ele geçirme çabası*” (Erbil, 2013a: 10) olduğunu savlayan Erbil ile gerçeği kendi algıladığı biçimiyle yapıtlarına yansıtan Duras bu konuda uzlaşmış gibiler. Her iki yazarda da her zaman öznel ve yalın bir gerçeklik kurguludur. Gerçek, ya kendini bulma ya da kendini yok etme eğiliminde saklıdır. Yazarlar da kişileri de herkes kendi gerçeğini kendi arar, kendi kurar; ister yaşanmış ister düşünmüş olsun. Her iki yazarda da özellikle kadınlar toplumsal cinsiyetinden sıyrılıp birey olma yönünde savaşım vermektedir.

Düşünsel ve yazınsal yönelimlerini kişi üzerinden yapıta yansıtan yazarların verdiği ipucu doğrultusunda önceliği odaksal kişiye vererek metin içi konumlarını ve metin dışı bağlanımlarını araştıralım.

Leylâ Erbil’in mercek altına aldığımız üçlemesinde *Tuhaf Bir Kadın*<sup>1</sup>, *Kalan*<sup>2</sup>, *Tuhaf Bir Erkek*<sup>3</sup> kişiler geçmişleriyle betimlenir, ait oldukları dinin, ırkın, ülkenin insanları olarak biçimlenir. Ayırıcı özellikleri olsa da genel olarak toplumsal cinsiyet kimlikleriyle tanınırlar. Ortak bellekte yerleştikleri gibidirler, bu nedenle silik görünürler. Tarihsel, toplumsal ve siyasal olayların arkasından bir görünüp bir kaybolurlar.

Varoluşları geçmişleriyle ilintili kişiler, kimi zaman bir bakır tencereyle, kimi zaman duvardaki bir aile fotoğrafıyla, aynalarla ve anılarla güncel yaşama yerleşirler. Geçmişin kalıntıları, kimi zaman son örnekleri olan kişiler bir etnik grubu, bir sanat dalını, bir ideolojiyi, bir söylenceyi, bir düşünceyi, kısacası tüm insanlık durumunu canlandırmak için görevlendirilmişlerdir. Her birinin ayrı bir işlevi vardır, göndermeleri genellikle imgeler yoluyla kurulur.

İstanbul sokaklarında bağırarak günlük gazeteleri satan çocuğun pençeleri vurulu kunduralarından Hrant’ın yamalı lastik pençelerine geçer. Hemen ardından Onat Kutlar, Uğur Mumcu, Doğan Öz, kanlı pazarlar, cumartesi anneleri, coplar, biber gazları, tanklar, tazyikli sularla bir yakın tarih sorgulanır.

Düğmelerden, plise eteklerden, Hristo ustadan, aynalı pasajın sakinlerinden, 6-7 Eylül 1955 olaylarına geçiş yine imgelem yoluyla yansır. Pasajın üst katındaki tanrıça heykellerinden Marilyn’e, Kennedy kardeşlere olağanüstü ayrıntılarla geçer. Hegel’in Köle-Efendi Diyalektiğinden, Stockholm sendromuna giden yol saplantısal çocukluk imgeleriyle anlanılır.

Boğazdaki yalılarda oturanlar, her milletten gecekondü sakinleri, eski İstanbul hanımefendileri, siyasi militanlar, devrimciler, hapistekiler, açlık grevindekiler ne denli gerçekse mitolojik figürler, hayal ürünü kötüler (gogmoglar, gorgolar, egolar, unsurlar), kızlarını diri diri gömen babalar, batılı filozoflar, İslam bilginleri, dinsel mitler de bir o kadar gerçek olarak yansır.

1 Erbil, Leyla, *Tuhaf Bir Kadın*, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2014.

2 Erbil, Leylâ, *Kalan*, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2013a

3 Erbil Leylâ, *Tuhaf Bir Erkek*, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2013b.

Bu oluşumların gölgesinde biçimlenen kişilerin her birinin yaşadığı bir kırılma noktası vardır; ortak ya da öznel, hepsi güdümlü kişilerdir. Kimisi kendini kanıtlama, kimisi ötekini yoketme, kimisi ideallerinin peşinde; ama hepsi bir dolayımın gölgesinde eylemlerini sürdürürler. Bu yüzden görünürdeki eylemlerin yönüyle kökenlerindeki dürtü örtüşmez.

Başkalarının üzerinden kendilerini kanıtlamaya kalkışır; kendini eksik hisseden biri ancak ötekini altederse öfkesini yenebilir, intikam alırsa yatıştır. Ama öcünü alamayan biri yıkıcı duygularını bastırma yoluna giderse hiç ortaya çıkar. Deyim yerindeyse bu hastalıklı bir ruhsal durum demektir. Kişi ötekini bağışlayamadığı ya da altedemediği için içten içe erir. L. Erbil'in kişileri çoğunlukla varoluşsal bir haset içinde kıvrandır. Yıkıcı duygular ve karmaşalar içinde varlığını sürdürürken kırılma noktasında eyleme geçer ya öcünü alır ya da bir şekilde kendini kanıtlar ve rahatlar ama bunlar olmazsa hiç büyür.

Toplumsal dayatmaları acımasızca eleştirirken imgeler ve simgeler aracılığıyla kurulu düzenle eğlenmekten geri kalmaz. Ölüm gibi ciddi konularda bile aykırı ve alaycı duruşunu sürdürür. Bunun en güzel örneklerinden biri bir yıllık evli çiftin evliliklerini kurtarma oluntusudur (Erbil, 2013b: 85). Baş başa balık yerken eşek arılarının saldırısına uğrayan genç kadın kendini korumak için göle atlar, koca ısıklı Tarkan'ın oynama şıkıdım şıkıdım şarkısını çalar. Tuhaf kocanın vurdumduymaz tavrı, ipe sapa gelmez yorumları çifti evliliklerini bitirme noktasına götürür (Erbil, 2013b: 115). Aynı anda "mutluluk odur ki biz bize yeteriz." diye gönenen bir erkek "keşke bununla olacağıma (siyasi) yürüyüşlere katılsaydım" (Erbil, 2013a: 95) diye düşünen bir kadın. Duyguları bu denli farklıyken evlilik algıları ne ölçüde örtüşür. Genç kadının yaşadığı çelişkilerin gerilime dönüşmesi doğaldır. Yaşadıklarının ayırımında olmayan kocanın duyarsızlığı karşısında kadının çırpınmaları simgesel anlatımla betimlenir. Arı sürüsünün saldırısına uğrayan genç kadın masmavi gölün sularına atar kendini, dibe vurur her anlamda ama Erbil'in kadınları güçlüdür kendilerini kurtarmayı iyi bilirler. Eşini eşek arısı hortumu olarak gören kadın (Erbil, 2013b: 109 / Erbil, 2013a: 56) aşkı "Haliç sularında battı batacak... kağıttan bir kayıkçık" (Erbil, 2013b: 111) olarak algılar. Ölümçül operacı arılar oluntusu ölüm izleğine derin anlamlar yüklenmiş, çarpıcı imgelerle en yetkin anlatımını bulmuş, mitolojik göndermelerle varsıllaşmış, (Erbil, 2013b: 114) akıllardan kolay kolay silinmeyecek bir öyküdür.

Ancak inanın insana yaşattığı kırımlara gelince yazar imgesel dili bir anda bırakır, gerçeği en katı haliyle çarpıcı bir dille aktarır. Bu bağlamda tüm sanatsal yapılardan arınıp acımasız bir söylem yeğler. Savaşlar, yıkımlar, ihanetler, intiharlar, cinayetler en can yakıcı anlatımıyla okuru derinden etkiler. Burada okurla yüzleşen artık "sivri dilli" Leylâ Erbil'in ta kendisidir.

Aynı izlekleri aynı imgesel dille betimleyen Marguerite Duras, *Détruire dit-elle*<sup>4</sup> adlı yapıtında تنها bir otelde karşılaşan dört beş kişinin geçmişlerini sorgulamalarını öyküler. Anlatının odağında yakın geçmişte doğmadan ölen bebeğinin yol açtığı ruhsal çöküntüyü yaşayan genç bir kadın vardır. Romanın ana örgesi karşılaşma Duras'ın bütün romanlarında yinelenen bir izlettir. Karşılaşma bunalımdan, can sıkıntısından ve yalnızlıktan kurtulmanın çıkış kapısıdır. Ancak bu umut kapı açılıp kapanana dek kısa sürer. Kişiler çok geçmeden yine içlerine kapanır, yine yalnız kalırlar.

*Détruire dit-elle* Yahudi kimliklerinden ötürü toplumsal anlamda dışlanmış iki erkeğin, bireysel anlamda engellenmiş ve hırpalanmış iki kadının yaşamlarından birkaç günlük bir kesitin anlatımıdır. Duras'da alışlageldiği gibi bu öyküde de kişiler bir yapıttan ötekine dönüşümlü olarak ortaya çıkarlar; kadın ya da erkek olmalarının hiç önemi yoktur, insan olarak duyguları ve davranışları tanıtıcı özellikleridir. Adları kimlikleri hakkında ipucu verir. (Stein, Thor, Alissa, Elisa gibi) ortak yönleri özellikle bu yapıtta, edilgen başkaldırılarıdır. Kişinin kendini yoketmesine kadar varan bu durumun nedeni toplum karşısında kişinin kendini güçsüz hissetmesidir. Toplumsal baskılar karşısında güçsüz kalan kişi çıkışı kendini yoketmekte bulur. Romanda toplumsal baskılardan söz edilmemesine karşın bu olgunun kişiler üzerinde yarattığı yıkım öne çıkmaktadır. Kişilerin yerleşik yargı karşısındaki tepkileri kendi kendini yoketmekle sonlanır, böylelikle özgürleştiklerini duyumsarlar.

Romanın odak kişisi Elisa'nın kendini yoketme eylemi durmadan ilaç alarak uyumaya ve unutmaya çalışmasıyla açıklanır. İlaçlarla beyni uyuşturulan Lahzen (Erbil, 2013a) gibi Elisa da geçmişinden kurtulmaya çalışır. Bu yıkıcı edimin ardında doğmadan ölen bebeğiyle özdeşleşme isteği vardır. Ölüm izleğinin dolaylı anlatımı ise kişinin sosyal benini yok etmek üzere kendini toplumdaki soyutlamasıyla anlamlanır. Duras'ın bütün yapıtlarında ölüm izleği değişkeleriyle yinelenir. *Le Vice-Consul*'de öldürülen vebalılar, *L'Amante Anglaise*'de parçalanmış kadın cesedi, *La Vie Tranquille*'de denizde boğulan adam, *Les Petits Chevaux de Tarquinia*'da mayın patlaması sonucu ölen gencin parçalanmış cesedi, *Moderato Cantabile*'de sevgilisi tarafından öldürülen kadın. Pek çok romanda saplantısal yinelenen kişilerden dilenci kadının ölen çocuğu ve en önemlisi *Hiroşima mon Amour*'daki kitlesel ölümleri konu edinen yapıtlarında ölüm izleği anlatının odağındadır. Ayrıca zehirlenmiş köpekler, kurbağalar, ölü piliç yiyen boğa yılanı, ölü balıklar, ölü kuşlar da bu bağlamda sayılabilir. Ölümle yüz yüze gelen kişilerin hepsi yıkımın izlerini taşırlar. Bunlar zaten hırpalanmış, kırılmış, güçsüz kişilerdir. Aykırı durumlar karşısında daha

4 Duras, Marguerite, *Détruire dit-elle*, Editions de Minuit, Paris 1969.



kırılgan olmaları nedeniyle Duras'da ve Erbil'de kadınlar göz önündedir. Doğmadan ölen çocuğunu kaybettikten sonra, bütün zamanını şezlonga uzanıp boş bakışlarla gökyüzünü seyrederek geçiren Elisa acısını içinde yaşar. Yıkımı içselleştirmiş, bedelini yalnızca kendine ödetmeyi seçmiştir. Oysa yaşam boyunca ölen bebeğinin acısıyla kıvranan **Tuhaf Bir Kadın**'daki anne duygularını en yıkıcı biçimde ötekine yöneltmiştir. Kızıyla çatışması, eşyle geçimsizliği, çevresine öfkesi gündelik yaşamını derinden etkiler. *"Ne vakit aynalı pasajı düşünsem aklıma annemin tuvalet masası aynadaki annesine durmadan uzanan kavuşamayan bir bebek gelir"* (Erbil, 2013a: 165).

Leylâ Erbil kişilerin eylemlerini kavramsallaştırma savındadır. Önemli önemsiz her olayın ardında hemen hemen aynı kavramlara göndermede bulunur, aile içinde, iş ortamında, arkadaşlar arasında, çarşıda pazarda yaşananların arkasında toplumsal gerginliklerin izleri vardır. Kişiler üzerine yansımaları halinde, kavgalara, yıkımlara, sürgünlere hatta cinayetlere kadar ulaşır bu gerginlikler. L. Erbil'in kadınları hem kendi varlığını tanımak hem toplum içindeki yerini belirlemek hem de özbilincine varmak için kimlik arayışındadırlar. Kimseye benzemedikleri ve benzemek istemedikleri için tuhaftırlar. Aykırı davranışlara kalkışmalarının gerekçesi başkaldırı olsa da bir türlü kendilerini kanıtlayamazlar, hep bir sarmalın içinde devinir dururlar. Her biri hayatının bir döneminde engellenmeyi, düşüşü, umutsuzluğu, çaresizliği yani dünyadaki cehennemi yaşamıştır.

Kişilerin yaşadığı olumsuzluklar başkalarına özenme ve onlar gibi olma eğilimiyle su yüzüne çıkar. Durumlarının bilincinde olunca kendilerini başkalarıyla karşılaştırarak onlara öykünme yoluna giderler. Kurtuluşu gecekondulu mahallesine dönerek halkın arasına karışıp onlar gibi yoksul bir yaşam sürmekte arayan tuhaf kadın siyasal anlamda üzerine düşeni yaptığını sanmaktadır (Erbil, 2014: 156). Ama sevinçten boğulurcasına şarkı söyleyerek yola çıktığı bu serüvenden düş kırıklığıyla geri dönerken yıkılmıştır (Erbil, 2014: 172).

Kadın kahramanların tüm örüntülerdeki konumuna bakarak amaca ulaşmak yolunda yönlendirici yerine göre de engelleyici birinin varlığı sezilir. Eylem girişimi bir başka öznenin üzerinden gerçekleştiği için dolayımına durumu gündeme gelir. Bu bağlamda René Girard<sup>5</sup>'in bakışıyla konuya yaklaşmak yerinde olacaktır. Ölü bebek ana örge olarak dolayımına eğiliminin farklı düzlemlerde gerçekleşmesinin temelinde yer alır. Dolayımına nesneye doğrudan yönelmek yerine öteki üzerinden nesneye ulaşmanın dolambaçlı yoludur.

Bu yorumla hem engel hem araç olması bakımından Erbil'de annenin tek dolayımlayıcısı kızıdır. Anne kendisine rakip olarak gördüğü kızıyla ya kendine benzetmek ya da tamamen yok etmek üzere sürekli bir çatışma ortamı yaratır. Kızı ise kurulu düzenin savunucusu olarak gördüğü annesine kafa tutarak buyurgan erke ve toplumsal değerlere başkaldırır. İşte bu noktada "mimetik arzu" bir başka deyişle "üçgen arzu" gerçekleşir. Bu ortamda birbirleriyle farklılaşan kişiler kıskançlık, öfke, haset gibi yıkıcı duygularla boğuşurlar.

Anne-kız-doğmadan ölen bebek üçlemesinde Erbil'de aile içinde rekabet ortamı yaşanır. Duras'da Elisa-kızı-doğmadan ölen bebek üçlemesinde ise anne öfkesini kızına değil kendine yöneltir. Öteki saydığı kızından uzaklaşarak yıkıcı duygularının yönünü saptırır.

Sonuç olarak her iki yazarda da özgürlük arayışında olan kadınlar kendilerini başkalarının üzerinden kanıtlamak isterler. Bastırılmış duyguların nedenini araştırma ve açıklama yerine davranışlarıyla Hegel'in Köle-Efendi Diyalektiği doğrultusunda sergileme yoluna giderler. Böylelikle karşısındakilerle ilişkileriyle özbilincine ulaşmaya çalışırlar. Her iki yazarın kişilerinde bireyin kendisi olma ve efendi konumuna geçerek özgürleşme düşüncesi yatar. Her iki romancıda da aynı acıyı yaşayan kadınların tepkileri yıkma eylemiyle yanıt bulur.

<sup>5</sup>Girard, René, Romantik Yalan ve Romansal Hakikat, (Çev. Arzu Etensel İldem), Metis Yayınları, İstanbul 2007.

**KAYNAKÇA**

Duras, M. (1969). **Détruire dit-elle**, Editions de Minuit, Paris.

Erbil, L. (2013a). **Kalan**, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

Erbil, L. (2013b). **Tuhaf Bir Erkek**, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

Erbil, L. (2014). **Tuhaf Bir Kadın**, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

Erbil, L. (2013c). **Zihin Kuşları**, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

Girard, R. (2007). **Romantik Yalan ve Romansal Hakikat**, (Çev. Arzu Etensel İldem), Metis Yayınları, İstanbul.





## HONORE DE BALZAC'IN "TUHAF ÖYKÜLER"ADLI YAPITINDA NARSİSİZ

Sibel YILDIZ\*

### Özet

19. yüzyılın sonlarında Sigmund Freud'un serbest çağrışım ve telkin yoluyla nevrozları tedavi etmeyi amaçlayan, psikolojik tedavi yöntemi olan psikanalizi sanatçılara, daha sonra ise öğrencilerinin sanat eserlerine uygulaması, psikanaliz ile edebiyatın aynı çatı altında incelenbilmesine olanak sağlayarak psikanalitik edebiyat eleştirisinin ortaya çıkmasında önemli rol oynamıştır. İnsan ruhunu, insanın içinde gizlediği arzuları, fantezileri inceleyen psikanaliz, bu bastırılmış arzuların farklı şekiller verilerek sanatsal bir ifade ile yansıtıldığı ve böylece ortaya çıkma imkânı bulduğu edebiyat alanına katkı sağlamaktadır.

Balzac, 1832-1837 yılları arasında kaleme aldığı *Tuhaf Öyküler* adlı yapıtında, kendini özgür bırakarak eğlenceli öyküleri dile getirir. Bu özgür anlatının arka planında gizlenmiş birçok psikanalitik öğe mevcuttur. Sigmund Freud'un önemli kuramlarından biri olan, bireyin kendine karşı duyduğu sevgiyi temsil eden Narsisizm, eserdeki birçok öyküde karşımıza çıkmaktadır. Bu bildiriye, Freudyan psikanaliz ışığında yapıttaki kurmaca karakterlerin davranışları ve kullandıkları ifadeler incelenerek, kimi karakterlerde gizlenmiş olan narsistik eğilimlere ulaşılmaya çalışılmıştır.

**Anahtar Sözcükler:** *Balzac, psikanaliz, Tuhaf Öyküler, Narsisizm, Freud.*

## NARCISSISM IN THE WORK OF HONORE DE BALZAC CALLED "DROLL STORIES"

### Abstract

In the late 19th century, Sigmund Freud applied the psychoanalysis, which was a method of psychological treatment and aimed to treat neuroses by free association and suggestion, to the artists and later to the artworks of his students, and so this played an important role in the emergence of psychoanalytic literary criticism by allowing psychoanalysis and literature to be studied under the same framework. Psychoanalysis, which analyses the human spirit, the desires and fantasies hidden in human, contributes to the field of literature in which these repressed desires are reflected in an artistic expression by giving different forms and thus have the possibility to appear.

In his work called *Droll Stories*, which he wrote between 1832 and 1837, Balzac expresses entertaining stories by freeing himself. There are many psychoanalytic items hidden in the background of this free narrative. Narcissism, which is one of the important theories of Sigmund Freud and represents the individual's love for himself, comes out in many stories in the work. In this report, the behavior of the fictional characters in the work and the expressions they used were examined in the light of Freudian psychoanalysis and the narcissistic tendencies hidden in some characters were tried to reach.

**Key Words:** *Balzac, psychoanalysis, Droll Stories, Narcissism, Freud.*

\*Okutman, Adnan Menderes Üniversitesi, Yabancı Diller Meslek Yüksekokulu,AYDIN.  
e-posta:sibelkozan@adu.edu.tr

19.yy sonlarında, Dr. Breuer ve Sigmund Freud'un öncülüğünü yaptıkları psikanalizin, insanın günlük hayatında boy göstermesiyle birey ruhu ile ilgili cevapsız bırakılan birçok soru yanıt bulmaya başlar. Artık sadece göz ile görülebilen durumların geçerliliği söz konusu değildir; aklın ve mantığın yanında günlük hayatta sıkça karşılaşılan, bilimsel yanı pek olmayan sıradan eylemler de önem kazanarak insan ruhunu çözümlemede altın anahtar olarak kullanılmaya başlanır. Dr. Breuer'in küçük bir muayenehanede temellerini attığı psikanalizi, Freud, o güne kadar içinden çıkılmayan ruhsal yaşamın kapılarını açacak şekilde geliştirir. Ortaya çıkmasıyla büyük yankılar uyandıran, içerik olarak kız çocuğun babaya, erkek çocuğun ise anneye karşı beslediği aşk nedeniyle hem cins olduğu ebeveyni saf dışı etme isteğini kapsayan *Odipus kompleksi*, annenin bu sevgiyi fark ederek çocuğu uzaklaştırmak için onu babasına şikâyet edip penisinin kesileceği şeklinde tehdit etmesiyle çocukta oluşan *Kastrasyon kompleksi*, insan zihnini nitelik açısından *bilinç, önbilinç ve bilinçsiz* şekilde üçe ayırması ve Kral Yolu (Via Regia) olarak tanımladığı ve insan ruhunu incelemeye kullandığı *rüya analizi*, insanın sevi nesnesi olarak kendi bedenini seçmesi şeklinde tanımladığı *Narsisizm* kuramı gibi çalışmaları bu gelişime önemli derecede katkı sağlamaktadır.

Freud, yaptığı bu çalışmalarla psikanalizi insan hayatında önemli bir yere oturtmayı başarır. Psikanaliz, kendi başına insan ruhuna sağladığı yararların dışında diğer bilim dallarıyla da sağlam bir bağ kurarak birçok alanda faydalanılan bir bilim dalı haline gelir. Çerçeve biraz daha daraltılarak psikanalizin edebiyat ile ilişkisi incelenecek olursa, aslında aralarında geniş ve sağlam bir bağ olduğunu görürüz. Çünkü edebiyatın da psikanalizin de üzerinde durduğu ortak nokta "insan ruhu"dur. Psikanaliz ve edebiyat arasındaki bu sıkı ilişki eseri anlama ve yorumlamada yol gösterici bir özelliğe sahiptir. Can Şen'e göre psikanalizin edebiyata katkısı dört şekilde gerçekleşebilir:

- 1- Şair ve yazarlar, tıpkı psikanalizin edebi eserlerden yararlandığı gibi, eserlerini oluştururken psikanalizin verilerinden yararlanarak psikolojik olguları eserlerinde konu ya da fon olarak kullanabilirler.
- 2- Bir anlatı metninde yer alan kahramanların ruhsal durumları sanki gerçek bir insanmış gibi psikanaliz yardımı ile çözümlenebilir.
- 3- Bir şiirin temasını ya da fonunu oluşturan duygu ve düşünceler psikanaliz yardımıyla incelenebilir.
- 4- Bir şair ya da yazarın eserinden yola çıkarak psikolojisi tespit edilebilir ya da yazarın psikolojisi hakkındaki bulgular kullanılarak eseri tahlil edilebilir (Şen, 2012: 12).

Bu anlamda, Freud'un Odipus Kompleksini oluştururken, Sofokles'in "Kral Oedipus" adlı tiyatro oyunundan yararlanması ve Dostoyevski'nin eserlerini *Sanat ve Edebiyat* adlı yapıtında psikanalitik çözümleme tekniği ile incelemesi bu sıkı bağı gösteren belirgin örneklerdir. Freud'un ışığında birçok yazar da bu alanda önemli çalışmalar ortaya koymuştur. Bu yazarlardan biri olan Yılmaz Özbek, *Edebiyat ve Psikanaliz* adlı eserinde, edebiyat ile psikanalizin arasındaki sıkı bağa ve bu iki dostun birbirlerini nasıl tamamladıklarına değinir. Edebiyat eserlerine psikanaliz tekniklerini uygulayarak inceleme işlemine *psikanalitik yazınbilim eleştirisi* adı veren Özbek, bu eleştiri şeklini şu şekilde tanımlar:

Psikanalitik Yazınbilim Eleştirisi denince, psikanaliz alanında elde edilen sonuçları ve verileri yazın ürünlerinin anlaşılması ve yorumlanması sürecinde kullanmak akla gelir. Bir psikolog, bir ruh doktoru, hastanın bilinçaltını aydınlatarak hastayı etkileyen öğeleri nasıl belirlemeye çalışıyorsa, bu defa yazın eleştirisi ile uğraşanlar da yapıtlardaki kurmaca kahramanların bilinçaltını ve dolayısıyla metnin arka planını aydınlatmak için psikanalizin birikimlerini kullanır. Bu yaklaşımın adı 'psikanalitik yazın yorumlama yöntemi'dir (Özbek, 2007: 7).

Bu bağlamda, psikanalizin edebiyattaki en yaygın tezahürlerinden biri olan narsisizm, incelememizin temel yaklaşımıdır. Freud, benliği, kalıtım yoluyla bireye geçen ve içinde sevi içgüdü Eros'u ve yok etme içgüdü Thanatos'u barındıran *İd*, görevi dış dünya ile İd arasında denge kurmak olan *Ben* ve Ben'den ayrılarak gelişip kültürel değer ölçülerini taşıyan ve doğru şekilde davranmanın denetleyicisi olan *Üstben* şeklinde bölümlere ayırır (Freud, 1996: 76). Buna göre İd ile Ben, Üstben'in denetimi altındadır. Bununla beraber Freud, İd ile bizim Bilinçdışı olarak kabul ettiğimiz olguyu eşleştirmekle kalmaz aynı zamanda Ben ile önbilinçin de bir uyum içinde oldukları kanısındadır. İd'de var olan sevi içgüdüünün barındırdığı, amacı bireyin içindeki Thanatos'un yaratmış olduğu yok etme eğilimlerini ortadan kaldırmak olan enerjiye *libido* adı verilir. Bireyin içindeki libidonun karşısındaki bir nesneye değil de kendi benliğine yönelmesine *narsisizm* adını verir (Freud, 2000: 92). Narsisizmi, *birincil narsisizm* ve *ikincil narsisizm* olarak iki farklı evrede ele alır. Birincil narsisizm, daha benlik ve İd ayırımının başlamadığı bir süreçte ortaya çıkar ve onu gözlemek mümkün değildir. Bu evrede, çocuk tüm libidosunu kendi bedenine yükler ve onun için kendisinden başka hiç kimse yoktur. Toplu yaşamın bilincine vararak etrafında kendisi dışında daha birçok kişinin varlığını fark eden çocuk, birincil narsisizm sürecinden çıkar ve kendi üzerinde topladığı sevgisinden bir parça da olsa vazgeçmek zorunda kalır. Ancak birey, sevgisini yöneltmiş olduğu kişiden tatmin olmazsa yönelttiği sevgiyi tekrar kendi benliğinde toplayarak *ikincil narsisizm* sürecine girer (Freud, 2009: 114).

Bu bilgiler ışığında ele alacağımız Honoré de Balzac'ın "Tuhaf Öyküler" adlı yapıtının "Kralın Sevgilisi",

“Başkomutanın Karısı”, “Çağrı”, “Thilhouse’lu Bakire Kız” ve “Silah Arkadaşı” adlı öykülerinde narsisizm kuramının izleri ile sıkça karşılaşırız. Öykülerdeki karakterlerin davranışları ve kullandıkları ifadeler, onlardaki narsistik eğilimleri inceleyebilmemiz adına yol gösterici niteliktedir.

Narsisizmin ilk olarak karşımıza çıktığı öykü “Kralın Sevgilisi”dir. Öyküdeki kuyumcunun kızı karakterinde narsisizmin izleri açık bir şekilde görülmektedir. Genç kızın kuralları vardır, sadece zengin ve yüksek mevkideki saygın kişilerle beraber olur. Herkesin kolayca ulaşamayacağı ve kibirli olan genç kız güzelliğinin farkındadır: “*Ne dersin, bu gece yirmi bin altın etmez miyim?*” (Balzac, 2001: 83) cümlesiyle kendine olan güvenini okuyucuya hissettirir. Yoğun şekilde okuyucuya hissettirilen bu kibir ve kendini beğenmişlik öyküde narsisizme yapılan bir gönderme niteliğindedir. Freud’a göre kendini önemsemenin bir bölümü *çocuksu narsisizm* diye de adlandırılan birincil narsisizmin kalıntısıdır, diğer bölümü deneyimlerle doğrulanan zorluklardan kaynaklanır, son bölüm ise bireyin nesne libidosunun tatmin edilmesinden kaynaklanır (Freud, 2010: 44). Genç kızdaki narsisizmin temelinde ağır basan unsur son bölümü oluşturan nesne libidosunun tatminidir. Çünkü böyle güzelliğinin farkında olan kadınlar sadece kendilerini severler. Aslında ihtiyaçları da sevmek değil sevimlidir. Onların bu ihtiyaçlarını karşılayan da erkeklerdir. Kendisine duyduğu kadar yoğun bir sevgiyi kimseye karşı duymayan, nesne aktarımını sahip olduğu güzelliğe, yani kendine yapan Genç kız, erkekleri peşinden koşturarak, nesne libidosunu tatmine ulaştırır ve sağlanmış olan bu tatmin onun kendine olan güveninin artmasına sebep olur: “*Yalnızca omuzlarım bir krallığa bedel. Onlara benzer bir başka çift daha bulamayacağına kralla bahse girdim*” (Balzac, 2001: 83) cümlesinde de bu güven açıkça görülmektedir.

Öykünün ilerleyen bölümlerinde, para avcısı olan kuyumcu, kızını çok zengin ama bir o kadar da çirkin olan bir avukatla evlendirir. Ancak kız, evlenmiş olduğu bu adamdan kendine âşık olan kral sayesinde kurtulmayı başarır. Öyküde, kızın kocasının da nesne seçimi, karısının narsisizminin etkisi altındır. Çok çirkin olan bu adam, kadın onu terk ettikten sonra da peşini bırakmaz, her zaman onu arzulamaya devam eder. Avukatın karısı gibi böyle narsist kadınlar, güzelliklerinin yanı sıra, içinde buldukları ruh hali, yani kendilerine duydukları özgüven sayesinde erkekler üzerinde büyüleyici bir etkiye sahiptirler. Çünkü sevgi nesnesi arayışı içinde olanlar için bir başka kişinin narsisizminin cezp edici olduğu açıktır. Kendinde yoğun şekilde eksikliğini hissettiği şey, karşısındaki kişide olabildiğince yoğundur. Freud’a göre cinsel ideal, narsistik tatminin engellere takılarak gerçekleşmediği durumlarda onun yerini alacak bir tatmin olarak karşımıza çıkabilir. Sonuç olarak kişi, narsistik nesne tipine uygun bir şekilde kendindeki eksik parçalara sahip olana seçer. Bu durumu Freud, birey “*Ben’in bir ideal oluşturmak için eksikliğini duyduğu mükemmeliyete sahip olan kişiye âşık olur*” (Freud, 2010: 45) şeklinde açıklar. Avukat karakteri de bir ideal oluşturmak için benliğinin eksikliğini duyduğu özelliklere sahip olan karısını cinsel ideal olarak alır ve karısına âşık olur. Aynı zamanda bu, adamın eşi üzerine olan aşırı nesne yatırımı yüzünden kendi beninin üzerindeki sevgi yatırımının zayıfladığını gösterir.

Narsisizm, bir amca ve üç yeğeninin hikâyesinin anlatıldığı “Şeytanın Mirası” adlı öyküde de yansımaları bulur. Bu öyküde, üç kuzenden en saygın olanı, evli bir kadın ile ilişkisi olan ‘akbaba’ lakaplı avukattır. Akbabanın bu kadın için kurduğu “*Ve o beni, aldatılan kocaların, Venüs’ün bahçesinde kendilerine yardım edenleri sevmek zorunda oldukları kadar sever! Bensiz hiçbir işe kalkışmaz!*” (Balzac, 2001: 93) cümlelerinden karakterin kendini ne kadar önemseydiği anlaşılmaktadır. Kendini önemsemenin temelinde daha önce de değindiğimiz gibi üç oluşum yatar. Akbaba’da ağır basan oluşum da nesne libidosunun tatmine ulaşmasıdır. Akbaba nesne yatırımı yaptığı bu kadın tarafından doyumla ulaştırılmıştır ve farkında olduğu bu durum onun benliğini şımartmaktadır.

“Kralın Sevgilisi” adlı öyküdekiyle benzer bir durum “Başkomutanın Karısı”nda da söz konusudur. Öyküde, kocasını aldatan Kontes Bonne’un, aşğını kurtarmak için yapmış olduğu planlar ve bu esnada tanıştığı Julien ile yaşamış olduğu aşk ilişkisi anlatılır. Kontes, genç şövalye Julien için narsistik tipe uygun şekilde yapılmış bir seçimdir. Bunu şövalyenin gösteriş ayininde bulunma amacından açıkça anlayabiliriz:

“Bu genç adam çok soylu davranıyor!” hemen kulaktan kulağa yayılmıştı bu sözleri. Ama onlar rastlantı olarak bir gerçeği yansıtıyordu. Çünkü bu genç, sancak hakkına sahip olmayan bir şövalyeydi ve adı Julien Boys-Bourredon’du. Sahip olduğu krallık topraklarında kendisine bir kürdan yaptırabilecek kadar bile ağaç yetişmezdi ve annesinin mirası olan yakışıklılığın başka hiçbir varlığı yoktu. Bu yüzden, o yönüyle ilgilenecek saraylı hanımlar aracılığıyla kazanç sağlamaya karar vermişti. Kadınların beğenisini kazanmaları sonunda pek çok kimse önemli makamlar elde etmişlerdi nasıl olsa! (Balzac, 2001: 125).

Julien, kontesi kendinde olmayan mükemmelliklere sahip olduğu için seçer. Zira onun kendine güvenini sağlayacak tüm özellikler konteste bulunmaktadır. Bu yüzden nesne aktarımını onun eksik yönünü tamamlayabilecek olan Kontes Bonne’a yapar: “*Her zaman sessizce aynı direğe dayanarak hiç kımıldamadan durur ve seçtiği hanımını gördüğünde sonsuz sevinçlere kapılırdı*” (Balzac, 2011: 124) ifadesi bu durumun göstergesidir. Güzelliğinin yanı sıra, Julien’in saygınlığını kazanması için gerekli olan para da konteste mevcuttur. Kontes Bonne tam anlamıyla Julien’in eksik parçasıdır ve Julien kendinde eksik olan bu parçaya deli gibi sahip

olmak ister. Çok çaba harcamadan da hayalini kurduğu bu kadına sahip olur. Benin, bir ideal oluşturabilmek adına seçtiği bu cinsel ideal, Julien'in benliğinin oluşumuna katkıda bulunur. Önceden özgüveni olmayan bu genç, nesne yatırımı yaptığı bu kadını elde edince nesne libidosu da doyuma ulaşır. Artık kendinin farkında, özgüveni olan bir bireydir: *"Sonra, kendisinin böyle delice bir istek uyandırabilecek niteliklere sahip olduğunu düşündü"* (Balzac, 2001: 127) cümlesinde bu özgüven açık şekilde görülmektedir. Bir süre sonra eksik olan tüm parçalarını tamamlaması ve gönlünü çaldığı kraliçenin de yardımıyla yüksek mevkilere ulaşması Julien'in narsisizminin daha da güçlenmesini sağlar: *"Kraliçenin yardımıyla elde ettiği başarılar nedeniyle öylesine zalim ve kibirli olmuştu ki, kral Charles'a karşı bile acımasızca davranabiliyordu"* (Balzac, 2001: 131). Artık Julien tam bir narsisttir, tüm sevgi aktarımını kendi benliğine yoğunlaştırır.

Benzer bir durum güzel çamaşırcı kadın ile kambur Carandas arasındaki ilişkinin anlatıldığı "Çağrı" adlı öyküde de söz konusudur. Carandas adındaki kambur karakter saplantı haline getirdiği çamaşırcı kadını narsistik tipe uygun şekilde seçer. Bu güzel kadın, çirkinlerden hiç hoşlanmadığı için bu adama yüz vermez: *"Düğünden sonra da çirkinlerden hiç hoşlanmayan kadının peşine düştü. Atölyesi yaylar, makaralar ve çeşitli araçlarla dolu olan imalatçının ricalarına gülüp geçen kadın, onunla alay etti"* (Balzac, 2001: 142). Bu durum, Carandas'ın aşkının iyice alevlenmesine sebep olur çünkü benliğinden uzaklaşarak nesne aktarımı yaptığı bu kadın, onun libido tatminini sağlamaz. Bu, aynı zamanda onun narsistik tatmininin önüne çıkan büyük bir engeldir. Carandas, eğer bu kadını elde ederse narsistik tatminin önünde duran bu engeli kaldıracak ve doyuma ulaşacaktır. Cinsel ideal olarak seçtiği bu kadın, onun ben ideali oluşturabilmesi için gerekli olan mükemmelliklere sahiptir. Ancak kadının onun aşkına karşılık vermemesi Carandas'ın ben idealini oluşturmasına engel olur.

"Thilhouse'lu Bakire Kız" adlı öyküde narsisizm, diğer öykülerden daha farklı şekilde karşımıza çıkar. Valesnes yöresinin efendisi ile iplikçinin güzel kızının hikâyesinin anlatıldığı bu öyküde, kızın annesi narsist bir ebeveyn olarak karşımıza çıkar. Öyküde, iplikçi kadının kızına gösterdiği yoğun ilgi şu şekilde ifade edilir:

Annisi onun eteğini hiç bırakmaz, hatta büyük bir dikkat ve uyanıklıkla, tuvalete giderken bile yanından ayrılmazdı. Aynı yatağı paylaşırlar ve uyandıklarında da, çok az kazanç getiren işlerini birlikte yaparlardı. Bayram günlerinde onu kiliseye bağlayarak, delikanlılarla bir tek eğlendirici söz etmesine ve hiç kimsenin ellerinin ona yaklaşmasına izin vermezdi (Balzac, 2001: 151).

Freud'un *Narsisizm Üzerine ve Schreber Vakası* adlı eserinde detaylı şekilde yaptığı açıklamalara göre, çocuklarına aşırı sevgi gösteren ebeveynlerin davranışları değerlendirildiğinde bu durum, aslında onların çok önceki zamanlarda terk ettikleri kendi narsisizmlerinin yeniden doğuşudur:

Daha önce nesne seçimi durumunda narsistik bir belirti olarak düşündüğümüz aşırı değer vermenin oluşturduğu güvenilir işaret, hepimizin bildiği gibi ebeveynin duygusal tutumuna egemendir. Dolayısıyla- akli başında bir gözlemcinin doğrulamak için herhangi bir vesile göremeyeceği- her tür mükemmeliyeti çocuğa atfetme ve çocuğun tüm kusurlarını gizleyip unutmaya zorlanımının etkisindedir (Freud, 2010: 37).

Öykümüzde de aynı durum söz konusudur. İplikçi kadının tek varlığı kızdır, nitekim *"Bir simyacının altın yapmak için her şeyini gözden çıkarışı gibi kadının eline geçen azıcık para da kızı uğruna eriyip gidiyordu."* (Balzac, 2001: 152) cümlesinden de her şeyini ona adadığı açıkça görülmektedir. Aileler, zamanında kendi narsisizmleri kültürel ve sosyal açıdan birçok engelle takıldığı için çocuklarının bu engellere takılmalarına izin vermezler çünkü kendileri için vazgeçtikleri ayrıcalıkları artık çocukları için arzulamaktadırlar. Kendilerinin savaşmak zorunda kaldıkları zorluklarla çocuklarını karşılaştırmayacaklar ve çocukları kendilerinden daha iyi bir yaşam sürecektir. Öyküdeki iplikçi kadın da kızı için aynı şeyleri düşünür: Kendisi çok fakir bir hayat sürdüğü ve kızının da kendisi gibi zorluk çekmemesi için onu, zengin Valesnes beyine verir. Tek amacı, kızının mükemmel bir hayat sürmesidir. Kızı kendinin sahip olamadığı her şeye sahip olup bolluk içinde rahat bir yaşam sürecektir, yani kendisinin gerçekleştiremediği rüyayı kızı gerçekleştirecektir. Freud'un da belirttiği gibi, çocuksu olan bu ebeveyn sevgisi, nesne sevgisine dönüşmüş olsa da, aslında ebeveyn narsisizminin yeniden doğması anlamına gelir (Freud, 2010: 37).

Narsisizmi son olarak bulguladığımız öykü "Silah Arkadaşı"dır. Bu öyküde, Maille adında bir askerin sefere çıkmadan önce karısını silah arkadaşı olan Lavalliere'e emanet etmesi ve karısı Marie'nin Lavalliere'i baştan çıkararak arkadaşına ihanet etmeye zorlaması anlatılır. Marie, Lavalliere'e gönlünü kaptırır. Nesne yatırımı onun üzerine yapan Marie, başlarda ondan yüz bulamadığı için nesne libidosunun tatminini sağlayamaz ama tek amacı da Lavalliere'in bu tatmini sağlamasıdır: *"Kısacası, genç bekçisini namus veya eğlenceden birini seçmeye zorlamak istiyordu. Aşk oyunu yüzünden arkadaşına kötülük edebilecek duruma getirinceye kadar, onu elden geldiğince aşka çağırma ve en yakıcı bakışlarıyla baştan çıkarmaya kararlıydı"* (Balzac, 2001: 162).

Belli bir süre sonra, Lavalliere de bu aşk oyunlarına kendi bırakır. Onun kendini bırakmasıyla Marie'nin nesne libidosu tatmine ulaşır ve kendine olan güveni gitgide artar. Bir baloda, Lavalliere'in dans ettiği kızı gördüğünde aklından geçirdiği kendisinin bu kızdan daha güzel ve çekici olduğu düşüncesi öyküde *"Kuşkusuz ki o kadından daha genç, çekici ve sevimliydi. En azından onun güzel kafasında yer etmişti bu"* (Balzac, 2001: 163) cümleleriyle verilirken, karakterin yaptığı bu kıyaslama, ondaki narsisizmi bulgulamamızı kolaylaştırır.

Sonuç olarak diyebiliriz ki, insan ruhunu, insanın içinde gizlediği, kendine bile itiraf edemediği arzuları, fantezileri inceleyen psikanaliz, bu bastırılmış arzuların farklı şekiller verilerek sanatsal bir ifadeyle yansıtıldığı ve böylece ortaya çıkma imkânı bulduğu edebiyatın alanına da uzanarak, eserleri bir maske olarak kabul etmiş ve bu maskenin altına gizlenmiş insanı bulup ortaya çıkararak, aslında eserin derinliklerinde okura anlatılmak isteneni de gün ışığına çıkarır. Psikanalizi *"edebiyatı derinliğine inceleyen ve onun labirentlerine dalıp, onu bir anlamda sökümlenen bir bilim dalıdır"* (Sarı, 2008: 76) şeklinde tanımlayan Ahmet Sarı, eseri psikanalitik olarak inceleyen araştırmacıyı da bir "arkeolog"a benzetir: *"Psikanalistin işi zaten yazarın ve de metnin arkeolojisini yapmak olduğundan, bu epistemik kazılar yazarın aklından geçen fakat onun aklından geçirdiğinin ayrımında olmadığı bulgular olmalıdır"* (Sarı, 2008: 237) şeklindeki ifadesiyle psikanaliz ile edebiyat arasındaki bağı çok açık şekilde ortaya koyar. Bu bilgiler ışığında Freud'un *"Bu anlamda narsisizm bir sapkınlık değil, kendini koruma içgüdüsünün bencilliğinin libidinal bir tamamlayıcısı, her canlı varlığa haklı olarak bir ölçüde atfedilebilecek bir özellik olarak karşımıza çıkar."* (Freud, 2010: 23) şeklindeki değerlendirmesi, görüldüğü üzere, Balzac'ın *"Tuhaf Öyküler"* adlı eserinde incelemiş olduğumuz öykülerde karşımıza çıkmaktadır. Öykülerdeki tüm örnekler, karakterlere yüklenen narsisizmin esere nasıl yansıdığını anlamamız konusunda ve Freudyen psikanaliz kuramının edebi eseri çözümlemeye ne kadar uygulanabilir olduğunu görmemiz açısından oldukça yol göstericidir. Dolayısıyla, Freud'un narsisizm kuramı çerçevesinde ele aldığımız bu eserde de görüldüğü gibi, psikanalizin kimi yöntemleri, edebi eserlere daha geniş bir pencereden bakmamızı, olayları ve karakterleri daha iyi çözümlememizi sağlayabilme açısından oldukça elverişli bir eleştiri yöntemidir.



#### KAYNAKÇA

- Balzac, H. (2001). **Tuhaf Öyküler**, (Çev. N.Eröztürk), 1.Baskı, E Yayınları, İstanbul.
- Freud, S. (1996). **Beş Konferans ve Psikanalize Toplu Bakış 1938**, (Çev. K. Şipal), Cem Yayınevi, İstanbul.
- Freud, S. (2009). **Haz İlkesinin Ötesinde Ben ve İd**, (Çev. A. Babaoğlu), 2. Baskı, Metis Yayınları, İstanbul.
- Freud, S. (2010). **Narsisizm Üzerine ve Schreber Vakası**, (Çev. B. Büyükkal ve S. M. Tura), Metis Yayınları, İstanbul.
- Freud, S.(2000). **Eşeysellik Üzerine Üç Deneme**, (Çev. A. Yardımlı), 1.Baskı, İdea Yayınevi, Eskişehir.
- Özbek, Y. (2007). **Edebiyat ve Psikanaliz**, 1.Baskı, Çizgi Kitapevi Yayınları, Konya.
- Sarı, A. (2008). **Psikanaliz ve Edebiyat**, 1.Baskı, Salkımsöğüt Yayınları, Erzurum.
- Şen, C. (2012). **Edebiyat İncelemelerinde Psikanaliz Kullanımı**, Divan Kitap, Ankara.



## J.-K. HUSYMANS'IN *TERSİNE* İSİMLİ ROMANINDA J.-F. DES ESSEINTES'İN DÜŞSEL YOLCULUKLARI

Sultan KAYMAK\*

### Özet

XIX. yüzyıl Fransız yazının önemli isimlerinden Joris-Karl Huysmans (1848-1907) *Tersine* romanıyla artık bir çıkmazda olduğunu düşündüğü Zola'nın natüralizmi ile yol ayrımına girer. Eser, yazarın yazın ve sanat üzerine incelemeleri ve ele aldığı konularla dekadan yazının bildirisi; roman kahramanı Dük Jean Floressas Des Esseintes de içinde yaşadığı topluma ve çağa karşı duyduğu tiksinti ve onlardan kaçma isteğiyle dekadan kahramanın arketipi kabul edilir. Des Esseintes içinde bulunduğu can sıkıntısından kurtulabilmek için kendisine "başka bir yerde", "başka bir zamanda" olduğu izlenimini verecek arayışlara girer. Bunun için öncelikle yapaylığın doğallık karşısındaki üstünlüğünü kabul eder. Böylece hayal gücü ve anıları aracılığıyla düşsel yolculuklara çıkar. Ancak çeşitli yapaylık oyunları aşırı uyarılmış duyarları ruh sağlığını da etkileyerek onu deliliğin eşiğine getirir. Bu çalışmada Des Esseintes'in nevrozunu besleyerek onu çöküşün eşiğine getiren yapaylık arayışında sanat, edebiyat ve duyarların işlevi ortaya koyulacaktır.

**Anahtar Sözcükler:** *J.-K. Huysmans, dekadan, Des Esseintes, Duyular, Düşsel yolculuk, Yapaylık.*

### THE IMAGINARY JOURNEYS OF J.-F. DES ESSEINTES IN *A REBOURS* BY J.K. HUSYMANS

#### Abstract

Joris-Karl Huysmans (1848-1907), one of the most remarkable authors of XIX. Century French literature comes to a parting of the ways with his novel *A Rebours* with Zola's naturalism since he is of the opinion that naturalism is at a loose end. The work is considered as the proclamation of decadent literature because of its author's examination on literature and art as well as the matters in hand. Also, the protagonist Duke Jean Floressas Des Esseintes is regarded as the archetype of decadent protagonist because of his hatred to the society and the age he lives in and will to escape from them. Des Esseintes embarks on a quest for giving the impression of being in "somewhere else" and "another time" to get rid of his boredom. For that reason, he accepts the authority of artificiality against naturality principally. Thus, he starts imaginary journeys via his imagination and memories. However, his senses stimulated excessively by several artificiality plays affect unfavourably his psyche and drive him to the edge of madness. In this study, the function of art, literature and senses on the search of artificiality feeding Des Esseintes's neurosis and driving him to the psychological collapse will be revealed.

**Key Words:** *J.-K. Huysmans, decadent, des Esseintes, Senses, Imaginary journey, Artificiality.*

\*Arş. Gör. , Pamukkale Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü, DENİZLİ.  
e-posta: skaymak@pau.edu.tr

## 1. GİRİŞ

XIX. yüzyıl Fransız edebiyatının önemli isimlerinden Joris-Karl Huysmans (1848-1907) *Marthe, histoire d'une fille*, *Le Sac au dos*, *Les Soeurs Vatard*, *En Ménage* ve *A vau l'eau* gibi eserleriyle Emile Zola (1840-1902) ile birlikte doğalcı yazının temsilcileri arasında yer alır. Ancak geleneksel romanın sınırlarını yıkma, romana yeni bir soluk getirme isteğiyle yazdığı *Tersine* (1884) isimli romanı Huysmans'ı artık bir çıkmazda olduğunu düşündüğü bu yazın anlayışıyla yol ayrımına getirir. Zola, Huysmans'ın bu eserle "doğalcılığa korkunç bir yumruk indirdiği[ni], okulu yolundan saptırdığı[ni]" düşünür.<sup>1</sup> Eserin yayımlanmasından yirmi yıl sonra yazdığı önsözde yazar *Tersine*'nin bir dönüm noktası olduğunu doğrular. Bu roman yazarın hem *Les Soeurs du Vatard*, *En Ménage* ve *A Vau-l'eau* gibi doğalcı eserleri ile *Là-bas* (1891), *En Route* (1895), *La Cathédrale* (1898), *L'Oblat* (1903), *Les Foules Lourdes* (1905) gibi Katolik eserleri arasında bir geçişi temsil eder, hem de yeni yazınsal eğilimlerinin ifadesini bulduğu kaynak olur:

"...önce şu benim duyduğum pencereleri açma, bunaldığım ortamdaki kaçma gereksinimi; sonra beni saran önyargıları sarsma, romanın sınırlarını yıkma, içine sanatı, bilimi, tarihi sokma, tek sözcükle, bundan böyle bu biçimi içine daha ciddi çalışmalar eklemek için bir çerçeve olarak kullanma isteği. O dönemde beni özellikle çeken buydu, geleneksel "entrika"yı, hatta tutkuyu, kadını ortadan kaldırmak, ışık fırçasını tek bir kişi üzerinde yoğunlaştırmak, ne pahasına olursa olsun, yeni bir şey yapmak".<sup>2</sup>

Aurélien Marfée de *Tersine*'yi "çeşitli yolların kesiştiği bir kavşak" olarak görür. Yazar bu eser aracılığıyla içinde bulunduğu durumdan uzaklaşmak için çıkış yolları sunmaktadır: kendi yüzyılının çok gerisinde ancak bu denli yozlaşmamış yılların anısına, devinimsiz yolculukların hayali mekânlarına ve eserin son bölümünde yer alan dua niteliğindeki yakarıştan da anlaşılabilir gibi tanrısal iyiliğe sığınmak. Bu yönüyle eser dekadantlığın manifestosu, romanın tek kahramanı Dük Jean des Esseintes de dekadant kahramanın arketipi kabul edilir.<sup>3</sup> Bu bilgiler doğrultusunda çalışmamızda kahramanın bu tipik özelliğini ortaya koyduktan sonra, arayışlarına yön veren edebiyat, sanat ve duyarların etkileri örneklerle incelenecektir.

## 2. DEKADANT BİR KAHRAMAN OLARAK DUK JEAN DES ESSEINTES

Huysmans'ın Des Esseintes karakteriyle çizdiği dekadant portresi, 1879 ve 1886 yılları arasında, hayalperest ve aykırı tipler olsalar da, yeni bir dünya görüşü ortaya koymak için artık geçerliliğini yitirmiş, şiir ve sanata karşı kayıtsız bir toplumu dönüştürmek, eskiye ait her şeyi yok etmek isteyen, Verlaine ve Mallarmé gibi şairlerin ve özellikle Tristan Corbière, Samain, Léon Tailhade, Georges Rodenbach, Rollinat, Ephraim Michael, Laforgue gibi daha az tanınan anarşist ve devrimci ustaların kişiliklerinde ortaya çıkan gerçek dekadantlıktan farklılık gösterir.<sup>4</sup>

Huysmans'ın yaşamdan haz alma arzusuna rağmen, ölümcül bir can sıkıntısına yakalanan dekadant kahramanı, isyan eder. Kapitalist ve burjuva, tamahkâr ve ikiyüzlü, parayı merkeze alan, kaba kuvvet ve cehalet üzerine kurulu, güzellik, sanat ve şiire kayıtsız, tüm estetik değerleri yıkmaya çalışan bir topluma karşı tiksinti duyarak tek çareyi kaçmakta bulur. İçinde yaşama sevincini yeniden bulabileceği yeni bir çevre arar. Genellikle sığınağı düştü bulur. Güçlü imgelemi sayesinde, yapay bir evren yaratır. Ancak bireyi katı bir yalnızlığa hapseden ve böylece karamsarlığa sürükleyen bu kaçış, çeşitli uğraşlara rağmen tatmin edilmemiş ruhta duygusal bir bıkkınlık ve başa çıkılması güç ruhsal bir memnuniyetsizlik yaratır.<sup>5</sup>

Yazar bu kahramanı Schopenhauer'ın karamsarlık felsefesini benimsemiş bir dekadantı temsil etse de, aynı zamanda güzeli arayan bir estet ve ayrıksı, moda düşkünü bir dandydir. Bu özellikleri Des Esseintes'in keşiflere özgü bir inzivaya çekilmeden önceki yaşantısına ait verilerden açıkça anlaşılmaktadır. Dışa dönük bir yaşam sürdürdüğü bu evre, evinin dekorasyonu, giyim tarzı ve davranışlarından gözlemlenebilir bir biçimde dandiliğin etkisini yansıtır.<sup>6</sup> Beyaz kadifeden takımları, sırma işlemeli ceketleri, V şeklinde yaka açıklığına kravat yerine çiçek demetleri ilaştirmesinin yanı sıra herkesi hayrete düşürecek toplantılar vererek bu tuhaflıklarını sergileme olanağı bulur. Ölçsüz yaşam tarzının kendisini iktidarsızlığın eşliğine getirdiği dönemde "geçici olarak ölmüş bir erkekliğin onuruna"<sup>7</sup> verdiği davet bu tuhaflıklarını sergileme eğiliminin yansımasıdır. Fontenay-aux-Roses'da inzivaya çekilerek Des Esseintes aşırılıklarıyla hayrete düşürdüğü seyircilerinden de mahrum olur. Artık aşırıya kaçan narsisistik bir hazla kendisiyle yetinmeye çalışır. Kendisi için eşsiz eserler ve objeler hazırlatırken ya da kendini

1 Joris-Karl, Huysmans, (2003). *Tersine*, (Çev: Tahsin Yücel), Yapı Kredi Yayınları, Kazım Taşkent Klasik Yapıtlar Dizisi 52, İstanbul, s. 26

2 J.-K. Huysmans, a.g.e., s. 26.

3 Bkz. Aurélien Marfée, "Au Tournant d'A Rebours 1884-1984", *Le Centenaire d'A Rebours*, Numéro Spécial 29, Paris, 1984, s. 5.

4 Fernand Zayed, a.g.e., s. 418.

5 Bkz. Fernand Zayed, *Huysmans, peintre de son époque*. Nizet, Paris, 1973, s. 417-418

6 Daniel Grojnowski, *A Rebours de Huysmans*, Gallimard, Paris, 1996, s. 40-43

7 J.-K. Huysmans, a.g.e., s. 43.

genel beğenilerden uzaklaştıracak bu eserleri incelerken yine aynı dandy etiğine sadık kalır. Tek seyircisinin okuyucu olduğu bir tuhafılık sergilemeye devam eder. Des Esseintes'in dandiliği toplumun bakışına karşı tüm bağımlılıktan uzaklaşmasıyla etkisini sürdürür.<sup>8</sup> Sanata ve güzele hayran olan Des Esseintes, 1880'lere doğru ortaya çıkan ve yüzyılın sonlarına doğru gelişen *estet* tipini de temsil eder. Ancak basit bir estetten çok, kendi yaşam alanının tasarımcısıdır. Böylece yaşamını bir sanat eserine dönüştürmek ister.<sup>9</sup>

Kociubinska'ya göre "dekadanlık, edebi ya da estetik bir moda olmaktan çok, dekadanı çağdaşlarından ayıran ve kendi çağı içinde zaman ve mekân kavramlarını tamamen öznel olarak algılama biçimi sağlayan bir yaşama sanatıdır".<sup>10</sup> Des Esseintes de toplumun ve çağının bayağılıklarından kurtulmak için bu yaşama sanatını benimsemiştir. Dış dünya ile bağlarını neredeyse tamamen kopartan yapaylıklarla örülü kapalı bir evren yaratarak, kendi iç dünyasına yönelir. Bunu basit bir içine kapanış olarak değerlendirmek yanlış olacaktır. Söz konusu içine kapanış beraberinde yeni bir eğilimi de getirmiştir Des Esseintes'in hayatında. Gerçekliğin bayağı görünümleri onda tiksinti uyandırdığı ve onu bunalıma sürüklediği için, Des Esseintes gerçeğin ve doğanın yerini imgelemine harekete geçirmesine yardımcı olan yapaylıklarla doldurabileceğini düşünür. Des Esseintes'e göre, "[b]u aldatici sapma, bu becerikli yalan anlığın dünyasına taşınınca, her bakımdan gerçeklerine benzeyen düşçül hazlar tadabileceğimiz, hem de özdeksel dünyadaki kadar kolay tadabileceğimiz kuşku götürmez (...)"<sup>11</sup> İşte Des Esseintes'in bulduğu çözüm yolu budur. Yeni evi dış dünyadan yalıtılmış, iç düzeni yapaylık oyunları ile tasarlanmıştır. Bu sayede Des Esseintes yalnızca imgelemin sağlayabileceği yapay bir atmosfer yaratmıştır. Bu Des Esseintes'in sosyal çöküşünün ardından arzuladığı yalnız bir hayat için bulduğu bir sığınaktır. Böylece döşemesinde kullandığı bir Baudelaire parçasıyla ulaşmak istediği yerde olacaktır: "Any where out of the World: -Dünyanın dışında olsun da nerede olursa olsun".<sup>12</sup>

### 3. DES ESSEINTES'İN DEKADAN ARAYIŞLARINDA EDEBİYAT, MÜZİK, RESİM VE KOKULARIN ETKİSİ

Des Esseintes'in kaçışı Jean Pierrot'nun *L'Imaginaire décadent* başlıklı eserinde belirttiği tipik dekadan yaşama biçimini örnekler. Buna göre;

"Dış dünyanın bayağı olduğunu düşünen dekadan hayal gücünü gerçeği dönüştürebilen üstün bir güç olarak görür. Kendisine efsanevi varlıklarla dolu içsel bir cennet yaratır ve düş kültürünü geliştirir. Kendini iç dünyanın kapalı evrenine hapseder ve Freud'dan bile önce, bilinçaltının güçlerini keşfeder. Genel estetik değerleri yadsır, yapay zevklere hayranlık duyar ve duygusal ve görülebilir deneyimlerin sınırından uzaklaşmaya çalışır."<sup>13</sup>

Eser, kahramanın kökenleri ve hayatına dair bilgiler içeren *Açıklama* bölümü ile başlar. Yazar ilk satırlardan itibaren Des Esseintes'in başına gelen bir uğursuzluk gibi gösterdiği soyaçekime vurgu yapar. Dük Jean Des Esseintes soyar tükenmiş aristokrat bir ailenin tek torunudur. Çocukluğu çeşitli hastalıklarla geçse de hayatta kalmayı başarmıştır. Anne ve babasına dair sevgi dolu bir anı saklamamaktadır. Pek başarı sağlamadığı ancak anlamda hoşgörüsü ve huzuru yakaladığı Cizvit okulunda eğitim almıştır. Cizvitlerin okulundan ayrıldığında büyük bir servetin de tek varisi olduktan sonra son temsilcilerine bir tür tiksinti ve acıma duygusuyla yaklaştığı aristokrasıyla bağlarını koparmış, akranlarıyla haz ve eğlence peşinde geçen oldukça yorucu bir yıl geçirmiştir. Çok geçmeden kendisinde bıkkınlık uyandıran bu çevreyi de terk ederek yazın adamlarıyla yakınlaşır. Ancak burada da aradığını bulamadığı gibi insanlığa karşı büyük bir hor görü ve tiksinti duyar "... toplumun büyük ölçüde haytaldan ve budalalardan oluştuğu"<sup>14</sup> yargısına varır. Kapıldığı bu "evrensel hor görü" duygusuna karşı dizginleyebileceğine inandığı yeni bir tutku olarak kadınlara yönelir. Ancak sınırları alt üst eden ve tüm gücü tüketen bu ilişkiler sağlığını tehlikeye atar, üstelik "cinsel yetersizliğin eşliğine" gelir.<sup>15</sup> Benliğini kaplayan "uçsuz bucaksız bir sıkıntı" karşısında bütün çabaları sonuçsuz kalır. Hem sağlığı hem de serveti tehlikeye girince ailesinden kalan Lourps şatosunu satıp servetinin geri kalan kısmını yıllık gelire bağlayarak yaşamına Paris'ten uzakta dingin bir yön vermeye karar verir. Fontenay-aux-Roses'dan etrafı oldukça ıssız, küçük, eski bir ev satın alır ve Paris'i terk eder.

Vaktinin büyük bir kısmını kişisel zevklerine uygun olarak evinin ender parçaların titizlikle seçiminden oluşan dekorasyonuna ayırır. Evinin dekorasyonu anının karmaşık mekanizmasını oldukça basit bir biçimde başlatan

8 Daniel Grojnowski, a.g.e., s. 43-44.

9 A.g.e., s. 55.

10 Edyta Kociubinska, "Espace et Temps entre les mains d'un esthète décadent: A Rebours de J.-K. Huysmans", Etudes romanes de Brno 32, 2011, s. 39

11 J.-K. Huysmans, a.g.e., s. 51.

12 A.g.e., s. 47.

13 Jean Pierrot, *L'Imaginaire décadent (1880-1900)*, P.U.F, Paris, 1977, s. 22.

14 J.-K. Huysmans, a.g.e., s. 38.

15 A.g.e., s. 39.

ve Des Esseintes'i geçmişe, düşlere gönderen bir uzaklaşma aracıdır.<sup>16</sup> Des Esseintes "yapaylığı insan dehasının ayırt edici bir göstergesi" olarak kabul ettiğinden, yalnızlık ve devinimsizliğe adadığı bu yeni yaşantısında her şey, gerçeğin tek düze görünümüne yerine, kendi imgelemine elde edeceği yapaylıklardan oluşacaktır. Buna göre, "Nasıl davranacağımızı bilmektedir her şey, düşüncemizi tek bir noktada yoğunlaştırmayı, sanrıyı getirebilmek için kendimizi yeterince yalıtılmayı becermekte ve gerçeğin düşünüyü gerçeğin kendisinin yerine koyabilmektedir".<sup>17</sup> Böylece, düşçül hazlar uğruna, anlık ve imgelemi, devinim ve gerçekliğe yeğler.

Przybos da dekadanların devinimsizliği harekete tercih ettiklerine dikkat çekerek, bu özelliğiyle dekadan yazının yolculuk anlayışının geleneksel yazındaki yolculuk anlayışını sarstığını belirtir. Kahramanlarını bilgi ve hakikat arayışı, dünyanın keşfi, kayıp bir nesne ya da kişinin izini sürmek, sıkıntılarını gidermek için atmosfer değişikliği gerçekleştirmiş olmak gibi gerekçelerle devinen gezgin kahramanlara karşı olarak, dekadanlar buldukları yeri terk etmeden, devinimsiz yolculuklar gerçekleştirirler.<sup>18</sup> Des Esseintes'in yolculukları yukarıda da belirttiğimiz gibi yalnızca hayal gücü ve duyuların olanaklı kıldığı düşsel yolculuklardır. Bunlardan sadece tek bir tanesi –İngiltere yolculuğu- bu niteliği taşımaz. İleride değineceğimiz gibi bu yolculuk romanının durağan yapısıyla çelişkin olmasının yanı sıra Des Esseintes'in toplumdaki kaçma projesini de riske etmesi bakımından da önemlidir.

Des Esseintes evini küçük bir müzeye dönüştürmüştür. Öyle ki, her odası Des Esseintes'in imgelemine harekete geçirecek, duyularını uyararak onu anlığın dünyasına, düşlere doğru yükseltecek şekilde düzenlenmiştir. Duvarlarını süsleyen tablolar, raflara belirli bir düzene göre yerleştirdiği kitap seçkileri, kokular, ezgiler kahramanın duyularını uyarır, onu bu dünyadan ve şimdiki zamandan uzaklaştırmak üzere anıların ve düşlerin yapay evrenine yerleştirir. Böylece gerçek bir yolculuğun yerini, yer değiştirmeden ve zahmetsizce gerçekleştirebileceği düşsel yolculuklar alır.

İki farklı odaya açılan fakat ne yemek kokusu ne de ses sızdıran yemek odasını bir gemi kamarasına dönüştürür. Bu iç içe geçirilmiş iki odanın pencereleri arasında kalan bölme "mevsimin ve havanın durumuna göre" renk oyunları ile dışarıda gelen gün ışığının kontrolünü sağlayacak, içi yapay çiçek ve mekanik balıklarla doldurulmuş bir akvaryum yerleştirilmiştir. Tasarladığı bu gemi imgesi, ona devinmeden, düş gücü aracılığıyla yapabileceği deniz yolculukları izlenimini vermektedir. Des Esseintes bu sayede kendisini zamanın da dışına iter.

"[y]erinden kıpırdamadan, uzak ülkelere doğru bir yolculuğun hızlı, neredeyse anlık duyularını edinebiliyor, yalnızca anı aracılığıyla var olan, hemen hiçbir şimdiki zamanda yer almayan bu yolculuk hazzını gerçekleştirdiği anda hiç yorulmadan, sıkıntı çekmeden, rahat ve eksiksiz bir biçimde, bu odada soluyordu..."<sup>19</sup>

Séginger'e göre Des Esseintes'in zihni direşken sinestezilerin etkisi altındadır. Bu nedenle Des Esseintes farklı sanat dalları aracılığıyla beş duyu organına da hitap edebilen tek bir eser ortaya koymasına olanak tanıyan genel bir sanatsal sözdizimine sahiptir.<sup>20</sup> Ancak, tiksinti duyduğu çağdaş dünyadan uzaklaşırken sanatsal ve yazınsal beğenileri de değişmiştir. Bu nedenle çağdaş konuları işleyen eserlere mesafeli yaklaşır. Des Esseintes'e göre "yetenekli bir insanın yaşamak zorunda olduğu çağ dümdüz ve budalaca olunca, sanatçı ayırımına varmadan, bir başka yüzyılın özlemi içinde yaşar". Bir kitaptan ve bir sanat eserinden sadece güzel olmasını beklemez. "... onu varlıklarının en gizemli atılımlarını daha içten bir açılımla veren bu ustaların mizacının gizli yanlarının en derin noktalarına götür[en], onu başkalarından daha yukarılara, bıkıp usandığı bu bayağı yaşamın dışına" yükselten eserleri beğenir.<sup>21</sup>

Eserin önemli bir bölümü kahramanın edebiyat üzerine görüşlerine ayrılmıştır. Des Esseintes aktif bir okuma eylemine girişmez, görüşleri daha çok raflarını düzenlerken eline aldığı kitaplara dair eski okumalarının anılarına dayanır. Bu anılardan hareketle düşler kurar. Böylece bir yandan "tikinti uyandıran gerçeklikten uzaklaşır" bir yandan da "can sıkıntılarını gün yüzüne çıkarmasına olanak tanıyan bir bahane"<sup>22</sup> bulur. Onu coşturmayan, biçim kaygısıyla örülü çöküş dönemi Latin yazarlarına, ruhsal çözümlenmelere girişebilen, bir ressam gibi canlı kesitler sunabilen Petronius (*Satyricon* öyküsü), "tuhaf, uzaksıl" esintiler sunan Afrikalı Apuleius (Başkalaşım) gibi yazarları tercih eder. Hristiyan yazınından "yırtıcı hayvan kokan, günlük dilin öğeleriyle, ilk anlamlarından saptırılmış sözcüklerle dolu, gergin karanlık dizeleri" olan *Carmen apologeticum*'un yazarı Commodianus Gazeus örnek olarak gösterebiliriz.<sup>23</sup> Sevdiği Latin yazınına ait kitaplar din adamlarınca yazılmış

16 François Livi, J.-K. Huysmans, A Rebours et l'esprit décadent, s. 88.

17 J.-K. Huysmans, a.g.e., s. 52.

18 Bkz., Julia Przybos, "Voyage du pessimisme et pessimisme du voyage". Romantisme n. 61, 1988, s. 68-69

19 J.-K. Huysmans, a.g.e., s. 50-51.

20 Gisèle Séginger, "A Rebours, le roman de l'écriture", Littératures, no 25, 69-80, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 1991, s.72

21 J.-K. Huysmans, a.g.e., s. 184.

22 Edyta Kociubinska, "Les étranges voyages du dandy décadent", Instituto de litteratura comparada Margarida Losa, No30, 2014, s. 36.

23 J.-K. Huysmans, a.g.e., s. 62

olduğu için, anıları onu rahipler arasında geçen gençlik günlerine doğru sürüklerken, inanç sorunsalına dayanan bir bunalımı da beraberinde getirir.

Çağdaş yazına ait incelemesi büyük hayranlık duyduğu “*acının egemenliğine girmiş, derin sıkıntıyla ayrıcalıklı duruma gelmiş ruhların belirtilerini*”<sup>24</sup> ustalıkla anlatan Baudelaire ile başlar. Ona göre Baudelaire “şimdiki zamanın işkence ettiği, geçmişin tiksindirdiği, geleceğin ürpertip umutsuzluğa gömdüğü yıkılmış ruhlarda doyunluğun, düş kırıklığının, horgörünün açtığı şu daha iyileşmez, daha dirençli, daha derin yaraları” yazın aracılığıyla inceleyebilmiştir. Çağdaş Fransız yazını “Katolik” ve “dindışı” olarak ikiye ayırmıştır. Sürekli birbirini yineleyen bir sıradanlıkla oluşturulmuş, sıkıntılarını unutmalarına yardımcı olacak bir oyalanma dahi sağlamayan Katolik edebiyat eserlerini “kitaplığın karanlık köşelerine” iter. Eserlerinde “bilgin bir ruh mühendisi, bir tutkunun düzeneğini inceleyip onu çarklarının izlencesiyle açıklamaktan hoşlanan becerikli bir beyin saatçisi” gördüğü Ernest Hello’yu bunlardan ayırır. Bunun yanı sıra Barbey D’Aurévilliy’in *Prêtre marié* ve *Diaboliques* isimli eserleri Des Esseintes’i büyüler. Çünkü ilkinde “*Ortaçağın gizemli dehşetini*”, ikincisinde ise “Şeytana boyun eğmiş” yazarın sadcılığa övgüsünü keşfeder.<sup>25</sup>

Baudelaire’den sonra “*ruha şu duyulmaktan çok sezilen gizemle canlanmış bitkinlikler akıtan açılmalar*” veren Paul Verlaine; “*gülüncün düzensiz bir güce karıştığı*” karanlık şiirinde Des Esseintes’in aradığı çürümeyi bulduğu Tristan Corbière, “çok özel bir zorlama incelik ve yapay sevinç anlayışıyla” sevimli bir çürümüşlüğü yazan Théodore Hannon okumalarını anımsar. Edgar Poe’nun Des Esseintes için ayrı bir yeri vardır. Şair, simgesel bir biçimde istenç üzerinde belli bir etkiye sahip olan tepileri, özellikle uyuşturucuların ve korkunun irade ve hareket kabiliyeti üzerindeki “çöküntü verici” etkilerini sezdirmesi açısından dikkatini çeker. Poe’nun ölüm üzerine incelemeleri Des Esseintes’e göre ölmekte olan adamın gerçek can çekişmesini değil, “*acının ve yorgunluğun doğurduğu korkunç sanrılara kapılmış olan yaşayan kişinin tinsel can çekişmesini*” ortaya koyar. Des Esseintes’e göre Poe “*tinsel bir cerrah*” ve imgelemenin kaynağı duyulardan ziyade beyin patolojisi olduğundan Des Esseintes için “*sonu gelmez bir öngörüler kaynağıdır*”.<sup>26</sup>

Ancak bu kaynaklar Des Esseintes’i kaygı ve ürpertiye sürükleyerek, nevrozunu da canlandırır. Böyle durumlarda anıların etkilerini, yine yazına sığınarak kontrol altına almaya çalışır. Örneğin yer yer Poe’nun etkisini sezdiği Villiers de l’Isle-Adam’ın “*allak bullak edici bir dehşet salmayan titreşimler*” bulduğu şiirlerine sığınır. Yazarın *Véra* adlı öyküsünde Amerikalı şairin incelemelerinde “*korkunun etkisi altında zayıflama ve bozgunları*” yerine istemin “*saplantıya dönüşmüş bir inancın etkisi altında, coşmalarını[n]*” incelemesine dönüştüğünü görür. Bu yazarda Des Esseintes’i çeken bir diğer konu da yazarın kara mizahı ve alaycı üslubudur. Buna göre yazar “çağdaş yararcılık düşüncelerinin tüm çöplüğü, yüzyılın tüm çıkarıcı iğrençliği[ni] göklere çıkarmaktaydı, bu parçaların içe işleyen alaycılığı Des Esseintes’i coştur[ur]”.<sup>27</sup>

Des Esseintes’i etkileyen, aynı zamanda edebiyat ve resmin uyumuna olan ilgisini ortaya koyan, bir diğer şair de Mallarmé’dir. Özellikle *Hérodias*’ından bir parça. Çünkü bu parça ile “[k]aranlık kanı gizliyor, yansımaları ve altınları bastırıyor, tapınağın ötelere karartıyor, kıyanın ölü renkleriyle kefenlenmiş sıradan suçlularını boğuyor ve yalnızca suluboyanın aklıklarını koruyarak, kadını mücevherlerinin kınından çıkarıyor, daha çıplak kılıyordu”. Mallarmé’nin yazını, benzetmeyi simgelerle kurarak örtük bir dil oluşturduğu için “*temel bir özüt, bir sanat “süblimesi”*” gibi gelir Des Esseintes’e. Kitaplığını kahramana göre “*yazının somut özü, “osmazôme”u, sanatın temel yağı*” demek olan, Mallarmé’nin birkaç parçasını da içeren düzyazı şiirlerle tamamlar.<sup>28</sup> Artık Fransız dilinin çöküş dönemine girdiğine inandığı için kitaplığına ekleme yapamayacağını düşünür. Pierre Cogy’ye göre “*Des Esseintes’in asla tamamlayamayacağı, gösterişli kütüphanesini düzenleme işini bahane ederek, Huysmans çeşitli ve bazen tutarsız meraklarını yansıtır*”. Bu düzenleme Des Esseintes açısından ise “*dışsal bir düzenlemeye dayandırarak kendi içsel uyumsuzluklarının bir düzenlemesine girişmesini*” yansıttığı için de ayrıca önemlidir.<sup>29</sup>

Des Esseintes’in eşsiz izlenimler edinmek için başvurduğu kaynaklardan bir diğeri de müziktir. Eserde müzik iki farklı bölümde ele alınmıştır. İlkinde Des Esseintes’in tat alma ve işitme duyularını çağrışım oyunlarla birleştirmesi sonucu elde ettiği “*müzik tadı dinleme*” isteğini karşılayan bir mekanizmadır. “*Ağız orgu*” adını verdiği bu mekanizma yatak odasında bulunan bir dolaba gizlenmiş, alt kısımlarında gümüşten musluklar takılmış birkaç fiçidan oluşmaktadır. Bu mekanizmanın en dikkat çekici özelliği ise her likörün tadının bir çalğının sesine denk geldiği illüzyonunu yaratıyor olmasıdır. Ağız orgu sayesinde içki içme eylemi adeta bir törene dönüşmektedir: “*Des Esseintes bir damla şuradan, bir damla buradan iç[erek], kendine iç senfoniler çal[ar], gırtlığında müziğin kulağa boşalttığına benzer duyular edinmeyi başarı[r]*”.<sup>30</sup> Hazırladığı bu içkilerin etkisiyle edindiği izlenimler

24 A.g.e., s. 154.

25 A.g.e., s. 163-167.

26 A.g.e. s. 189-194.

27 A.g.e. s. 195-196.

28 J.-K. Huysmans, a.g.e., s. 197-200.

29 Bkz. Pierre Cogy, “Quand A Rebours n’est plus... A Rebours!”, Le Centenaire d’A Rebours, Numéro Spécial 29, Paris, 1984, s. 15.

30 J.-K. Huysmans, a.g.e., s. 73.

belleğine kazınan belirgin bir anıya doğru sürükler onu. Böylece çağrışımların etkisiyle kokular, tatlar ve anlıklar ekseninde düşsel yolculukların hazı başlar. Anıların kuşatması onu şimdiki zamandan bir süreliğine uzaklaştırır. Ancak hastalığının son evresinde müzik, işitsel yanılmalara kaynağı olur. Bunlar aracılığıyla anımsadığı ezgiler Des Esseintes onları her mırıldandığında can sıkıntısını arttırmaktadır.

Dinsel müzikten yalnızca Orta Çağ manastır müziğine ve eski Hristiyan Latin müziğine hayranlık duymaktadır. Din dışı müzik ise “*insan evinde, tek başına, bir kitap gibi okuyamadığı zaman (...) tatsız bir biradalık sanatı*”<sup>31</sup> gibi gelir ona. Sinirlerine Edgar Poe şiirleri etkisi yapmış olan bazı oda müziği dinletileri olan Beethoven, Schumann ve Schubert’in parçalarını beğenir. İnsanı “*...bunaltıcı bir isteri yumağıyla soluğu kesilmiş bir durumda bırak[an]*” olan Schumann’ın parçaları, özellikle Schubert’in “*heyecanlandırıp kendinden geçirmiş, sonra sinir sıvısı yitimine uğrat[an]*” liedlerini beğenir.<sup>32</sup> Böylece müzik Des Esseintes’i aslında kaçmak istediği can sıkıntısından uzaklaştırmak yerine, derin bir hüzne hapseder.

Des Esseintes’in resme olan eğilimi zihnindeki çağdaş Paris yaşantısına ve kaçtığı insan topluluğuna ait manzaraları düş gücünü esinleyecek görüntülerle değiştirme isteğinin karşılığıdır. Kocubinska’ya göre “*resim Des Esseintes’in yaratıcı vizyonunu ortaya çıkarmada edebiyattan daha fazla yardımcı olur*”.<sup>33</sup> Diğer seçimlerinde de olduğu gibi rafine zevklerinin yardımıyla başvurarak “*kendisini bilinmedik bir dünyaya fırlatan, yeni olasılıkların izlerini gösteren, bilgiç çılgınlıklar, karışık karabasanlar, uyuşuk ve korkunç görüleriyle sinir sistemini sarsan birkaç esinleyici yapıt*”<sup>34</sup> arayışına girişir. Des Esseintes müzesinin duvarlarını süsleyecek tabloları bu bilinçle seçer.

Des Esseintes’in ilk seçimi Gustave Moreau’nun *Salomé*’si olur. “[T]ütsülerin sapkın kokusunda, ... *Salomé, sol kolu bir buyurma devinişiyle uzanmış, sağ kolu bükülmüş, yüzü düzeyinde, koca bir lotus tutarak, ... ayaklarının ucunda ağır ağır ilerliyordu*”<sup>35</sup>. Hem şairlerin hem de ressamın dikkatini çekmiş olan dansçı kız Salomé’yi Des Esseintes’e göre yalnızca Gustave Moreau incil’de değinilmeyen “*dansçı kızın sınırsız güzellikleri*” ve “*etin sapıklıkları*” temalarıyla tasarlayabilmiştir. Moreau’nun birinci tablosunun tamamlayıcısı niteliğinde *Görünme* isimli tablosu da Des Esseintes’in duvarındaki yerini alır. “*Kıya gerçekleşmişti; şimdi cellat, elleri kan lekeli, uzun kılıcının topuzcuğu üzerinde, duyarsız duruyordu öyle*”.<sup>36</sup> Vaktinin önemli bir kısmını kendisini derinden sarsan, baş dönmesi yaratan bu tabloları incelemeye ayırır ve onları en ince ayrıntılarına kadar tasvir ederken kendisi de adeta yeniden yaratır bu tabloları. İncelemenin ardından diğer düşlemlerinde de olduğu gibi “*ezilmiş, yıkılmış*” olarak anlığın dünyasından gerçek dünyaya döner.

Hollandalı ressam Jean Luyken’in dinsel çılgınlık ve sapkınlıkların resmedildiği, korkunç imgelem ürünleriyle dolu *Dinsel İşkenceler* dizisine ait yapıtları, Des Esseintes’in “*tüylerini ürperti[r], onu soluğu kesilmiş durumda bu kırmızı odada tut[ar]*”. Bu yapıtlar Des Esseintes’i yalnızca görsel olarak etkilemekle kalmaz, her biri ait olduğu döneme ait özgün bilgiler de sunduğundan onun için önemli bilgi kaynaklarıdır. “[D]üşünce açısından çok esinleyici” olan bu tablolar, “*Des Esseintes’in kitaplara direnen günlerini öldürmesine yardımcı*” olurlar.<sup>37</sup>

Rodolphe Bresdin’in *Comédie de la Mort* ve *Le Bon Samaritain* desenlerinin ve gravürlerinin tuhaflıklarının yanı sıra, Odillon Rédon’un “*özel bir düşselliği, bir hastalık ve sayıklama düşselliğini başlatan*” resimleri de dikkatini çekmiştir. Redon’un tabloları onu resim sanatının dışına taşır ve onu Poe şiirlerini okuduktan sonra girdiği atmosfere yerleştirir. Böylece, “*bir Edgar Poe okumasının sonunda olduğu gibi, anlatılmaz bir tedirginliğe kapılmış durumda, (...) dingin ve durgun bir durumda beliren ıslıl ıslıl bir yüzü, (...) Hüznün yüzünü izlemeye dal[ar]*”.<sup>38</sup>

Théotocopuli’nin “*renkleri görülmedik, çizgisi abartmalı, rengi yabanıl, gücünü yitirmiş bir İsa’yı*” resmettiği bir taslağını yatak odasına asar. Bu seçiminin özel bir nedeni vardır. Des Esseintes’e göre “*bir yatak odası yalnız iki biçimde [düzenlenebilir]: ya kışkırtıcı bir köşe, bir gecelik haz yeri, [oluşturulur] ya da bir yalnızlık ve dinlenme yeri, bir düşünce sığınağı, bir tür dua köşesi olarak [düzenlenir]*”.<sup>39</sup> Des Esseintes bu yeni yaşamında eski Paris yaşamının ait kösnüllüğü çağrıştıracak izlerin tamamını silmek istediği için, yatak odasını dekorasyon oyunlarıyla bir manastır ortamı yaratacak biçiminde düzenler. Böylece yatak odasındayken, şimdiki yaşamı bir keşişinki gibi bir içe dönüşü, hatta gerçek bir dindarın coşkusu olmasa da bir tanrısal iyiliğe yönelişi de temsil ettiği için, Théotocopuli’nin taslağını izlerken Paris’ten uzakta bir manastır hücrelerinde yaşadığını yanılmasını yaratmış olur. Bunda kendisini haklı çıkaracak bir gerekçesi daha vardır aslında. Bu yönüyle Des Esseintes kendisini keşiflere yakın bulur ve bu illüzyonu böylelikle tamamlar.

31 A.g.e., s. 205.

32 A.g.e., s. 206.

33Edyta Kocubinska, “Les étranges voyages du dandy décadent”, s. 37.

34 J.-K. Huysmans, a.g.e., s. 77

35 A.g.e., s. 78.

36 A.g.e., s. 81.

37 A.g.e. s. 84-85.

38 A.g.e. s. 86-87.

39 A.g.e., s. 87.

Des Esseintes'in Paris yaşantısına ait tüm zevkleri gibi çiçeklere olan ilgisi de değişir. "Gerçek çiçeklere öykünen yapay çiçekler" yerine "yapay çiçeklere öykünen gerçek çiçekler" ilgisini çeker. *Le Virginale, l'Albane, Madame Mame, le Bosphore, l'Aurore Boréale* gibi çiçeklerden oluşan bir Caladium koleksiyonu, "yapaylığın başyapıtı" dediği *Alocasia Metallica, Anthurium, Amorphophallus* vb. yabancı birçok çiçekler sipariş eder. Des Esseintes'in bu bitkilerde fark ettiği frengi benzeri görüntü zihninde eski dönemlerin bu virüsünün kırıp geçtiği bir insanlık imgesi zihninde canlanır. Yüzyıllardır farklı biçimlerde insanlığın geçirdiği bu hastalık şimdi de bitkilerde ilk biçiminde varlığını sürdürürken, Des Esseintes doğanın "tek başına, bu denli sağlıklı, bu denli sapkın türler"<sup>40</sup> yaratamayacağını, bunun da tek kaynağının yine insan olduğunu düşünür.

Bu yabancı çiçeklerin sunduğu vahşi görünüm Des Esseintes'in düşünde bir karabasanla özdeşleşir. Yüzünü daha önce hiç görmediği, korkunç kadın silueti belirir düşünde. Yüzünü gördüğü anda bunun Frenginin görüntüsü olduğunu anlar. Sinirleri iyiden iyiye hassaslaşmaya başlar ve uyku düzeni altüst olur. Sinircesi yeniden baş gösterir. İç sıkıntısını gidermek amacıyla yeniden fakat bu kez kendini iyileştireceğine inandığı Dickens romanları aracılığıyla yazına sığınır. Ancak eski kösnül günlerinin anısını yeniden canlandırır bu okumalar. Eski günlerden kalan bir kutu içinde bulunduğu bir şekerlemenin kokusu, onu tensel anılarına sürükler ve Miss Urania adında bir akrobatın, bir vantriloğun ve genç bir adamın anılarında gezintiye çıkarır. Sinircesinin aşırı ölçüde uyardığı beyni sapkın anılarında dolaştığı için bu düşlemler onu iyiden iyiye tüketir.

Bir gün aniden "koku alma sanrıları" ortaya çıkar. Odada herhangi bir şişenin ağzı açık değilken ve hizmetçileri de herhangi bir koku almıyorken odasının franjipan kokusuyla dolduğunu sanır. Sanrısız kokunun takıntılı bir hal almasıyla, Des Esseintes gerçek kokulardan yapacağı alaşımlarla franjipan etkisini azaltmayı dener. Hiçbir parfümün adını taşıdıkları çiçekten gelmediğini bildiğinden bu koku sanatının en çok "yapay kesinlik" yanı ilgisini çeker. Doğru kokuları elde edebilmesi, koku alma duyusunu keskinleştirmesi için kokuların en az "yazın dili kadar sezdirici ve zengin" bir dil olduğunu düşündüğü dili üzerine çalışır. Ancak bu koku denemeleri duyularını yeniden hassaslaştırır ve yeni estetik sanrıların ve eski yüzyıllara, geçmiş anılarına ait görünümün kapılarını aralar.

"Amber, korkunç parıltılar saçan Tonken miski, bitkisel parfümlerin en sert olan ve çiçeği, işlenmemiş durumda, bir küf ve pas kokusu veren tefarikotunu işledi. Ne yaparsa yapsın, XVIII. yüzyıl saplantısı yakasını bırakmadı; sepet etekler, farbalalar dönüp durdu gözlerinin önünde; duvarlara Boucher'nin tümüyle etten, kemiksiz, pembe pamukla doldurulmuş "Vénus"lerinin anıları yerleşti..."<sup>41</sup>

Buna karşın, kokuların uyuşmaları onu Baudelaire'in "l'Irréparable" ya da "Le Balcon" gibi beşinci dizesinin birincisinin yansıması olduğu şiirlerinde yakaladığı duyuşsal etkiyi anımsatır: "Bu hoş kokulu kıtaların kendisi için canlandırdığı düşlerde kendinden geçer, sonra, birdenbire, şiirin ıtırılı uyarlamasında, düzenli aralıklarla yeniden beliren ilk izleğin dönüşüyle, çıkış noktasına, dönüşümünün ögesine geri dönerdi".<sup>42</sup>

Des Esseintes'in iç sıkıntısını gidermek için bir oyalanma aracına dönüştürdüğü tüm bu yapaylık oyunları aslında Paris'te başlayan ancak bir süreliğine kendini gizlemiş olan hastalığının seyrini de etkiler. Hizmetlilerin çağırıldığı doktor hastalığından hiçbir şey anlamaz. Kötüye giden sağlığına iyi geleceği umuduyla okuduğu Dickens romanları İngiltere görünümünü sunarak Des Esseintes 'de devinimin gerekliliği inancını doğurur: "yavaş yavaş bu düşsel gözlemlere kesin gerçek, gerçekleştirilmiş yolculuk, doğrulanmış düş düşünceleri siz[ar], bunların üzerine de yeni izlenimler edinme ve böylece hava öğütmeden çılgına dönen düşüncenin tüketici aşırılıklarından sıyrılmaya isteği yerleşir".<sup>43</sup> Bunun üzerine Des Esseintes birkaç gün içinde gücünü yeniden toparlayıp, İngiltere'ye gitmek üzere hazırlıklara girer. Bu yolculuk deneyimi Des Esseintes'in eser boyunca giriştiği tek gerçek yolculuk olacaktır ve Des Esseintes'in toplumdan kaçma, yalnız yaşama projesinin başarısına gölge düşürecektir.

Bununla beraber İngiltere imgesini yaratan sadece Dickens'in romanları değildir. Fontenay-aux-Roses'a hâkim iklim koşulları –sis ve yağmur dönemi- okuduklarından edindiği izlenimleri destekler; sığınağın ve tasarılarından uzaklaşmasını esinler. Paris'e geldiğinde yağmur ve çamurun etkisiyle İngiltere izlenimleri edinmeye başlar. Rivoli sokağında *Galignani's Messenger* dan bir Baedeker Londra rehberi satın alır. Tren saatinin gelmesini beklerken önce Bodéga isimli bir restoranda İngiltere'ye ve İngilizlere ait görünüm eşliğinde ısmarladığı portoyu beklerken, Dickens'in kahramanları belleğinden ayrılarak restorandaki yerlerini alır. Böylece bu düşsel Londra'da okuma anıları kesinlik kazanır. Ardından Amsterdam sokağında bulunan bir İngiliz tavernasına geçer. Burada giysileriyle de ortama aykırı olmadığını "yüzeysel olarak, Londra yurttaşlığına geçmiş olmanın" memnuniyeti eşliğinde İngiliz yemeklerinin ve içkilerinin keyfine varır. Tren saati yaklaştıkça içini belirsiz bir sıkıntı kaplar. Daha önce okumalarının yarattığı hevesle çıktığı Amsterdam yolculuğundan hayal kırıklığıyla ayrılışını anımsar. Okumalarının anılarının bu

40 J.-K. Huysmans, a.g.e., s. 113.

41 A.g.e., s. 131.

42 A.g.e., s. 132.

43 J.-K. Huysmans, a.g.e., s. 140.



düşsel Londra ortamında kazandığı kesinliği kaybetmenin korkusunu bahane ederek yolculuktan vazgeçer. “*Bir iskemle üzerinde öylesine güzel yolculuk edilebilirken ne diye yerinden kımıldamalı ki? Kokuları, havası, insanları, yiyecekleri, araçları dört bir yanını çevreleyen Londra’da değil miydi şimdi? Hollanda’da olduğu gibi, yeni düş kırıklıklarından başka ne bekleyebilirdi ki?*”<sup>44</sup> Bu düşüncelerle beraber, seyahate çıkmanın zorunluluğuna inanmış olma yanılığısına nasıl düştüğüne hayıflanarak, yolculuğunu başladığı Sceaux garında sonlandırır. Bu yolculuğun Des Esseintes açısından gerçekleşmediği söylenemez. Çünkü devinimin yalnızca imgelem aracılığıyla gerçekleştiği bu eserde, Borie’nin de belirttiği gibi, Des Esseintes “İngiliz tarzı bir kostüm, yağmurlu hava, Dickens’ın bir romanı, bir kadeh sherry ve birkaç figüran kullanarak bu şehrin mükemmel bir illüzyonunu yaratmıştır”<sup>45</sup>

#### **4.SONUÇ**

Bu çalışmamızda Des Esseintes’i çöküşün eşiğine getiren yapaylık arayışında sanat, edebiyat ve duyuların işlevlerini ortaya koymaya çalıştık. Toplumdan ve çağından kaçarak düşlere sığınmak Des Esseintes için iç huzura ermekle sonuçlanmaz. Aksine bu kaçış onun ruhunda gizlenmiş kötülükleri açığa çıkarır ve onu kendi akıntılarında sürükler. Des Esseintes’in gerçek İngiltere yolculuğu deneyimi gibi, Paris’ten ayrıldığından beri giriştiği yalnızlık deneyimi de başarısızlıkla sonuçlanmıştır. Fontenay-aux-Roses’da inşa ettiği yapay evrende, sığındığı düşler yerini işitsel, görsel ve kokusal sanrılara bırakmıştır. Bedensel varlığını hiçe sayarak aşırı uyardığı duyuları nevrozunu beslemiş, Des Esseintes’i deliliğin eşiğine getirmiştir. Hekimin tavsiyesi üzerine Paris’e, topluma dönmekten başka çıkar yolu yoktur. Yazar son çare olarak, belirsizliklerle dolu bir gelecek karşısında kahramanını başka bir bilinmeyene, “tek başına denize açılan yaşam tutuklusuna” merhamet edeceğini umduğu Tanrı’ya yöneltir. Böylece Huysmans tasvir ettiği dekadan bir yaşam anlayışının çerçevelerini tamamlar gibidir. Yüzyıl sonu Fransız kültürünün başarılı bir tablosunu sunan bu eser, modern insanın, çağın getirdiği bunalımlar karşısında ne kadar savunmasız olduğunu ortaya koyarken, çıkış yollarının tükenmeyeceğine dair bir umudu da esinler.

44 A.g.e., s. 149.

45 Jean Borie, Huysmans. Le Diable, le célibataire et Dieu, Grasset, Paris, 1991, s. 139.

**KAYNAKÇA**

- Borie, J. (1991). **Huysmans. Le Diable, le célibataire et Dieu**, Grasset, Paris.
- Cogny, P. (1984), "Quand A Rebours n'est plus ... A Rebours!", **Le Centenaire d'A Rebours**, Numéro Spécial 29, Paris.
- Grojnowski, D. (1996). **A Rebours de Huysmans**, Gallimard, Paris.
- Huysmans, J.-K. (2003). **Tersine**, (Çev: Tahsin Yücel), Yapı Kredi Yayınları, Kazım Taşkent Klasik Yapıtlar Dizisi 52, İstanbul.
- Kociubinska, E. (2011). Espace et Temps entre les mains d'un esthète décadent: A Rebours de J.-K. Huysmans, *Etudes romanes de Brno* 32, 39-46. <https://digilib.phil.muni.cz/handle/11222.digilib/114886>
- Kociubinska, E. (2014). Les étranges voyages du dandy décadent, *Instituto de litteratura comparada Margarida Losa*, No30, 33-49. <http://ilc-cadernos.com/index.php/cadernos/article/view/83/69> (20.01.2017)
- Livi, F. (1991). **J.-K. Huysmans. A Rebours et l'esprit décadent**, Nizet, Paris.
- Marfée, A. (1984). "Au Tournant d'A Rebours 1884-1984", **Le Centenaire d'A Rebours**, Numéro Spécial 29, Paris.
- Pierrot, J. (1977). **L'imaginaire décadent (1880-1900)**, P.U.F, Paris.
- Przybos, J. (1988). Voyage du pessimisme et pessimisme du voyage. *Romantisme* n. 61, 67-74. [http://www.persee.fr/doc/roman\\_0048-8593\\_1988\\_num\\_18\\_61\\_5514](http://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1988_num_18_61_5514) (26.01.2017)
- Séginger, G. (1991), "A Rebours, le roman de l'écriture", **Littératures**, no 25, 69-80, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse.
- Zayed, F. (1973). **Huysmans, peintre de son époque**. Nizet, Paris.





## QUESTION DE COHÉRENCE DANS *MACBETT* DE IONESCO\*

Şengül KOCAMAN\*

### Résumé

«Je suis mécontent de tout ce que j'ai fait.» (Eugène Ionesco)<sup>1</sup>

Notre travail a d'abord consisté à nous poser une question simple : «Et si nous prenions cette manifestation d'autocritique de Ionesco au pied de la lettre?». Autrement dit, s'il l'a dit, pourquoi ne pas le croire? La problématique est la suivante: Ionesco se déclarant mécontent de tout ce qu'il a fait, donc, forcément, de *Macbett*, pourquoi ne chercherions-nous pas à mener une investigation visant à identifier ce qui, dans cette pièce, aurait pu expliquer la désillusion et le mécontentement de son auteur? Nous entendions jeter sur cette œuvre un regard neuf: nous pensons que c'est une pièce bien plus improvisée que mûrement élaborée, et n'apporte rien à la notoriété de son auteur.

**Mots clés:** *Ionesco, Macbett, absurde, comique, cohérence- incohérence.*

## IONESCO'NUN *MACBETT*'İNDE TUTARLILIK SORUNU

### Özet

“Un homme en question” adlı yapıtında “tüm yaptıklarımın memnun değilim” der Eugène Ionesco. Yazar böylesine bir özeleştirici yapıyorsa neden inanmayalım? Eğer Ionesco yaptıklarından memnun değilse, bu memnuniyetsizliği ortaya çıkaran bir araştırma ya da çalışma neden yapmayalım? Bunun için yazarın *Macbett* oyununu seçtik ve bu oyunun kısa bir sürede, üzerinde fazla düşünülmeden, olgunlaştırılmadan çarçabuk yazılmış ve Ionesco'nun sözünü ettiği memnuniyetsizliği en iyi somutlaştıran bir oyun olduğunu göstermeye çalıştık.

**Anahtar Kelimeler:** *Macbett, saçma, komik, tutarlılık-tutarsızlık.*

Notre premier travail sur le théâtre de l'Absurde plus particulièrement sur Eugène Ionesco est réalisé en 2000, dans le cadre d'une thèse de 3ème cycle portant le titre «*Les sources du comique chez Ionesco*». Mais c'est avec plus d'une décennie de recul et surtout une vingtaine d'années après la disparition d'Eugène Ionesco que nous nous sommes mises à faire un autre travail sur cet auteur et plus particulièrement sur son œuvre *Macbett* en la plaçant sous le feu de critique de notre propre critique.

Notre problématique est la suivante: Ionesco se déclare mécontent de tout ce qu'il a fait, donc, forcément, de *Macbett*, alors, pourquoi ne cherchons-nous pas à mener une investigation visant à identifier ce qui aurait pu expliquer le mécontentement de son auteur? Le fait est que Ionesco a passé les vingt dernières années de sa vie loin du théâtre, auquel il a définitivement tourné le dos peu après son admission à l'Académie française, ce qui est peu banal.

\*Résumé du chapitre “De Macbeth à Macbett” in L'itinéraire Paradoxe d'Eugène Ionesco de Şengül Kocaman.

\*\*Doç.Dr. Dicle Üniversitesi, Ziya Gökalp Eğitim Fakültesi, Yabancı Diller Bölümü, Fransız Dili ve Eğitimi Anabilim Dalı, DİYARBAKIR.  
e-posta: senkocaman1@outlook.com

1 Un homme en question, 1979, Gallimard: Paris, p.8

Les critiques s'accordent sur le fait que les grandes œuvres théâtrales de Ionesco datent de la première période, celle qui va de 1950 à l'admission à l'Académie française. C'est à se demander si le statut d'académicien n'avait pas signé la fin de la carrière du dramaturge. Voilà, En février 2005, pour la reprise de la pièce dans un théâtre, le quotidien *Le Parisien* présente la nouvelle mise en scène en ces termes:

«Après «Le roi se meurt», Ionesco prit ses distances avec la scène et s'accorda dix ans de réflexion avant de livrer au public cet étonnant «Macbett» qui annonçait, en fait, la fin de son aventure théâtrale. Les deux pièces étant actuellement à l'affiche, on est évidemment tenté de les mettre en parallèle. Si la première est une authentique tragédie aux accents shakespeariens, la seconde n'emprunte son sujet au «Macbeth» de Shakespeare qu'au profit de l'absurde. L'auteur y souligne le côté dérisoire de l'incessant combat entre les personnages pour conquérir un pouvoir dont ils seront fatalement dépossédés. (...) Si le crime appelle toujours le crime, Ionesco s'attache à montrer que c'est à des fins illusives, et donc risibles. D'où un traitement quasi ubuesque des épisodes sanglants du drame de Macbeth, où se mêlent gravité et humour, satire cruelle et caricature. Un cocktail d'autant plus difficile à faire passer à la scène qu'il est, à la fois, subtil et «hénarisme». Jérémie Le Louët s'est risqué avec audace dans l'aventure. Sa réalisation est, peut-être, un peu trop sage, mais elle témoigne d'une incontestable maîtrise et de beaucoup d'invention.

Sept jeunes comédiens tiennent avec panache les 33 rôles de la pièce et respectent le texte en jouant efficacement sur les ruptures de cadence. Le public, un instant décontenancé, réserve finalement, et en toute justice, une ovation au spectacle.» (*Le Parisien*, 2 février 2005)

«Après «Le roi se meurt», Ionesco prit ses distances avec la scène et s'accorda dix ans de réflexion avant de livrer au public cet étonnant «Macbett» qui annonçait, en fait, la fin de son aventure théâtrale.» Nous partageons cette idée et nous pensons que *Macbett* est une pièce bien plus improvisée que mûrement élaborée, et qui n'apporte rien à la notoriété de son auteur. Voici nos arguments pour dire que cette pièce nous est apparue comme une intruse dans la production théâtrale de Ionesco.

### 1-L'Absence du nom de Shakespeare sur la garde de page, voire dans une préface

À dire vrai, comment ne pas ressentir un malaise en lisant une pièce intitulée *Macbett*, sans autre précision, ayant apparemment comme auteur Eugène Ionesco? Il est vrai que Ionesco a concédé, dans diverses interviews, s'être inspiré de Shakespeare, mais du bout des lèvres, qu'il y avait bien du Shakespeare là-dessous, mais aussi du Jarry... Mais, pour le savoir, encore fallait-il avoir consulté certaines interviews de Ionesco dans la presse, documents rangés dans des archives pas toujours faciles d'accès! Était-ce si difficile d'annoncer clairement la filiation de *Macbett* avec le dramaturge élisabéthain dès la page de garde de la pièce, voire dans une préface? Finalement, ce n'est que de façon tout à fait marginale, pour ne pas dire fortuite, que l'on découvre, tout à la fin de la pièce, une note de bas de page écrite ainsi: «*Le monologue de Macol est emprunté à Shakespeare.*». (Ionesco, 1972: 202) Cette façon de faire référence à Shakespeare suggère que seul ce monologue a été emprunté à l'auteur de *Macbeth*, autant dire que tout le reste relèverait de Ionesco!

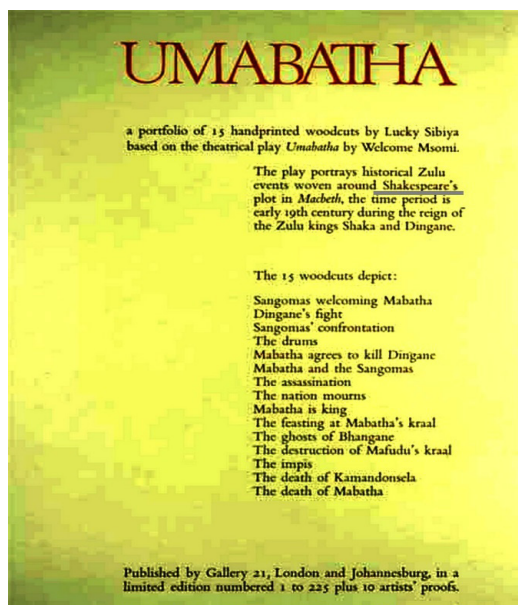
Pour nous en convaincre, prenons la pièce d'Aimé Césaire, *Une tempête*, dont l'édition originelle au Seuil comporte cette note de l'éditeur:

Adaptée pour un théâtre nègre, *La Tempête* de Shakespeare donne un relief accru aux rapports de Prospero et de Caliban ; le maître est blanc, l'esclave est noir. Quant à Ariel l'enchanteur, c'est aussi un esclave, mulâtre.

Césaire ramasse les cinq actes en trois, démystifie le merveilleux, dégrise l'amour. Mais de ce prosaïsme volontaire surgit un nouveau poème: celui qu'une troupe africaine, livrée à ce rituel de révolte, ne peut omettre de créer : le chant de la liberté. (Césaire, 1997)

Une autre adaptation de *Macbeth* est le drame musical de Giuseppe Verdi, opéra en quatre actes sur un livret de Francesco Maria Piave et Andrea Maffei, représenté pour la première fois au Teatro della Pergola à Florence, le 14 mars 1847. Dans le livret notamment, et généralement sur les affiches du spectacle, il est clairement précisé que le texte est adapté d'après la pièce de Shakespeare. La même référence à Shakespeare est faite dans *Umabatha*, de Welcome Msomi, présenté comme «the Zulu Macbeth». Il s'agit là d'une pratique largement

adoptée par les auteurs de toutes obédiences, Shakespeare étant probablement le dramaturge le plus adapté au monde, qu'il s'agisse du cinéma, de l'opéra européen, chinois, du kabuki ou du manga japonais, etc.



## MACBETH

Giuseppe VERDI (1813-1901)

Melodramma en quatre actes  
Créé à Florence le 14 mars 1847  
Livret de Francesco Maria Piave  
D'après la tragédie de William Shakespeare

OPÉRA EN LANGUE ITALIENNE

### NOUVELLE PRODUCTION

Direction musicale **Teodor CURRENTZIS**  
Mise en scène, décors et costumes **Dmitri TCHERNAKOV**  
Chef des Chœurs **Alessandro DI STEFANO**

Macbeth	<b>Carlos ALVAREZ</b>
Banco	<b>Ferruccio FURLANETTO</b>
Lady Macbeth	<b>Violetta URMANA</b>
Dama di Lady Macbeth	<b>Natacha CONSTANTIN</b>
Macduff	<b>Stefano SECCO</b>
Malcolm	<b>Alberto NIGRO</b>
Medico	<b>Yuri KISSIN</b>

ORCHESTRE ET CHEURS DE L'OPÉRA NATIONAL DE PARIS

Représentations (19h30): 4, 7, 10, 13, 17, 20, 23, 26 (14h30), 29 avril 2009  
5, 8 mai 2009

Nous aurions pu multiplier les exemples, pour relever que malgré toutes les déclarations des critiques ainsi que les interviews de l'auteur, ni Ionesco, ni son éditeur, Gallimard, n'ont jugé nécessaire de faire figurer le nom de Shakespeare sur la page de garde de la pièce, voire dans une préface ou sous la forme d'un texte introductif. Soyons honnêtes: tout le monde pense à Shakespeare en lisant «*Macbett*». En effet, les chercheurs et les spécialistes de la littérature sont-ils représentatifs de «*tout le monde*»? Certainement, non. Dans ces conditions, que peut bien penser une personne qu'on appellera *Monsieur* ou *Madame Tout le monde*, disposant d'un niveau d'instruction moyen et n'ayant jamais entendu parler de Shakespeare, en découvrant la pièce d'Eugène Ionesco? Pour dire les choses simplement, ce comportement surprend, de la part d'un écrivain de la notoriété d'Eugène Ionesco. Il n'y a pas que cette omission volontaire du nom de Shakespeare. Il ya aussi certain nombre de fluctuations dans les déclarations de l'auteur à propos de *Macbett*.

## 2-L'Etrangeté des déclarations de Ionesco sur la paternité de l'œuvre

*En 1972, Ionesco décrit ainsi le processus de la réécriture de Macbeth : «J'ai lu et relu Macbeth dans la traduction de Sylvain Dhomme. En prenant des notes, que j'ai revues, ce qui m'a convaincu que décidément je ne pourrais rien en faire. Donc, je les ai jetées. Et c'est alors seulement que j'ai écrit ma pièce, en vingt-cinq jours. [...] il faut que tout ce qu'on a lu vous pénètre pour que tout ce qui est entré dans l'inconscient ressorte librement. (Cesan, 1972: 23)*

Et pourtant, à une tout autre occasion, voilà que Ionesco se met à nuancer son propos.

*Q. Macbett, dont le nom se termine par 2t, n'est pas le Macbeth (th) de Shakespeare, mais on peut dire qu'ils ont de nombreux points communs car ils vivent les mêmes aventures, ils ont des points de ressemblance aussi dans leur caractère. Il n'est ni tout à fait le même, ni tout à fait un autre ; et nous aimerions le connaître mieux avant d'écouter la pièce. Pouvez-vous nous le présenter ?*

*R. (Ionesco) : Macbett avec 2t parce que Macbeth se prononce en réalité Macbett, parce que c'est un roi écossais. Le Macbett que j'ai écrit est bien sûr inspiré de Shakespeare, notre grand précurseur à tous. Mais il a eu lui aussi la même source que moi, c'est-à-dire certains passages de la Chronique d'Angleterre et si j'ai changé Macbett par rapport à Macbeth, lui-même l'a changé par rapport à la chronique. (INA, Apostrophes : <http://www.babelio.com/apostrophes.php?search=5312>)*

Eugène Ionesco ne manque pas de brouiller les pistes en prétendant, tantôt, s'être inspiré des Chroniques d'Holinshed, lui qui ne maîtrisait pas l'anglais moderne, et encore moins l'anglais élisabéthain, et tantôt, avoir

eu recours à une traduction de *Macbeth* par Sylvain D'homme, comme preuve de ses lacunes en anglais. Si Ionesco a eu besoin de la traduction de Sylvain D'homme pour *Macbeth*, comment imaginer qu'il ait pu accéder directement à l'anglais élisabéthain de la source connue sous l'intitulé *Chronique de Holinshed*?

La Chronique anglaise, Sylvain D'homme... Voilà que Ionesco nous plonge dans un abîme de perplexité. Car s'il affirme qu'il a eu accès au texte de Shakespeare par le biais de la traduction de Sylvain D'homme, il ne dit pas du tout, de quelle version – française! – de la «*Chronique d'Angleterre*» il a pu disposer. Voilà, nous n'hésitons pas à nous poser cette question: pourquoi donc Ionesco n'a-t-il pas pris exemple sur Aimé Césaire qui livrait *Une tempête* parmi de nombreux adaptateurs, en faisant explicitement mention de l'auteur d'origine?

### 3- Identifier la pièce

Le plus important est de constater que le caractère parodique de *Macbett* n'est nullement établi de façon indiscutable. Il est intéressant de voir le nombre de références à la parodie dans les commentaires faits autour de *Macbett* comme sur cette librairie sur Internet:

Ionesco reprend, avec sa pièce *Macbett*, la sombre figure du monstre qui a été le fondement même du *Macbeth* de Shakespeare. La pièce se présente comme une parodie de celle de Shakespeare dans la mesure où Ionesco tourne en ridicule bien des processus et des modalités de la tragédie shakespearienne. (Litté-ratures, [En ligne] : <http://www.litte-ratures.fr>)

De l'autre côté, nous observons que certains commentateurs ne semblent pas entièrement convaincus du caractère parodique de *Macbett* :

Les amateurs du texte original de Shakespeare seront peut-être un brin déboussolés, mais pas sûrs. C'est que Ionesco conserve la gravité du texte tout en lui apportant modernité et fraîcheur. Nous retrouvons Duncan, Glamis, Candor et tous les autres ; leur langue est académique et théâtrale. Tous les ingrédients sont réunis pour une tragédie magistrale dans laquelle vanité et fatalité se côtoient. Est-ce de la parodie ? Oui et non. Plus d'une fois, l'impression est grande que Ionesco a voulu quelque peu se moquer de ce texte légendaire qu'il fait bon avoir lu. Et d'un autre côté, grâce à des assemblages curieux de mots simples, des tirades courtes en apparence insignifiantes, Ionesco crée un langage nouveau et transforme donc l'histoire. Peu à peu, la vacuité se fait essentielle et c'est là que réside la grande qualité de cette pièce. Dès que l'on s'aperçoit du tour de passe-passe de Ionesco, de ses motivations, une bonne partie du texte s'éclaire et devient encore plus étonnante. Il y a de l'Art derrière tout cela, c'est indéniable.

Reste cependant que cette révision par Ionesco ressemble tout de même trop à l'original et que cela crée de la confusion par moments et puis n'est pas Shakespeare qui veut, alors tant qu'à imiter, autant franchement innover, se saisir du texte et le tordre dans tous les sens. Ici, ça reste un peu trop confiné dans les limites d'un exercice de style cher à Ionesco mais pas forcément réussi à 100 %. (Critiques libres: <http://www.critiqueslibres.com/i.php/vcrit/12086>)

Notre scepticisme envers l'assimilation de *Macbett* à une parodie de *Macbeth* va se voir conforté par le créateur de la pièce au théâtre, Jacques Mauclair, récuse toute référence à la parodie pour caractériser la relation entre Ionesco et Shakespeare.

*Question : Théâtre d'illusions, sans doute, commentaire critique de la part d'Eugène Ionesco, peut-être, mais est-ce qu'il ne s'agirait pas d'un théâtre de parodie, d'un canular de collégien pastichant un grand confrère?*

*Réponse : Ce n'est pas exactement une parodie. C'est une pièce qui a été écrite parallèlement à l'œuvre de Shakespeare, mais qui n'essaie pas de tirer parti de cet effet qu'on appelle la parodie, enfin, qui consiste à faire une dérision de tout ce qu'il y a de sérieux dans une œuvre. C'est pas du tout ça. C'est une relecture de *Macbeth*, mais sans cet esprit justement qui consiste à vouloir tourner en ridicule une œuvre originale. (Ina Boutique, Jacques Mauclair parle de *Macbett*, <http://boutique.ina.fr/edu/fictions-et-animation>.)*

Mais l'auteur de la pièce était d'un avis contraire, ce qui n'est pas surprenant, les gens de lettres ont souvent des divergences avec le monde du spectacle représenté notamment par les metteurs en scène. En plus, la

parodie suppose un parallélisme dans les styles. Il se trouve que les grandes pièces de Shakespeare (*Macbeth*), sont en grande partie écrites en vers alors que *Macbett* est en prose. Voilà qui limite déjà l'effet parodique éventuellement recherché par Ionesco.

#### 4-L'Absence du nom du personnage Duncan

En guise d'introduction à *Macbett*, les lecteurs ont droit à la traditionnelle présentation des personnages présents, par ordre d'importance décroissante. Aussi lisons-nous, dans l'édition originelle, la liste suivante: Macbett, Glamiss, Lady Duncan, Candor, Lady Macbett, Banco, Première sorcière, Deuxième sorcière, Le Moine, Macol, L'Évêque, La suivante, La servante, ainsi que soldats, généraux, chasseur de papillon, convives, femmes du peuple, hommes du peuple, limonadier, etc. Et, à notre grande stupéfaction, il se trouve qu'un personnage tout à fait central manque à cette liste: **l'archiduc Duncan**, celui-là même dont l'assassinat est au cœur de l'intrigue! Et, pour que les choses soient bien claires, nous reproduisons ci-dessous la page en question :

*Macbett a été créé au « Théâtre de la Rive Gauche » à Paris.  
à Mise en scène de Jacques Mauclair; décors et costumes de Jacques Noël; musique de Francisco Semprun et Michel Christodoulidès.  
Avec, par ordre d'entrées en scène : Roger Jacquet, Marcel Champel, Jacques Dannoville, Jacques Mauclair, Roger Desmare, Michel Degand, Luc Ritz, Rosine Favey, Gilles Thomas, Geneviève Fontanel, Brigitte Fossey, Alain Mottet, Jacques Charby.*

#### PERSONNAGES

MACBETT.	GLAMISS.
LADY DUNCAN.	CANDOR.
LADY MACBETT.	BANCO.
PREMIÈRE SORCIÈRE.	LE MOINE.
DEUXIÈME SORCIÈRE.	L'ÉVÊQUE.
LA SUIVANTE.	MACOL.
LA SERVANTE.	

*Soldats, généraux. Chasseur de papillons. Convives. Femmes du peuple, hommes du peuple. Limonadier, etc.*

La liste « officielle » des protagonistes de la pièce de Ionesco présente une autre curiosité, à savoir la présence d'un personnage que l'on ne rencontre nulle part dans la pièce, à savoir Lady Macbett. Le fait est que si, chez Shakespeare, Macbeth est marié, chez Ionesco, Macbett est célibataire et va le rester tout au long de la pièce, abstraction faite d'un simulacre de mariage avec une prétendue *Lady Duncan* peu après l'assassinat de l'archiduc.

Pour nous en convaincre, nous avons jeté un œil sur la distribution de *Macbett* dans la mise en scène de Jorge Lavelli au Théâtre National de la Colline, à Paris, pour la saison 1992-1993 :

<b>Claude AUFAURE :</b>	Glamiss Un Soldat Le Chiffonnier Le Premier Malade La deuxième Servante Le Premier Convive
<b>Michel AUMONT :</b>	Macbett
<b>Christian BOUILLETTE :</b>	Un Soldat Officier de Duncan Le Troisième convive
<b>Gilles GASTON DREYFUS :</b>	Candor Le Chasseur de papillons Un Malade La Servante
<b>Jean-Claude JAY :</b>	Duncan
<b>Isabel KARAJAN :</b>	Lady Duncan La Première Sorcière Une Femme du peuple
<b>Gérard LARTIGAU :</b>	Banco L'Évêque
<b>Xavier PERCY :</b>	Le Limonadier Un Soldat Officier de Banco Un Malade Macol



<b>Xavier PERCY :</b>	<b>Le Limonadier</b> <b>Un Soldat</b> <b>Officier de Banco</b> <b>Un Malade</b> <b>Macol</b>
<b>Sylvain THIROLLE :</b>	<b>Un Soldat</b> <b>L'ordonnance</b> <b>Un Petit Moine</b> <b>Le Deuxième malade</b> <b>Le Deuxième convive</b>
<b>Maria VERDI :</b>	<b>Femme Echevelée</b> <b>Femme au panier</b> <b>La Deuxième sorcière</b> <b>La Suivante</b> <b>Une Malade</b> <b>La Quatrième convive</b>

Lavelli a rétabli l'archiduc Duncan (Jean-Claude Jay), oublié dans la distribution « officielle » par Ionesco et son éditeur, tout comme il a fait disparaître de la distribution une Lady Macbett qui n'avait rien à y faire!

### 5- Les difficultés pour les metteurs en scène

Les conflits entre auteurs de théâtre et metteurs en scène sont nombreux dès qu'il s'agit de rendre le plus fidèlement possible sur scène les intentions de l'auteur. Pour sa part, Eugène Ionesco ne nous semble pas avoir toujours été très regardant avec la qualité « technique » des pièces qu'il livrait aux metteurs en scène. Par l'adjectif « technique », nous suggérons qu'une pièce de théâtre n'est pas une nouvelle et encore moins un roman, mais un texte destiné à être présenté sur scène. Pour *Macbett*, aucun découpage en actes ni en scènes. Le lecteur en est réduit à se diriger en fonction des didascalies ou des mentions explicites ou implicites concernant les décors.

À la page 117, toute première indication explicite : « *Décor: un champ.* » (Ionesco, 1972)

Ainsi, le premier décor de *Macbett*, lieu de rencontre des barons Glamiss et Candor, est une surface cultivée et non pas un terrain vague.

La scène suivante chez Ionesco commence par ces indications:

*« (...) Ils sortent vite, Glamiss à gauche, Candor à droite. Scène vide quelques minutes... Une lumière flamboyante peut également venir d'en haut; sur le plateau, il doit y avoir des reflets de ce flamboiement, puis éclairs et orage (...). Des nuages se dissipant, on voit l'étendue très grande d'une plaine déserte (...). Par la droite entre le limonadier. »*  
(p.124)

Observons qu'à aucun moment, il n'est question d'un changement de la localisation de l'action ; nous sommes censés être encore dans le décor initial, à savoir un espace cultivé de plantes comestibles, dont on nous dit qu'il s'agirait maintenant d'une très grande plaine déserte, ce qui n'est pas du tout la même chose.

Par la suite, il est indiqué que *« le ciel s'embrase de nouveau, etc. (...) Macbett entre par le fond. Il est las; il s'assoit sur une borne. Il tient son épée nue à la main. Il regarde son épée. »* (p.126)

L'action se poursuivant, *« Macbett sort par le fond (...) Banco entre par la droite. Il est las; il s'assoit sur une borne. Il tient son épée à la main. Il regarde son épée. »* (p.128) À ce stade, rien ne nous permet de supposer que l'on ait changé de décor.

La scène suivante commence, donc, par l'indication : *« Décor: Près du champ de bataille. »* (p. 134) Le problème est que *« près du champ de bataille »* est une indication de localisation, mais pas de décor!

Nous en déduisons – en tout cas, tout bon metteur en scène de théâtre le ferait automatiquement – qu'à la page 168 nous accédons à un nouveau décor, donc à une nouvelle scène, voire à un nouvel acte. Et quand, à la page 170, Ionesco évoque *« la scène précédente... »*, il signifie obligatoirement par là que l'on soit sorti d'une scène pour entrer dans une autre.

Autre évocation d'une scène, à la page 174:

*Entre par le fond Lady Duncan... Fanfares. Les trois conjurés disparaissent vite par la gauche. L'archiduc apparaît par la droite. Dans cette scène, au moins dans sa première partie, Duncan doit être majestueux.*

Nous sommes, donc, entrés dans une nouvelle scène, et nous ne pouvons, donc, que nous interroger sur cette manière de procéder par allusion, alors qu'il aurait été tellement plus simple d'indiquer clairement les subdivisions en actes et/ou en scènes, comme Ionesco a eu l'occasion de le faire à diverses occasions avant *Macbett*.

## 6- Macbett: personnage doué de sentiments

Ni intrigue ni psychologie dans le théâtre de Ionesco, mais nous découvrons un *Macbett* apparemment doué de sentiments

Question. Supposons que, un soir prochain, Shakespeare vienne incognito au Théâtre de la rive gauche et voie votre *Macbett*. À votre avis, qu'est-ce qu'il en penserait ?

Réponse. Il penserait d'abord que j'ai bien lu *Macbeth*...

Q. Vous l'avez relu aussi...

R. Et que je l'ai relu, et il s'apercevrait aussi que le monde a changé, c'est-à-dire le *Macbeth* de Shakespeare est un monstre et un fantoche à la fois, Lady *Macbeth* est une monstrueuse personne, mais mon *Macbett*, je ne me compare pas à Shakespeare, je compare notre monde au monde shakespearien, mon *Macbett* n'est pas un monstre ; il est aussi lâche, aussi vil, aussi assoiffé de pouvoir que Duncan, que Banco, que Glamiss, que Cawdor ; il n'y a pas le sentiment de la faute dans cette pièce. (INA, Video [En ligne] : <http://www.ina.fr/video/I00017793>)

«*Monstre, lâche, vil, assoiffé de pouvoir*» nous semblent pourtant être des traits de caractère de nature psychologique.

Quant à la présence d'une intrigue dans ses pièces, nous pensions également qu'elle était exclue, et voilà que Ionesco semble prendre le contre-pied de cette attitude dans la pièce *Macbett*. Les choses se précisent dans *Macbett*, puisqu'il est question de Staline, de goulag, il est même question de «climat idéologique» comme le précise Emmanuel Jacquart:

En 1987, Ionesco confie que le climat idéologique des décennies précédentes l'avait incité à écrire *Macbett* : «Bien des gens étaient gauchistes communistes. Ils ont finalement ouvert les yeux, mais bien après que j'aie écrit *Macbett* et que Soljenitsyne ait publié *l'Archipel du goulag*.».

Marcher dans le pas du plus grand dramaturge anglais offrait un avantage : pouvoir traiter un thème essentiel dans une perspective à la fois historique et contemporaine - donc a-temporelle - et le métamorphoser par «l'extraordinaire» et un humour propre à séduire le public d'aujourd'hui. Toutefois, le rire qui parcourt cette pièce tourne au jaune lorsque le cauchemar qu'est la réalité – une réalité que ne démentiraient ni Staline, ni Machiavel – réveille l'angoisse assoupie du spectateur. (Ionesco, 1991 : 1799)

## 7- Les répétitions inutiles

À propos de *Macbett*, nous reviendrons sur la pratique constante de la répétition telle qu'évoquée par V. Lochert, citant ce que Ionesco fait dire à un de ses personnages dans *L'impromptu de l'Alma*, comme preuve de l'attention qu'il prête aux critiques:

Il faut que ce soit parfait, sans longueurs inutiles, sans répétitions, puisqu'on m'accuse toujours de tourner en rond dans mes pièces « (...), s'excuse ironiquement Ionesco face aux Bartholomeus qui attendent sa nouvelle pièce, dans *L'impromptu de l'Alma*. L'emploi immodéré de la répétition qui caractérise le théâtre de Ionesco atteint peut-être son paroxysme

dans Macbett. Offrant un panorama de tous les types de répétition, pratiqués à toutes les échelles, Macbett est aussi une réécriture parodique du Macbeth de Shakespeare, plaçant ainsi une nouvelle répétition au fondement même du processus créateur. Ce « mélodrame, plus ou moins comique, et à surprises » (...) invite à interroger la couleur générique de la répétition, qui est l'un des procédés permettant à Ionesco de transformer la sombre tragédie de Macbeth en une farce grotesque. La parodie quitte l'univers de la tragédie, où les répétitions sont au service de la manifestation du destin, pour celui d'une comédie ubuesque, où les répétitions révèlent la puissance dévastatrice de l'appétit de pouvoir partagé par tous les hommes. Le comique dérisoire et pessimiste de Macbett souligne ainsi l'ambivalence de la répétition, qui produit des effets à la fois euphoriques et dysphoriques. (Véronique 2007, p. 59-70)

« Il faut que ce soit parfait, sans longueurs inutiles, sans répétitions... ». Voilà qui suggère que les longueurs inutiles et les répétitions rendent automatiquement une pièce imparfaite. Il faut, donc, en déduire que, de son propre aveu, *Macbett* était une pièce imparfaite, compte tenu des nombreuses répétitions qui s'y trouvent. Dans *Macbett*, nous avons précisément un passage qui vient nous rappeler cette prétendue aversion pour les longueurs inutiles: une fois fait prisonnier, Candor se livre à ses futurs bourreaux.

– *Si j'avais été plus fort, j'aurais été votre souverain sacré. Vaincu, je ne suis qu'un lâche et un traître... Je suis l'exemple de ce qu'il ne faut pas faire.*

Cette tirade de Candor lui vaudra ce commentaire de Duncan à Lady Duncan:

– *Ce discours est trop long; Madame, ne vous ennuyez-vous pas?* (Ionesco, 1972: 142)

On imagine presque que la question s'adresse aux spectateurs! Le problème est que le « long discours » ne fait que cent quatre-vingts mots, et il est censé susciter l'ennui de l'auditoire, à en croire Duncan. Dans ces conditions, que doit-on penser de quelques autres discours présents dans la pièce, à l'instar de la double tirade de Macbett et Banco en marge des massacres?

Macbett entre par le fond. Il est las; il s'assoit sur une borne. Il tient son épée nue à la main. Il regarde son épée.

Macbett : La lame de mon épée est toute rougie par le sang. J'en ai tué des douzaines et des douzaines, de ma propre main. Douze douzaines d'officiers et de soldats qui ne m'avaient rien fait. J'en ai fait fusiller d'autres, des centaines et des centaines, par des pelotons d'exécution. Des milliers d'autres sont morts, brûlés vifs, dans les forêts où ils s'étaient réfugiés et que j'ai fait incendier (...).

(...) Macbett : La voilà toute neuve. (Il remet son épée dans le fourreau, boit la cruche de vin, tandis que l'ordonnance sort de scène par la gauche.) Non, pas de remords, puisque c'était des traîtres. Je n'ai fait qu'obéir aux ordres de mon souverain. Service commandé. (Posant la cruche.) Très bon, ce vin. Je ne ressens plus la fatigue. Allons-y. (Il regarde vers le fond.) Voilà Banco. Hé! Comment ça se passe? (p. 126-128)

Comme nous le savons, la même tirade est reprise par Banco dans la même scène ou séquence:

Macbett sort par le fond. Macbett et Banco se ressemblent. Même costume, même barbe. (...) Banco entre par la droite. Il est las; il s'assoit sur une borne. Il tient son épée nue à la main. Il regarde son épée.

Banco : La lame de mon épée est toute rougie par le sang. J'en ai tué des douzaines et des douzaines, de ma propre main. Douze douzaines d'officiers et de soldats qui ne m'avaient rien fait. J'en ai fait fusiller d'autres, des centaines et des centaines, par des pelotons d'exécution. Des milliers d'autres sont morts, brûlés vifs, dans les forêts où ils s'étaient réfugiés et que j'ai fait incendier (...).

(...) Banco : La voilà toute neuve. (Il remet son épée dans le fourreau, boit la cruche de vin, tandis que l'ordonnance sort de scène par la gauche.) Non, pas de remords, puisque

c'était des traîtres. Je n'ai fait qu'obéir aux ordres de mon souverain. Service commandé. (Posant la cruche.) Très bon, ce vin. Je ne ressens plus la fatigue. Allons-y. (Il regarde vers le fond.) Voilà Macbett. Hé! Comment ça se passe? (p. 128-130)

Cette double tirade, qui n'est qu'une reproduction à l'identique, semble en parfaite contradiction avec ce que l'auteur annonçait dans *l'Impromptu de l'Alma*. Par ailleurs, si Duncan a trouvé trop long le discours de 180 mots de Candor, signalons que la double tirade de Macbett et Banco est riche à chaque fois de 471 mots, sans les didascalies, soit neuf cent quarante deux mots en tout!

### **Conclusion**

Le bilan à dresser est simple: quand Ionesco déclare mecontent de ce tout ce qu'il a fait, autrement dit, s'il l'a dit, pourquoi ne pas le croire? C'est ainsi que nous avons jeté sur *Macbett* un regard neuf et nous l'avons placé sous notre critique et finalement nous pensons que c'est une pièce bien plus improvisée que mûrement élaborée, et qui n'apporte rien à la notoriété de son auteur.

**BIBLIOGRAPHIE**

Ouvrages

Césaire, A. (1997). **Une tempête [d'après La Tempête de Shakespeare, adaptation pour un théâtre nègre]**, Seuil, Paris.

Ionesco, E. (1972). **Théâtre V (Macbett)**, Gallimard, Paris.

Cezan, C. (1972). "Les paranoïaques de la politique, entretien avec Eugène Ionesco", **Les Nouvelles littéraires**, 50e année, n° 2313 (24 au 30 janvier).

Ionesco, E. (1991). **Théâtre Complet, Gallimard (Edition présentée, établie, annotée par Emmanuel Jacquart)**, Paris.

Ionesco, E. (1966). **Notes et Contre-notes**, Gallimard, Paris.

Kocaman, Ş. (2000). **Les sources du comique chez Ionesco**, Thèse de 3<sup>ème</sup> cycle, Littérature Française, Judith Stora-Sandor, dir., Université Paris VIII.

Le Gall, A. (2009). **Ionesco**, Flammarion, Paris.

Véronique, L. (2007). «Macbeth/Macbett : répétition tragique et répétition comique de Shakespeare à Ionesco», **Études littéraires**, vol. 38, n° 2-3, 2007, pp. 59-70

Sites Internet

Critiques libres, [En ligne] : <http://www.critiqueslibres.com/i.php/vcrit/12086>

Ina Boutique, **Jacques Mauclair parle de Macbett**, [En ligne]: <http://boutique.ina.fr/edu/fictions-et-animations/theatre/I00017791/jacques-mauclair-parle-de-macbett.fr.html>

(INA, Apostrophes : <http://www.babelio.com/apostrophes.php?search=5312>)

INA, Video [En ligne] : <http://www.ina.fr/video/I00017793>

Litté-ratures, [En ligne] : <http://www.litte-ratures.fr>

Le Parisien, 2 février 2005.



## DÜŞÜN İZDÜŞÜMÜNDE BİR DÜŞÜNÜM: ROMAİN GARY’NİN ŞAFAKTA VERİLMİŞ SÖZÜM VARDI ADLI ROMANINDA DÜŞ GERÇEK/LİK DİYALOGU \*

Şevket KADIOĞLU\*\*

### Özet

Émile Ajar adıyla da romanlar yazmış olan Romain Gary’nin 1960 yılında yayımlanan ve Şafakta Verilmiş Sözüm Vardı\*\*\* başlığıyla Türkçe’ye aktarılan La Promesse de l’aube adlı romanı kimi eleştirmenlerce “Bir Varolma Romanı” (une existence-roman) olarak nitelendirilir. Sözü edilen roman, yazarın çocukluk ve delikanlılık düşlerinin gerçeklik düzlemini çepeçevre kuşattığı özyaşamöyküsel bir kurmaca deneyimidir ilk bakışta. Biz bu çalışmada kurmacanın da önemli bir devitkeni olan düşünle gerçek/lik arasındaki diyalogu diyalojik bakış açısıyla incelemeye çalıştık. Romanın kurmaca örgüsünü ardından koşulan düşler berkitirken, içinde yaşanan gerçeklik de düşün içinde çırpındığı bir gerilim ortamı oluşturur. Diyalojik bir örgüleme içinde bir yandan gerçekleşen düşlerin ivme kazandırdığı yükselişin, diğer yandan da yaşanan düş kırıklıklarının yarattığı düşüşün tanığı oluruz. Düş ve gerçek/lik bu süreçte birbirini besler, birbiri ile çatışır, dayanışır, biri diğerini çeker ya da iter, birbirinden cesaret ve sakinim ödünç alır. Bu diyalojik örgüde düş bizi kendimizden geçirir, gerçek/lik kendimize getirir. Ama sonuçsal aşamada düş çoğunlukla yaşama bağlayan bir güç olarak karşımıza çıkar.

**Anahtar Sözcükler:** Gary, Düş, Gerçek, Gerçeklik, Diyalog.

### A REFLEXION ON THE PROJECTION OF DREAM: DREAM AND REAL/ITY DIALOGUE IN ROMAİN GARY’S PROMISE AT DAWN

### Abstract

Promise at Dawn (French title: La Promesse de l’aube), a novel by Romain Gary, who also wrote much of his fiction under the pseudonym Émile Ajar, which was published in 1960 and translated into Turkish under the title of Şafakta Verilmiş Sözüm Vardı. This novel is regarded by some critics as an existence-novel (une existence roman). At first glance, the novel is an autobiographical fictional experience of the author that surrounds the reality plane of his childhood and adolescence’s dreams. In this work, we have tried to examine the dialogue between dream and reality from a dialogical point of view, as this dialogue is one of the important dynamics of fiction. While the dreams that the characters pursue support to the fictional pattern of the novel, the reality which the characters live in creates an atmosphere of tension in which the reality struggles over in the dreams. In a dialogic pattern, we witness, on the one hand the rise accelerated by the dreams that come true and on the other hand the fall caused by the disillusionment and disappointment of characters. At this stage, the dream and the reality nourish each other, they clash or act with solidarity, they attract and repulse each other and they borrow courage and prudence from one another. In this dialogic pattern, the dream enraptures us, and the real invites us to the recovery. However, as a final stage, the dream usually appears as a power which connects us to the life.

**Keywords:** Gary, Dream, Real, Reality, Dialogue.

\*Bu makale, Pamukkale Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü’nün 4-5-6 Mayıs 2017 tarihleri arasında düzenlediği 12. Frankofoni Kongresinde sunulan bildirinin gözden geçirilmesi ile oluşturulmuştur.

\*\*Yrd.Doç.Dr., Pamukkale Üniversitesi, Öğretim Üyesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü, DENİZLİ.  
e-posta:skadioglu@pau.edu.tr

## 1.GİRİŞ

Jean-Paul Sarte İmgeler adlı incelemesinde Moutier'nin şöyle yazdığını aktarıyor:

İmgeler sorununda düşülen büyük yanlış, imgelere birer gerçeklikmiş gibi inanmak olmuştur. Tümünüyle varsayımsal, tümünüyle uzlaşımsal varoluşları gözden kaçırıldı ve imge yavaş yavaş sözcükten ve düşünceden koparılmış oldu. Sonuçta, beyinde sözcüksüz imgeler, düşüncesiz, hiçbir yüklemeye sahip olmayan imgeler, katıksız imgeler bulunduğu kabul edilir oldu. (Sartre, 2006:124)

Moutier'nin bu yaklaşımıyla düşle gerçek/gerçeklik üzerine düşündüğümüzde sanki düşün oluşumunu sağlayan etkenin, onun varlık kazanmasına olanak tanıyan gücün gerçek ya da gerçeklik olduğu akla yatkın gibi görünüyor. Konuya oldukça toptancı bir bakışla yaklaşmak, ya da bizi yanlış bir yola götürme sakıncasını sürekli duyumsatan psikolojizme yaslanmak pahasına da olsa düşün bir eksiklik durumundan/duygusundan kaynaklandığını söylemek gerekecek. Eksikliği duyulan şey kişiden kişiye değişeceğine göre düş her insanda, her durumda varlık alanı bulmaya devam edecektir. Yani her şeyde sahip olan birinin düşsüz kalması gibi uçrak bir durum hiçbir zaman söz konusu olmayacaktır. Zira yaşamda en düşü insanların en fazla eksiklik duyumsayan, çok fazla şeye gereksinim hisseden insanlar olduğu biçiminde bir genelleme yapılamasa da, düşün, düş kurmanın genel insan doğasıyla ilişkili bir durum olduğu ve psikolojizmin alanına girmek istediğinde giriş belgesi göstermek zorunda olmadığını kabul etmemiz gerekecek. Bu da bizi, düşün alt yapısında mutlaka bir gerçeğin ya da gerçekle ilgili bir tasarımın varlığını aramamız gerektiği düşüncesine götürecektir.

## 2-DÜŞLE GERÇEĞİN VARLIK ALANLARI

Türk Dil Kurumu'nun tanımlamasına göre düş sözcüğü şu anlamlara gelmektedir: 1. Uyurken zihinde beliren olayların, düşüncelerin bütünü, rüya. 2. *Mec.* Gerçek olmayan şey, imge, hayal. 3. *Mec.* Gerçekleşmesi istenen şey, umut. Aynı sözlük düş kurmayı ise bir şeyi zihinde düşünüp canlandırmak, hayal kurmak biçiminde tanımlamaktadır. (s. 421)madalyonun diğer yanını çevirmeden önce,"düş"ün bu değişik tanımlamalardan, 2. ve 3. maddelerde yapılan tanımlamanın çalışmamızın içeriğine daha uygun düştüğünü söylememiz gerek. Gerçek sözcüğünü ise Türk Dil Kurumu, "Bir durum, bir nesne veya bir nitelik olarak var olan, varlığı inkâr edilemeyen, olgu durumunda olan, hakikî " biçiminde tanımlamakta ve bu çalışmanın içeriği ile örtüşmeyen birçok tanımlama yanında "Gerçek durum, gerçeklik, realite" biçiminde bir başka tanımlamayı da eklemektedir. (s. 540) Gerçeğin, gerçekliği de kapsayacak bir anlam genişliği ile karşımıza çıkması ve bu çalışmadaki gerçek sözcüğüne yüklediğimiz değişik anlamları da barındırması Romain Gary'nin, çalışmamızın "bütüncü"sini oluşturan romanındaki düş boyutunu dengelemesi açısından oldukça önemli görünmektedir bizim açımızdan. Zira, düşün hem somut deneyimleme ve uygulama hem de soyut kavramsallaştırma düzlemlerindeki bütün anlam titreşimleri ancak "gerçek" sözcüğüne yüklenen çok değişik anlamlar üzerinden gerçek anlamda eşdeğer bir varlık alanına oturabilirdi. Düşün, ulaşmaya çalıştığı sonsuzluk boyutunu ancak gerçeğin kütleli ağırlığı, "gerçekleşebilir" düzlem ve olgunluğa indirgeyebilirdi.

Yaygın inanış, içinde yaşadığımız dünyanın ayrımlandırıcı yasaları, toplumun at gözlüğü takarak etiketlemeye koşullanmış bakışı, düşle gerçeği birbirlerine karşıt kutuplara yerleştirerek çatıştırma, birini diğerinin karşıtı gösterme eğiliminde olmuştur genellikle. Birini överek diğerini yerme, birine değer vererek diğerini değersizleştirme, birini harcayarak diğerini kayırma bilgiçliği ile oluşturulan bu çatışma düzleminde, savaşım çoğunlukla gerçeğin yararına sonuçlanmıştır. Kimi zaman çatışma yarışma süsü verilerek sevimli hale getirilmeye çalışılmış ama yarışmada gerçeğin uyarıcı kullanmasına göz yumulmuş, açıkça şike yapılmış, yarışın at başı gittiği ya da yenginin tartışmaya açık olduğu durumlarda da gerçek hükmen galip ilan edilmiştir. Oysa "gerçek" görüldüğü gibi değildir; düş de her zaman düşmeye eğilimli değildir. Dahası, sanıldığı gibi, gerçekle düş düşman olmak zorunda değildir birbirlerine. Aralarında diyalojik bir ilişki bulunmaktadır. Bu diyalojik ilişkide düşle gerçek Bakhtin'in (Bakhtin, 2014: 47) sözünü ettiği merkezci ve merkezkaç kuvvetleri ilkesi uyarınca kimi zaman birbirlerini iter, kimi zaman çekerler. Kimi zaman birbirlerine dayanır, yaslanır kimi zaman da bir birlerine sırtlarını dönerler. Kimi zaman sarılır, kucaklaşır, kimi zaman da ayrılır uzaklaşırlar. Kimi zaman yoldaş, arkadaş, bağlaşıklık kimi zaman da rakip olurlar. Biri diğerini yüreklendirir ya da cesaretini kırar. Bu biçimde, özgül ve ortak bağıntılar üzerinden gerçekleşen bir diyalog içerisinde bir birlerine varlık alanı kazandırır, biri diğerine tavır almaya, devre dışı bırakmaya, olumsuzlamaya, ortadan kaldırmaya çalıştığında bile onun varlık nedenini güçlendirir ve var olma savaşımına haklılık kazandırır. Bu zit renklerin diyalogu öyle bir süreçle sonlanır ki hiçbir renk artık kendinden emin olamaz düşle gerçek arasında gidip gelebilen ara renkler çıkar ortaya. Dolayısıyla, Bahtin'in belirttiği gibi (Bahtin, 2014: 55) "*bir sözcük (ün) kendi nesnesine ilişkin bir kavramı diyalojik yoldan oluştur*"ması gibi düş kendi karşıtı olarak belletilen gerçeğe yönelir ya da tersi bir durumla gerçek kendini karşıtlayan düşün çekim alanına kapılır. Böylece düşle gerçek arasında, her biri kendi varlık alanını bir iç diyalojizm yoluyla oluşturan ve değişik algı yayılımları üzerinde gözlemlenen bir dizi oluntu ortaya çıkar; buradan Türkçe'de yanılısıma, yanılığ, serap, düş kırıklığı, kuruntu, gerçeksiz, gerçek dışı, gerçeğe benzer, katı gerçek, acı gerçek, inanılmaz, düşlem, beklenti,

tasarım, imgelem, imge, algı, ideal...v.b. sözcük yada sözcük öbeklerinin dile getirmeye çalıştığı ve düşünle gerçeğin etkileşiminin ürünü olan her biri kendi özgül yasasına göre varlık bulan ama aynı zamanda tersinir özellikli bir yığın esnek, geçirgen “oluşum”lar biçimlenir. Bir yandan Madran’ın ifadesiyle (Madran, 2012: 265) gerçek, “öznel ve çoklu doğası” ile sınırsız açılımı içinde zaman zaman düşünle de kol kola gezinir onu ayartmaya çalışırken, diğer yandan düşünle de albenisi, yaydığı esrar ve hülya ile gerçeği tuzağına düşürmeye çabalar. Böylece düşünle gerçek, biri diğerinin alanına sokularak, biri diğerini kollayarak, biri diğerine katlanarak, biri diğerine baka baka, biri diğerine öykünerek, ya da diğerinden sakınarak karşılıklı ve diyalojik bir deneyim yaşarlar. Ama bu deneyim süreci onları asla birbirlerine özdeş kılmaz. Madran’ın Bahtin’in diyalojizmi için vurguladığı gibi ( Madran, 2012:75) “karşıtların birbirine temas ettiği, kesiştiği, harmanlanır gibi görün”düğü noktada bile “kendi benliklerini koru”rlar.

Düşünle gerçek arasındaki diyalojinin kendi gerçekliklerini nasıl biçimlendirdikleri, varlık alanlarını nasıl kurdukları, belki de, Bahtin’in söylem ve sözcük konusunda dile getirdiği şu çarpıcı saptama ile en yalın biçimde açıklanabilir:

Söylem adeta kendisinin ötesinde, nesneye yönelik canlı bir itkide [napravlenost] sürdürür yaşamını; şayet kendimizi bu itkiden tamamen koparacak olursak, elimizde kalan tek şey sözcüğün çıplak cesedi, kendisine bakarak belirli bir sözcüğün yaşamdaki toplumsal durumu veya yazgısı hakkında hiçbir şey öğrenemeyeceğimiz çıplak cesedi olacaktır. Sözcüğün ötesine uzanan itkiyi göz ardı ederek, sözcüğü sözcük olarak incelemek, tıpkı psikolojik deneyimi yönelmiş olduğu ve kendisini belirleyen gerçek yaşamın bağlamının dışında incelemek denli anlamsızdır. (Bahtin, 2014: 68)

Bir olgunun dışına yönelmeden, onun kendini kuşatan diğer olgularla diyalojik ilişkisini, karşıtlarıyla olan etkileşimini dikkate almadan onu tüm “gerçekliği” ile tanımak, tanımlamak, anlamak, kavramak ve ortaya koymak olanaksızdır. Madran’ın da vurguladığı gibi, “gerçek ya da hakikat denilen bir şeyin ancak diyalojik bir doğasının olabileceği”nden (Madran, 2012: 263) söz edilmektedir. Bu durumda düşünle de gerçeği de yalnızca kendi varlıkları içine kapatmak onları aslında hiçlik içinde tutmak olacaktır.

Yani düşün gerçekten bozulmuş bir soyutlama olduğunu, gerçeğin düşünle minneti, düşünle gerçeğe borcu olduğunu, bir anlamda düşünle gerçeğe, gerçeğin de düşünle sınındığını fark etmemiz gerekecek.

### 3- DÜŞÜNLE BESLEYEN SOMUT GERÇEKLİKLER

Bu çalışmanın başında da belirtildiği üzere, düşünle kurmak, içinde bulunulan gerçekliği aşkın kurgular tasarlamak, ulaşılabileceği ya da ulaşılamaz ülküler ardından koşmak insan doğasına içkin bir “özelliğin” dışavurumudur. Bununla birlikte, düşünle daha çok bir yoksunluk durumunun beslediği bir yapıntı olarak ortaya çıkar ve bu biçimiyle gerçek anlamda kılğısal bir yarar sağlamasa da ödünlüyici bir işlevle insanın yaşama tutunabilmesinin, dünyayı güzel görebilmesinin, varoluşu anlamlı kılabilmesinin oldukça güçlü bir yordamı haline gelir. Düşünle, renksiz, soluk, karanlık gerçeği yani yaşamı renkli, parıltılı, canlı görmenin bir yolu olur çoğu zaman ve bunu en çarpıcı bir biçimde Baudelaire’in “Kötü Camcı” (Le mauvais vitrier) adlı öyküsünde anlatıcının camcıya söylediği şu sözler dile getirir: “Nasıl olur! renkli camlarınız yok mu?...Pembe kırmızı, mavi camlar? Sihirli camlar, cennet camları? Ne kadar düşüncelessiniz! Yoksul semtlerde dolaşmaya kalkıyorsunuz, ama yaşamı güzel gösterecek camlarınız bile yok!” (Baudelaire, 1996: 21) İşte Baudelaire’in bu öyküsünün de oldukça sarsıcı bir biçimde gösterdiği üzere dış gerçekliğin bir imgesi olarak ortaya çıkan düşler gibi, istekler ve idealler de somut yaşantıdan doğarlar ve sonradan yine bu somut yaşama katılır ve onun bir bileşeni olurlar. Zira istek ve ideallerin gerçek olma şansı düşlere göre daha güçlüdür ve kaldı ki istek ve idealler bu kimlikleri ile ortaya çıkmadan önce bir düşünle sınavından geçmek ve başarılı olmak zorundadırlar. İnsanın istek ve idealleri ile somut dış gerçeklik arasındaki ilişkinin her zaman birbirini besleyen, birbirini bütünleyen, biri diğerine katılan, dönüştürücü bir nitelikte ortaya çıkması beklenemez. Kimi zaman, hatta çoğu kere istek ve özelemler somut dış gerçeklikle çelişkin doğaları üzerinden açtıkları alanda varlık kazanırlar. Bu çatışkin durumun yarattığı gerilimin ardından varlık alanlarındaki geçişime kolaylık sağlarlar.

Gary’nin *La Promesse de l’aube* adlı romanında, anlatıcı ile ilişkili bütün düşlerin, bütün özelemlerin, bütün isteklerin, bütün beklentilerin, bütün ideallerin annesi tarafından tasarlandığına tanık oluruz. Hatta anlatıcı konumundaki Romain’in bütününüyle bir anne projesi olduğunu, Julien Roumette’in (Roumette, 2006: 77) “Gary’nin içine düştüğü düşünle annesinin düşüdür”<sup>1</sup> sözleri de doğrulamakta ve anne imgesi ile düşünle imgesinin diyalogunu belirgin kılmaktadır. Bu kadar güçlü, baskın, savaşçı, direşken, düşünlemler bir anne figürünün damgasını vurduğu bu roman zaten özyaşamöyküsel boyutu ile de anne projesine ortam hazırlamakta, yasallık kazandırmakta, yapıntı bütünsel dokusunu örgülemekte ve Jean-Marie Catonné’nin de belirttiği gibi onu “Romain Gary söylencesi inşasının bir başyapıtı” haline getirmektedir:

1. Kaynakçada Fransızca olarak yer alan kitaplardan yapılan alıntıların Türkçe çevirileri bizim tarafımızdan yapılmıştır



Bu anlatının kalbinde, hakkında her şeyin ya da neredeyse her şeyin önceden söylendiği kendi annesinin taşkın görüntüsü (bulunmaktadır?): düşçü, baskıcı, usandırıcı, kaprisli, kendini feda etme derecesine kadar tekelci, kendi düş kırıklıklarını rehin bırakmak için oğlunu en çılgin başarıları elde etmeye sürükleyen bir anne...(Catonné, 1990: 35)

Bu özellikleriyle tanımlanan bir annenin oğlunun başarmasını istediği şeyler her şeyden önce kendi bireysel düşlerini gerçekleştirememiş olmasının yarattığı düş kırıklığını ödünleme işlevini yerine getirmektedir. Annenin yaşadığı düş kırıklığı ve buna bağlı olarak içinde bulunduğu olumsuzluklar kendi gerçekliğini oluşturmakta iken, oğlu ile ilgili kurduğu düşlere de temel hazırlamakta ve düşle gerçeğin diyalojik ilişkisi de bu noktada kurulmaktadır. Bir zamanlar yaptığı meslek olan tiyatro oyunculuğunda istediği noktaya gelememiş, küçük başarılar elde etse de mesleki olarak pek parlamamış, kocası tarafından terkedilmiş, yer türlü yoksunluğa, yaşamın zorluklarına ve özellikle de Yahudi sevmelik gibi kişi onuru için oldukça alçaltıcı bir duruma katlanarak, oğlunu yalnız başına yetiştirmek zorunda kalan bu anne bütün düşlerini oğlu üzerine kurarak ve bunların gerçekleşmesi için de büyük bir savaşım vererek bir anlamda psikolojide ödünleme adı verilen durumu ortaya koymaktadır. Bu durum romanda aynı zamanda anlatıcı olan yazar tarafından şu tümcelerle dile getirilmektedir: *“Benim kişiliğimde de olsa onu ünlü ve sevecen bir sanatçı kişiliğine kavuşturmak için bütün gücümü harcamaya karar vermiştim.* (Gary, 2012: 19)

Annenin oğlu üzerindeki düşsel kurgularını besleyen bütün bu zorlukların yalnızca anneyi etkilediğini düşünmek yanlış olur. Nitekim oğul da somut gerçekliklerden etkilenmekte ve annesinin ve kendisinin katlanmak zorunda kaldıkları zorluklara, yoksunluklara, sıkıntılara dayanma gücü veren düşlerine ortak olmaktadır. Anne ve oğulun katlanmak zorunda kaldıkları güçlükler onları bir yandan düş ortaklığına zorlarken diğer yandan aralarındaki sevgiyi güçlendirmektedir. Bu durumu Julien Roumette (2006: 34) şöyle dile getirmektedir: *“Anne ile oğulun sevgisi deneyimler içinde birbirine düşümlenmekte, onları birbirine bağlayan bu bağ karşılaştıkları güçlüklerle bir yanıt olmaktadır.”* Ailenin eski Sovyetler Birliğine bağlı Litvanya'nın Vilnius kentinden Polonya'ya göç etmelerinin ardından burada katlandıkları maddi ve manevi zorluklar, annenin kuşkulu geçmişi ve yine Yahudi karşıtlığı dolayısıyla çocuğun arkadaşları tarafından hakarete maruz kalışı, daha iyi bir yaşam özlemini beslemekte, insanca yaşanabilir bir yurt arayışını tetiklemekte ve özellikle özgürlük, eşitlik, kardeşlik değerleri ile göz dolduran, saygınlık kazanan Fransa'yı Yahudileri de içine alabilecek uluslar üstü bir ülke konumuna taşımaktadır. Böylece dış dünyanın somut gerçeklikleri üzerinden, bu gerçekliklerin zorladığı bir Fransa düşü, bu düşün gerçekleşmesi diğer düşlerin gerçekleşebilmesi için de önemli bir devitken olmakta ve romanın temel bezeği haline gelmektedir. Julien Roumette'in (2006:77) de belirttiği üzere annenin Fransa'ya ilişkin anlattığı öykülerin devindirdiği Fransa imgesi, başlangıçta gerçekdışı olsa da, sonunda Gary'nin bütün yaşamı boyunca, kendi yordamınca somutlaştırmaya çalıştığı gerçeğe dönüşen bir örnek oluşturuyor. Annenin oğlunda da yeşertmeye çalıştığı Fransa düşününü desteklemek, ideal bir Fransa imgesi oluşturmak amacıyla kendince başvurduğu yöntemleri vardır. Bunlar Fransız uygarlığının örnek alınması, uluslar üstü kabul edilmesi gereken “gerçek”leriydi . Bu gerçekler oğuldaki Fransa düşününü besleyecek onun gerçekleşmesinin önünü açacaktır. Bu durumu anlatıcı durumundaki oğul Romain şu tümcelerle dile getirir:

Bana biçilen yaşam biçimine yaraşır bir adam olabilmek için, okumak zorunda olduğum bir kitap daha vardı. *Ünlü Fransızların yaşam Öyküleri*'ydi bu koca kitabın adı. Kitabı bana annem kendisi okurdu. Pasteur'ün, Jeanne d'Arc'ın ve Ronald de Roncevaux'nun insanda hayranlık uyandıran başarılarını yüksek sesle aktardıktan sonra, kitabı dizlerinin üstüne koyar, umut ve sevgi yüklü gözleriyle bana bakardı.(Gary, 2012:111)

Küçük Romain'in kendi yazgısının kurucusu olması için annenin çantasında, Fransa efsanesi dışında başka efsaneler de bulunmaktadır. Ama Roumette'in de belirttiği gibi *“gerçek efsane ülkesi Fransa'dır. O adalet ve sevginin bu ülküsel toprağını, mutluluktan yeni bir düşünce yaratan bu ülkeyi, bütün çocukluğu boyunca düşlemişti.* (Roumette-, 2006: 83):

Doğunun hiçbir masalcısı, Fransa'yı o ilerde benim olacak ülkeyi ondan daha güzel anlatamaz, tanımlayamazdı.(.../...) Önüme diz çöker, parmaklarımı avucuna alır, çok uzaklardaki ülkeden, dünyanın en güzel öykülerinin gerçekten yaşadığı ülkeden söz ederdi: orada bütün insanlar özgür, bütün insanlar eşitti. (Gary, 2012: 37- 38)

Bir imgenin varlık alanını nasıl gerçek bir görüntü oluşturuyorsa, annenin düş evreninden oğula aktarılan damıtık düşlerin varlık alanını da yine somut yaşamın gerçeklikleri, dış dünyanın olguları, yaşamdan ve dünyadan akın eden veriler oluşturmaktadır. Düş çoğu kere tüm somutluğu ile gerçeğin içine örgülenirse de kimi zaman yarattığı derinlikle gerçeğin oldukça ötesine geçebilir ki zaten gerçekle ayrıştığı ölçüde düş olabilme niteliğini kazanır. Gerçeklik kazandığında ise düş olma özelliğini bütünüyle yitirir.

2 Parantez içi ifade bizim tarafımızdan eklenmiştir.

Düşün oluşumunu sağlayan etkenlerin her zaman somut gerçeklikler olması da beklenemez. Anlatıcının annesinin küçük Romain'e anlattığı öykü, masal ve söylencelerin de kimi düşlerin oluşumuna katkı yaptığına ya da oluşun düşü beslediğine tanık oluruz:

Öbür anneler çocuklarına nasıl çizmeli kediden ve Pamuk Prenses 'ten söz ederlerse, annem de Fransa'yı bana öyle anlatırdı. Harcadığım bunca çabaya rağmen, kahramanlar ve erdemli insanlar Fransa'sının büyüleyici görüntüsünden bugün bile kendimi kurtarabildiğimi söyleyemem. Annemin anlattığı masallara bunca yılın ardından bağlı kalabilmiş, yeryüzündeki az bulunur insanlardan biri, herhalde bendim. (Gary, 2012: 45)

Düşle gerçeğin var olma düzlemindeki yoldaşlıkları "her düşün gerçeğe bir borcu, her gerçeğin de düşe minneti olduğunu ve bunun döngüsel bir biçimde yinelendiğini" düşündürür. Gary'nin bu romanın evreni bütünüyle bir düşler evreni olmasa da düşle gerçeğin bir arada yaşadığı, birbirini çekip ittiği, birbirini kucaklayıp fırlattığı, birbirini yakalayıp kovaladığı sürekli sürprizlere açık, kaotik bir evren olarak karşımıza çıkar. Bu kargaşayı yazar, düşle gerçeğin diyalojik ilişkisi ile aşar. Romain'in bir sanat dalında en iyi ve ya bir spor alanında dünya şampiyonu olmaya yönelik düşü de gerçek bir yenilgiyle sonuçlanır ve tam da düşle gerçeğin bu türden diyalojisini yansıtır: "*Bunun yanı sıra greko-romen stilde güreşe de çalışıyordum; günün birinde eve bir dünya şampiyonluğu getireceğime olan inancım da tamdı(.../...) iyi bir güreş stilim vardı. Gelin görün ki her güreşimde altta kalan ben olurdum.*" (Gary, 2012 : 149) Gary'de, düşle gerçeğin bu sıkı ilişkisi Jorn Boisen'in şu tümcelerinde daha açık bir anlam kazanır :

Yapıt deriden derine, gerçek çerçevesi içinde düşü somutlaştırma, kurmacadan gerçeğe geçme istemi ile damgalanmıştır. İşte Gary'yi, bu ontolojik başkaldırı isteğinin ışığında okumak gerekir. İşte bu nedenle, Gary'nin gözünde kurmaca yaşamdan daha gerçektir. Roman da bir kopya değil, bir açıklama, bir klişe değil bir projedir. (Boisen, 2002: 38)

#### 4- DÜŞÜN GERÇEĞİ GERÇEĞİN DÜŞÜ

"Düş ki bir ay ışığında  
kollarına alabilir gerçeği, ya  
da düşebilir bir tan kızılığında  
kollarına gerçeğin: Orasını düş  
bilir."

"Bugünün kesin gerçekleri dünün düşleridir". Düşlerin gerçeğe dönüşebilmesinin olanaklılığını dile getiren bu özdeyiş, Julien Roumette'in (2006: 90) de belirttiği gibi tam da Gary için söylenmiştir. Düşün roman içindeki ağırlığı sadece sözcüğün, ya da düşe ilişkin durumların romanın başından sonuna kadar oldukça sık bir biçimde ortaya çıkıyor olması ile ilintili değildir. Denebilir ki yalnızca düşün kütlesi değildir ağır olan, düşün yoğunluğu ve oylumu da bir o kadar ağır ve etkilidir. Bu da düşü düş olmanın ötesine taşır ve onu dönüştüren, değiştiren kimi zaman da yakıp yıkan bir simyaya çevirir. Düşün bu sıradışı özelliği romanda şu tümcelerle ortaya konur :

Annem düşlerini yalnızca kendisine saklayan, düşlerini yalnızca kendisi için yaşatan kadınlardan değildi. Her türlü düşünce, her türlü düş onun için dışarı vurulması, herkese duyurulması, çevreye saçılması, çevresindeki herkesi etkilemesi gereken şeylerdi. Böyle olunca da düş olmakla kalmaz, ardında lavlar ve küller bırakan birer ateşe dönüşürdü çoğu kez. (Gary, 2012:46)

Bir ateşe dönüşerek ardında lavlar ve küller bırakan bu düş kimi zaman gerçeğin en yakıcısı, en acısı, en acımasız, en yıkıcısı ile amansız bir savaşıma girer. Annenin hırsızlıkla suçlanmasına dayalı bir gerçek, böylesi bir savaşıma örnekler. Anne "*kendisini suçlayanları*" suçsuzluğuna inandırmak için hiçbir çaba harcamaz(s.46) ama büyük bir öfkeye kapılır. Zira böyle bir suçlama oğlunu olağanüstü işler başarmış büyük bir insan olduğunu görme düşünün gerçekleşmesi için düş kırıklığı yaratan asılsız bir yakıştırma olmasına karşın deneyimlenmiş olması bakımından can sıkıcı bir gerçek, önemli bir engeldir. Ama yaşanan bu talihsizlik ancak kısa süreli bir düş kırıklığı yaratır. Bundan sonra öfkeyle birlikte annenin bütün düşünün tekrar alevlendiğine tanık olunur: kapıdan kapıya koşan, zillere basan, kapıları yumruklayan annenin şöyle bağırıldığını aktarır anlatıcı:

Tahta kuruları, pis burjuvalar! Siz kiminle konuşma onuruna eriştiğinizi biliyor musunuz? Benim oğlum Fransız Büyükelçisi olacak, Légion d'Honneur nişanı alacak. Onun üstüne tiyatro yazarı tanımayacaksınız. İbsen, Gabrielle D'Annunzio onun yanında küçücük kalacak(.../...) Hem üstelik o Londra'dan giyinecek. (Gary, 2012: 46,47)

Kimi zaman da katı gerçek düşün en yakası açılmamış olanını kışkırtır. Oğluna biftek yedirip “*etli yağlı besinlerin kendisine kesinlikle yasaklandığına yeminler*” (s.11) ettikten sonra içinde biftek pişirdiği tavanın dibini ekmekle sıyırırken oğluna yakalanan annenin durumu da buna benzer bir gerçeğe vurgu yapmaktadır: “*Annem bir tabureye oturmuş dizlerinin üstüne de az önce içinde bana biftek pişirdiği tavayı almıştı. Kocaman ekmek parçalarını tavaya bastırıyor, biftek kızartmak için kullandığı yağın arta kalanını büyük bir özen ve zevkle sıyırıyordu.*” (Gary, 2012: 11) Bu katı gerçeğin kışkırttığı düş görüntüsü elbette aynı gerçekle oluşturduğu ve düşünle, bütün katılığına karşın, gerçeğin geçirgen dokusu üzerinden gerçekleşen diyalojik bir bağıntı içinde yansıtılır ve bunun sonucunda açığa çıkan tersinir güç de romanda oldukça ustalıklı bir örüntü üzerinden aktarılır. Oğlu allak bullak eden, utanç duygusu yaşatan bu gerçek, deyim yerindeyse, oldukça iddialı bir düşün yolunu açar: “*Kendimi trenin altına atmalydım, bu güçsüzlük ve utançtan belki böyle kurtulabilirdim. Sonra birden kafamda bir şimşek çaktı, gerçek çözümü bulmuştum: Ne yapıp edip dünyayı değiştirmeli, yeniden kurmalı ve onu bir gün annemin ayaklarına sermeliydim.*” (Gary, 2012:12) tümceleri düşün tüm görkemini ve buna ulaşmak için gerekli gözü pekliği gözler önüne serer. Böylece gerçek ne kadar katı ve şiddetli ise ardından koşulan ülküye bağlılık ve buna ulaşmak için gösterilen çaba da o kadar artmakta, bireysel bir yenilgi ve düş kırıklığı ne mücadele kararlılığına zarar verebilmekte ne de düşü bütünüyle yok edebilmektedir. Kırılan düş onarılmakta öncekinden daha canlı, daha berkin bir biçimde yeniden biçimlenmektedir. Düşün gerçekleştirilmesi yolunda karşılaşılan zorluklar, toslanan gerçekler, nerdeyse, onun sağlamlığının sınındığı birer denek taşı olmaktadır. Küçük Romain’in hastalığının aileye yaşattığı acı deneyim ve ardından annenin tedavisi oldukça masraflı bu hastalığa yakalanan oğlunu kurtarabilmek için varını yoğunu satması ile kendini gösteren parasızlık ve maddi sıkıntı bir an düşlerin gerçekleşmesini tehlikeye soksa da asla bu düşlerden vazgeçilmesi anlamına gelmemekte tersine düşlere daha sıkı sarılma sonucunu doğurmaktadır:

Hayatta kalabilmek için kıran kırana yürüttüğüm kavgada, anneme karşı yükümlülüklerim nedeniyle gösterdiğim olağanüstü direncin önemli bir payı olduğunu düşünüyorum. Onun üzerime eğilmiş, acılı, yaşlanmış, çökmüş yüzünü her gördüğümde gülümsemeye ve yatıştırıcı bir iki söz söylemeye çalışırdım (.../...) Kavgayı kazanacaktım. Kolumu kaldırmaya ve tabancayla nişan alır gibi yapmaya çalışırdım. *Marseillaise’i* söyleyebildiğimi göstermeye çaba harcar, Güneş-Kral’ın doğum tarihini günü gününe söyledim. (Gary, 2012: 125-126)

Bu acılı deneyimin düşlere sırt çevirerek acı gerçekler içine kendini kilitlemek sonucunu doğuracağı bir an için beklenebilir. Ama beklenenin tersine, küçük Romain bir yandan düşleri ve annesine verdiği düş sayesinde ölümcül hastalığı yenebilmiş, yani katı gerçekle mücadelesinden utkun çıkmış, diğer yandan da bu katı gerçek düşe aşılana bir antikör gibi onu belli bir süre hırpalamış ama sonuçta bu tür tehlikelere karşı da çeliklemiştir.

Romain ile annesinin kararlılıklarını bileyen, düşlerine daha bir sıkı sarılmalarını sağlayan en can yakıcı gerçekliklerin, insanlık onurlarına yöneltilen saldırılar, ırkçılığa dayalı küçümsemeler ve Yahudi düşmanlığını dışa vuran söylem ve eylemler olduğu söylenebilir. Dış dünyanın gerçekliğinin insanın derinden duyumsadığı saygınlık gereksinimi ile oluşturduğu zıtlık ve Jorn Boisen’in ( 2002: 35) de dile getirdiği üzere, Gary açısından gerçeğin temel özlemlerimizle karşılaştırdığında otantik olmayışı, bir yandan insanın düş alanını genişletirken diğer yandan yaratılan zıt kutupların oluşturduğu çekim gücü ile düş farklı bir devinim ve ivme kazanır. Merkezil ve merkezkaç güçlerin çekim alanında düşten gerçeğe gerçekten düşe gidip gelmeler, kaymalar, kaçaklar, sızıntılar gerçekleşir. Kaçak düşler gerçeğin ciddiyetini bozar, onun katılığını katlanılabilir bir kıvama dönüştürürken, kırılan düşün de birden bire acı bir gerçeğe dönüşmesi düşün içine kaçmış ve “çanak çömlek patlatmış” bir gerçeğin varlığını duyumsatır. Bu durum da düşünle gerçek arasında diyalojik bir bağıntının her zaman gizil bir güç halinde ortaya çıkma fırsatı kolladığını gösterir. Bu açıdan Paul Audi’nin Gary üzerine yazdığı bir makalesinde dile getirdikleri ilginç görünmektedir:

Gerçeğin gerçekliği ancak algılanmış ya da algılanabilir olanın indirgenemez uçuculuğu ile örtüşebilir(.../...) Kısacası, gerçeği karakterize eden şey boş olduğu kadar boşuna olduğudur. Gerçekte, öylesine boş, öylesine boşunadır ki, insan, onun üzerini düşlerinin örtüsü ile örtmek için can atar; albenisini değilse bile korkunç görüntüsünü kovmak için. (Audi, 2002: 28)

Çok boyutlu algısı içinde gerçeğin sınırlarını çizmek oldukça güçtür. Eğer Sartre’in söylediği gibi (Sartre, 2009: 21) gerçeğin bütünselliği içinde bir gerçekliği varsa bile bu gerçeğin fenomenal algılanışı nesnellikten sıyrılır ve öznelliğe doğru bir akışa doğru sürüklenir.” İşte gerçeğin öznelliğe akış yolunda uğradığı bir başka durak ya da öznelliğe vardiktan sonra gitmesi olası bir başka uğrak da düştür. Gerçeğin bireysel algı düzlemindeki oynak karakteri ile düş arasındaki sınır o kadar geçirgendir ki buradan Türkçe’de düşünle adını verebileceğimiz fantezi doğar. Yaşamın ciddiyetine ve katı gerçeğine yumuşak bir boyut veren fanteziler Gary’de mizahla birlikte ortaya çıkar. Katı gerçeğin mizah yoluyla yumuşatılması Romain Gary’nin *La vie devant soi* (Onca Yoksulluk Varken) ve *La Promesse de l’aube* başta olmak birçok yapıtında başvurduğu bir yol, acıya karşı koymanın bir yordamıdır. Gary’nin kendi deyişiyle mizah tam tepesine çıktığı “*anda bile gerçekle başa çıkmanın, onu göğüsleyebilmenin biricik ve*

etkili yolu” (Gary; 2012: 171) olmaktadır. Gerçeğin her türden çarpıtılmasının düşlem olarak değerlendirilmesi olanaksızdır elbette. Ancak mizah bu noktada belirleyici bir işlev üstlenir, katı gerçeği fantezi kıvamında mayalayan diyalojik bir katkı maddesi olur bir bakıma. Annesinin deyişiyle “azıcık bir antrenmandan sonra Fransa şampiyonu olacak, ülkesinin renklerini yabancı ellerde zaferle temsil edecek” Romain’in İsveç Kralı önündeki tenis serüveni bu türden mizahi bir tını (ton) ile anlatılır:

Ve küçücük bir para sorunu, aşağılık bir para sorunu yüzünden içeri girmem, çalışmam engellenmek isteniyordu. Anneme göre başka söze gerek yoktu. Ama şunu bilmeliydiler: Ülkenin çıkarlarını sağlayacak yüreği taşıyorlardı. Bunları tam bir Fransız anası gibi başıra başıra söylüyordu. Gerçi o sırada daha Fransız yurttaşlığına alınmamıştım, ama bu çok küçük bir ayrıntıydı ve oradakiler de bunu bilmiyorlardı. Sonuç olarak akıllarını başlarına toplamalı ve kulübe girmeme ön ayak olmalıydılar. Bense raketi elime üç ya da dört kez almıştım. Adamlardan biri çıkar da beni oyun alanına çağırır, durum anlaşılır diye ödüm patlıyordu. (s.166)

Gary’nin bu romanında gerçekliğin bir boyutunun da yer yer görüngülerle ilişkilendirildikten sonra sonraki aşamada da daha çok yaşantıyla belirlenmiş deneyimler olarak karşımıza çıktığından daha önce söz etmiştik. Acı veren serüvenler, karşılaşılan talihsizlikler, amaca ulaşmayı zorlaştıran güç koşullar, düşlerin gerçekleşmesinin önünü tıkayan zorluklar ve insanlık onuruna aykırı tutum, davranış ve söylemlere maruz kalma....v.b. Dominique Bona (1987:36) nın da belirttiği gibi Romain Gary bu romanında ne Rus Devrimi’ni ne de Dünya Savaşı’nı ima etmiştir. Dona’ya göre Gary, “ne Wilno’daki yoksulluk, ne antisemitizm ne de korku konusunda bir şey söylemiştir” (Bona, 1987: 36) Ama bütün bunların, açıkça dile dile getirilmese de, çocuğunun hiçbir şeyi eksik olmasın diye kendisi her şeyden yoksun kalmayı kabullenmiş bir annenin çektiği sıkıntılar üzerinden örtük biçimde yansıtıldığına tanık oluruz. Roumette’ye (Roumette; 2006: 32) göre Gary annesinin çektiği sıkıntıları vurgular, yaşamlarının güçlükleri üzerinde durur. Böyle bir anne her türlü sıkıntıyı göğüsleyebilir, her türlü eziyete katlanabilir, her türlü üzüyü kaldıracaktır, ama, kişilik onuruna yöneltilmiş bir saldırı karşısında bütün sağduyusunu yitirip ölçülülüğü elden bırakabilir. Böyle bir kadın hiç bir zaman, sızlanmayı kaldıramaz çünkü “sızlanma onun doğasında yoktur. Oğlunun doğasında da... Sızlanmak yerine mücadele etmek eğitiminin bir parçasını oluşturur.” (Roumette, 2006: 39) Zira sızlanma yenilginin habercisidir. Genç Romain’in bir arkadaşının, “duyduğuma göre eski orospuları oraya almıyorlarmış” (Gary, 2012: 152) biçiminde anneye yönelttiği hakaret karşısında sessiz kalmasıyla annenin oğluna gösterdiği sert tepki bunun en güzel örneğidir. Akşam eve gelince, şefkat beklentisiyle, annesinin kollarına atılarak olanı biteni anlatmasının ardından ondan aldığı yanıt şu olur: “ Beni iyi dinle. Bir daha başına böyle bir şey geldiğinde, yani gözünün önünde annene hakaret edildiğinde seni eve sedyeye getirmelerini tercih ederim. Anladın mı?” (Gary, 2012: 154) Bu sert serzenişten sonra, anne art arda gelen üç güçlü tokat patlatır oğlunun yanağında. İşte bu tokatlar, beklenti, özlem ve düşlerle onun yolunu tıkama tehlikesi oluşturan “sakıncalı” gerçekler arasındaki en sert çatışmaya işaret eder. Ama bu çatışma bile düşlere bir çeki düzen verir. Gevşemiş iradeyi sıkılaştırır. Yörüngesinden çıkmış düşleri yola getirir. Bezginliğe kapılmış istenci berkitir. Kendilerini kaybetmiş ülküleri kim olduklarını anımsatır. Varlık nedenini unutmuş idealleri sağduyuya çağırır. Annenin “böyle davranmayacaksan, hiç boşuna yola çıkmayalım... Oralara gitmek için hiç uğraşmayalım.” (Gary, 2012: 154) biçimindeki uyarısı ile yönünü yitirmiş hayaletler olarak ortada dolaşıp duran düşler, özlemler, beklenti, istek ve ülküler işlerinin başına dönerler. Bu biçimde, düş ve gerçek arasında yaşanan bu egemenlik ve güç savaşımları ile diyalojik bir biçimde, düşler ve gerçekler sürekli bir birlerini daha güçlü olmaya zorlarlar. Dayanıklı düşler zorlu gerçekler üzerinden varlık kazanırken düşler de gerçeklerin doğuşunu hazırlar. Bu savaşımında kaybeden yoktur. Kazanan vardır. Zira bu savaşımın temelini diyalog oluşturur. Bahtin’inde “Ben ve öteki diyalektiği”nden söz eden Madran’ın(2012: 57) aktardığı biçimiyle, nasıl benin kendini tanıması için gözlerini ötekine çevirmesi, ötekini tanıması için de kendi konumunu koruması gerekliyse, düşle gerçek de birbirleriyle kurdukları diyalojik ilişki ile iç devitgenlerini oluştururlar. Bu devingenlik çerçevesinde düş biraz gerçeğin düşü olurken, gerçek de düşün gerçeği yerine geçer.

##### 5- DÜŞÜ GERÇEKLEYEN DÜZLEM: KURMACA

Gary, roman üzerine düşüncelerini dile getirdiği *Pour Sganarelle* adlı denemesinde “gerçekten bekleyebildiğimiz şey ile içten içe ondan beklediğimiz şey arasındaki boşluk ancak sanat ve kurmaca ile doldurulabilir” der.. Yazarın kullandığı “la fiction” (kurmaca) sözcüğünü düş gücü ve dolayısıyla da düş ile ilişkilendirebilirsek gerçekte düş arasındaki bağıntı da kendiliğinden ortaya çıkar. Daha açık bir deyişle söylemek gerekirse, edebiyatın, ya da daha kapsamlı bir biçimde, sanatın düşlerin gerçekleştirilebileceği bir düzlem olarak görüldüğünü ya da en azından Gary’nin buna vurgu yaptığını anlayabiliriz bu tümceden. *La promesse de l’aube* adlı bu romanda Gary, yazar olma düşüne de oldukça geniş bir yer ayırır. Bu da romanın özyaşamöyküsel boyutuna büyük bir katkı sunar. Bu çalışmanın daha önceki bölümlerinde de belirtildiği üzere oğlu için iyi bir yaşam dileyen annenin düşleri üzerinden oğlunun geleceği tasarlanır. Julien Roumette (Roumette, 2006: 77), annenin, oğluna daha küçüken düş kurmayı öğretirken, kendisi de bu düşün peşine düşerek, düşlerini besleyip yüreklendirerek, onu kendi yazgısının kurucusu olmaya hazırladığını vurgular. Anne oğlunda var olduğuna inandığı gizli cevheri ortaya çıkarmak, ondaki sanatsal

dehanın fark edilmesini sağlamak için çırpınır durur. Edebiyat da bunlardan biridir, anlatıcı, romanda yazın alanında kendisi için kararlaştırılan kariyer tasarısını şu tümcelerle açıklar : “Müzik dehasından payımı almamış olduğumun ortaya çıkması annemde korkunç bir düş kırıklığı yaratmıştı(.../...) Bu nedenle, resim, tiyatro, şan ve dans gibi kapılar önünde biraz durakladıktan sonra, sonunda bir gün edebiyatta karar kılmıştım.” (Gary, 2012: 19)

Jorn Boisen (Boisen, 2002: 43) Gary'nin “kendi yaşamımızı düşleyerek ve düşe bağlı kalarak kurabiliriz” dediğinde bunu sadece bir görüşü dile getirmek için söylemediğini belirtir ve bu düşüncenin kendi yaşamı ile olan derin bağlarına dikkat çeker. Gary'nin yaşamöyküsünün kurmaca ile gerçeğin kaynaştığı ilk örnek olduğunu da vurgulayan Boisen (Boisen, 2002: 43); Gary'nin, açıkça annesinin düşlerini gerçekleştiren bir aracı olarak yansıdığı *La Promesse de l'aube* üzerinde ısrar etmenin gereksiz olduğunu belirttikten sonra, otobiyografik esinli olsun ya da olmasın, onun bütün metinlerinin aynı kimlik sorunsalını işlediğine dikkat çeker.

*La Promesse de l'aube*, anlatıcının yazar olma düşü düzleminde, kendini yapılandırılmasına ve tam olarak varoluşsal anlamda değilse de kendi yazgısının sahibi olma çerçevesinde bir kimlik arayışına geniş yer ayırır. Başyapıtlarına uygun bir takma ad bulma gereksinimi de bu düşe bağlı olarak ortaya çıkar:

Ve müzik, dans ve resim arka arkaya saf dışı edildikten sonra, biz zührevi hastalık tehlikesini de göze alarak edebiyatta karar kıldık. Bundan sonra yapılacak şey, düşlerimizin önemli bir adımını gerçeğe dönüştürmek, bütün dünyanın bizden beklediği başyapıtlara uygun bir takma ad bulmaktır. (.../...) ‘Goethe’nin sahibi vardı, ‘Shakespeare’in de öyle, ‘Victor Hugo’ da boş değildi. (Gary, 2102: 23, 24)

Burada eğlenceli bir salınım üzerinden düş ve düş yoluyla yapılandırılan sanal gerçekliğin diyaloguna tanık oluruz. Sanki düşe ileride dönüşeceği model gösterilmekte ve gerçeklik aldatmacası üzerinden düşün gerçekleşmesinin tinsel, psikolojik koşulları hazırlanmaktadır. Ancak bu noktada düşü kendi türdeşi sayabileceğimiz aldatmaca desteklemekte böylece gerçek yutturmaca bir yem aracılığı ile yakalanmaktadır. Böylece Bakhtin’in içsel diyalojikleşme bağlamında sözünü ettiği biçimiyle, yanıtın “heterolog bir bütünün organik parçası” (Sibel: 59) olarak ortaya çıkması gibi, gerçek de yapılar arası etkileşim ile düşü dönüştüren aldatmaca ile girdiği diyalojik bir ilişki sonucunda heterolog bir düzlemde varlık kazanmaktadır. Bu biçimde düş ile onu mayalayan yutturmacanın oluşturduğu açılım gerçeğin değişik görünümüne var olma olanağı tanır. Romanda anlatıcının annesinin çocuğunu (anlatıcı) güdülemek için anlattığı masalları, söylenceleri bu türden yutturmacalar olarak değerlendirebiliriz. Farmakolojik olarak bir etkisi olmayan bir ilacın etkili olacağına inanıldığı için olumlu sonuç vermesi gibi<sup>3\*</sup> bu anlatılar da çoğu düş ürünü, gerçekle ilişkisi olmayan yapıntılar olmalarına karşın düşü diri tutarak, besleyip canlı kalmasını sağlayarak sonunda gerçekleşme olanağını artırırlar, düşe bağlananların savaşım gücünü artırır, yaşama daha sıkı sarılmalarını sağlarlar. Küçük Romain için de annesinin anlattığı masallar bir yandan önüne konulmuş ereklere ulaşması için onu yüreklendirirken, diğer yandan bu masalların yarattığı büyüye tüm yaşamı boyunca sınıksız sarılan çocukta gerçeklerin yarattığı sarsıcı etkiyi azaltır :

Harcadığım bunca çabaya rağmen, kahramanlar ve erdemli insanlar Fransa’sının büyüleyici görüntüsünden bugün bile kendimi kurtarabildiğimi söyleyemem. Annemin anlattığı masallara bunca yılın ardından böylesine bağlı kalabilmiş, yeryüzündeki az bulunur insanlardan biri, herhalde benim. (Gary, 2012 : 45)

Masal ve söylencelerin, yetkin bir dünya imgesi sunmaları dolayısıyla yaşama duyulan güvenin bir yansıması olduğunu belirten Roumette’in, Gary’nin bu romanındaki masal ve söylencelere ilişkin yorumu da bu bağlamda oldukça çarpıcıdır: “Söylenceler düş gücünün geniş topraklarında yeşerirler. İnsanın gerçekliği biçimlendirmek ve onu olduğundan başka bir yapıda yeniden yaratmak için sergilediği çabanın naif bir biçimidirler.” (Roumette, 2006 : 82)

Elbette bununla bağlantılı bir biçimde Gary’de yaşamı yeniden yapılandırmanın “güzeli yaratmanın ve algılamanın” (Roumette, 2006: 118) bir diğer yolu da sanattır. Yazar, *Pour Sganarelle* adlı denemesinde “güzellik ne kadar büyükse, dünyaya, orada bulunmayan şeyden o derecede söz eder. Sürekli bir biçimde, bütün gerçekliği değiştirme ve onu aşmanın ötesinde kendine özgü bir güzellik oluşturamaz.” (s.115) diyerek sanata dönüştürücü bir işlev yüklediğinin altını çizer. Yine Roumette’in (Roumette, 2006: 118-119) vurguladığı gibi, sanat, yaşamı temsil ederken, konusu ne olursa olsun, insanlığı düşlerini gerçekleştirme yolunda geliştirir. Her şeyden önce bu düşler bireysel ve iyi bir yaşam dileğine dayalı düşlerdir. İşte tam da burada, bu romanda anlatıcının kendini bir yazar olarak yapılandırması karşımıza çıkar. Yalnız, yapıntı özyaşamöyküsel boyutu düşünüldüğünde, burada yazar geleceğini düşleyen biri değil, geçmişini yazan biridir. Yani bir düşün gerçekliğe taşınmasından öte bir gerçeğin kurmacanın konusu olma durumu söz konusudur. Ama sanatın gücü ve sahip olduğu dönüştürücü işlev, yarattığı geniş olanaklar ve taşıdığı büyü sayesinde “düşlerle gerçek dünyayı birbirine uyumla hale getirmek” (Gary, 2012: 39), kurmacayı yaşanmışlığın tutsaklığından, ipoteğinden kurtarmak olanaklı olur. Bu da gerçeği temsil eden

<sup>3\*</sup> Plasebo etkisi farmakolojik olarak etkisiz bir ilacın telkine dayalı bir etki ortaya çıkarma halidir. [https://tr.wikipedia.org/wiki/Plasebo\\_etkisi](https://tr.wikipedia.org/wiki/Plasebo_etkisi)

geçmişle düşü temsil eden gelecek diyalogu yoluyla başarılıdır. Geçmişle gelecek arasındaki anakronik çelişkiyi yazar Bakhtin'in sözünü ettiği merkezci ve merkezkaç kuvvetlerin uzlaştırılması üzerinden kotarır. Otobiyografik romanlarda karşılaşılan, yaşanan gerçekliğin yazının kurmacası olması durumunun yarattığı belirsizliğe değinen Pierre Bayard (Bayard, 1990: 30) Otobiyografik romanın "parental"<sup>4\*</sup> damarına dahil ettiği *La Promesse de l'aube*'un bu döngüsel devinin ve belirsizliğin en çarpıcı örneğini oluşturduğunu belirtir.

Bu noktada, her ne kadar bu roman, *La Promesse de l'aube*, yaşamdan beslense de kurmaca becerisiyle bir sanat yapıtına dönüşür. Bu dönüşümde elbette kurmacanın da düş ile düşsel olanla bir suç ortaklığı vardır ve bu da belirleyici bir eyleyen olarak kendini gösterir. Böylece, kurmaca, annenin ve oğlun gerçekleştirmeye çabaladıkları özlemleriyle örtüşen düşler, ayrıca, yazarın kurmacayı örgülerken başvurduğu düşsel olanla (imaginaire) sarmalanır. Bu biçimde, yaşanmış olanın kurmacaya aktarımı döngüsel bir yaratı etkinliği çerçevesinde gerçekleşirken, yaşananla tam bir özdeşlikten doğan yavanlıktan da sakınılmış olur. Bu sakınım, Myriam Anissimov (Anissimov, 2006: 17)'un Gary'yi kastederek dile getirdiği "onun için gerçek ve kurmaca aynı şeylerdir; gerçek ancak düş gücü ve sözden doğar" biçimindeki saptamasına ters düşüyor gibi görünse de, aslında durum bütünüyle görünenden farklıdır. Zira Gary, yaşamın birebir yansıtılmasından doğan yanılmanın gerçek bağlamında satılmasına karşı olmuştur her zaman ve bu yanılmayı kırarak "uzaklığı" da gerçekle kurmacanın birliğinin bir ön koşulu olarak görmüştür. Böylece gerçek kurmacaya kurmaca da gerçeğe zarar vermeyecektir. Zaten yine Anissimov'un (2006: 17) aktardığı biçimiyle François Bondy ile yaptığı bir söyleşi de vurguladığı üzere, ne gerçeğin gerçek olana ne de yaşamın yaşayana indirgenebileceği gibi gerçek de ancak sanatsal form içinde anlam kazanır. Bunun için de sanatın başarısı ön koşuldur. *Pour Sganarelle* adlı denemesinde Gary bunu şu tümcelerle dile geririr: "sanat başarılı olduğunda onun yalanı da dürüst bir yalan olur, ama başarısız olduğunda hiçbir "gerçek" onun acınacak bir yalan olmasını engelleyemez" .

Buradan çıkaracağımız sonuç ise Gary açısından sanat ve gerçek arasında yadsınamaz bir ilişkinin varlığıdır. Bu durumda sanatın düşleri gerçekleştirmenin bir yolu olarak görülmesi de Gary açısından şaşırtıcı olmayacaktır. *La Promesse de l'aube* da çok önemli bir yer tutan ve Gary'nin özyaşamöyküsü ile de ilintili olan yazarlık kurgusu bu bakımdan dikkate değer bir öneme sahiptir. Zira burada vurgulanan yalnızca bir düşün gerçekleştirilmesi değil insanlara, bir düşün gerçekleştirilebileceği inancının verilmesidir. Bu açıdan, küçük Romain'in ağzından dökülen şu sözler oldukça anlamlıdır: "İşte bu küçük Karpuz, beni büyüyle ilk tanıştıran kişi oldu. İstemesini bilirim bütün dileklerimin gerçekleştirilebileceğini bana öğrettiğinde öyle şaşırmıştım ki, bunu hala anımsarım." (Gary, 2012:121) Düşün devinin doğasının sanat yapıtına kattığı değer Gary'nin bu romanında açık bir biçimde ortaya çıkar ve düş gücünden, imgelemden yayılan büyü ile birlikte sanat yapıtının özgül gücünü oluşturur.

Sanat eseri okuyucunun imgelemine harekete geçirir. Bu düşsel devingenlikten yapıtın içeriği ile hiçbir ilgisi olmayan beklenmedik bir atılım doğar. İşte, yaratının katkısının değerini ortaya koyan da tam olarak budur: İmgeleme kazandırılmış ve bir insandan diğerine, bir kuşaktan başkasına aktarılan itki. İmgelem de sırası gelince yaşama bir biçim vermeye çalışacak ve kendine özgü yolları yaratacaktır, zira hiç kimseye sanat yaratıları kalıt olarak geçmez; yalnızca, örneğin, yaratma isteği aktarılır ve John Keats'ın dediği gibi, "yaratıcı olan kendini yaratmak zorundadır. (Roumette, 2006: 119)

## 6-SONUÇ

İnsanın, yaşama, varlığa, varoluşa ilişkin kimi "gerçek"leri çatıştırma gibi bir hastalığı var. "Düş" ile "gerçek" de insanın bu hastalığından payını almış ve çoğu kere birbirinin karşısına konulmuş, birbirine karşıt durumlar olarak kabul edilmiş ya da yansıtılmışlardır. Oysa düş ve gerçek yer yer birbiri ile çatışmalar da sonuçta birbirlerini tamamlar, var olmak için birbirlerine gereksinim duyarlar. "Yaşamından bir düş yap, düşünden de bir gerçek" önerisiyle Antoine de Saint-Exupéry de bu ikili arasındaki kopmaz bağı vurgular. Kurmaca düzleminde Roman Gary'nin *La Promesse de l'aube* adlı romanı da bunun en açık örneğini oluşturur. Romanda düş ve gerçek bir birini yoksamadan diyalojik bir ilişki içinde birbirlerinin varlığına katkıda bulunurlar. Düş kimi zaman gerçeğin düzenini bozup onu alaşağı etse de çoğu kere ereklenen şeyin elde edilmesine, ona ulaşılmasına dolayısıyla gerçeklik düzlemine taşınmasına katkıda bulunur. Gerçek de zaman zaman düşün ayağını kaydırsa da, gerçekleşme yolunda ona çelme taksa da düşün özüne kattığı maya ile dönüşüme uğrar. Böylece bir yandan düşün denetiminden geçen ve üzerine mizah sosu gezdirilerek sunulan gerçek daha katlanılabilir bir kıvama gelirken, gerçeklerle sınılanmış, gerçeklikle bileylenmiş düşler de gerçek olabilmeye daha fazla yaklaşır. Gary'nin yaşamının da ortaya koyduğu ve kelebek olmayı düşleyen koza örneğinde olduğu gibi kimi gerçeklerin özü bakımından bir düş olması her ikisi arasında örgensel ve kaçınılmaz bir bağın varlığını ortaya koymaktadır. Bu bakımdan düşle gerçek Gary'de birbirine çelişik değil birbiri ile bağdaşık bir örüntü oluşturur.

<sup>4\*</sup> Pierre Bayard, "le roman parental"i, "le roman familial"den ayırır. En önemli ayırım olarak da birincisinin geçmişle değil gelecekle ilgilenmesini gösterir. "Le roman familial" çocukların ailesel kökenlerine ilişkin gerçeklikten uzak düşümelere ağırlık verirken, "le roman parental" daha çok anne babanın kendi düşlerini çocuğu/ çocukları üzerinden gerçekleştirme istek ve çabalarına odaklanır.

Romain Gary üzerine yazdığı bir makalede, Jorn Boisen, Oscar Wilde'ın "yaşam sanatı taklit eder"<sup>5\*</sup> biçimindeki düşüncesine ilginç bir yorum getirerek şunları söyler: " Bu demektir ki algıladığımız gerçekliği, doğal olmayan ama kültür tarafından biçimlendirilmiş zihinsel yapılar aracılığı ile yeniden yaratıyoruz. Roman, sanat, sinema, müziğin kendisi, bizi çevreleyen yontulmamış gerçekliği anlamamızı, ona bir biçim vermemizi sağlayan modern mitlerdir. " (Boisen,2002: 38) Oscar Wilde'ın sözü edilen düşüncesini benimseyip Boisen'in bu yorumuna güvenilecek olursak yaşamda tüm gerçekliği yaratan şeyin insanın zihinsel etkinlikleri ve buna bağlı olarak da düş ve imgelem olduğu ortaya çıkar. Bu da bizi "acaba gerçeklik düşün bir parodisi mi" biçiminde düşünmeye zorlar.

Gerçek düştan arındığında değil, düşle arındığında, düşle yıkandığında yaşamı bütünlüklü doğası içinde kavrayabiliriz.

---

<sup>5\*</sup> Oscar Wilde'dan Akraran, Boisen, J. "À l'assaut de la realite" Romain Gary et la pluralité des mondes (sous la direction de Mirelle Sacotte), Presses Universitaires de France, 2002, Paris (ss. 33-47)

### KAYNAKÇA

- Anissimov, M. (2006). **Romain Gary, le camélon**, Folio Editions Denoël, Paris.
- Audi, Paul. (2002). « Réflexions sur L'Europe D'Europa », **Romain Gary et la pluralité des mondes**, sous la direction de Mireille Sacotte, Presse Universitaires de France, Paris.
- Bahtin, M. (2014). **Karnavaldan Romana**, Çev : Cem Soydemir, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Baudelaire, C.(1998). **Paris Sıkıntısı**, (Çev. : Tahsin Yücel), Adam Yayınları, İstanbul.
- Bayard, P. (2002). **Il était deux fois Romain Gary**, Presse Universitaires de France, Paris.
- Boisen, J. (2002). « À l'assaut de la réalité », **Romain Gary et la pluralité des mondes**, sous la direction de Mireille Sacotte, Presse Universitaires de France, Paris.
- Bona, D. (1987). « **Romain Gary** », Mercure de France Collection Folio, Paris.
- Catonné, J-M. (1990) « **Romain Gary/ Émile Ajar** », Editions Pierre Belfond, Paris.
- Gary, R. (2012) **Şafakta Verilmiş Sözüm Vardı**( Çev. : Alev Er), Agora Kitaplığı, İstanbul.
- İrzik ; S. (2014), « **Önsöz** », **Karnavaldan Romana**, (Yazar: Mihail Bahtin, Çev: Cem Soydemir), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Madran, C, Y. (2012). **Modern İngiliz Romanında Mikhail Bakhtin**, Gündoğan Yayınları, İstanbul.
- Roumette, J. (2006). **Étude sur la promesse de l'aube, Romain Gary**, Ellipses Édition, Paris.
- Sartre, J. P. (2006). **İmgelem** (Çev. Alp Tümertekin), İthaki Yayınları, İstanbul.
- (2009). **Varlık ve Hiçlik** (Çevirevler : Turhan Ilgaz, Gaye Çankaya Eksen), İthaki Yayınları, İstanbul.
- Türk Dil Kurumu. (1998). Türkçe Sözlük, Birinci Cilt, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.







## AVRUPA BİRLİĞİ'NİN RESMİ DİLLERİ ARASINDA FRANSTZCANIN KONUMU VE BİRLİK'TE ÜRETİLEN METİNLERİN TÜRKÇEYE ÇEVİRİLERİNDE KAYNAK DİL OLARAK FRANSTZCA'NIN ÖNEMİ

Tuba AYIK AKÇA\*

### Özet

Avrupa Birliği, Avrupa'nın oluşturduğu ortak ilkeler temelinde meydana getirilen ve günümüzde 28 üye ülkeden oluşan bir birliktir. Avrupa Birliği'nde amaç, üye devletlerin ve vatandaşlarının ulusal, kültürel, dilsel, dinsel çeşitliliğini bir potada eritmek değildir. Bu bağlamda çokdillilik ilkesini ön planda tutan AB'nde, her üye ülkenin dili resmi dildir ve üretilen her metin herbir resmi dilde yeniden yazılır. AB'nin çokdillilik ilkesinin temelinde yatan, tüm vatandaşların haklarını ve sorumluluklarını kendi anadilinde okuyabilmeleridir. Böylesi çok dilli ve çok kültürlü bir kurumda çeviri önem kazanmaktadır. Birliğe üyelik müzakereleri devam eden Türkiye'nin, AB'ye katılım sürecinde AB müktesebatına uyum sağlamanın yanında, katılımdan uygun bir süre önce söz konusu müktesebatın Türkçeye çevirisini tamamlaması gerekmektedir. Bu bağlamda Avrupa Birliği Bakanlığı bünyesinde kurulan Çeviri Eşgüdüm Başkanlığı'nda istihdam edilen çok dilli çevirmenler, hukukçular ve dil uzmanları tarafından yürütülen çeviri ve revizyon çalışmaları ile AB müktesebatı Türkçeye çevirilmektedir. AB metinlerini geniş perspektifte değerlendirdiğimizde her biri hukuki metinlerdir. Hukuk metinleri kültürel metinlerdir, zaman içinde toplumdaki gelişme ve değişimlerle şekillenen metinlerdir. Dolayısıyla hukuk metinleri çevirisini kültürel bağlamı düşünmeksizin gerçekleştiremeyiz. Kültürel bağlamı da göz ardı etmeksizin, çalışmamızda bir yandan AB resmi dilleri arasında Fransızca dilinin konumunu tarihsel olarak irdelerken, diğer yandan AB metinlerinin Türkçe'ye çeviri süreçlerinde Fransızca'nın konumu ve önemini çeviribilim, sosyoloji ve hatta antropoloji kuramları ışığında incelemeye çalışacağız.

**Anahtar Kelimeler:** AB metinleri çevirisi, Resmi dil olarak Fransızca, Çokdillilik, Kültürlerarasılık, Çeviribilim.

### THE POSITION OF FRENCH AMONG THE OFFICIAL LANGUAGES OF THE EUROPEAN UNION AND THE IMPORTANCE OF FRENCH AS A SOURCE LANGUAGE IN THE TRANSLATIONS OF THE TEXTS PRODUCED IN THE UNION INTO TURKISH

### Abstract

The European Union (EU) is composed of 28 member states, which is based on the common principles of Europe. The aim of the European Union is not to unify the national, cultural, linguistic and religious diversity of the member states and their citizens. In this context, the EU, holds the principle of multilingualism in the foreground and the language of each state is an official language of the EU where all documents are rewritten in each official language. The foundation EU's multilingualism principle is the ability to read the rights and responsibilities of all citizens in their mother tongue. In such a multilingual and multicultural institution, translation gains importance. In addition to ensuring compliance with the EU acquis in the process of accession to the EU, Turkey, which is still negotiating accession to the Union, needs to complete the translation of the acquis into Turkish before the accession. Within this context, the EU acquis is translated into Turkish by multilingual translators, lawyers and language experts employed in the Directorate for Translation Coordination affiliated with the Ministry of the EU along with the work related to the translation and revision studies. When we evaluate EU texts in a wide perspective, each one is regarded as legal texts. Legal texts are cultural texts, which are shaped by developments and changes in society over time. Therefore, we can not translate legal texts without considering the cultural context. We will try to examine the historical position of the French language among the official languages of the EU on the one hand and the position and importance of French in translation processes of EU texts to Turkish in the light of theories of transcription, sociology and even anthropology.

**Keywords:** Translation of EU texts, French as official language, Multilingualism, Interculturalism, Translation studies.

\*Yrd. Doç. Dr. İstanbul Üniversitesi, Çevrebilim Bölümü, Fransızca Mütercim Tercümanlık Anabilim Dalı, İSTANBUL.  
e-mail: ayik.tuba@gmail.com

### **Avrupa Birliği'nin Çokdilli Yapısı ve Dil Politikaları**

Avrupa Birliği, İkinci Dünya Savaşı sonrası birçok alanda yıkıma uğrayan Avrupa'nın, bu durumdan kurtulmak için barışı yeniden tesis etmek, ortak değerleri etrafında bir araya gelmek ve ekonomik olarak güçlü bir işbirliğini kurmak amacıyla oluşturduğu bir birliktir. Bu doğrultuda, Almanya, Belçika, Fransa, Hollanda, İtalya ve Lüksemburg tarafından 1951 yılında Avrupa Kömür ve Çelik Topluluğunu kuran Paris Antlaşması ile 1957 yılında Avrupa Ekonomik Topluluğunu ve Avrupa Atom Enerjisi Topluluğunu kuran Roma Antlaşmaları imzalandı. Günümüze kadar geçen süre içinde, Avrupa devletleri, ekonomik, siyasi, sosyal ve kültürel alandaki işbirliklerini güçlendirdiler. Kuruluş yıllarında sadece 6 üyeden oluşan Avrupa Toplulukları, değişik tarihlerde yeni üyelerin katılımı sonucu 28 üyeden oluşan bir Birlik halini almıştır.

1950'li yıllarda 6 kurucu üye, Avrupa Ekonomik Topluluğu'nda resmi ve çalışma dilleri olarak kendi dört ulusal dilini kabul ederken, çokdilliliğin mutlaka gerekli ve kolay uygulanabilir olduğundan emindiler. Avrupa Birliği açısından çokdillilik kavramının tanımı işe aşağıdaki gibidir: Çokdillilik, bir birey veya topluluğun çeşitli dillerde konuşup kendisini ifade edebilmesine verilen addır. Çokdillilik (Fransızca: Plurilinguisme) bazen, çeşitli dillilik (multilinguisme) olarak da anılır. Avrupa Konseyi'nin uygulanan dil politikaları projesine göre, çokdillilik, anadilinin ve statüsü ne olursa olsun sonradan öğrenilmiş diğer dillerin, insanlar arasında iletişim amaçlı konuşulmasıdır. Çokdillilik bir dil edinme yetisidir. Çeşitli dillilik, belli bir coğrafi bölgede insanların birbirleriyle çeşitli dillerde konuşmalarıdır. Statüsüne bakılmaksızın bu dillerin iletişim dili olarak kullanılmaları önemlidir (Beacco ve Byram, 2003:39-40)

Avrupa Birliği açısından çokdilliliğin siyasi bir gerekliliği vardır. Birlik oluşumundan bu yana dil çeşitliliğine önem vermiş ve her genişlemede bunu dikkate almıştır. Çokdillilik terimi, yukarıda da belirttiğimiz gibi bir kişinin çeşitli dilleri kullanabilme yeteneği ve belirli bir coğrafi bölgedeki birkaç dilsel topluluğun bir arada bulunmasını anlamaktadır. Dolayısıyla tüm Avrupa vatandaşlarının çeşitli dilleri anlama ve kullanma becerisine sahip olması istenir. Avrupa Birliği'nin bu çok dilli yaklaşımına göre, farklı dillerin hepsi aynı tarihsel geçmişe ve aynı ışıltıya sahip olmamalarına rağmen hepsi meşrudur ve eşit onura sahiptir. Her biri ait oldukları kültürleri ve kimlikleri yansıtır. Ancak diller aynı zamanda başkaları ile etkileşime girme aracıdır ve onlar sayesinde bilgi alışverişi sağlanabilmekte ve diğer kültürlerle erişilebilmektedir. Bu ruhla, Avrupa Topluluklarının başlangıcından itibaren çokdillilik üzerine kurulu dil politikaları tasarlandı. AB'nin çok dillilik politikasının iki hedefi vardır: 1) Avrupa'nın büyük dil çeşitliliğini korumak; 2) Dil öğrenmeyi teşvik etmek.

#### *Avrupa'nın Dil Çeşitliliğini Korumak*

AB günümüzde 24 resmi dili barındırıyor: Almanca, İngilizce, Bulgarca, Hırvatça, Danimarkaca, İspanyolca, Estonya, Fince, Fransızca, Yunanca, Macarca, İrlandaca, İtalyanca, Letonca, Litvanyaca, Maltaca, Lehçe, Portekizce, Romence, Slovakça, Slovence, İsveççe ve Çekçe. AB'nin her vatandaşı, bu dillerin herhangi birinde Avrupa kurumlarına hitap etme ve aynı dilde cevap alma hakkına sahiptir. Yönetmelikler ve diğer AB mevzuatı, İrlandalılar hariç tüm resmi dillerde yayınlanır (yalnızca AB Konseyi tarafından kabul edilen düzenlemeler ve Avrupa Parlamentosu İrlandaca tercüme edilmiştir). Avrupa Parlamentosu'nda seçilen temsilcilerin Birliğin resmi dillerinde konuşma hakları da vardır. Avrupa web sitesindeki diller AB politikaları hakkında tüm resmi dillerde genel bilgi vermektedir. Daha özel içerik, Birliğin en çok konuşulan dillerinde sunulmaktadır. Avrupa Birliği, yaklaşık 40 milyon kişi tarafından konuşulan 60'dan fazla yerli bölgesel veya azınlık diline sahiptir. Örneğin, Katalanca, Baskça, Frizce, Sami, Galce veya Yidiş gibi.

#### *Dil Öğrenmeyi Teşvik Etmek*

AB'nin çokdillilik politikasının hedeflerinden biri, her Avrupalı'nın ana dile ek olarak iki yabancı dili de konuşmasıdır. Bunu başarmanın en etkili yollarından biri, erken yaşta çocukların iki yabancı dil öğrenmesi olacaktır. Araştırmalar, bunun yabancı dil öğrenmeyi ve anadilini ayrıntılı bir şekilde öğrenmesini kolaylaştıracağını gösteriyor. Avrupa Birliği, dil öğrenmeyi desteklemektedir, çünkü: Dil becerilerinin geliştirilmesi, daha fazla Avrupalı'nın AB'deki diğer ülkelerde çalışma imkânı sağlayarak istihdam olanaklarını artıracaktır; Yabancı dilde bilgi, çok dilli ve çok kültürlü bir Avrupa'da birlikte yaşamak için gerekli olan kültürlerarası anlayışı kolaylaştırır. Şirketler, Avrupa'da faaliyet göstermek için çok dilli personele ihtiyaç duymaktadır. Özellikle dil sektörü (çeviri ve tercüme, dil öğretimi, dil teknolojileri, vb.) en hızlı büyüyenler arasındadır.

#### **AB'nde Fransızca'nın Yeri**

Avrupa komisyonu dil öğrenme ve dil çeşitliliğini desteklemek üzere bir takım kararlar almış ve bu kararlar 23.02.2002 tarihli Avrupa Komisyonunun resmî gazetesinde yayımlanmıştır.

Avrupa bilgi toplumunda yer almak için her bir vatandaşın diğer bir dili öğrenmesi amacıyla, gerekli olan temel yetenekleri öğrenmek zorunda olduğu bildirilerek, hayat boyu öğrenme sürecinde ana dile ek olarak iki

ya da daha fazla dili öğrenme ve bu dilleri öğrenmek isteyenlere eşit erişim imkânı sunmayı vurgulamıştır.

Konsey, Avrupa dillerinin eşit değer ve itibarda olduğunu dile getirmiş, bu dillerin Avrupa kültürünün ve uygarlığının içsel kısmını oluşturduğunu belirtmiştir. Ayrıca konsey, bireylerin küçük yaştan itibaren diğer topluluk ülkelerinin kültür ve dillerine karşı olumlu tutum geliştirmelerinin gerekliliğini vurgulamış ve Avrupa Topluğu ülkelerini, topluluk içindeki dil çeşitliliğinin ve zenginliğinin resmî merkezler ve diğer kültürel kurumlar arasındaki işbirliğini teşvik etmekle mümkün olabileceği şeklinde uyarmıştır.<sup>1</sup> Bu vesileyle Avrupa'da yaşayan birisi, birinci yabancı dili ilköğretimde; ikinci yabancı dili ortaöğretimde; üçüncü yabancı dili de üniversitede öğrenmiş olacaktır. Bu durumdaki kişilere, Dil pasaportu, Dil öğrenim geçmişi (biyografisi), Dil dosyasını içeren dokümanlar verilecek, bunlar dil pasaportu şeklinde uygulanacak ve her Avrupa ülkesinde standart hâle getirilecektir.

Bugün bir çok Avrupa ülkesinde halkın üç dil bilmesi oldukça normal karşılanmaktadır. İşverenler eleman alımında birden fazla dil bilen kişileri tercih etmektedirler. Avrupa vatandaşlarının yabancı bir dili öğrenmeye ve yabancı dile karşı tutumlarını belirlemeye yönelik bir araştırmada:

Ailelerin % 93'ü çocuklarının diğer bir Avrupa dilinin öğrenmesinin önemli olduğunu,

Avrupalıların % 72'si yabancı bir dili bilmenin, kendileri için faydalı olacağını,

% 71'i Avrupa topluluğunda her birey, ana diline ilâveten bir dil konuşmanın gerekli olduğunu,

% 26'sı ana diline ilâveten, iki Avrupa dili bilmenin gerekliliğini ortaya koymuştur.

#### *AB'de Dillerin Anadil ve İkinci Dil Olarak Kullanılma Oranları*

Avrupa Birliği vatandaşlarının % 47'si İngilizceyi konuşmaktadır. Yine % 24'ü Almanca'yı ana dili olarak, %8'i ikinci dil olarak kullanmaktadır.

Avrupa Birliği vatandaşlarının % 28'inin yarısı Fransızca'yı anadili olarak; yarısı da ikinci dil olarak kullanmaktadır. İtalyanca Avrupa Birliği ülkelerinde en yaygın olarak kullanılmasına rağmen, İtalyanca'yı ana diline ilâveten yabancı dil olarak kullananların oranı % 2'dir. Avrupa topluluğu vatandaşlarının % 11'i ana dili; % 4'ü yabancı dil olmak üzere % 15 düzeyinde İspanyolca'yı kullanmaktadır.<sup>2</sup>

#### **Resmi Dil ve Çalışma Dili Olarak Fransızca**

AB'nin en temel hedefi sıkı bağları olan bir Birlik oluşturmaktır. Bu hedefi sağlamak için dil önemli bir araçtır. Avrupa Ekonomik Topluluğu'nda 15 Nisan 1958 tarihinde AET Bakanlar Konseyi'nin 1 No'lu kararı Topluluğun kurumlarının resmi dillerini ve çalışma dillerini belirlemiştir. Bu karara göre AB yasaması ve kanunları, herkesin doğru ve iyi anlamasını sağlamak amacıyla tüm resmi dillere çevrilmelidir.

Resmi Dil: Avrupa Birliği resmi dilleri, Avrupa Birliği kurumlarının resmi dilleridir. Ayrıca yasama, yürütme organlarında, mahkemelerde ve okullarda kullanılan dillerdir. 28 üyesi bulunan Birliğin 24 resmi dili vardır.

Çalışma Dili: Kurumların kendi aralarında ve içerde kullandıkları dildir.

AB'nin çalışma dilleri İngilizce, Fransızca ve Almancadır. Bu dillerin özelliği Birlik içinde en fazla güce ve etkiye sahip olan ülkelerin anadilleri olmasıdır.

#### **Resmi Dil ve Çalışma Dilleri Olarak Fransızca**

AB resmi dilleri arasında değer açısından fark gözetilmez. Bu nedenle çevrilere versiyon adını vermişlerdir. Dolayısıyla resmi dil olarak Fransızcanın diğer dillerden farkı yoktur. Ancak AB metinlerinin tüm resmi dillere çevrildiği ve tüm dillere eşit davranıldığı fikri olanaklı görünmemektedir.

AB'nin çalışma dilleri arasında Fransızca, İngilizcenin ardından en çok kullanılan dildir. AB halkları arasında en çok konuşulan dillerden biri olarak Fransızcanın çalışma dili olması, Fransa'nın Birlik içinde siyasi etkisine olumlu yönde katkıda bulunan bir faktördür.

1 <http://europa.eu.int/eur-lex/pri/en-dat2002>

2 [http://ec.europa.eu/education/policy/multilingualism\\_en](http://ec.europa.eu/education/policy/multilingualism_en)

### **Avrupa Birliği kurumlarında Fransızca kullanımı**

1-Fransızca, 6 Ekim 1958 tarih ve EC 1/1958 sayılı Tüzük uyarınca Avrupa Birliği kurumlarının resmi dili ve çalışma dilidir.

2- Toplantılarda, Fransa temsilcileri, sözlü çeviri olsun veya olmasın, Fransızca konuşmaktadır.

3. Herhangi bir durumda Fransızca kullanılmasının coddillimkânsız hale getirilmesi, en azından tutanakta bir gözlem konusu ve Fransız makamlarına bir rapor konusu olacaktır.

4- Gerekirse toplantının ertelenmesi talep edilebilir.

5- Bir metnin incelenmesinin önemli aşamalarında, onun Fransızca versiyonu mevcut olmalıdır.

6- Her durumda, son hali Fransızca olarak hazırlanmayan bir metin, yasal karar dahi içerse reddedilecektir.

7- Avrupa Birliği Bakanlar Konseyi resmi dillerde, dolayısıyla Fransızca olarak hazırlanan belgeler ve taslaklar üzerinden karar verir.

8- Gayri resmi toplantılarda, Fransız temsilcileri münhasıran kendi dillerinde konuşurlar.

9- Fransızca, resmi olmayan görüşmelerin sözlü çeviri hizmeti olmadığı durumların kötüye kullanılmasının önlenmesini sağlar.

10- Gayri resmi ikili ilişkilerde, Fransızca ya da bu başarılamazsa, dil çeşitliliği teşvik edildiği için muhatapın ana dili kullanılmalıdır.<sup>3</sup>

### **Avrupa Kurumlarında Fransızcanın Yeri**

2013 Kasım ayında düzenlenen “Yabancı gözüyle Fransa” başlıklı Kolokyumda , DLF (Défense de la langue française) Brüksel ‘in Dil Çeşitliliği ve Fransız Dili Başkanı Claire Goyer’nin tespitleri aşağıdaki gibidir:

Avrupa Birliği Kurumları içinde Fransızcanın önemi son yirmi yılda giderek azalmıştır.

Fransızca ve çokdillilik gerilemekte, İngilizce ise baskınlığını arttırmaktadır. Avrupa’da 100 öğrenciden neredeyse 100’ü ilkyabancı dil olarak İngilizceyi öğrenmekte ancak sonuçta sadece %14’ü çok iyi konuşabilmektedir.

Bazı rakamlarla açıklamak gerekirse: 1995’te Avrupa Komisyonu’nda metinlerin %38’nin orijinal yazı dili Fransızcadı; 2008’de bu oran % 12’dir; 2012’de ise %7’ye gerilemiştir. Almancanın oranı %2’dir. 2013 itibariyle İngilizcenin oranı ise %90’dır.

İngilizceye eğilim, 1995 yılında Avusturya, Finlandiya, ve İsveç’in AB’ne üye olması ile başlar, halbuki o dönemde Komisyon hala ağırlıklı olarak frankofondur. İngilizcenin baskınlığı 2004 yılında merkez Avrupa ülkelerinin katılımı ile hız kazanmıştır. 11 dilden bir anda 23 dile yükselen dil sayısı yoğun çeviri işini ve maliyetini beraberinde getirince, İngilizceye yönelim artmıştır.<sup>4</sup>

### **İngilizcenin Baskınlığı**

Pym’e göre, halkların ideolojileri birbirinden çok farklı olsa da, Avrupa Birliği’nde iki tane lingua franca oluşmuştur. İngilizce ve Fransızca. Ancak ticari anlamda Avrupa içinde benimsenmiş tek bir lingua franca vardır o da İngilizcedir. (Pym 2000:7)

Küreselleşen dünyada İngilizce yüksek öğretimde, akademik yayınlarda, üniversitelerin yeni birçok programında , ticarete, ekonomide vb. birçok alanda rekabet kabul etmez bir dil haline gelmiştir. AB kurumlarındaki çeviri (sözlü ve yazılı) yükünü, dil kombinasyonlarını ve tüm bu işlemlerin maliyetini düşündüğümüzde, AB dil politikasının neden hala çokdillilikte direttiği ve neden tek bir ortak dilin kullanılmadığı gibi sorular akla gelebilmektedir.

### **İngilizcenin Tek Ortak Dil Olma Olasılığı ile ilgili Çeşitli Görüşler**

#### **1.Görüş: Olumsuz Görüş**

Demokrasi Eksikliği (her vatandaşın haklarını ve hukukunu kendi dilinde okuma ve ifade etme özgürlüğünü

<sup>3</sup><http://www.diplomatie.gouv.fr/fr/politique-etrangere-de-la-france/europe/colonne-droite-2539/liens-utiles-3172/article/usage-du-francais-dans-les-27189>

<sup>4</sup><https://clairegoyer.blogactiv.eu/2014/01/08/le-francais-dans-les-institutions-europeennes-et-dans-le-monde-pistes-pour-une-politique-d%E2%80%99influence-reussie/>

elinden alır)

İngilizceye haksız avantaj sağlanır (eşitlik ilkesine aykırı olarak)

Tek ortak dil olacaksa da, Birliğe eleştirel bakan hatta Birlik'ten ayrılma işlemlerini başlatan, bütünleşme sürecini yavaşlatmakla suçlanan bir üye devletin dilinin kabul edilmesi doğru değildir. (Yeşilyurt-Gündüz, 2006: 206)

## **2. Görüş: Olumlu Görüş**

Çeviri maliyetinin azalması (Özellikle çeviriye daha az ihtiyaç duyan Kuzey Avrupa ülkelerinin diğer ülkelerle maliyeti eşit biçimde paylaşması sorun olabilmektedir.) (Van Parijs, 2003: 15)

Tek ortak dil olursa, Avrupa gençlerinin farklı yabancı dilleri zorunluluktan değil, isteğe bağlı olarak öğrenme taleplerinin artacağı düşünülmektedir. (Van Parijs, 2003: 13)

## **Fransızcanın Önemi Yeniden Kazanma Olasılığı**

Günümüzde hala AB Dil Politikası çokdillilik ilkesini terketmemiştir. İngilizce'nin baskınlığı resmi dil ve çalışma dili olarak devam etse de, Avrupa'nın anadil veya ilk yabancı dil olarak en çok konuşulan dili olsa da, İngiltere üyelikten ayrıldığı noktada, İngilizce'nin resmi dil statüsünü yitirme olasılığı doğar, sadece çalışma dili olarak varlığını sürdürür. Bu durumda Avrupa'nın en çok konuşulan ikinci dili olan Fransızcanın geçmişteki önemini yeniden kazanması da olasıdır.

## **AB Bakanlığı Çeviri Koordinasyon Birimi'nde Fransızca**

AB Bakanlığı Çeviri Koordinasyon Birimi'nde müktesebat çevirilerinin büyük çoğunluğu İngilizce versiyon metinden Türkçeye çevrilmektedir. Birimde istihdam edilen uzman çevirmenlerin ilk yabancı dilleri İngilizce'dir. Çevirmenlerden birkaçı ikinci yabancı dil olarak Fransızca bilmektedir. Ancak yine de dil bilgileri Fransızca versiyondan çeviri yapacak düzeyde değildir.

İkinci yabancı dil olarak Fransızca bilen çevirmenler, çevirilerdeki terim birliği kontrolünü Fransızca metin üzerinden yapmaktadırlar. Terimlerin büyük çoğunluğunun menşeinin Fransızca olmasından dolayı, kontrolün İngilizce metinler üzerinden değil de Fransızca metinler üzerinden yapılmasına karar verildiğini belirtmektedirler.

AB Çeviri Koordinasyon Birimi tarafından hazırlanan , alanda çeviri yapacak olan çevirmenlere yol gösterici nitelikte çeviri rehberi, kavramların, terimlerin, kısaltmaların ve kalıpların Türkçe karşılıklarını içerecek şekilde İngilizce – Türkçe olarak hazırlanmıştır.

Yine aynı şekilde birçok özel alana ait terimlerin yanı sıra, AB metinlerinin asıl ait olduğu hukuk alanındaki kavram ve terimlerin Türkçe karşılıklarının derlendiği AB Terimler Sözlüğü de sadece İngilizce- Türkçe olarak iki dillidir.

Çeviri Rehberi ve Terimler Sözlüğü'nün sadece İngilizce kavram, terim ve kalıplardan yola çıkarak hazırlanması, çoğu Fransızcada doğmuş kavramların Türkçede yeterince uygun bir karşılığının yerleşmesini engelleyebilir.

Aynı zamanda alanda Fransızca eğitim alan öğrencilerin AB alanında uzmanlaşma motivasyonunu azaltma olasılığı vardır.<sup>5</sup>

## **Avrupa Birliği Metinleri Çevirisinde Fransızcanın Yeniden Önem Kazanması İçin Gerçekleştirilebilecek Girişimler**

Türkiye'de Avrupa Birliği metinlerinin birden fazla kurumda gerçekleştirilen çevirilerinin büyük bölümünün İngilizce versiyondan yola çıkılarak çevrildiğini daha önce de belirtmiştik. Metinlerin yapısı ve içerdikleri terminolojiyi de göz önüne aldığımızda, ihtiyaç duyulan çeviri metinlerin sadece İngilizce versiyondan hareketle üretilmiş olmaları, son üründe bazı anlam boşluklarına neden olmaktadır. O yüzden ki, özellikle çevirileri üreten kurumlarda çevirmen veya uzmanlar son kontrollerini Fransızca versiyonu inceleyerek gerçekleştirmektedir. Özellikle diploması dilinin uzun yıllar Fransızca egemenliğinde olduğu düşünülecek olursa, terimlerin ağırlıkla Fransızcadan dilimize geçiş yaptığını söylemek yanlış olmaz.

Bu bilgiler ışığında, kurumların yeniden Fransızca metinlerden yola çıkarak çeviri yapmalarını sağlayabilmek için, Türkiye'deki çeviribilim bölümlerinin ortak projeler geliştirmeleri ve çevirileri gerçekleştiren gerek kamu gerek özel kurumlarla daha yakın ilişki ve işbirliği içinde olmaları gerekmektedir. Bu sayede, söz konusu projeler, kurumların daha nitelikli çeviri ürünleri elde etmelerine katkı sağlayacaktır. Özellikle terminoloji kontrollerinin hali hazırda Fransızca versiyondan hareketle gerçekleştirildiği düşünüldüğünde, sadece terimlerin karşılıkları için değil metnin tamamının Fransızcadan çevirilerinin sağlıklı ve nitelikli olabilceğinin kurumlara gösterilmesi açısından, çeviribilim bölümlerinin gerçekleştireceği projeler önem kazanmaktadır. Söz konusu projelerin,

<sup>5</sup> Ab Çeviri Koordinasyon Birimi'ne dair bilgilerin tamamı 2015 yılında Birim'e yapılan bir ziyaret süresince çevirmenler ve uzmanlarla yapılan birebir görüşmeler sırasında edinildi.

bölmelerde verilen Avrupa Birliği derslerinde bu konuda uzmanlaşmak isteyen Fransızca Mütercim tercümanlık öğrencilerinin de hevesleri kırılmadan kariyer yollarının açılmasına da olanak sağlayacaktır.

AB Terimleri Sözlüğü'nün sadece İngilizce- Türkçe dil ikilisi olarak hazırlandığını daha önce de belirtmiştik. Söz konusu sözlüğün Fransızca- Türkçe dil ikilisi için de hazırlanması gerekmektedir. Böylesi bir sözlüğün varlığı, hem Fransızca Mütercim Tercümanlık öğrencilerinin derslerde kullanabileceği etkin bir kaynağa ulaşmaları açısından, hem de kurumlarda terminoloji kontrolü yapan çevirmenler açısından oldukça önemlidir. Sözlüğün hazırlanması adına yine çeviribilim bölümlerindeki akademisyenlerin ve öğrencilerin, çeviriyi gerçekleştiren kurumların, hatta yetkin Fransızca çevirmenlerin birarada çalışabileceği bir platform oluşturulması sağlanabilir. Böylelikle son ürün olarak Fransızca-Türkçe sözlüğün kalitesi de, çeviri yapılan alanın ciddiyetine ve önem derecesine uygun hale getirilmiş olur. Aynı şekilde Avrupa Birliği Bakanlığı'nın 2017'de yayımladığı AB Mevzuatı Çeviri Rehberi başlıklı çalışmasının da Fransızca- Türkçe dil ikilisi için de gerçekleştirilmesi uygun olacaktır.

Türkiye'de Avrupa Birliği metinleri çevirisi yapan kurumlarda Fransızca'nın geçmişteki önemini yeniden kazanması, hem son ürünlerin kalitesinin yükselmesine, hem çeviribilim bölümlerinde verilen Avrupa Birliği derslerinin meşruiyetinin artmasına, hem de yetiştirilen çevirmen adaylarının kariyer yollarının açılmasına katkı sağlaması açısından gereklidir. Bu doğrultuda yapılacak her tür çalışma, yürütülecek her proje alandaki işbölümün artmasına ve Fransızcanın çeviri dili olarak yeniden önem kazanmasına yol açacaktır.

### **SONUÇ**

Kuruluş aşamasında ve onu izleyen yaklaşık 50 yıl boyunca büyük oranda Frankofon olan AB, yeni ülkelerin hızla katılımının ardından artan çeviri yükünün ve maliyetinin de etkisiyle, aynı zamanda da küreselleşmenin bir sonucu olarak İngilizcenin önem kazanmasıyla bu özelliğini kaybetmiştir.

İngilizcenin baskınlığı, Türkiye'deki Çeviri Birimlerinde de kendini göstermektedir. Çeviribilim Bölümlerinde Avrupa Birliği adı altında verdiğimiz dersin devamlılığı adına ve öğrencilerin uzmanlaşma isteklerinin karşılığını bulabilmesi açısından, Çeviri Eşgüdüm Birimi ile ortak projeler geliştirilip Fransızcanın önemini yeniden kazanmasına katkıda bulunulabilir. Özellikle yukarıda sözünü ettiğimiz iki yol gösterici yayının Fransızca- Türkçe olarak da hazırlanması hem kavramsal açıdan hem de kuruma Fransızca bilen uzman çevirmen istihdamı açısından olumlu katkıda bulunacaktır.

**KAYNAKÇA**

- Beacco, JC, Byram M. (2003). **Guide pour l'élaboration des politiques linguistiques éducatives en Europe. De la diversité à l'éducation plurilingue, division des politiques linguistiques**, Strasbourg, Conseil de l'Europe.
- Köktürk, Ş. Ak. E. Küreselleşme Çarkında Avrupa Birliği'nin Çokkültürlülük Ve Çokdillilik Çabaları, **Sakarya Üniversitesi Fen- Edebiyat Dergisi**, vol.1, 2013.
- Koskinen, K. How to research EU translation?, **Perspectives Studies in Translation Theory and Practice** Volume 9, 2001 - Issue 4: Language work and the European Union.
- Koskinen, K. **Translating Institutions: An Ethnographic Study of EU Translation**, Routledge, 2008.
- Magiera,E. (2009). La traduction comme dialogue et son rôle particulier au sein des institutions européennes, **Langues européennes en dialogue**, Institut européen de l'Université de Geneve, Clection Euryopa, vol. 62 – 2009
- Pym, A. (2000). The European Union and Its Future Languages: Questions For Language Policies And Translation Theories, **Across Languages and Cultures**, Volume 1, Number 1, 5 December 2000, pp. 1-17(17)
- Saydı, T. (2013). Avrupa Birliği Vizyonuyla İkidillilik, Çokdillilik ve Eğitimi, **Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi**, cilt:6, sayı:28
- Truchot, C. (2002), **L'anglais en Europe**, Strasbourg, Conseil de l'Europe.
- Van Parijs, P. (2005). Europe's three languages problems, ed. Dario Castiglione and Chris Longman, **The Challenge of Multilingualism in Law and Politics**, Oxford; Hart Publishing.
- Yeşilyurt-Gündüz, Z. (2006). "Avrupa Birliği'nin Dil Sorunu", **Ankara Avrupa Çalışmaları Dergisi**, Cilt 5, No:3, 199-217.







Article Info/Makale Bilgisi

✓Received/Geliş: 13.09.2017 ✓Accepted/Kabul: 04.10.2017

DOI: 10.5505/pausbed.2017.30643

TÜRKÇEDE MARCEL PROUST  
Tuna ERTEM\*

Özet

Millî Kütüphane kaynaklarına göre 1942-1915 yılları arasında Marcel Proust'un on beş yapıtı on ayrı çevirmen tarafından Türkçe'ye aktarılmıştır. Bu yapıtlar on bir farklı yayınevi tarafından yayımlanmış ve yüzün üzerinde baskı yapmıştır. Bu on beş çeviriyi gerçekleştirenler arasında Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Nasuhi Baydar, Tahsin yücel gibi ünlü isimler yer alırken, on bir çevirinin Roza Hakmen tarafından yapılmış olduğunun altını çizmek gerekir.

Proust çevirileri konusunda altı çizilmesi gereken bir başka nokta ise, 20. Yüzyılın bu dahi romancısının, ölümünden 20 yıl sonra ilk kez Türkçe'ye kazandırılmış olmasıdır. Bu gecikmenin nedenlerini, Proust'un edebiyat dünyasının henüz Türk okuru tarafından anlaşılacak ölçüde geniş olmasına ve çok uzun tümcelerden oluşan dilinin çevirmenleri zorlamasına bağlayabiliriz. Bu nedenlerle Roza Hakmen'den önceki çevirmenler, onun devasa yapıtı Geçmiş Zaman İzinde'yi tek tek ciltler ya da bölümler halinde çevirmişler, Roza Hakmen ise yapıtın tümünü Türkçe'ye aktarma cesaretini göstermiştir.

Dileğimiz, Proust'un 100. Ölüm yıldönümü olan 2022 de tüm yapıtlarının eksiksiz olarak Türkçe'de okunabilmesidir.

**Anahtar Sözcükler :** *Çeviri, Çevirmen, Edebiyat, Roman, Yayın.*

J'aimerais souligner tout d'abord que par ce petit travail, mon objectif était d'établir une bibliographie intégrale des traductions de Proust en Turc. Mais je dois avouer que je ne suis pas sûre d'avoir réussi. Je me demande s'il existe toujours des lacunes, puisqu'il s'agit là d'un travail personnel, mais non pas d'un inventaire officiel. J'espère que cela vous donnera quand même une idée générale.

Or, d'après les catalogues de la Bibliothèque Nationale Turque, quinze ouvrages de Marcel Proust ont été traduits en turc, de 1942 à 2015 par dix traducteurs. Ils ont été publiés chez onze maisons d'édition différentes et en plus de cent éditions. Il m'est impossible de trouver le nombre exact de ces éditions. Mais je pourrais tout de suite vous donner le nomenclature des traducteurs:

Yakup Kadri Karaosmanoğlu

Nasuhi Baydar

Tahsin Yücel

Rosa Hakmen

Zeynep Candır

Işık Ergüden

Ceylan Özçapkın

Murat Erşen

\*Prof. Dr., Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, Emekli Öğretim Üyesi, ANKARA.  
e-Posta: tertem@ankara.edu.tr

Elif Göktepe

Süha Demirel

Il est à noter que parmi ces quinze traductions, les onze ont été réalisées par Rosa Hakmen, éminente traductrice de Proust.

Et les maisons d'édition qui ont publié Proust sont les suivants:

Maarif Vekaleti ou Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları,

Varlık Yayınevi,

Can Yayınları,

Yapı Kredi Yayınları,

Doğu-Batı Yayınları,

Kelime Yayınları,

Notos Kitap Yayınevi,

Alakarga Yayıncılık,

Aylak Adam Kültür-Sanat Yayıncılık

Tefrika Yayınları

Nisan Yayınları

J'essairai, maintenant, de citer et d'étudier les ouvrages traduits de Proust en turc par ordre chronologique de publication.

### **1. Du Côté de chez Swann**

Commençons d'abord par la traduction de ce premier volume de *A la Recherche du Temps perdu*, intitulé *Du Côté de chez Swann*. La première traduction de ce livre faite par Yakup Kadri Karaosmanoğlu, romancier et traducteur célèbre de l'époque, date de 1942. Karaosmanoğlu est un lecteur fervent de Proust et un de ses connaisseurs à son époque, à tel point qu'il lui a emprunté le titre de *Sodome et Gomorrhe*, pour intituler un de ses romans. *Du Côté de chez Swann* a été édité à Ankara par Maarif Vekaleti (Les Editions du Ministère de l'Education Nationale) en 346 pages, sous le titre de *Geçmiş Zaman Peşinde: Swann'ların Semtinden*.

La seconde traduction du même livre a été effectuée par Nasuhi Baydar et publiée toujours par les éditions du Ministère de l'Education Nationale, cette fois à Istanbul et nommées Milli Eğitim Basımevi, sous le titre de *Swann'ların Semtinden II*.

La traduction de Yakup Kadri Karaosmanoğlu a paru une seconde fois, toujours chez la même maison d'édition à Ankara, sous le titre de *Swannlar'ın Semtinden I*.

Et en 1992, nous voyons la quatrième parution de ce premier volume, toujours chez les mêmes éditions, mais cette fois-ci sous les noms des deux traducteurs, Yakup Kadri Karaosmanoğlu et Nasuhi Baydar.

### **Un Amour de Swann**

Le Professeur Tahsin Yücel a traduit en turc *Un Amour de Swann*, la deuxième partie du livre, sous le titre de *Swann'ın Bir Aşkı*. Le livre en turc a paru pour la première fois en 1961, l'année où la troisième édition de la traduction de Yakup Kadri est réalisée. *Un Amour de Swann* a donc vu le jour en turc chez Varlık Yayınevi à Istanbul, en 284 pages. La deuxième et la troisième éditions de cette traduction ont été effectuées chez Can Yayınları, à Istanbul, en 1983 et en 1990.

### 3.A la Recherche du Temps Perdu

Quant à la traduction monumentale de Rosa Hakmen comprenant les sept volumes de *A la Recherche du Temps perdu*, elle a été publiée par Yapı Kredi Yayınları. Le titre général de ce roman-cycle est traduit par elle comme *Kayıp Zamanın İzinde*, tandis qu'il avait été traduit par Karaosmanoğlu comme *Geçmiş Zaman Peşinde* et par Tahsin Yücel comme *Geçmiş Zamanın Ardında*. Rappelons tout d'abord que les traductions faites avant celles de Rosa Hakmen, n'étaient pas intégrales et qu'elles comprenaient uniquement le premier volume ou une partie du premier volume. Considérant la difficulté de traduire Proust dans une langue étrangère – rappelons-nous que l'oeuvre proustienne a été traduite en chinois, par une commission formée d'un groupe de traducteurs -, nous devons reconnaître la valeur de cette tâche assumée par Rosa Hakmen qui a exposé un courage digne de respect et un travail si minutieux.

Or, Rosa Hakmen a pris cette initiative considérable en 1996, par la traduction du deuxième livre de l'oeuvre: *A l'Ombre des jeunes Filles en Fleurs – Çiçek Açmış Genç Kızların Gölgesinde*. Yapı Kredi Yayınları, une des plus prestigieuses maisons d'édition de nos jours à İstanbul, a assumé cette mission de publier les traductions de Rosa Hakmen.

La première édition de ce volume date donc d'octobre 1996. De 1996 à 2009 le livre a fait quatorze éditions.

### 4. Le Côté des Guermantes et Sodome et Gomorrhe

En 1997, deux ouvrages du cycle proustien ont vu le jour en Turquie. Yapı Kredi Yayınları a publié *Guermantes Tarafı* (Le Côté des Guermantes) pour la première fois, et la première édition de *Sodome et Gomorrhe* a été effectuée en Décembre 1997.

De 1997 à 2012, *Le Côté des Guermantes* a été réédité huit fois, et *Sodome et Gomorrhe* onze fois.

En 1999, c'est *Du Côté de chez Swann* qui a été publié sous le titre de *Swann'ların Tarafı*. Le livre a fait dix éditions jusqu'en 2012. Comme nous l'avons déjà remarqué, ce premier volume composé de trois parties, a fait plusieurs éditions différentes, en parties indépendantes, sous la plume de divers traducteurs.

### 5. La Prisonnière, Albertine disparue et Le Temps retrouvé

Ces trois livres ont été publiés en 2001. *La Prisonnière* sous le titre de *Mahpus*, en janvier; *Albertine disparue – Albertine Kayıp*, en mai; et *Le Temps retrouvé – Yakalanan Zaman*, en octobre. C'était en effet, une année foisonnante.

D'après les catalogues, il n'y a pas eu de rééditions de *La Prisonnière – Mahpus*. Mais *Albertine disparue- Albertine Kayıp* a fait six éditions jusqu'en 2012. Quant au *Temps retrouvé – Yakalanan Zaman*, il a également fait, en 2012, la septième édition.

### 6. A la Recherche du Temps perdu

En 2010, *A la Recherche du Temps perdu – Kayıp Zamanın İzinde* a fait une édition intégrale en deux volumes. Le premier volume comprend quatre livres: *Sodom ve Gomorra*, *Mahpus (La Prisonnière)*, *Albertine Kayıp (Albertine disparue)* et *Yakalanan Zaman (Le Temps retrouvé)*. Dans le deuxième volume figurent trois autres livres, c'est-à-dire, *Swann'ların Tarafı (Du Côté de chez Swann)*, *Çiçek Açmış Genç Kızların Gölgesinde (A l'Ombre des jeunes Filles en Fleurs)* et *Guermantes Tarafı (Le Côté des Guermantes)*.

### 7. Les Plaisirs et Les Jours

*Les Plaisirs et Les Jours* traduit en turc comme *Hazlar ve Günler*, a été publié en 2013 sous la plume de deux traductrices différentes. La première traduction appartient toujours à Rosa Hakmen et est publiée toujours chez Yapı Kredi Yayınları. La seconde traduction est faite par Ceylan Özçapkin et a paru chez les éditions Alakarga. Je n'ai pas eu l'occasion de lire et de comparer les deux traductions, mais je sais au moins qu'elles ont contribué à la connaissance et à l'épanouissement de l'oeuvre proustienne en Turquie.

L'année 2014 a été illustrée, pour les lecteurs de Proust en Turquie, par une série de bandes dessinées: Rosa Hakmen a traduit en 2014 deux livres de bandes dessinées adaptées par Stéphane Huet: *Combray*, la première partie du *Du Côté de chez Swann* et *Un Amour de Swann*, la seconde partie du même livre. J'espère que l'apport de ces deux livres sera considérable à découvrir Proust dans notre pays.

#### **8. Les autres traductions:**

Les autres ouvrages traduits de Proust en turc sont les suivants:

- *Contre Sainte-Beuve – Sainte-Beuve'e Karşı.*

Traduit encore par Rosa Hakmen, ce livre a été publié en 2006, à İstanbul, par Doğu-Batı Yayınları.

- *Edebiyat ve Sanat Yazıları.*

Le dernier livre traduit par Rosa Hakmen date de 2015 et s'intitule *Edebiyat ve Sanat Yazıları*. Ce livre est un recueil comprenant les essais et les articles de Proust, publiés dans divers journaux et revues. Le recueil constitue plusieurs textes sur les lettres et les arts comme la peinture et la musique. Le choix des textes est fait par Mehmet Rifat et la traduction est réalisée par Rosa Hakmen.

Citons dernièrement les autres ouvrages traduits de Proust par d'autres traducteurs:

- *Sur la Lecture- Okuma Üzerine.*

Cette traduction de Proust faite de John Ruskin, grand critique d'art et philanthrope anglais, a été traduite en turc par Işık Ergüden et Publiée pour la première fois en 1997 chez Nisan Yayınları à İstanbul. Le livre a été réédité en 2007 chez Notos Kitap Yayınevi.

La même année (2007) Zeynep Candır a publié un recueil intitulé *Proust'la Kayıp Zamanı Yakalamak (Retrouver le Temps perdu avec Proust)* chez Kelime Yayınları.

- *Journées de Lecture – Okuma Günleri.*

Traduit par Murat Erşen, ce livre a été publié en 2014, à İstanbul, chez Aylak Adam Kültür Sanat Yayıncılık.

Le même livre a été publié en 2015 chez Tefrika Yayınları, traduit cette fois-ci par un autre traducteur, Süha Demirel.

- *Lettres à sa voisine – Üst Kat Komşusuna Mektuplar.*

Et la dernière traduction de Proust réalisée jusqu'à nos jours date d'octobre 2015. Traduit par Elif Göktepe et publié chez Yapı Kredi Yayınları, *Lettres à sa voisine* s'intitule en turc Üst Kat Komşusuna Mektuplar.

#### **Conclusion**

En conclusion, d'après cet inventaire chronologique, nous pouvons constater que la première traduction de l'oeuvre proustienne a été effectuée en Turquie, vingt ans après sa mort. Ce retard nous montre que les intellectuels turcs n'avaient peut-être pas encore le courage de traduire cet écrivain de génie de peur que l'univers proustien ne soit pas facilement compris par le lecteur turc et que la langue et le style originaux de Proust posent des difficultés aux traducteurs. C'est pour cette raison que jusqu'à Rosa Hakmen, les traducteurs ont préféré de traduire l'oeuvre proustienne en partie. Il faut souligner que Rosa Hakmen a désigné une nouvelle orientation à la connaissance de Proust dans notre pays avec son initiative courageuse de traduire *A la Recherche du temps perdu* dans son ensemble. Cette initiative a encouragé les jeunes traducteurs et à partir des années 90 jusqu'en 2015, nous voyons un foisonnement de traductions proustiennes.

J'espère que l'oeuvre de ce grand classique du XX<sup>e</sup> siècle sera entièrement découverte en Turquie au centenaire de sa mort, c'est-à-dire en 2022. Il reste, à mon avis, à traduire, entre autres, *Jean Santeuil*, le véritable roman autobiographique, inachevé et posthume ainsi que l'ensemble de sa *Correspondance*. J'invite, à ce propos, les jeunes traducteurs et traductrices, ainsi que les universitaires, à accomplir cette tâche sans trop tarder.



## ALTYAZI VE DUBLAJ ÇEVİRİSİNDE EREK ODAKLI YAKLAŞIMLA SESLENME BİÇİMLERİ, ARGO VE TABU İFADELER\*

Umut Can GÖKDUMAN\*

### Özet

Görsel-işitsel metinlerin çevirisinde, Türkiye’de ve birçok ülkede en sık kullanılan çeviri türleri, altyazı ve dublaj çevirisidir. Zaman içerisinde, belli ülkelerde ve ortamlarda, ideolojik ve pratik nedenlere bağlı olarak, hangi çeviri türünün tercih edileceği konusunda çeşitli eğilimler gelişmiştir. Çeviribilimde, yıllar içinde ve özellikle 21. yüzyılda önemli bir konu haline gelen görsel-işitsel metinler çevirisi, araştırmacıların ilgisini çeken bir alan olmuştur. Çalışma kapsamında, komedi unsurları içeren ve dünya çapında ses getiren *Intouchables* adlı Fransız yapımı film (Türkçe: *Can Dostum*), Türkçe altyazısı ve dublajı ele alınarak irdelenmiştir. Bu inceleme, çeviribilimci Gideon Toury’nin çeviri normları ekseninde, erek odaklı bir yaklaşımla gerçekleştirilmiştir. Dil düzeylerinin, seslenme biçimlerinin, argo kullanımının ve özellikle küfür içeren ifadelerin önemli bir rol oynadığı filmde, sözü geçen unsurların çevirisi mercek altına alınmıştır. Kısıtlı bir veri bütüncesi kapsamında olsa da iki farklı çeviri türünde, çevirmen stratejilerinin nasıl bir eğilim gösterdiği incelenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:**Altyazı Çevirisi, Dublaj Çevirisi, Çeviri Normları, Seslenme Biçimleri, Argo, Tabu İfadeler

## EXAMINING FORMS OF ADDRESS, SLANG AND TABOO EXPRESSIONS IN SUBTITLING AND DUBBING WITH A TARGET-ORIENTED APPROACH

### Abstract

The most frequently used types of translation in audiovisual translation in Turkey and many other countries are subtitling and dubbing. Over time, depending on ideological and practical reasons, some trends have developed in certain countries and settings with regard to which translation type is to be preferred. The translation of audiovisual texts, which has become an important topic in the field of Translation Studies, especially in the 21st century, has become an area of interest for researchers. This paper examines *Intouchables* (Turkish: *Can Dostum*), a French-made film, making an impression around the world and containing comedy elements, by taking the Turkish subtitled and dubbed version as the target text. This review, is made with a focus on *the norms in translation* of Gideon Toury, a translation scholar. In this film, the language levels, the forms of address, the use of slang, and especially the expressions containing profanity play an important role. This is why the translation of these elements is examined. It is examined whether translator strategies show a certain tendency in two different types of translation, even in the context of a limited corpus of data.

**Key Words:**Subtitling, Dubbing, Norms In Translation, Forms Of Address, Slang, Taboo Expressions.

\*Bu makale, 4-6 Mayıs 2017 tarihlerinde, Pamukkale Üniversitesi’nde düzenlenen XII. Frankofoni Kongresi’nde sunulan “Görsel-İşitsel Metinlerin Çevirisi: Intouchables Filmi Örneği” başlıklı bildirinin gözden geçirilmiş ve genişletilmiş hâlidir.

\*\*Arş. Gör., Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Mütercim Tercümanlık Bölümü, Fransızca Mütercim Tercümanlık Anabilim Dalı, Beytepe, ANKARA.

e-posta: umutcangokduman@gmail.com

## 1. GİRİŞ

Bu çalışmanın amacı, seslenme biçimlerinin, argo ve tabu dil kullanımının görsel-işitsel metinlerde ve çevirilerindeki aktarımını, çeviribilimci Gideon Toury'nin çeviri *normları* çerçevesinde incelemektir. Görsel-işitsel metinlerden en sık kullanılan iki çeviri türünün altyazı ve dublaj çevirisi olduğu gerçeğinden hareketle çalışmanın temelini oluşturan sorun şu şekilde özetlenebilir: Komedi unsurlarının ağır bastığı bir filmin altyazı ve dublaj çevirisinde, seslenme biçimleri ile argo ve tabu ifadelerin aktarımında çevirmenlerce geliştirilen seçimler, çeviri normları bağlamında değerlendirildiğinde nasıl bir eğilim taşımaktadır?

Çalışmanın bütüncesi, orijinal dili Fransızca olan *Intouchables* filminin Türkçeye *Can Dostum* olarak çevrilen, biri Türkçe dublaj çevirisi, diğeri Türkçe altyazı çevirisi olan iki sürümüdür. Toury'ye göre "çeviri normları yalnızca alıcı (erek) uça uygulanabildiği için, normların ne olduğunun saptanabilmesi erek odaklı bir yaklaşım tarafından sadece gerekçelendirilmekle kalmaz, aynı zamanda böylesi bir yaklaşımın en iyi örneğini de oluşturur" (Toury (çev. Eker) 2012: 150). Buradan hareketle, çalışmada, altyazı çevirisi ve dublaj çevirisinde çevirmen(ler) tarafından geliştirilen stratejiler, çeviribilim çerçevesinde betimleyici bir yaklaşımla irdelenecektir.

## 2. GÖRSEL-İŞİTSEL METİNLER ÇEVİRİSİ ÜZERİNE BAZI GÖZLEMLER

Günümüzde, çeviriden bahsederken, çevirinin sınırlarının genişlediğinden de söz etmek gerekir. Farklı çeviri türleri gibi, görsel-işitsel metinler çevirisi de her ne kadar çeviribilim alanında başlangıçta çevresel bir konumdaysa da son yirmi yılda daha merkezi bir konuma gelmiştir (Remael, 2010: 12-17)<sup>1</sup>. XXI. yüzyılın ilk yılları, çeviribilimde görsel-işitsel dönemece tanıklık etmektedir (a.g.e.).

Bu alanda gerçek anlamda bir patlama ise 1990'ların başlarında yaşanmıştır (Remael, 2010: 12-17). Günümüzde, görsel-işitsel çeviri alanında sıklıkla kullanılan iki yöntem olan altyazı ve dublaj çevirisi, en çok tercih edilen çeviri türleri haline gelene kadar, bir filmin birden fazla dilde sürümünün çıkmasına varan çeşitli çeviri türleri denenmiştir (a.g.e.). Bu denemelerin sonucunda gerek izleyici tercihleri gerek fiziki ve ekonomik sebeplerle iki tür üzerinde yoğunlaşmıştır.

Piyasaya sürülen filmler, her zaman bu iki başat türü aynı anda kullanamayacağı için zamanla bir seçim yapma gerekliliği oluşmuştur. Remael de, altyazı çevirisi ve dublaj çevirisi arasındaki seçimin ekonomik, ideolojik ve edimsel etmenlere göre belirlendiğinin altını çizmektedir (2010: 12-17). Bu iki tür arasında, altyazı çevirisi, birçok farklı nedenden dolayı kullanılıyor olsa da özellikle ucuz ve hızlı olması sebebiyle en sık başvurulan türdür (Diaz Cintas, 2010: 344-34). Dublaj çevirisinin ise gerek ekonomik anlamda gerekse hız anlamında, altyazının oldukça gerisinde olduğunu söylemek mümkündür. Günümüz izleyicisinin, geçmiş nesillere göre daha yetkin ve daha hızlı görsel-işitsel metin okuyucusu olduğunu belirten Diaz Cintas'ın bu ifadesi göz önünde bulundurulduğunda, altyazının gitgide daha çok kullanılan bir yöntem haline gelmesi şaşırtıcı değildir.

Altyazıdaki en önemli kısıtlardan biri, altyazıların konuşma dilinin yazılı aktarımı olmasından kaynaklanır (Okyayuz, 2016: 60). Bununla beraber, altyazılar, söylenen her şeyi olduğu gibi çeviremeye de söylenenin özünü yakalamak durumundadır (Diaz Cintas, 2010: 344-349). Altyazı çevirisindeki en önemli kısıtlama, çevirilerin ekranda kalış süresi ve bu süre zarfında okuyucunun bir yandan olay örgüsünü takip ederken öte yandan ekranda yazanları okumak durumunda olmasıdır. Dublajın göze çarpan en temel kısıtlamaları, maliyet ve dudak eşleşmesidir (Baş, 2016). Tüm bu kısıtlamaları ve uygulamaları doğal bir süreç olarak değerlendiren Bengi ise çevirinin yapılmasını isteyen kurumun belirlediği çeviri normlarının önde geldiğinin altını çizmekte ve "çeviriyi yaptıran kurumu yönlendiren egemen güçlerin görüşüne aykırı düşecek görüşlerin sansüre tabii [tutulduğunu] veya filmin sunulacağı toplumca 'tabu' olarak kabul edilen örneğin cinsellik gibi konuların çeviride değiştirildiğini" ve hiçbir çevirinin, çevirmenin elinden çıkıp doğrudan yayına girmediğini vurgulamaktadır (Bengi, 1991: 4). Görsel-işitsel medyanın paha biçilemez bir sosyal ve ideolojik etkiye sahip olduğundan söz eden Remael de aynı noktalara değinmektedir (krş. 2010: 12-17).

Bu güçlükler dikkate alınmadan yapılacak bir inceleme, yanıltıcı olabileceğinden, çevirmene getirilen eleştiriler de hata avcılığının sonucunda ortaya konan verilerden ibaret olacaktır. Oysa, "çeviri, yapısı ve sınırları kesinkes belirlenmiş bir olay değil, belli bir kültür dizgesi içindeki ilişkilere bağımlı bir etkinliktir" (Zohar (çev. Paker) 2012: 125). Bu durumda, çevirmen de içinde bulunduğu kültür dizgesine ürünler sunan bir tedarikçi olarak düşünülebilir. Altyazı ve dublaj çevirmeninin, söz konusu güçlüklerin farkında olarak karar mekanizmaları geliştirdiğini göz önünde bulundurmamak, erek odaklı bir çalışma kapsamında yararlı olacaktır. *Tradition, Tension and Translation in Turkey* adlı kitabın giriş bölümünde, Türkiye özelindeki görsel-işitsel çeviriye şu şekilde yer verilmiştir: "Türkiye, görsel-işitsel çeviride Avrupa'daki en üretken ülkelerden biri olmasına rağmen (nitelik olarak değilse de en azından nicelik olarak), ne izleyiciler ne de TV çevreleri, hataya dayalı ve sistemli olmayan bir çeviri eleştirisi dışında, bu olguya bilinçli bir şekilde yaklaşmıyor" (Paker vd., 2015: 9). Bu açıdan düşünüldüğünde, görsel-işitsel metinler

1 Aksi belirtilmedikçe çalışmadaki çeviriler yazara aittir.

çevirisi üzerine yapılan çalışma, çevirmenlerin altyazı ve dublajın kısıtlarını en iyi bilen kişiler olduğu gerçeği göz önünde bulundurularak ve çevirmen kararlarındaki dizgesellik incelenerek yapıldığında daha etkin olacaktır. Altyazı çevirmenin XXI. yüzyılda kazandığı önem, çevirmenin yetenekleri ve zorunluluklarının daha iyi tanımlanması ve sistematikleştirilmesi bağlamında üzerinde durulması gereken bir konu olarak dikkat çekmektedir (bkz. Demirel ve Ataseven, 2006). Ayrıca, altyazı çevirisi eğitimi sorunsallaştırarak, bir eğitim modeli öneren araştırmacılar da bulunmaktadır (bkz. Okyayuz ve Kaya, 2016). O halde, altyazı ve dublaj çevirilerinde, çevirmen eğilimlerine yönelik kapsamlı çalışmaların geliştirilerek alanyazına aktarılmasının önemli olduğunu savunmak mümkündür.

### 3.FİLM HAKKINDA KISA BİLGİ

İncelenen film, orijinal adıyla "Intouchables", Fransa'da 2 Kasım 2011'de vizyona girmiştir. Türkiye'de ise "Can Dostum" çevirisiyle 11 Mayıs 2012'de izleyicilerle buluşmuştur. Resmi *Box Office* rakamlarına göre Fransa'da 19 490 688 gişe rakamına ulaşan filmi Türkiye'de 72.155<sup>2</sup> kişi vizyonda izlemiştir. Fransız filmlerini dünyaya tanıtan kurum olarak bilinen *Unifrance*'in<sup>3</sup> rakamlarına göre film, yurt dışında 220 milyonluk bir gelir elde ederek İngilizce dışında bir film için büyük bir rekor kırmıştır; aynı zamanda dünya çapında en çok izlenen Fransız yapımı film rekorunu *Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain* adlı filmin elinden almıştır<sup>4</sup>. Ayrıca, filmin Fransız dilini, dolayısıyla kültürünü, farklı coğrafyalarda, farklı kitlelerle buluşturduğu söylenebilir. Nitekim, *Intouchables*, Fransızca konuşan bölgelerden uzak coğrafyalarda da büyük yankı uyandırmıştır.

Bu yazının inceleme malzemesi, filmin Türkiye'de piyasaya sürülen DVD'sidir. Filmin konusunu kısaca aktarmak için, DVD arka kapağında yer alan bilgilere başvurulduğunda şu ibareler ön plana çıkmaktadır: "Hayatta karşılaşma olasılığı çok düşük olan iki adam; Philippe, yamaç paraşütü yaparken geçirdiği kaza sonrası tekerlekli sandalyeye mahkûm olmuş bir aristokrat ve Paris'in kenar mahallelerinden gelme hapisaneden yeni çıkmış işsiz bir genç, Driss...". İki karakterin bu en temel özellikleri, aslında film hakkında ipuçları sunmaktadır. Filmde, Philippe'in günlük ihtiyaçlarını üstlenen Driss, kısa bir süreliğine de olsa kendi dünyasından uzaklaşırken, bakmakla yükümlü olduğu "aristokrat" karakterle de sürekli iletişim halindedir. Bu iletişim durumu, karakterlerin dil düzeyleri boyutunda birbirlerinden etkilenmelerine yol açmış; "aristokrat" olan Philippe'in, bu etkileşim sonucu, konuşmalarında yer yer teklifsiz dil kullandığı gözlemlenmiştir.



### Türkçe DVD ön ve arka kapakları

Türkçe DVD ön kapak incelenerek gerçekleştirilen bir yan metin okumasıyla, Türkçeye *Can Dostum* olarak çevrilen filmde, François Cluzet'in canlandırdığı 'aristokrat' rolünde Philippe karakterinin tekerlekli sandalyede olduğu, Omar Sy'nin canlandırdığı ve Paris'in kenar mahallelerinde yaşayan Senegal asıllı Driss'le oldukça mutlu göründükleri söylenebilir.

Aynı DVD'nin arka kapağında yer alan ifadeler ise şu şekildedir: "Naif, gerçekçi ve sınıksız bir dostluk hikayesi! Gerçek bir hayat öyküsünden esinlenerek, Olivier Nakache ve Eric Toledano tarafından kaleme alınmış senaryosu

2 <https://boxofficeturkiye.com/film/can-dostum-2011324>

3 <http://www.unifrance.org/film/31884/intouchables>

4 [http://www.lemonde.fr/culture/article/2012/09/09/intouchables-devient-le-film-francais-le-plus-vu-au-monde\\_1757700\\_3246.html](http://www.lemonde.fr/culture/article/2012/09/09/intouchables-devient-le-film-francais-le-plus-vu-au-monde_1757700_3246.html)



ile, Fransa'dan Almanya'ya, İspanya'dan Güney Kore'ye kadar dünyanın dört bir yanında kırdığı rekorların ardından İngilizce dışında yabancı bir dile tüm zamanlarda en fazla gişe hasılatını elde eden yapım olarak sinema tarihine geçmiş bir film".

Başarısıyla adından söz ettiren bu film, sosyolojik, psikolojik ve kültürel pek çok alanda, farklı çalışmaların konusu olarak ele alınabilir. Bu yazı ise erek odaklı bir okumayla, çevirmen eğilimlerinin altyazı ve dublaj çevirilerine yansımalarını irdelemeyle sınırlandırılmıştır.

#### 4.KURAMSAL ÇERÇEVE

Çalışmanın kuramsal çerçevesini Toury'nin (1995) çeviri normları oluşturmaktadır. Toury'nin normları her ne kadar "süreç öncesi çeviri normları" ve "çeviri süreci normları" başlıkları altında ele alınsa da burada süreç öncesi normlara değinilmeyecek, çeviri süreci *normları* üzerinden bir okuma gerçekleştirilecektir.

Çeviri süreci normlarını, "matriks normlar" ve "metinsel-dilsel normlar" olarak ikiye ayıran Toury, *matriks* normlarda atlamalar, eklemeler, yer değiştirmeler ve bölümlenmede yapılan değişikliklere dikkat çekerken; *metinsel-dilsel* normların, erek metni oluşturduğunu ya da özgün metinsel ve dilsel malzemenin seçimini yönlendirdiğini belirtir (bkz. Toury (çev. Eker) 2012). Metin incelemeleri, bu ikinci sırada belirtilen *metinsel- dilsel normlar* esas alınarak yapılacaktır.

Toury'ye göre "bir norm gerçekten geçerli ve etkili olduğu sürece, aynı tür durumların tekrarında düzenli bir davranış kalıbı belirgin hale gelir" (Toury (çev. Eker) 2012: 151). O halde bu inceleme, her ne kadar tek bir filmle ve bu filmde belirli kesitlerle sınırlandırılmış olsa da belli bir davranış kalıbını gözleme fırsatı elde etmeye olanak tanıyabilir. Esasında "asıl gözlemlenebilir olan normların kendisi değil, daha çok normların yönlendirdiği davranış örnekleridir; daha da açık olacak olursak, bu tür davranışların ürünleridir çoğu zaman" (Toury (çev. Eker) 2012: 158). Buradan hareketle, görsel-işitsel metinler çevirisinde altyazı ve dublaj gibi iki temel çeviri türünde çevirmenlerin karar mekanizmalarını geliştirirken buldukları kültürün şekillendirdiği kalıplar içinde hareket ettiklerini söylemek mümkündür. "Farklı koşullar altında çalışan çevirmenler, sıklıkla farklı stratejiler benimser, sonuç olarak da ortaya oldukça farklı ürünler çıkarırlar" (a.g.e.). Ayrıca, normların toplumun tüm kesimleri için geçerli olması zorunluluğu bulunmadığının ve "herhangi bir davranış alanında mutlak bir düzenlilik beklentisi içinde olmanın gerçekçi olmayacağını" da altını çizmekte yarar vardır (a.g.e.).

#### 5.METİN İNCELEME VE DEĞERLENDİRMELER

Görsel-işitsel metinlerin incelenmesinde, söz kadar söz dışı unsurların da desteklendiği göz önünde bulundurularak hareket edilmektedir. Öyle ki, bir filmde dilsel unsurlar kadar, karakterlerin ses tonları ile jest ve mimikleri de önemli bir rol oynamaktadır. Ne var ki, bu unsurlar inceleme haricinde tutularak; çalışma, erek metinlerde seslenme biçimleri, argo olarak *verlan* kullanımı ve tabu ifadelerin kullanımı olarak üç ana başlık altında sınırlandırılmıştır.

Örneklerde, filmin Türkçe altyazı çevirisi birinci erek metin (EM1) olarak ele alınırken; Türkçe dublaj çevirisi ikinci erek metne (EM2) işaret etmektedir. Filmin orijinal dili ise kaynak metin (KM) olarak tanımlanmıştır.

##### 5.1.Seslenme Biçimleri

Kimi dünya dillerinde ikinci tekil *sen* ve saygı belirten *siz* ayrımı yapılmamakla birlikte, Türkçede ve Fransızcada bu ayrım yapılmakta ve kullanımları birbirlerine benzerlik göstermektedir. Söz konusu ayrım, dilbilgisi boyutunda birbirine benzerlik gösterse de kültürel anlamda farklılıklar belirir. Aşağıda, filmde iki farklı kesit sunulmuştur.

##### I. Örnek

EM1: Asıl **sizin** bilmediğinize eminim.

EM2: Berlioz hakkında bir şey **bilsen** şaşardım.

KM: Ça m'étonnerait que **vous** connaissiez Berlioz.

Bu örnekte, KM'deki *vous* (tr. siz) öznesi, altyazıda Türkçedeki karşılığı olan 'siz' ile verilirken, dublajda ikinci tekil kişi zamiriyle aktarılmıştır. Çevirmenin erek odaklı bir yaklaşımla metnin alıcısının Türkçe bilen izleyiciler olduğunu göz önünde bulundurduğu söylenebilir.

## II. Örnek

EM1: Yapabiliyor **musunuz**, yapamıyor musunuz?

EM2: Yapabiliyor **musun**, yapamıyor musun onu merak ettim.

KM: **Vous** pouvez ou vous pouvez pas?

İlk örnekle aynı şekilde değerlendirilebilecek bu örnekte de altyazı çevirisinde, KM'de yer alan ikinci çoğul kişi zamirinin korunduğu, dublaj çevirisinde ise ikinci tekil kişi zamiri ile yer değiştirdiği görülmektedir.

Film boyunca Driss ve Philippe karakterleri birbirlerine “siz” şeklinde hitap etmektedir. Filmin Türkçe altyazı çevirisinde, çevirmen, kaynak metindeki bu ifade şeklini koruma eğilimi göstermiştir; dublaj çevirisinde ise KM'de yer alan *vous* (tr. siz) “sen” (fr. tu) ifadesiyle aktarılmıştır. Driss karakterinin konuşmalarından yola çıkarak, altyazı ve dublaj çevirilerinde belli bir tercih gözetildiğinden söz etmek mümkündür. Filmden alınan kesitler incelendiğinde dublajda ‘senli/benli’ bir dil kullanıldığı, altyazıda ise ‘sizli/bizli’ bir dil kullanıldığı gözlemlenmektedir.

## 5.2. Argo Olarak Verlan Kavramı ve Kullanımı

*Verlan* (tr. terstenleme)<sup>5</sup>, “sözcükteki hecelerin yerlerini, kimi zaman da sesli harfleri değiştirerek meydana getirilen bir argo yöntemidir” (Le Petit Robert, 2014).

## I. Örnek

EM1: Süper **be!**

EM2: Çok iyi **be.**

KM: Elle est **chanmé.**

Kaynak metinde yer alan *chanmé* ifadesi, *méchant* (tr. kötü) sıfatının hecelerin yerleri değiştirilerek tersten okunuşudur. Her iki erek metinde de çevirmenler, Türkçede ünlem belirten “be” ifadesini ekleyerek orijinalde yer alan bu kullanıma birer alternatif sunmuştur.

## II. Örnek

EM1: (Selam. Nereden bira bulabilirim?) **Peruğuna** sıkışmıştır belki.

EM2: (Merhaba, bira bulabileceğimiz bir yer biliyor musun?) **Saçlarının** arasında ara.

KM: (Salut. Tu sais où je peux trouver une bière?) Essaie dans tes **veuchs.**

Bu örnekte KM'de *cheveux* (tr. saç) yerine ‘*veuchs*’ *verlan* kullanımı yer almaktadır. Altyazı çevirisinde, çevirmen, sözcük seçimini, konuşucunun şakacı ve alaycı tavrını göz önünde bulundurarak iletirken; dublaj çevirisinde ilgili sözcüğün standart anlamda bir kullanımına yer verilmiştir.

## III. Örnek

EM1: Bak bu **acayıp** işte.

EM2: **Vay canına, tüyler ürpertici.**

KM: Ah non, c'est **chelou.**

Fransızcada *louche* (tr. belirsiz, şüpheli) ifadesine eşdeğer *chelou* sıfatı için gerek altyazıda gerekse dublajda, çevirmenler, Türkçede bulunmayan *verlan* yapısını aktarma eğilimi göstermiş; dublaj çevirisinde, ekleme stratejisine başvurulduğu gözlemlenmiştir.

## IV. Örnek

EM1: **Sevişmek** istiyor.

<sup>5</sup> *Verlan* sözcüğüne getirilen Türkçe öneri için bkz. Bosnalı ve Er, 2015

EM2: **Seni istiyor.**

KM: Elle veut **pécho.**

Bu örnekte ise bir argo eylem olan *choper* (tr. çalmak, yakalamak) fiilinin *verlanı* olarak *pécho* ifadesi kullanılmıştır. Altyazıda kaynağa yakın bir kullanım gözlemlenirken, dublajda, teklifsiz dilin yumuşatılarak aktarıldığı söylenebilir.

Erek metinlerde *verlan* kullanımı, genel hatlarıyla incelendiğinde, Driss karakteri, daha önce de belirtildiği üzere, geldiği sosyo-kültürel çevrenin de etkisiyle film boyunca bu argo türüne sıklıkla başvurmaktadır. Erek metin alıcılarının, *verlanın* bir argo türü olduğunu anlamaları Türkçede yine argo kelimeler arasından bir seçim yapılmasıyla gerçekleşecektir. Ağız kullanımının ve/veya şivenin belirleyici rol oynadığı bir filmde, Baş'ın da belirttiği gibi "seslendirme kaynaklı bilgi kaybını telafi eden bir çözüm üretilmesi kaçınılmaz hale gelir. Orijinal filmin izleyicisi bir karakterin konuşma tarzından çıkarımlarda bulunarak filmin konusunu kavrar" (2016: 111). Bu filmin Türkçe altyazı ve dublajında da çevirmenlerin metinsel-dilsel düzeyde geliştirdiği stratejiler bu yönde olmuş; çevirmenler, toplumsal hassasiyetleri ve beklentileri göz önünde bulunduran ürünler ortaya çıkarma eğilimi göstermişlerdir. Erek metinler incelendiğinde gerek altyazıda gerek dublajda çevirmenler, Türkçede bulunmayan *verlan* kullanımı yerine, teklifsiz dil kullanımında yer alan ifadeleri yeğlemiştir.

### 5.3.Tabu İfadelerin Kullanımı

Tabu ifadelerin kullanımı olarak genellenen, burada yer alan örnekler, genel ve klasik anlamıyla küfürlere rastladığımız bölüme işaret eder. Çeşitli çeviri ortamlarında çevirmenlerce stratejilerin geliştirildiği ve çevirmenler için 'hassas' bir alan olan küfürlerin aktarımı, altyazı ve dublaj çevirileri söz konusu olduğunda da altından kalkılması güç bir durum oluşturmaktadır. Bu aşamada, çevirilerin yapıldığı toplumun tutucu/geleneksel ya da daha açık bir toplum olmasının çeviriler üzerinde doğrudan bir role sahip olduğunun altını çizmekte yarar vardır. Türkiye özelinde görsel-işitsel medya çevirmenlerinin, Radyo ve Televizyon Üst Kurulu (RTÜK) yönetmeliklerini göz önünde bulundurduklarını belirtmek gerekir.

I. Örnek

EM1: **B.ktan** bir şey bu.

EM2: Çok zor bir durum adamım.

KM: Oh, c'est chaud **putain.**

KM'de yer alan "putain" (tr. fahişe) sözcüğü, sözlükteki ilk anlamından ayrı olarak günlük kullanımda ünlem ifade eder. Altyazıda, küfür içeren sözcüğün ikinci harfi noktalanarak verilirken; dublajda ise "adamım" şeklinde bir ifade eklenmiştir.

II. Örnek

EM1: Aylarca **s.çamayacaksın** artık!

EM2: 3 ay **tuvalet** çıkamayacaksın o kadar.

KM: Tu vas juste arrêter de **chier** pendant des mois-là.

Kaba dilde kullanılan *chier* fiili, altyazıda yine ilk örnektekiyle benzer şekilde, sözcük sansürlenerek verilmiş; dublajda ise daha ölçünlü bir kullanıma gidilmiştir.

III. Örnek

EM1: **Ha s.ktir yahu!**

EM2: **Lanet olsun.**

KM: Ah sa mère, ah **putain!**

Küfür içeren ifadenin ikinci harfi altyazı çevirisinde nokta ile verilirken; dublaj çevirisinde, "lanet olsun" kalıp ifadesi kullanılmıştır.

## IV. Örnek

EM1: Bir **“fahişe”** dosyasına ne dersin!

EM2: Bir **“fahişe”** dosyası yapsak?

KM: Tu veux pas créer un dossier **pute**?

Bu örnekte ise altyazı ve dublaj çevirilerinde büyük bir benzerlik görülmekte, KM’de yer alan ve kaba dilde kullanılan “pute” (tr. fahişe) ifadesi; Arapça kökenli, standart kullanımı ile verilmiştir.

## V. Örnek

EM1: Magalie’yi **bir gün yatağa atacağım**.

EM2: Bir gün Magalie **benim olacak**.

KM: Un jour Magalie **viendra dans mon lit**.

Burada, altyazı çevirisinde “yatağa atmak” ifadesine yer verilirken, dublaj çevirisinde ise çevirmenin daha ölçünlü bir dil kullanma tercihinde bulunduğu gözlemlenmektedir.

Tabu ifadelerin kullanılmasının etkileşimde belli bir söylemi ve filmin hikayesinde belli bir işlevi yerine getirdiğini ifade eden Cintas ve Remael’e göre, altyazıda bunların silinmesi tek ve en uygun yöntem değildir (2012: 196). Gerçekten de altyazı çevirmeni, bu film özelinde, tabu ifadelerin kullanımını silmek yerine küfür içeren kelimelerde küçük değişiklikler yaparak, diyalogların ve filmin senaryosunun daha iyi anlaşılmasında etkin olan bu ifadeleri, altyazı çevirisini okuyacak erek kitleyi de göz önünde bulundurarak koruma eğilimi göstermiştir.

İngilizce *f.ck* sözcüğü örneğinden hareketle, sinemada bu sözcüğü söylemenin başka, altyazı olarak ekranda görünür hale getirmenin ise bambaşka bir şey olduğunu söyleyen Diaz Cintas ve Remael’in (2012) ifadesinden hareketle dublaj çevirmeni ile altyazı çevirmenin takip ettiği stratejilerin aynı olmadığı söylenebilir. Çeşitli çalışmalara konu olmuş (bkz. Okyayuz, 2016) dublajdaki ölçünlü dil kullanımı “lanet olsun”, “adamım” ve “vay canına” gibi ifadelerle kendini göstermektedir. Yine aynı araştırmacıya göre “kimi zaman ölçünlü dil kullanımını teşvik etmek için belli kesit dillerin ve argonun kullanımından kaçınılır” (Okyayuz, 2016: 86). Bu konuyla ilgili Baş da “Türkçe dublajda tüm karakterler, ne iş yaparlarsa yapsınlar *kusursuz* bir standart Türkçeyle seslendirilir. Bu ister istemez dublajlı filmlerin, dil çeşitliliği bakımından tekdüzeliğine yol açmaktadır” yorumunu getirmiştir (2016: 108).

Metin incelemelerinden hareketle, altyazı çevirmeni, kaynak metne daha yakın bir yaklaşımla, küfür içeren ifadeleri koruma eğilimi göstermiştir. Küfür geçen ifadelerdeki ilk sesli harfin yerine nokta konularak sansürlenmeye gidilmiştir. Dublaj ele alındığında ise küfürlerin tamamen ortadan kalktığı, çevirmenin KM’de küfür geçen ifadeleri yumuşatma eğiliminde olduğu ve bunu düzenli olarak yaptığı söylenebilir. O halde, komedi unsurları içeren bir filmde çevirmen davranışları *metinsel-dilsel normlar* bağlamında betimleyici bir yaklaşımla değerlendirildiğinde, altyazı çevirisinde, küfürlerin küçük bir değişiklik ile korunması söz konusuysa; dublaj çevirisinde ise küfürlerin silindiği gözlemlenmiştir. Elbette, belli bir yaşın altındaki izleyicilerin, doğal olarak dublajı tercih ettiğinin ve dublaj çevirisi yapan çevirmenlerin, bir küfür okumaktansa, doğrudan ve anadilinde duymanın yaratacağı etkinin bilincinde ve sorumluluğunda olduklarını unutmamak gerekir.

## 6.SONUÇ

Küfür içeren ifadelerin çevirisi, bir filmde belli bir işlevi yerine getirmek ya da filmdeki kişileri izleyicinin zihninde oluşturmaya katkı sağlaması bağlamında düşünüldüğünde hayati önem taşır (Diaz Cintas ve Remael, 2012: 197). O halde, dil düzeylerinin önemli olduğu bir filmde, argo ve tabu ifadelerin aktarılması büyük önem taşır.

Altyazı çevirisi ve dublaj çevirisi özelinde düşünüldüğünde de iki farklı metin türünü çevirenlerin, gerek içinde buldukları koşulları gerekse alıcı kitleyi düşünerek hareket ettiklerini söylemek mümkündür. Her iki görsel-ışitsel metin çevirisi türünün de kendine özgü güçlükleri, çevirmenlerin üstesinden gelmesi beklenen birer meydan okuma olarak kendini gösterir. İşte bu sebeple, yapılan metin incelemeleri kuralcı bir kalıbın dışına çıkarak daha betimleyici olarak alana katkı sağlamak durumundadır. Dahası, Toury’nin de altını çizdiği gibi “normlardan sapan bir davranış sergilemenin genellikle ödenmesi gereken bedelleri vardır” (2012:151). O halde gerek altyazı çevirisinde gerekse dublaj çevirisinde, çevirmen eğilimleri, toplumsal ve kurumsal kısıtlardan etkilenmektedir.

Çalışmadaki metin incelemeleri, çeviri süreci normlarından metinsel-dilsel normlar başlığı altında sıralanan üç alt başlıkta gerçekleştirilmiştir. İlk ana başlıkta yer alan seslenme biçimlerindeki stratejilerden hareketle bir genelleme yapılacak olursa, altyazı çevirisinde orijinal metindeki *sen/siz* özne kullanımlarının olduğu gibi korunduğu, dublaj çevirisinde ise *siz* kullanımının *sen* ikinci tekil şahısla çoğunlukla yer değiştirdiği görülmektedir. İkinci ana başlık altında erek dil Türkçede yer almayan bir argo türü olarak *verlanın* altyazı ve dublaj çevirmenlerince yine erek metnin sözcük dağarcığı kullanılarak ve yer yer eklemelere başvurarak aktarımı söz konusudur. Son olarak, tabu ifadelerin aktarımı olarak adlandırılan bölümde, altyazı çevirmeninin, metnin aynı zamanda duyulduğunu da göz önünde bulundurarak, kaynak metne sadık bir yaklaşımla, küfürleri tipografik sansürler uygulayarak aktardığı görülürken, dublaj çevirmeninin teklifsiz dili daha standart bir dille aktardığı gözlemlenmiştir. Diğer çeviri türlerinde olduğu gibi, görsel-işitsel metinlerin çevirisinde de toplumsal hassasiyetler ve özellikle erek kültürün beklentileri etkili olmuştur.

Sonuç olarak, altyazı ve dublaj çevirilerinde, çevirmenlerin, metinsel-dilsel boyutta geliştirdiği stratejiler, ülke ve kültür özelinde çevirmenin kendi dışında gelişen pek çok etmenle şekillenmekte, dolayısıyla bu durum ortaya çıkan ürünlere de yansımaktadır.

#### KAYNAKÇA

- Baş, N. (2016). **Görsel-İşitsel Çeviri: Dublaj ve Sesli Betimleme**, Grafiker Yayınları, Ankara.
- Bengi, I. (1991). "TV-Film Çevirileri: Çağdaş Çeviri Kuramı Çerçevesinde Bir İnceleme", *Çeviribilim ve Uygulamaları Dergisi*, 1, 1-23.
- Bosnalı, S. ve Er, F. (2015). "Les Gens du Balto'da Kullanılan Sözcükler Açısından 'Genç Dili' Üzerine Toplumdilbilimsel Bir İnceleme", **Humanitas Sosyal Bilimler Dergisi**, 6, 71-88.
- Demirel, E. ve Ataseven, F. (2006). "La traduction audiovisuelle et ses connotations sociales en Turquie", *Çeviribilim ve Uygulamaları Dergisi*, 16, 19-30.
- Diaz Cintas, J. (2010). "Subtitling", **Handbook of Translation Studies**, vol 1. (Ed: Y. Gambier, L. Doorslaer), John Benjamins Publishing Company, Amsterdam- Philadelphia.
- Diaz Cintas, J. ve Orero, P. (2010). "Voiceover and dubbing", **Handbook of Translation Studies**, vol 1. (Ed: Y. Gambier ve L. Doorslaer), John Benjamin Publishing Company, Amsterdam- Philadelphia.
- Diaz Cintas, J. ve Remael, A. (2012). **Audiovisual Translation: Subtitling**. St. Jerome Publishing, Manchester-Kinderhook.
- Even-Zohar, I. (2012). "Yazınsal Çoğuldizge İçinde Çeviri Yazının Durumu", (Çev: S. Paker), *Çeviri Seçkisi II: Çeviri(bilim) Nedir?* (Ed: M. Rifat), Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Le Petit Robert. (2014). **Dictionnaire de la langue française**, sous la direction de Bernard STRUYF, version numérique du Petit Robert.
- Okyayuz, A.Ş. (2016). **Altyazı Çevirisi**, Siyasal Kitabevi, Ankara.
- Okyayuz, A.Ş. ve Kaya, M. (2016). "Altyazı Çevirisi Eğitimi İçin Bir Model Önerisi", **International Journal of Languages' Education and Teaching**, 4/2, 257-275.
- Paker S. vd. (2015). "Introduction", **Tradition, Tension and Translation in Turkey**, (Ed: Ş. Tahir Gürçağlar, S. Paker, J. Milton), John Benjamins Publishing Company, Amsterdam- Philadelphia.
- Remael, A. (2010). "Audiovisual Translation", **Handbook of Translation Studies**, vol 1., (Ed: Y. Gambier, L. Doorslaer), John Benjamins Publishing Company, Amsterdam- Philadelphia.
- Toury, G. (2012). "Çeviri Normlarının Doğası ve Çevirideki Rolü", (Çev: A. Eker), *Çeviri Seçkisi II: Çeviri(bilim) Nedir?* (Ed: M. Rifat), Sel Yayıncılık, İstanbul.

#### İNTERNET KAYNAKLARI

- Akıncı, T. *Can Dostum Intouchables*. (01.10.2017) <https://boxofficeturkiye.com/film/can-dostum-2011324>.
- Intouchables devient le film français le plus vu au monde*. (01.10.2017) [http://www.lemonde.fr/culture/article/2012/09/09/intouchables-devient-le-film-francais-le-plus-vu-au-monde\\_1757700\\_3246.html](http://www.lemonde.fr/culture/article/2012/09/09/intouchables-devient-le-film-francais-le-plus-vu-au-monde_1757700_3246.html).
- Intouchables: un long métrage de Eric Toledano, Olivier Nakache*. (01.10.2017) <http://www.unifrance.org/film/31884/intouchables>.

#### FİLM

- Nakache, O. ve Toledano, E. (2012). *Can Dostum*. Tiglon Film.





## AIMÉ CÉSAIRE: SÖMÜRGE, KÖLELİK VE EŞİTSİZLİK\*

Ümran TÜRKYILMAZ\*\*

### Özet

1913'te Fransız sömürgesi Martinik'te dünyaya gelen Aimé Césaire, yaşadığı çağın felsefi ve ideolojik yapısını sorgulayarak sömürgecilik karşıtı bir söylemin temelini geliştirir. Zenci hareketinin doğuşunu sağlayan Césaire, kölelik ve eşitsizlik uzamında, kimlikleri ve kişilikleri yok edilen, gelenekleri ortadan kaldırılan, deneyimleri ve tarihleri yadsınan sömürülenleri açıklar. Sömürgelerde yürütülen adaletsizliğe, kin ve eşitsizlik sarmalına, asimilasyona karşı tepkisini ortaya koyar. Okur, sömürgecinin yalnızca medeniyeti değil insanlarıyla birlikte tüm kıtayı da yok ettiği gerçeğini algılar.

Köle geçmişinden duyduğu acıyı, yapıcı bir güce dönüştürebilmeyi isteyen Aimé Césaire, Batı'nın hümanizm ideolojisinin sömürgeyi, köleliği, eşitsizliği ve soykırımı meşru hale getirmesini yadsır. Emperyalizmin ve sömürgeciliğin yarattığı yıkımın acısını çeken yazar için beyaz, sermayeyi temsil eder, siyah derili insanlar da emeği... Barbar Afrikalı imgesine karşı çıkan Aimé Césaire, kurtuluşu, yerleşmiş düşünce uygulamalarını yadsımakta bulur.

Çalışmamızda, sömürgecilik eleştirisinin öncülerinden Aimé Césaire'in yapıtlarında öne çıkan sömürge, kölelik ve eşitsizlik izlekleri metne bağlı inceleme yöntemi ışığında değerlendirilecektir.

**Anahtar Sözcükler:** *Aimé Césaire, Sömürge, Sömürgecilik, Kölelik, Eşitsizlik.*

## AIMÉ CÉSAIRE: COLONY, SLAVERY AND INEQUALITY

### Abstract

Born in Martinik, a French colony, in 1913, Aimé Césaire develops the basis of an anti-colonialist discourse by questioning the philosophical and ideological structure of the age when he lived. Having enabled the birth of black movement, Aimé Césaire expounds the colonized whose identities and personalities have been eliminated, whose traditions have been done away with and whose experiences and histories have been negated within the space of slavery and inequality, and expresses his reaction to the injustice, revenge and inequality as well as assimilation conducted in the colonies. The reader perceives the fact that the colonizer destroys not only the civilization but also the whole continent with its people.

Hoping to transform his grief for his past as a slave into a constructive force, Aimé Césaire denigrates "the fact that the humanist ideology of the West has legalized slavery, inequality and massacre. For the writer who suffers from the destruction led by imperialism and colonialism, the white symbolizes the capital and the black represents the labour... Strongly opposing the image of the barbarian African, Césaire finds the solution and salvation in denying the established ideological practices.

In our study the themes of colony, slavery and inequality which take a prominent place in the works of Aimé Césaire, one of the pioneering figures in colonialist criticism, will be analysed through textual analysis method.

**Key Words:** *Aimé Césaire, Colony, Colonization, Slavery, Inequality.*

\*Bu makale, Pamukkale Üniversitesi tarafından 4- 6 Mayıs 2017 tarihleri arasında düzenlenen XII. Frankofoni Kongresi'nde sunulan « Aimé Césaire : Sömürge, Kölelik ve Eşitsizlik » başlıklı bildirinin değiştirilmiş ve genişletilmiş şeklidir.

\*\*Doç.Dr.,Gazi Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü Fransız Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, ANKARA.  
e-posta : uturkyilmaz@gazi.edu.tr.



*“Beyazlar Afrika’ya geldiklerinde*

*bizim topraklarımız, onların İncilleri vardı.*

*Bize gözlerimizi kapatarak dua etmeyi öğrettiler.*

*Uyandıığımızda gördük ki onların toprakları*

*Bizim İncillerimiz vardı”.*

*Afrika Değişti*

Avrupa, 15. yüzyılda Afrika ile doğrudan ya da dolaylı olarak başlayan ilişkisi sonucunda Yeni Dünya'nın zengin topraklarını sömürgeleştirerek başta teknoloji olmak üzere, Afrika'nın her tür ilerlemesinin sönmesine hizmet etmiş ve kendisine yer bulabildiği bir pazar oluşturarak aslında tümüyle üstün olmadığı endüstrisini güçlendirmiştir. Zira “on beşinci yüzyıldaki Avrupa teknolojisinin bir bütün olarak dünyanın geri kalanından üstün olmadığı belirtilmişti (...) Avrupalıların Afrika ile ticaretinde Asyalı ve Afrikalıların tüketim mallarını kullanıyor olmaları üretim sistemlerinin tümüyle daha üstün olmadığı” (Rodney, 2013: 179) görüşünü desteklemektedir.

15. yüzyılın sonlarında Avrupalı egemenlerden olan Fransa, az gelişmişliğinden ve sömürülmesinden çıkar sağladığı Afrikalı kurbanlarından payına düşeni alır. Afrika'nın ekonomik geriliğinin art alanında, Batı'nın sömürdüğü alanlardaki tüm zenginlikleri talan etmeleri yatar. Afrika kıtasının eğitim, teknolojik gelişme ve kaynaklarının ilerlemesini engelleyen, emperyalist dizgenin sorumluluğunda olduğunu söyleyebiliriz. Bununla birlikte “Batı'nın, Batılı olmayan halklara çektiği acının büyük ihtimalle en büyüğü, Avrupalı sömürü, sömürgeleştirme politikası ve Yeni Dünya'ya getirilen hastalıklar nedeniyle, yerli halkın kitleler halinde yok edildiği” (Reynolds, 2004: 13) bölgelerde yaşanmaktadır.

16. yüzyılda kısıtlı bir nüfusa sahip olan Avrupa, Yeni Dünya'da tütün, pamuk ve şeker gibi ürünleri büyük ölçekli üretmek için yeterli sayıda özgür işçiye sahip olmadığından, öncelikle yerli halka daha sonra da Afrika'ya yönelerek kesintisiz iş gücü için tek ihtiyaçları olarak görülen kölelik sisteminin gerekliliğini savunurlar. Katı feodal yasalar ve insan yaşamını, artan üretimin kutsallığına feda etme düşüncesine alışmış olan yükselen kapitalist sınıfın duyarsızlığı sonucunda, köle ticareti gelişir. Temel dayanağı insan olan bu ticaret türü, barbarca ve insanlık dışı olarak algılanmasına karşın, elde edilen kazanç, çok daha ağır bastığından köle ticaretinden vazgeçilemez. Zira sömürgeleri, emperyalizm tarihinin en önemli sömürgeleri şekline getiren, yeni endüstrilerine yaşam veren, uluslararası ticaretin gelişmesine katkı sağlayan ve bu bağlamda Batı'nın görkemi ve yükselen refahı için önem taşıyanlar, kolonyal dizgenin bel kemiği olan kölelerden başka kim olabilir?

“Şehirde tek bir tuğla yoktur ki kölelerin kanıyla inşa edilmiş olmasın. İhtişamlı malikaneler, lüks hayat, hizmetçiler bütün bunlar (...) tüccarların alıp sattığı kölelerin acıları ve inlemeleri sayesinde elde edilmiş bir zenginliktir... Onlar çocukça sığılıkları içerisinde bu ticaretin adaletsizliğini görmezler, onların görebildiği tek şey, elde ettikleri kazançtır” (Williams, 2013: 91).

Dinamik bir Avrupalı toplum tarafından sistematik bir biçimde tahrip edilen Yeni Dünya'nın birçok zengin topraklarını kendi sömürge alanına dönüştüren ve hegemonya kavgası veren Fransa da, Karayipler'de yer alan ve geri kalmışlık kışkırtıcılığı taşıyan Haiti, Guyana'nın bir bölümü ve Martinik'te politik, kültürel ve ekonomik güçleri kökten dönüştürme yönünde adımlar atmıştır. Az gelişmiş, bu nedenle de despotik kontrollere karşı koyamayacak olan ülkeler üzerinde Avrupa'nın kurduğu politik, askeri, ekonomik ve kültürel egemenlik, Afrika'nın geri kalmasına yol açar.

Afrikalıların “topraksızlaştırılmasının ve mülksüzleşen siyahların ırkçı yasalarla en ucuz ve en zor işlerde çalıştırılmasının” (Biko, 2014: 8) mimarı, Batı hegemonyası olarak görülebilir. Güç kullanıldığı zaman en ağır sömürüye maruz kalan ve ezilenlerin yaşadığı bu bölgelerden getirilen Afrikalılar, kakao, çivit otu, pamuk, zencefil, tütün, kahve ve şeker kamışı işletmelerinde çalıştırılırlar. Bu noktada şeker kamışı “1664 yılından itibaren Fransız Antilleri'nin başlıca ihraç malzemesi haline gelir ve kolonileri değişime uğratan da işte bu faaliyetler olur. Fransız şeker üretiminin kalbi Martinique, Guadeloupe ve St. Dominique”dir (Reynolds, 2004: 118-119).

Karayipler, Afrika, Hindistan, Kanada ve Mississippi sahillerini yağmalama ayrıcalığı olan Fransa, tıpkı İngiltere gibi, yerlileri köleleştirme yöntemini uygular. Köle iş gücü, irksal açıdan yalnızca zenciyi değil yerli insanı da kapsar. Ancak yerliler, Batı dünyasının kendisinden beklediği kuvvete ve kas gücüne sahip olmadığından, aşırı çalışma yüküne, yetersiz beslenmeye ve beyaz adamın hastalıklarına bir başka deyişle plantasyon köleliğinin zorlu yapısına dayanamaz.

Köleleri, kabile yaşantısından ve dinsel ritüellerinden kopararak, madenlere ya da tarlalardaki ağır çalışma koşullarına bağımlı kılmak, onların yalnızca bedenini değil, kolektif ruhunu da köleleştirir. Buyruğu altına alınan temel gereklilik olarak kabul edildiği, “emekçi sınıflardan Burke’ün “sefil koyunlar”, Voltaire’in “ayaktakımı” olarak söz ettiği ve Linguet’in yalnızca fiziksel güçlerinin kullanımına mahkum ettiği köleler, bir kez bir zihninin olduğunu fark ederse, elde edilen her şeyin kaybedileceği”ni (Williams, 2013: 38-39) vurgular.

Sömürgelerdeki tarım yapısına elverişli olmayan yerli kölelerin, verimsiz olarak değerlendirildiği noktada, düşük dayanıklılık gerektiren işlerde çalışabilen güçsüz yerlinin yerine Yeni Dünya’nın mahsulleri olan ürünlerin elde edilmesinde çalışmak için daha dayanıklı bir ırk olan zenci kölelerin getirilmesi gerekir. Üstelik kendilerinden beklenen kazancı sağlayamayan yerli rezervi sınırlı sayıda bulunurken, Afrika’daki zenci rezervi sınırsızdır. Bu bağlamda Afrika’dan ucuz iş gücü için getirilen zenci kölelerin, temel sosyal haklarından yoksun, sistematik bir alçaltmayla ve zihnini geliştirmesine kasten engel olunarak, sert ve acımasız muamelelerle söz dinlemesi ve tüm koşullarda itaatkar bir biçimde kalması sağlanır. Ancak kapsamlı bir sürece dönüşen ve dünya tarihinin büyük köle nakliyatlarını gerçekleştiren Avrupalıların, özellikle insan ticaretinde yaşattıkları söz konusu zulümler, kanlı süreçler ve kısımlar, Batı’ya servet sağlamak için çalıştırılan zenci kölelerin bilincinin silinmez bir parçasını oluşturur.

Anlaşılabileceği üzere tarlalarda gerekli olan işgücü açığı, Fransızları, sömürgelerine köle elde etmek ereğiyle tekeller kurmaya yönlendirir. Anavatanlarından yola çıkarılmadan önce yolculuklarının karşılığında şart olarak konulan hizmeti içeren antlaşma imzalayan sözleşmeli hizmetkarları sağlama aşamasında zorluk çeken Fransızların, siyah köle işgücü sağlama yoluna girdiklerine hiç kuşku yoktur. Bunu takip eden yıllarda, kolonilerdeki siyah köle sayısının açık bir biçimde çoğunluğu oluşturduğu görülür. Doğu Afrika ve Sahra ötesi köle ticareti ile birlikte, Atlantik köle ticareti de, siyah ırk kölelerini dünyanın pek çok bölgesine götüren ticari sistemin bir parçası olarak karşımıza çıkar (Harris, 1993: 289). Böylece Avrupalı genişleme hareketinin yarattığı ve boyun eğdirdiği köleler, “tarım arazilerinden, altın madenlerine ya da ev işlerinde çalıştırılmalarından, adak olarak kullanılmalarına kadar değişik biçimlerde kullanılırlar” (Meillassoux, 1987: 712-713).

Sömürgeleştirme yoluyla dünyayı hızlı bir biçimde denetim altına almak için ötekine ve şiddete ihtiyaç duyan Avrupalıları, Afrika’ya çeken gerekçelerin arasında kölelerden ziyade değerli bir maden olan altının olduğunu da altını çizmek gerekir. Adam kaçırma, savaşlar ve vergiye bağlama yöntemleriyle aktif köle ticaretini sürdüren Batıların, altın madenciligi endüstrisinde köleleri çalıştırma biçimleri şöyle serimlenir:

“Altın madenlerinin sayısı yedi idi. Bu madenler, her biri bir maden sahibi olacak şekilde yedi kral arasında paylaşılmıştı. Madenler, yer altında çok derine kazılmışlardı. Krallar, madenlere yerleştirdikleri köleler, eşlerini ve çocuklarını da beraberinde götürüyorlar ve bu madenlerde yetiştiriyorlardı. Ayrıca krallar, kölelere yiyecek ve içecek de sağlıyorlardı” (Kea, 1983: 689).

Altın madenlerinin çok önem taşıması, Avrupalıların köle ticareti boyunca söz konusu bu uzamlarda yayılmaları ve yerleşimci olmaları, özellikle tarım ve madenlerde çalışacak insan gücünü bulmak amacıyla yapılan köle ticaretinde artışa yol açar. Afrika kıyıları, Avrupalılara satılmak üzere önemli ölçüde köle sağlamış olmasına karşın, artan talep konusunda zorlandığı için iç bölgelere de uzanıldığı görülür. Anlaşıldığı üzere emperyal çerçeve içinde köle ticaretini sınırlandırmak ya da bunun yerini yasal ticaretin almasını sağlamak oldukça güçtür. Bu bağlamda “köle talebi Afrika’nın dışından gelse de, ticaretin hızla gelişmesi ve korunmasına katkıda bulunan Afrikalı unsurlar da mevcuttu. Bunların arasında en önemli yeri tutan Afrikalı kölelerin, (...) transferine elverişli coğrafi konumuydu. Buna ek olarak, Afrika toplumlarının çoğu küçük, dağınık ve silah gücü olarak zayıf, kendilerini köle avcılarına veya topraklarını fetheden ve köle olarak ödenecek vergiler talep edenlere karşı koruyamayacak bir durumda idiler” (Reynolds, 2004: 54).

Ekonomik dürtülerin ve politik güdülerin köle ticaretini yavaş yavaş gerçekleştirmiş olsa da etkilediği yadsınamaz bir durumdur. 19. yüzyıl köle taciri Théodore Canot, emeğin gerçek temsilcisi ve sermaye edinimi biçimini temsil eden ve insanlık dışı muamele gören köleleri şöyle gözler önüne serer:

“Afrika’nın finansal dehası, banknotları ya da değerli metalleri bir dolaşım aracı olarak tasarlamak yerine insanı, dünyada var olan en değerli malzeme olarak kabul eder. Bu nedenledir ki, bir insan, bir fiyat standardı şekline dönüşmüştür. Bir köle, rehine bırakılabilecek bir senettir. Kendisini yazgısına doğru taşıyan ve borcunu vücudu ile ödeyen bir faturadır; o, bedeniyle sömürenin hazinesine giden bir vergidir” (Canot, 2013: 12).

Köle ticaretinde karşımıza çıkan ticaret malzemeleri arayışı, tüm toplumun iyiliğinden ziyade, sömürenlerin isteklerini tatmin etmek amacıyla gerçekleştirilmiş ve kişisel güç uğruna toplumsal hedefler çoğu zaman feda edilmiştir.

15. yüzyıldan başlayarak, Avrupalıların deniz yoluyla Afrikalılarla ticarete başlamasının yalnızca ekonomik değer taşımadığı apaçık ortadadır. Zira kişisel otorite zaferleri, genellikle ekonomik ve politik güçle iç içe geçmektedir. Bu noktada Avrupa'nın biriktirdiği servetin art alanında yer alan Afrikalılar, geri kalmışlığı ve yoksulluğu başlatan kanlı sürecin izlerini her zaman taşırlar.

Tarihleri hor görülen, kültürleri paramparça olan, beyazlara hayranlık duyarak kendilerinden utanan ve beyaz gibi olmak istemesine karşın bir türlü başaramayan insanları, Steve Biko *Siyah Bilinci* adlı yapıtında derinden eleştirir:

“Neticede siyah adam bir kabuk, bir insan silueti haline geldi; bozguna uğramış, kendi sefaletinde boğulan biri; bir köle, zulmün boyunduruğunu koyunsu bir ürkeklikle taşıyan bir öküz” (Biko, 2014: 13).

Biko'nun bakış açısına göre siyah / beyaz arasındaki çarpıcı yapısal ve psikolojik eşitsizliğin sürmemesi, eşitlikçi bir toplum yaratılabilmesi ve apartheid sistemin yıkılması için öncelikle siyahların ayağa kalkarak özsayı ve onurunu kazanması gerekir. Steve Biko, deri rengi meselesini, üstünlüğe vardırabilen beyazların yarattığı şiddet ve korku siyasetine karşı ölüm pahasına direnmenin gerekliliği üzerinde durur. Kimlik, amaç, destek ve haklarından yoksun kalan köleler, bağımlılık ilişkisine sahip olduklarından, efendilerinin dillerini de öğrenirler. Böylece anayurtlarında, anadili olmayan bir dille konuşmaya ve yazmaya mahkum edilmiş olan bir topluluğun öfke ve isyanını görürüz. Siyah adamın tarihi, kültürü ve derisinin rengiyle gurur duymaya başlamasının son derece önemli olduğunun vurgulandığı *Siyah Bilinci*'nde Biko, siyah kölelerin, yeni bir topluma ya da gruba dahil olmak zorunda olmadan bir başka deyişle zorunluluklar dizgesine göre yaşamaya yazgılı olmadıklarını da serimler.

Tüm bunlar yaşanırken, çalışan siyahları, tembellikle suçlayan Fransızlar, değerli sömürgelerinde Afrikalı kölelerinin gücüyle şüphesiz insanlık adına yaptıkları üretim sayesinde 1715 ve 1789 yılları arasında Avrupa'nın şeker pazarının kontrolünü eline alır.

“Fransa'nın sömürgelerinden yaptığı ithalat on bir kat artarken, Fransız sömürge ürünlerinin yurtdışına tekrar ihracı on kat arttı. 1789 yılında Fransa'nın Baltık'a yaptığı ihracatın üçte birinden fazlası sömürge ürünüydü. Böylece Fransa, bütün dünyayla yaptığı ticaretin dengesini sadece ve sadece bunun sayesinde kendi lehine döndürdü” (Williams, 2013: 193).

Kolonyal üstünlüğün sona ermesinden çekinen ve verimli sömürgelerde köle gücüyle yapılan üretimlerden çıkar sağlayarak servet kazanan Fransızlar, Hollandalılar ve İspanyollar, köle ticaretinin feshedilmesine şiddetle karşı çıkarlar. Tam bu noktada, sömürge ve tahripkar olan sistemin köklü olarak yıkılmasını sağlamak ve eşitlik ilkesi çağrısını hedeflemek amacıyla 1789 Fransız Devrimi sırasında “İnsan ve Yurttaş Hakları Bildirgesi” yayımlanır. İnsanların ten rengine ve ayrıcalıklarına göre bölündüğü uzamlarda önemli bir adım olan Fransız Devrimi, tüm siyah nüfus üzerinde büyük bir etki yaratır. Belirleyici bir role sahip bu bildirge çerçevesinde kölelik karşıtı hareket ivme kazanır ve kölelerin azat edilmesini sağlayan bir devrim haline gelir.

Santa Domingo şimdiki Haiti başta olmak üzere Afrika hareketi ile hegemonya kavgası verenler üzerinde bir şeyleri değiştirebilmek için yeni bir perspektifle yola çıkılacağı kesindir. 1791 yılında Fransız kolonilerine karşı ayaklanan Haiti'nin siyah köleleri, özgürlük ve eşitliği, kendileri için de talep eder. Siyahlar ile beyazlar arasında mevcut olan sosyal, ekonomik, politik eşitsizliği ve ten rengi önyargısını da yadsırlar.

Haiti'deki kölelerin başkaldırısı ve isyanı, kölelik ve kapitalizmin temellerini derinden sarsar. Bu isyan “siyah general Toussaint Louverture'ün askeri dehasını ortaya çıkarır ve Yeni Dünya'da ilk bağımsız siyah devletinin oluşmasına yol açar (...) Haiti Devrimi olarak tarihe geçen bu isyan, Karayipler tarihinde hem kültürel hem de ekonomik ve politik anlamlarda başarılı olan tek isyandır” (Campbell, 2016: 61-62).

Anlaşılabileceği üzere kölelik karşıtı ideolojinin yayılmaya başlamasıyla, Toussaint Louverture, Jean-Jacques Dessalines ve Henri Christophe, ülkelerine bağımsızlığı kazandırır. Ancak 1802'de Napolyon Bonapart, adaya asker göndererek köleliği geri getirir (Labruno, 2011: 77).

Fransız Devriminin “özgürlük, eşitlik ve kardeşlik şiarı, Fransa tarafından Batı Hint Adaları'nda ve Hint Okyanusu'nda köleleştirilen siyah Afrikalıları kapsamıyordu. Fransa, bu halkların kurtuluş mücadelelerine karşı savaşıırken burjuva devriminin önderleri de hiç gocunmadan devrimi siyah insanlık için yapmadıklarını” söyleyebilmişti (Rodney, 2013: 163). En azından söylemde özgürlük retoriği kullanılmasına karşın, özgürlük, köleliğin başlamasına tümüyle destek olan egemen sınıfı aşip Afrikalılara kadar ulaşamıyordu.

Napolyon Bonapart'ın, Haiti Devrimi'nin güçlü, topluma kılavuzluk eden ve değişimi harekete geçiren önderi olan Toussaint Louverture'ü ele geçirip sürgüne göndermesinin ardından, Bonapart'ın askeri kumandanı “siyahların birleşme noktasını kovdum ve böylece onlar pusulalarını kaybettiler” (Dubois, 2004: 278) demekten

kendini alamaz. Ancak, siyah gücün tüm zayıflıklarını ve direnç noktalarını ortaya koyan Toussaint Louverture, kısa zamanda geri döner. Bonapart'a direnen ve kendi yazgılarını tayin etmeye karar veren Haiti halkı, Napolyon'un ordusunu yenerek köleliği ortadan kaldırır ve bağımsızlığını 1805 yılında ilan eder.

Haitili şair ve devrimci René Depestre, Aimé Césaire ile 1967'de yaptığı röportajında, zenciliğin ilk kez kendi ayakları üzerinde doğrulduğu Haiti zaferini şöyle açıklar:

“Bu başarılı köle devrimi - ki tarihte tektir - siyah adam için şanlı bir özdeşleşme eylemi oldu. Tüm dünyaya, medeniyetler tarihinde özgürlük ve insanlık onurunun siyah bir yüzü de olduğunu gösterdi. Dahası, Toussaint L'Ouverture ve Haiti'deki erken bağımsızlık döneminin kahramanları gibi büyük adamları ortaya çıkararak hayatın evrenselliğini ve siyah adamın kişiliğini gözler önüne serdi. Ayrıca Haiti devrimi, siyahların kendilerine yeni bir gözle bakmalarına ve sömürgeciliğin yarattığı stereotipleri yok etmelerine olanak sağladı” (Campbell, 2016: 62).

Haiti'deki köleler, Fransız Devrimi'nin özgürlük ve eşitlik kavramlarını yorumlarken, kazanılan bağımsızlık, Yeni Dünya'daki diğer kölelere kendi tarihlerini yazmaları konusunda esin kaynağı olur ve böylece örgütlenirler. Başkaldırı hareketinin diğer adaları da sarmaları sonucunda köle ticareti ve kölelik, Fransa'nın Guadeloupe adaları, Guyana bölgesi ve Martinik sömürgelerinde 27 Nisan 1848'de kaldırılır (Federini, 1998: 9).

Sömürge tekeli, bazı uzamlarda varlığını sürdürürken “köle ticareti olmadan köleliğin kazanç değil kayıp olduğu” Merivale tarafından vurgulanır (Merivale, 1928: 303) ve 1848 yılında özgürleşen sömürgeler sonucunda, kölelerin yerine iş gücü sağlanmadığı için 19. yüzyılın rekabetinde varlıklarını sürdüremezler.

1913 yılında Fransız sömürgesi olan Martinik'te dünyaya gelen Aimé Césaire de, yaşadığı çağın felsefi ve ideolojik yapısını sorgulayarak, sömürgecilik karşıtı bir söylemin temelini geliştirir. Bu söylem, yalnızca kendi döneminin tarihsel ve toplumsal koşullarının algılanması ve yorumlanması için bir perspektif sunmamakta, aynı zamanda günümüzün sorunlarını daha iyi algılamak için de bir çerçeve oluşturmaktadır.

Aimé Césaire, Frantz Fanon'la birlikte hatta Fanon'u da önceleyerek, sömürgeci söylem eleştirisinin kurucularından birisi olarak saygın bir yer edinir ve örgütlenmenin gereğini vurgular. Çünkü “beyazlarla birlikte entegre çevrelerde çalıştığı sürece, özgüvenli beyazlar konuşmaya, özsaygısı olmayan siyahlar dinlemeye, beyazlar üstünlük kompleksiyle siyahlar aşağılık kompleksiyle yaşamaya devam edecektir” (Biko, 2014: 13).

Aimé Césaire, beyazların hakim olduğu ve daha da radikalleştiği bu dünyada, beyazlardaki ve renkdaşlarındaki ırkçılıkla mücadele etmenin, bu düşünce etrafında oluşturulan yeni örgütlenmelerin ve kitlesel halde psikolojik ve duygusal dönüşümün önemini vurgular. Aimé Césaire, gençliğinin Martinik'inde yaşayan ve emek aracı olan siyahların baskı altında tutulmasını *Cahier d'un retour au pays natal*'de etkin bir biçimde eleştirir. Fransız sömürgecilerinin yok saydığı bilinçleri, Afrikalı kökenlerine yönelterek başkaldıran bir anlatıyı ortaya koyduğu bu çalışmayı Lilyan Kesteloot şöyle değerlendirir:

“İrk dramına gelince, kimse Aimé Césaire'in dile getirdiğinden daha iyisini yapamaz, hatta belki de güzeline duyamaz. Aimé Césaire'in sesi Zenci diasporasının sınırlarına dek erişti, onun “Anavatanıma Dönüş Defteri” yeryüzündeki tüm zencilerin ulusal marşı olarak değerlendirilmektedir. Çünkü Aimé Césaire bu yapıtında Antiller'deki, ABD'deki, Afrika'daki, Avrupa'daki, geçmişteki ve şimdiki zencileri, köleleri ve kahramanları aynı aşk ve başkaldırıyla taşıyabilmiştir” (Kesteloot, 2000: 21).

Afrika kültürünün, kapitalist sömürge düzenine karşı evrensel bir savaşım içinde gelişebileceğini savunan Aimé Césaire, eşitlikçi bir toplumun oluşturulabilmesi için öncelikle siyah insanın dik durması, özgüven ve saygısını kazanması, tarihi ve kültürü ile gurur duymasını ister. Zira Fransızların ülkelerine gelişlerinden önce “Vietnamlılar, eski, harika ve rafine bir kültürün insanlarıydılar (...) Bugün işkence göre Madagaskarlılar, bir asırdan az bir zaman önce şairdiler, sanatçıydılar ve yöneticiler” (Césaire, 2007: 27).

1930'lu yıllardan itibaren Afrika köklerini araştırmaya yönelen Léopold Sédar Senghor, Osman Soce ve Léon Damas ile birlikte négritude (zencilik) hareketini oluşturan Aimé Césaire, beyazların hakim olduğu bu dünyada asimilasyon politikasına ve sömürgecilğe karşı çıkarak, tüm yaşamı boyunca apartheid sisteminin beyazların benliklerinde yarattığı üstünlük kompleksini ve siyahlarda yarattığı aşağılık kompleksini yıkmaya hareketine önderlik eder.

Fransa'da eğitim gören Afrika kökenli zenci aydınlar tarafından yaratılan ve hızla yayılma zemini bulan zencilik hareketi, ortak bir zenci mirasının ve yazgısının ifadesi olarak açıklanır. “Siyah”ların var olma, yaşama ortak olma ve ortaklık kurma arzuları ve bunu bitimsiz bir “beyazlık”la tıkamaya cüret etmiş apartheid'e” (Biko, 2014: 22) olan öfkeleri göze çarpar. Bu bağlamda sömürgeciliğin yarattığı sorunları, kültürel ve bireysel düzeyde ele alan ve sömürgeciliğin ortadan kaldırılmasını isteyen entelektüel uyanışın önemli isimlerinden olan Fanon da, tüm insanlığa çağrıda bulunur.

“Sömürge olmaktan kurtulmanın (dekolonizasyon)” sömürgecilik durumunun her yönüyle incelenmesinden başka bir şey olmadığını ileri sürer; bu “şiddet içeren bir fenomen”dir, sömürge olmaktan kurtuluşa yol açan bir “tarihsel süreç”ten südür eden “tam bir düzensizlik programı”dır ve kanlı bir mücadeledir. Bu şiddet, sömürgeleştirilmiş halkların tarihine” (Haddour: 2017: 21) damgasını vurur.

Aimé Césaire ve arkadaşları, hak etmedikleri imtiyazlı uzamlara yerleşen, bu durumun bilincinde oldukları için tüm zamanlarını yaptıkları şeyi aklamaya çalışarak geçiren ve renginden dolayı siyah olanlara yöneltilen insandışıktan sorumlu olan beyazlara karşı hep birlikte mücadele eder ve adalet kavgası verirler. Zira beyaz ırkçılık, zencilere boyun eğdirmek ya da bunu sürdürmek amacıyla sürekli olarak ayrımcılık yapar. En ağır işlere katlanan, çoğu kez hayvanların işini yapmaya zorlanan, hiç bir değeri olmayan malları emek karşılığı alan, aksi durumda şiddet, işkence ve hatta ölüm ile karşı karşıya kalan köleler, boyun eğmeye yazgılı olarak yaşamlarını sürdürürler.

Aimé Césaire’in düşüncesine göre doğduğu ülkede beyazların güdümünde aşağılandıkça öfkesi büyüyen, ezilen ama hala da yaşamaya devam eden zenciler için atılacak ilk adım, siyah adamı kendine getirmektir.

Kara kıta Afrika’ya emperyalizmi dayatmaya çalışan sömürgeciler, yerlilerinin yalnızca beyinlerinin içeriğini boşaltmakla kalmayıp, barbarlıkla eş tuttıkları ve pençesine aldıkları Afrikalıların tarihlerini, kültürlerini ve miraslarını da darmadağın etmeye çalışırlar. Oysaki zenciler, “komünal toplumlardı, küçük bir azınlık için çalışan büyük bir çoğunluk değil. Söylendiği gibi sadece kapitalizm öncesi (prekapitalist) toplumlar değil, kapitalizm karşıtı (antikapitalist) toplumlardı. Her zaman demokratik toplumlardı. Yardımsever toplumlardı, kardeşçe toplumlardı” (Césaire, 2007: 42) diyen Aimé Césaire, kendi kusurlarını gizleyen, normlarını mihenk haline getiren ve sömürgelerini elinde tutmakta zorlanan beyazların, tüm ırkçı düşünce ve edimlerini reddeder.

Aimé Césaire, *Et les chiens se taisaient* adlı tiyatro oyununda, Afrika’dan ticari eşya gibi alınıp satılan kölelerin, başka uzamlara gönderilmeden önce yaşadıkları insanlık dışı muameleleri, kurbanların rahatını değil de iyi kazanç elde etmeyi düşünen tüccarları şöyle açıklar:

“Anlatıcı: Benim hatıralarım, kaçırılan insanları haykırır. Zincirleri... Ormandaki patikayı... Barakaları... Köle tüccarını...

Yarı-Koro: Elimizi kızgın demirle işaretliyorlardı.

İsyancı: Ve bizi hayvanlar gibi satıyorlardı ve dişlerimizi kontrol ettiler... ve cildimizin kalitesini tetkik ediyorlardı ve bizi elliyorlar, araştırıyor, ölçüp biçiyorlar ve tıpkı evcil hayvanlar gibi boynumuza köleliğin tasmaını geçiriyorlardı” (Césaire, 1956: 91).

Aimé Césaire, sağlıklarından emin olmak ve vücutlarında herhangi bir kusurunun olup olmadığını görmek amacıyla, kölelerin satılmadan önce kaslarının, eklemelerinin, dişlerinin ve kasıklarının el ile muayene edildiklerini aktarır. Köle teslimatının etkin olduğu bölgelerde, ağızları, gözleri, akciğerleri, el ve ayak parmakları denetlenen ve kızgın demirlerle işaret konulan kölelerin kontrol edilmelerini Willem Bosman şöyle açıklar:

“İç bölgelerden getirilen ve hapsedilen köleler, satın alınacakları zaman geniş bir düzlüğe getirilirler. Hem kadın hem de erkekler en küçük bir hoşgörü gösterilmeksizin çırılçıplak soyularak doktorlar tarafından detaylı bir incelemeden geçirilirler. İyi durumda olanlar, bir kenara ayrılırlar. Kölelerin sahipleri ile anlaşma sağlandığında üzerinde şirketin arması ya da ismi bulunan kızgın demir çubukla kölelerin göğüsleri üzerine işaret konulur. Bu noktadan sonra hücrelerine geri götürülen köleler, yaşamlarını mahkum gibi ekmek ve su ile sürdürürler” (Bosman, 2013: 64).

Avrupalılar, efendiler arasında el değiştiren köleleri Afrika’dan tedarik etmek için hangi yöntemi kullanırlarsa kullansınlar, köleler “kıyı bölgelere her zaman satılmak üzere getiriliyorlardı. İlk kölelerin pek çoğu, kıyı bölgelere getirilmeden önce, bazıları ev işlerinde veya mahsul ekim ve toplama dönemlerinde tarım işlerinde kullanılmak suretiyle pek çok pazardan geçmiş ve efendiler arasında el değiştirmiş bulunuyordu. İç bölgelerden getirilenler köleler, kaçmalarına engel olmak amacıyla toplu halde zincire vuruluyorlardı (...) Bir ip boyunca dizilmiş otuz ya da kırk kişi, aralarında yaklaşık bir yarda uzaklık olacak şekilde, birbirlerine boyunlarından deri sırımlarla bağlanmış ve genellikle başları üzerinde birer mısır veya fildişi yükü bulunacak biçimde getiriliyordu” (Reynolds, 2004: 72).

Sömürgelerde zapturapt altında tutulan köleler, efendileri için birer güç kaynağı olarak görülür. Anayurtlarından koparılan ve Yeni Dünya’ya doğru yola çıkmadan önce köle barınaklarına ya da evlerine hapsedilen kölelerin, gemilere bindirilmeden önce erkek ve kadın ayırt edilmeksizin tüm kölelerin kafalarının tıraş edilmeleri, isyan girişimlerini önlemek amacıyla zincirlenmeleri ve gemiye bindiklerinde çırılçıplak soyulmaları sonucunda yaşadıkları keder ve umutsuzluk şöyle aktarılır:

“Kıyıya geldiğimde gözlerimi ilk selamlayan şey denizdi ve sonra kargosunu beklemekte olan demir atmış bir köle gemisi... Gördüklerim beni şaşkına çevirmiş, geminin güvertesine götürüldüğümde ise bu duygular dehşete dönüşmüştü. Mürettebatın bir kısmı tarafından derhal yakalandım, sağlam olup olmadığını görmeleri için yere fırlatılıp hırpalandım ve o anda bir kötü ruhlar dünyasına girmiş olduğuma ve beni öldüreceklerine inanmıştım. Bizimkinden çok farklı ten renkleri, saçları ve kullandıkları dil de (o ana kadar duyduğum tüm dillerden çok farklı idi) hep birlikte bu inancımı kuvvetlendirdi. Gerçekten gördüklerimin yarattığı dehşet ve o andaki korkularım öyle bir seviyedeydi ki, bana ait olan on binlerce dünya olsaydı, kendi ülkemde düştüğüm bu en zalim köle durumundan kurtulmak adına seve seve hepsinden vazgeçebilirdim. Gemide etrafa bir göz attığımda ve kaynamakta olan büyük bir bakır ocağı, her biri moral bozukluğu ve üzüntü ifadeleri ile dolu çehrelere sahip, birbirlerine zincirlenmiş, her cinsten siyah tenli insandan oluşan kalabalığı gördüğümde, kaderim hakkında hiçbir şüphem kalmamıştı; içimi dolduran dehşet ve kedere daha fazla hakim olamayarak güverteye hareketsiz bir şekilde düştüm ve bayıldım” (Reynolds, 2004: 86).

Bilinç ve bedenlerine işkence edilen, baskı ve gözdağı altında zorla çalıştırılan kölelerin, yanlış davrandıkları ya da başkaldırdıkları zaman, dipçik darbeleri, kamçı, uzun süreli ceza ya da ölümle cezalandırılmaları söz konusudur. Hiç bir insani ilişkinin olmadığı ve korkunun yerleştiği sömürgelerde, iktidarın araçları olanlar, salt şiddet diliyle konuşur.

Siyah kadınlara erişim hakkı her zaman varolan beyazlar, bu tür yaklaşımlara karşı çıkan kadınları acımasızca döverler ve istedikleri yola gelmesi için en ağır şekilde cezalandırırlar. Siyah kadınların, beyazlar tarafından cinsel sömürsü ve çocuk yaştaki kölelere tecavüzü şöyle açıklanır:

“Bir Afrika gemisinde işlenen kötülük dolu eylemler, aynı derecede göze batsalar da, *burada* çok az bilinir ve *orada* sadece sıradan bir olay olarak değerlendirilir. Kadınlar ve kızlar bir gemiye bindirildiklerinde çıplaktırlar, titremektedirler, dehşete düşmüşlerdir; soğuktan, açlık ve yorgunluktan belki de neredeyse tükenmiş haldedirler ve bu halde genellikle beyaz vahşilerin nedensiz zorbalıklarına maruz kalırlar. Zavallı yaratıklar, duydukları konuşmaları anlayamazlar, ancak konuşanların bakışları ve konuşma tarzları yeteri kadar anlaşılırdır. İmgelemde, av hemen oracıkta paylaşılır ve sadece zamanı gelene dek muhafaza edilir. Karşı koymanın ve reddetmenin kesinlikle boşuna olacağı bir ortamda, merhamet dilemek bile çok az gelir akıllara” (Reynolds, 2004: 90-91).

Yaşama arzularını kaybeden kadınlar, acılarına son vermek için farklı çözüm yolları bulurlar. Görünen o ki, “kadınlar, kendilerini asmak için pamuklu kumaştan yapılmış eteklerini ip olarak kullanıyorlar; başka köleler, nöbetçilerin dikkatsiz oldukları anları değerlendirip kendilerini denize atıyorlardı” (Reynolds, 2004: 93).

Sömürgecinin bakış açısından değerlendirildiğinde, yığın insanı ya da kolektif köle, sömüren gibi olmadığı için yönetilmeyi hak eder ve en çok da baskı, gözdağı, şiddet ve cinsel sömürüden anlarlar. Fiziksel şiddetin yanı sıra köleler, derilerinin renginden dolayı ırksal önyargıların vurgulandığı uzamlarda ruhlarını zedeleyecek her tür küçümsemeyi de derinden yaşarlar.

Zincire vurulanlar için gemilerde yaşanan çileler, kıyıya zorla getirilme şartlarını adeta devam ettirir, çünkü “Afrikalılar, özel olarak yapılmış gemilerin içinde sardalya gibi istiflenir (...) Her bir köleye düşen 1,67 metre uzunluğu ve 15 cm genişliği geçmiyordu. Köleler ikili olarak zincirleniyor, sol bacak sağ bacağa, sol el sağ ele bağlanıyordu ve her bir köleye bir tabuttan daha dar bir alan düşüyordu. (...) Yerin darlığı ve iklimin sıcaklığı, kalabalığa ekleniyordu, o kadar kalabalıktı ki, kimsenin dönecek yeri yoktu. Neredeyse boğuluyorduk. Çok sayıda köle hasta oldu, pek çoğu öldü. Tedbirsiz para hırsının kurbanı oldular. Bu sefil durum, artık taşınamayacak hale gelen zincirlerin sıkıştırmasıyla, çocukların düştüğü ve neredeyse boğulduğu su birikintilerinin pisliğiyle daha da korkunçlaşıyordu. Kadınların çılgınlıkları, ölenlerin inlemeleri, tasavvur edilemez bir korku sahnesi yaratıyordu” (Campbell, 2016: 43- 44).

Beyazlar, hiç bir hakka sahip olmayan ve korumasız bir şekilde insanlık dışı güçlere bırakılan köleleri, alt-insan olarak değerlendirir. İnsan Hakları Bildirgesinin söz konusu olmadığı yasaklarla dolu dünyalarında, beyazlar tarafından kölelere “çoğulluk” damgası vurulur. Kişiliksizleştirme ve yok etme düşüncesiyle bireysellikleri ortadan kaldırılmak istenir.

“Sömürge insanının kişiliksizleştirilmesinin (...) işareti de, çoğulluk işareti diyebileceğimiz şeydir. Sömürge insanı asla ayrı ayrı nitelenmez; ancak anonim bir kolektiflik içinde boğulma hakkına sahiptir. “Onlar böyledir”, “onların hepsi aynıdır”, “bunlara güvenemezsin” (Memmi, 2009: 96) denmektedir.

Beyaz ırka sahip oldukları için kendilerini üstün gören ve egemen sınıfı oluşturanlar, siyahları aralıksız olarak çalıştırır ve koşullara uymadığı zaman, köleleri işkenceyle cezalandırır ya da öldürür. Bu yüzden kölelerin yaşadığı sömürge dünyası, manişeist bir dünya olarak karşımıza çıkar. Tüm varlığı ve öfkesiyle kendisini keşfeden siyahların,

beyazlara haykırışı şu satırlarda yansımaları bulur:

“Bu beyaz insan öldürdü babamı

Çünkü haysiyetli biriydi babam

Beyaz insan tecavüz etti anneme

Çünkü güzel kadını annem

Beyazlar haşatını çıkardı kardeşimin

Yollarda, güneşin altında

Çünkü güçlü biriydi kardeşim (...)

Ah Afrika, öyle yalnız, yalnız hissediyorum ki burada!” (Haddour: 2017: 258-259).

Aimé Césaire, *Et les chiens se taisaient* oyununda demir zincir ya da tasma vurularak hapsedilen, aç ve susuz bırakılan kölelerin, isyan girişimlerini önlemek amacıyla zincirlendiklerini belirtir. En ağır işkenceler ve kullanılan acımasız yöntemler altında yaşam mücadelesi verenlerin çoğu kez yaşadıkları delirmeleri şöyle imlenir:

“Kalabalık büyük bir hapishanede, korku ve endişenin eşliğinde, aklını yitirmek ve ölmek üzere olan zenciler, açlık, işkence ve delirmenin 30. günü” (Césaire, 1956:9).

Aimé Césaire’in gerçek bir hikayeden esinlendiği *La Tragédie du Roi Christophe* adlı oyunu, Fransızlara ait efendilerin ve kölelerin diyarı olan Haiti’de geçer. Henri Christophe, beyazların refahını yükseltmek amacıyla bu uzama getirilir. Tarihsel bir deneyimden geçen, kölelik sistemini ve soykırımı yaşayan Haitililer, mucize yaratarak bağımsızlık mücadelesini kazanırlar. Kölelik boyunduruğuna tutsak olan insanların, zincirlerini kırarak daimi ve devredilmez haklara kavuşmaları, anlaşılacağı üzere Haiti’nin bağımsızlığını kazanması sayesinde gerçekleşir. İnancını koruyarak Haiti halkının özgürlüğü için önemli katkı sağlayan Henri Christophe’un Haiti’nin ilk kralı olması oyun aracılığıyla okura aktarılır. Aşırı yorgunluk sonucunda güçleri tükenen, kişilikleri parçalanan, direnirse ölecek olan kölelerin acınası durumları, *La Tragédie du Roi Christophe* adlı oyunda şöyle gözler önüne serilir:

“Christophe: Bizden isimlerimizi çalmışlardı.

Benliğimizi!

Asaletimizi, bizden çaldılar!

Pierre, Paul, Jacques, Toussaint! İşte gerçek ismimizi unutturan değerimizi ve şerefimizi sarsan damgalar!

Ben bile

Kralınız olarak

Gerçek isminin ne olduğunu bilmeyen bir adamın kederini algılıyor musunuz? İsmi ne? Ne yazık ki, bunu yalnızca annemiz olan Afrika bilebilir?” (Césaire, 1963: 37).

Kıtlık ve hastalıklarla yüz yüze bırakılan Afrika’nın, geleneklerini ortadan kaldıran, kendi kültürünü bile aktarmadan yerlinin kültürünü yok eden, dillerinin yerine kendi dillerini veren, hatta isimleri bile değiştiren sömürgeciler, utanç ve korku içinde yaşayan kölelere şüphesiz ince ince zehir zerk ederler. Bu noktada “sömürgeleştirilen, belleğini adım adım yitirmeye mahkum olmuştur zaten” (Memmi, 2009: 112).

Sömürgeleştirilen halkların tarihine damgasını vuran şiddet olgusu, Aimé Césaire’in oyunlarında etkin bir biçimde ortaya konulur. Kendisini özgürleştiremeyen ve bu noktada sömürge olmaktan kurtulamayan kölelerin, içsel uyumsuzluğu yaşayarak derin bir yalnızlığa doğru sürüklendikleri görülür.

“Ve şu anda

Yalnızım, yapayalnız.

Sesimi boşu boşuna yükseltiyorum.

Her şey boş

Acı sesim

Yolu bilinmeyen karanlıklarda titreyen sesim

Ve annem yok

Ve oğlum yok” (Césaire, 1956: 36).

Aimé Césaire’in *Et les chiens se taisaient* oyununda kölelerin kanı ile beslenen, az gelişmiş toprakların yeraltı ve yerüstü kaynaklarını sömüren ve yoksulluk içindeki dünyanın utanılası gerçekleri üzerine yaşanan acı dikkati çeker:

“İsyancı: Acının büyük denizi, siyah kanlı deniz, şeker kamışı tarlalarının çalkalanması, kaygının ve yıkımın büyük okyanusu...” (Césaire, 1956: 27).

Pragmatik fırsatçılarla dolu Avrupa Medeniyetine karşı çıkan Aimé Césaire, sömürenin süregelen güç odaklı vahşi statüsünü yadsır. Afrikalılara, kültürleri, dinleri ve değer dizgelerinde onuru aşlamak isteyen Aimé Césaire, dolikosefal ırkın yönettiği insanların kan dökmelerinden ne kadar etkilendiğini şöyle gösterir:

“Madagaskar’da 90 bin ölü! Çin Hindi ayaklar altında çiğnenmiş, paramparça edilmiş, suikastler düzenlenmiş, Ortaçağın derinliklerinden akılda kalan işkenceler yapılmış. Ama ne manzara!” (Césaire, 2007: 82).

Yukarıdaki örnekten de anlaşılacağı üzere, ırksal önyargılarla dolu olan Avrupa, kuşatması altına almış olduğu az gelişmiş ve savunmasız toprakları sömürür. Bu süreçte az gelişmişlik, kolonyalist sömürünün bir sonucu olarak karşımıza çıkar. Böylece Batı, politik, ekonomik, askeri ve kültürel hegemonyasını inşa eder. Sömürü, zulüm, eşitsizlik ve bozulan toplumsal psikoloji sarmalının süregeldiği uzamlarda, işkence ya da öldürme yoğunlaşır. Bir uçtan bir uca istila ettikleri savunmasız olan Afrika’da, Batı Medeniyeti, “sırf sırf erkekleri öldürmek için emir almışlardı, fakat onları kimse engellemedi, kan kokusuyla kendinden geçmiş bir şekilde, tek bir kadının ve tek bir çocuğun bile canını bağışlamadılar... Akşamüzerine doğru hararet hafif bir sisin yükselmesine neden oldu: Şehrin hayaleti, batan güneşle buharlaşan şey, beş bin kurbanın kanıydı” (Césaire, 2007: 73-74).

Kendisini hümanist değerlerin beşiği sayan ve sermayeyi temsil eden Beyaz Avrupalının yok ettiği uygarlığı, Afrika uygarlığının enerji ve çabasıyla yeniden şekillendirmeyi isteyen Aimé Césaire, kurtuluşun başkaldırı ile gerçekleşebileceğini ileri sürerken, sömürgeciliği, köleliği, eşitsizliği, soykırımı ve onu destekleyen ırkçı ideoloji de reddeder. Sömürgeyi yaratan ve yaratmaya devam eden güç, boyun eğdirilen, aşağılanan, cehalet ve sefalet içinde her tür haklarından mahrum bırakılan öteki olan köleleri, adeta cansız bir nesneye indirger ve onlara diz çöktürür.

“O, kara ağızları susturan tıkaçı çıkardığınızda, size ne söylemelerini bekliyorsunuz? Methiye düzmelerini mi? Atalarımızın enselerine bütün kuvvetiyle bastırıp kafalarını öne eğen bu insanlar, yeniden kafalarını kaldırdıklarında, gözlerinde hayranlık belirtisi bulacağınızı mı sanıyorsunuz?” (Senghor, 2015: 51).

Aimé Césaire’in düşüncesine göre sömürge yaşamının yükü altında soluğu kesilen, kendi toprağının besinleriyle karnını doyurmaktan aciz, hangi tarafa dönse yolları kapalı, sınırları dikenli, güneş altında var olmaya çalışan Afrikalılar, renk, dil ve din gerçeği konusunda direniş göstermeli ve özgürlüklerini kazanmalıdırlar.

Aimé Césaire’in *Une saison au Congo* adlı oyununda, her tür baskıya maruz kalmasına karşın, inanılmaz bir cesaretin yaşandığı bir uzam olur Kongo. Kölelerin direniş ruhunun ayakta durduğunu göstermesi açısından Kongo son derece önem taşır. Kongolular, tutsaklıkları boyunca içselleştirdikleri değerleri, Afrika’nın özgürleşmesi yolunda desteğe dönüştürürler. Lumumba, ırkçı ve sömürönlere karşı duran Kongoluların direniş dalgasını yarattıklarını belirtir ve Kongo’nun özgürleşmesinden sonra artık hiç bir ülkenin tekelinde olmayacağını da şöyle dile getirir:

“Lumumba: Beyazların çıkarlarına göre gasp ettikleri Afrika, (...) kendinden çalındı. Afrika, kendi kendisine aç! Afrika’yı kendisine geri veriyorum! Konuşuyorum ve Afrika’yı tüm dünyaya geri veriyorum!” (Césaire, 1973: 106).

Görüldüğü üzere yaşam haklarını savunan Kongoluların, sömürü ve ırkçılıktan arınmış bir dünya düzeni için mücadele ettiklerini söyleyebiliriz. Daha da önemlisi ezilen kitlenin başkaldırısı, yalnızca ırkçılık karşıtı değildir, aynı zamanda kapitalizm karşıtı bir bakış ile aydınlanmanın gereğini de ortaya koymaktadır.



Sonuç olarak insanlığı aydınlanma düşüncesi etrafında birleştirmeye ve kararlı bir biçimde mücadele etmeye davet eden Aimé Césaire, sömürgecilik ideolojisini anlamlandırmamızı sağlayan bakış açısını etkin bir biçimde sunar. Nihayetinde Aimé Césaire, köleliğin kaldırıldığı, acı değil mutluluk çılgınlıklarının atıldığı ve eşitsizliğin bittiği bir dünya arayışının gerekliliği üzerine vurgu yapar. Aimé Césaire, kendisini insancıl değerlerin beşiği sayan, medeniyet meşalesi altında gizlenmeye çalışan sömürge ya da dominyon örgüsünün, sömürülen coğrafyaya dayattıkları efendi-köle ilişkisini ve sömürgeciliği meşrulaştıran tüm edimleri kökten reddeder. Dolayısıyla beyaz adamın yok ettiği medeniyeti, Afrika medeniyetinin enerji ve çabasıyla yeniden oluşturmasını arzulayan Afrikalılar için, öncelikle aydınlanmayı ileri sürer.

Tarihte eşi benzeri görülmemiş bir şekilde ailelerinden, dinlerinden, dillerinden ve yaşadıkları uzamlardan koparılan, aşağılanan, boyun eğdirilen, işkence gören Afrikalı insanını, sömürgeci güç karşısında hak ettiği yere yükseltmeye karar veren Aimé Césaire ve arkadaşları, boyun eğmez bir tavrın gerekliliğine odaklanırlar. Bu belki de çağın büyük değişimleri karşısında Afrikalıların özgürleşmesine yol açacaktır. Bu bağlamda Afrika'nın ilerlemesi ve mutluluğu için kolay olmasa da tarihe yön vermesi beklenir. Aimé Césaire'in bakış açısından değerlendirdiğimizde insanoğlu, yozlaşmış olan düşüncelerini söküp atmadıkça, güven içinde olamayacağından kendi özgürlüğünün de tadını çıkaramaz.

Amansız bir biçimde karşı karşıya gelen beyaz ve siyah insan arasındaki büyük ayırım, bir ırkın derisinin renginden dolayı dışlanması, hor görülmesi, eşit olmayan işlemlere uğratılması, sınırlandırılması, sonsuza kadar köle olarak tutulması, diğerinin ise egemen, özgür ve daha değerli olması için bir neden olarak algılanmamalıdır. Bu pencereden bakıldığında bir insan, yalnızca siyah olduğu için hep köle olarak kalmaya devam ederken, diğeri ise beyaz olduğu için sonsuza kadar üstünlüğe ve özgürlüğe mi sahip olmalıdır?

Afrika'nın yokluğunu ve özlemini çektiği bağımsızlık hareketlerinin saygın seslerinden olan Aimé Césaire, bir ırkı üstün diğerini ise aşağı gören düşünce dizgesi terk edilinceye kadar, hiç bir millette birinci ve ikinci sınıf vatandaş ayrımı yapılmayınca kadar, insan hakları eşit olarak sağlanıncaya kadar, kalıcı barış, hak, özgürlük ve eşitliğin yalnızca bir yanılısama olacağını bize gösterir. Kitleler halinde zorla götürülüp bedenlerine el konulan ve emek güçleriyle kapitalizmin ayağa kalkmasında hayati rol oynayan insanları, görmezden gelen egemenler yok edilinceye kadar mücadele sürdürülmeli ve renk önyargısı yadsınmalıdır. Öteki'ni bastıran, insani olandan uzaklaştıran, eşitsizliği ve soykırımı meşru hale getiren ezici çoğunluğa karşı şüphesiz ki hiç pes edilmemelidir.

**KAYNAKÇA**

- Biko, S. (2014). **Siyah Bilinci**, (Çev. Onur Eylül Kara), Dipnot Yayınları, Ankara.
- Bosman, W. (2013). *An a New and Accurate Description of the Coast of Guinea, Divided Into the Gold, the Slave, and the Ivory Coasts; Containing a Geographical, Political, The classics, ABD.*
- Campbell, H. (2016). *Rasta ve Direniş*, (Çev. Irmak Ertuna-Howison), Dipnot Yayınları, Ankara.
- Canot, T. (2013). *Confessions d'un négrier: Les aventures du capitaine Poudre-à-Canon trafiquant en or et en esclaves, 1820-1840*, Libretto, Paris.
- Césaire, A. (1956). **Et les chiens se taisaient**, Présence Africaine, Paris.
- Césaire, A. (1963). **La Tragédie du Roi Christophe**, Présence Africaine, Paris.
- Césaire, A. (1973). **Une saison au Congo**, Editions du Seuil, Paris.
- Césaire, A. (2007). **Barbar Batı Sömürgecilik Üzerine Söylev**, (Çev. Güneş Ayas), Salyangoz Yayınları, İstanbul.
- Dubois, L. (2004). **Avengers of the New World: The Story of the Haitian Revolution**, Harvard University Press, Cambridge.
- Federini, F. (1988). **L'abolition de l'esclavage de 1848: Une lecture de Victor Schoelcher**, L'Harmattan, Paris.
- Haddour, A. (2017). **Fanon Kitabı Seçme Yazılar**, (Çev. Utku Özmakas), Dipnot Yayınları, Ankara.
- Harris, J.E. (1993). **Global Dimensions of the African Diaspora**, Second Editions, Howard University Press, Washington.
- Kea, R.A. (1983). "Settlements, Trade and Politics in the Seventeenth Century Gold Coast" :Gold Production and Trade: Aspects of Social-Economic Development in the Gold Coast HistoricalFormation During the Sixteenth and Seventeenth Centuries", **The International Journal of African Historical Studies**, 16/4, 689-692.
- Kesteloot, L. (2000). **Césaire Şiirine Genel Bir Bakış**, Seçme Şiirler, (Çev. Metin Cengiz),Şiirden Yayınları, Ankara.
- Labruno, G, Toutain, P. & Zwang, A. (2011). **L'histoire de France**, Nathan, Paris.
- Meillassoux, C. (1987). "Anthropologie de l'esclavage. Le ventre de fer et d'argent", **Revue française de sociologie**, 28/4, 712-713.
- Memmi, A. (2009). **Sömürgecinin ve Sömürgeleştirilenin Portresi**, (Çev. Şen Süer), Versus Yayınları, İstanbul.
- Merivale, H. (1928). **Lectures on colonization and colonies**, Oxford University Press, Londra.
- Reynolds, E. (2004). **Fırtınaya Karşı Ayakta Kalmak**, (Çev. Koray Akten), İmge Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Rodney, W. (2013). **Avrupa Afrika'yı Nasıl Geri Bıraktı**, (Çev. Hülya Osmanağaoğlu),Dipnot Yayınları, Ankara.
- Senghor, L. S. (2015) *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française, Précédée de "Orphée noir" par Jean-Paul Sartre*, Quadrige, PUF, Paris.
- Williams, E. (2013). **Kapitalizm ve Kölelik**, (Çev. Anıl Tarar), Dipnot Yayınları, Ankara.