



*Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi Sayı: 13/4 2024 s. 1386-1401, TÜRKİYE*

*Araştırma Makalesi*

**ERENDİZ ATASÜ'NÜN HİKÂYELERİNDE LAYTMOTİFLER:  
GÖSTERGEBİLİMSEL BİR ANALİZ ÖRNEĞİ**

**Senem ÜSTÜN KAYA\***

**Geliş Tarihi: 10 Ekim 2024**

**Kabul Tarihi: 1 Aralık 2024**

**Öz**

Edebî bir eserde, yazar tarafından bilinçli olarak sıkça tekrarlanan söz, durum veya karakterin bir davranışı olan “laytmotif” okurların alt metne ulaşmasında pusuladır. Gösterge işlevine sahip laytmotifler, hem yazarın ideolojisi hakkında somut bilgi verir hem de okuyucuların ilgisini çekerek yorumlama sürecinde aktif katılımcı olmalarını sağlar. Bu çalışmanın amacı, Erendiz Atasü'nün eril baskının kadınlar üzerindeki baskıyı eleştirdiği *Kadınlar da Vardır* (2011) eserindeki kısa hikâyelerindeki laytmotiflerin analizidir. Atasü'nün hikâyelerindeki göstergelerin dizgesel yapısı, Ferdinand de Saussure'un anlam çözümleme şemasındaki “gösterge”, “gösteren” ve “gösterilen” kavramları çerçevesinde incelenmiştir. Gösterge bilimsel bu analizin sonucunda, Atasü'nün seçilen hikâyelerinde gösterge şeklinde verilen laytmotiflerin iki işlevinin olduğu sonucuna varılmıştır: karakterlerin duygu ve düşüncelerini aktarma ve estetik açıdan anlatıya atmosfer katma.

**Anahtar Sözcükler:** Laytmotif, Erendiz Atasü, Ferdinand de Saussure, gösterge bilimsel analiz.

**LEITMOTIFS IN ERENDİZ ATASÜ'S STORIES: AN EXAMPLE OF SEMIOLOGICAL ANALYSIS**

**Abstract**

In a literary work, “leitmotif”, a word, situation or behavior of a character that is frequently repeated consciously by the author, is the compass for readers to reach the subtext. Leitmotifs that have an indicative function both to provide concrete information about the author's ideology and attract the readers' attention, enabling them to become active participants during the interpretation. The aim of this study is to analyze the leitmotifs in Erendiz Atasü's short stories in *Kadınlar da Vardır* (2011), in which she criticizes the male oppression on women. The systematic structure of the signs in Atasü's stories was examined within the framework of “sign”, “signifier” and “signified” in Ferdinand de Saussure's semantic analysis scheme. As a result of this semiotic analysis, it was concluded that the leitmotifs, in the form of signs, in Atasü's selected stories have two functions: conveying the feelings and thoughts of the characters and adding aesthetic atmosphere to the narration.

**Keywords:** Leitmotif, Erendiz Atasü, Ferdinand de Saussure, semiological analysis.

\* Doç. Dr.; Başkent Üniversitesi, İngilizce Öğretmenliği Bölümü, [efesenem@yahoo.com](mailto:efesenem@yahoo.com)

## Giriş

Bir edebiyat metninde “yan yana gelerek bir bezeme işini oluşturan ve kendi başlarına birer birlik olan öğelerden her biri” (TDK, 2015, s. 189) olan motifler edebî metnin amacını, temasını ve yazarın mesajlarını anlamada okura yardımcı olan edebiyat öğeleridir. Laytmotifler ise, “[B]ir düşünceyi vurgulamak, bir duyguyu yoğunlaştırmak amacıyla bir eserde (sıkça) tekrarlanan motifler” (Karataş, 2001, s. 264) olarak tanımlanır. Yazarın bilinçli olarak tekrarladığı, metnin katmansal yapısında öne çıkan ve ileri dönük olaylara özgü hatırlatıcı özelliği olan “laytmotif” (öncü motif), kurguda çokluk şeklinde verilen motiflerin birleşimi ile oluşur. Laytmotif kavramının kelime kökü Almanca’da “öncülük etmek” anlamına gelen “leiten” ve “tekrar eden” anlamına gelen “motiv” kelimelerinden türemiştir ve İngilizce “leitmotif” (Nişanyan, 2015), Türkçede ise “laytmotif” veya “öncü motif” olarak kullanılır.

Anlatıda tekrarlanan ayırt edici ve okuyucuyu uyarıcı durum, davranış, tutum veya imajlar anlamına gelen laytmotifler, belli bir eserdeki tekrarların birleşerek bir anlam ifade etmesini sağlar (Morner, 1991, s. 140). Bu bağlamda, laytmotif, bir eserdeki ana düşünce, tema ve duyguyu açığa çıkarmak için kullanılan gizli sembollerdir. Ancak, her tekrarlanan öğe laytmotif değildir çünkü laytmotifin kurguda yazarın mesajını iletmek adına bir işlevinin olması beklenir (Sazyek, 2021, s. 217). Soylu (2020), bir ögenin laytmotif sayılabilmesi için metinde bir ideoloji veya düşünceyi temsil etmesi gerektiğini savunur (s. 738). Bir başka deyişle, laytmotif, yazarın göstergeler aracılığıyla okura alt metni iletilmesinde kullandığı ipuçlarıdır.

19. yüzyılın sonlarına doğru müzikte öne çıkan ve düzenli aralıklarla ses tekrarı anlamına gelen (Huyugüzel, 2018, s. 285) laytmotifler, en genel hali ile sinema, tiyatro ve edebiyat gibi tüm sanat dallarında karşılaşılan bir sözün veya durumun tekrarlanmasıdır:

Aslında bir müzik terimidir ve özellikle kişileri, nesnelere karakterize eden, tekrarlanan motif anlamındadır. Edebiyatta sık sık tekrarı bir çeşit karakterize edişe ya da hatırlatmaya yarayan motif, durum, formül ya da nesne demektir ki, aynı zamanda bir kurgu aracı anlamı da taşıyabilir (Aytaç, 2009, s. 349-350).

Kaynağı müzikal temalar olan laytmotif edebî bir terim olarak ilk kez Thomas Mann’ın *Buddenbrooks* (1901) eserinin önsözünde ortaya çıkmış (Warrack, 1995, s. 644) ve kurguda söz dizimsel tekrarlar olarak yaygınlaşmıştır (Cuddon, 1999, s. 453). Laytmotifin edebiyatta farklı işlevleri vardır. İlk olarak, yazarlar, vurgu yapmak istedikleri temayı öne çıkarmak için okuyucunun ilgisini çekmek amacı ile laytmotifleri kullanır. İkinci olarak, durumlar, olaylar ve karakterlerin davranışları laytmotifler sayesinde netleşir. Ayrıca, sıkça tekrarlanan kelimeler, metne estetik açıdan müzikal bir ahenk katar. Çağırışım ve anırtıma yolu ile metnin bütününe bahsedilen durumları laytmotifler anlatı boyunca okura hatırlatır ve son olarak, laytmotifler, karakterlerin iç dünyaları ile ilgili işaretler sunar.

Karataş (2001), laytmotifin asıl amacının vurgu ve tekrarlar yolu ile katmanlar arasındaki metnin içinde tekrarlanan motifler olduğunu (s. 264) söylerken, Escal (1995), laytmotifleri anlatı ve içerik açısından metni çözümlenmek adına yazar tarafından bilinçli olarak kullanılan ipuçları (s. 158) olarak tanımlar. Bir edebî eserde dikkat çekecek kadar tekrarlanan söz öbekleri, dizeler veya karakterlerin hareketleri (Tekin, 2010, s. 252) olan laytmotifler yazarın mesajlarına ulaşmak için okurun pusulasıdır:

‘Ana kılavuz motif’ anlamına gelen laytmotif, müzikten edebiyata geçmiş bir kavram ve anlatım tarzıdır. Anlatım tarzı olarak laytmotif; herhangi bir tavır, hareket

veya sözün eserde çeşitli vesilelerle birçok kez tekrar edilmesidir. Yazar ve şairler, laytmotif tekniği ile öncelikle muhtevada sürekliliği sağlama amacı güderler. Eğer laytmotif kahramana ait bir söz veya bir tavır olarak gerçekleşiyorsa, bu, o söz veya tavrın kahramanın çok belirgin bir yönünü karakterize ettiğinin işaretidir. Bunun da ötesinde laytmotif, edebî metne simetrik ve estetik değer kazandırır (Çetişli, 2014, s. 134).

Çetişli'nin vurgusunun yanı sıra, Fidan (2018), laytmotifin saplantılı kişilikleri olan kahramanların (s. 24) iç dünyasını yansıtan bir kavram olduğuna dikkat çekerken Bağcı (2022), farklı sanat dallarında kullanılan laytmotifi şu şekilde kategorize eder:

Romanda laytmotif tekniğini kullanan yazarlar eserlerine akıcılık, devamlılık, bütünlük katabilir. Laytmotif eserdeki bir konunun, bir kişinin daha belirgin hâle gelmesine hizmet edebilir. Yazar bu teknikle belli bir durumu vurgulamış, somutlaştırmış olur. Müzikal bir atmosfer, bir ritim, ahenk oluşturarak eserin estetik değerine katkı sağlayabilir. Karakterizasyonu güçlendiren bir unsur olarak kullanılabilir. Nesne, düşünce ve olayların tekrarı bir karakterin iç dünyasıyla ilgili önemli işaretler verebilir. Çağrışım yoluyla daha önce bahsedilen bir durum ya da olayı hatırlatabilir (s. 691).

Bir metnin “güdüm kurgusu hem metnin izleksel güdümünü hem de iletişim koşullarını düzenler” (Göktürk, 2010, s. 100) savından yola çıkıldığında, anlatının içindeki dizgelerin birleşimi ile bir bütün oluşturulmasını laytmotifler sağlar ve “eserin muhteva ve estetik cephesine” (Tekin, 1989, s. 93) katkıda bulunur. Okuyucu, laytmotifler fark edip anlamlandırmaya çalıştığında metnin gerçek anlamına ulaşır. Erkman-Akerson (2012) göstergelerin edebi bir metinde “rastgele” (s. 163) sıralanmadığını ve kullanılan her laytmotifin yazar tarafından okuyucunun ilgisini çekmek adına bilinçli olarak seçildiğini vurgular. Bu bağlamda, göstergebilim çerçevesinde bir edebî eserdeki laytmotiflerin incelenmesi metindeki anlamın nasıl oluşturulduğuna (Bertrand, 2000, s. 9) bakmayı sağlar. Göstergelerle örülen bir yapıya sahip olan metin anlatısı aslında anlatımın parçalarıdır ve laytmotiflerin yorumlanması yazarın asıl anlatmak istediğine ulaşılmasını mümkün kılar. Metnin yüzeysel yapısında sürekli tekrarlandığı için göze çarpan laytmotifler, yapısal düzlemi anlam düzlemine aktarmaya yarayan “anlam kavşakları[dır]” (Rifat, 2014, s. 119).

Edebî eserdeki anlatının sistemsel bir yapı olduğundan yola çıkıldığında, bir metindeki her ögenin kendi içinde ve birbirleriyle ilişkide olduğunu söylemek doğru olacaktır. Barthes (2005) metindeki öğelerin ve anlam bütünlüğünün belli amaçla örüldüğünü savunurken “işlev anlamla doğar” (s. 49) der. Böylece, gösterge bilimsel bir analiz, metnin alt yapısına ulaşmada okura somut örnekler sunarak hem yazarın ideolojisi hakkında bilgi vermeyi hem de metni yorumlamayı sağlayan bir bilim dalıdır.

Bu çalışmanın amacı, Erendiz Atasü'nün feminist ideolojisinin *Kadınlar da Vardır* (2011) eserindeki kısa hikâyelerinde nasıl laytmotifler aracılığı ile okura aktarıldığının incelenmesidir. Analiz kapsamında, kitaptaki üç hikâyenin yüzeysel düzlemindeki laytmotifler çözümlenmiş ve anlatıların derinindeki anlam düzlemi yorumlanmıştır. Öykülerdeki her laytmotif bir gösterge işlevine sahip olduğundan, bu çalışmada, göstergeler dizgesel yapı açısından incelenmiştir. Bir söylemin veya yazılı bir metnin anlam bütünlüğüne ulaşmak adına gösterge, gösteren ve gösterilen ilişkisini incelemek, göstergebilim analizi yapmak, metnin anlamını da açıklığa kavuşturur. Göstergebilimin kurucularından dilbilimci Ferdinand de

Saussure'un dil ve söz arasındaki farklılıkları anlamlandırmak adına geliştirdiği "gösterge", "gösteren" ve "gösterilen" kavramları, bu çalışmanın çerçevesini oluşturmuş ve Saussure'un anlam çözümleme şeması kapsamında Atasü'nün ideolojisini örneklendirmek için adı geçen kavramlar hikâyelere uygulanmıştır. Analizin sonucunda, Atasü'nün seçilen hikâyelerinde laytmotiflerin iki amaç doğrultusunda anlatıda bulunduğu sonucuna varılmıştır: karakterlerin duygu ve düşüncelerini aktarma ve estetik açıdan anlatıya atmosfer katma.

### 1. Gösterge ve Laytmotif İlişkisi

Dilbilimsel metotları yazılı ve sözlü her nesneye uygulayan "Göstergebilim" (semiotics, semiology), yaklaşımının en temel özelliği bir metni yapısal açıdan incelemektir. "Semiotik", "semiotique", "semiologie" veya "semiotics" şekillerinde Avrupa ülkelerinde kullanılan göstergebilim Eski Yunancada "semeion" yani "işaret" anlamına gelmektedir (Erkman-Akerson, 2019). En genel tanımı ile göstergebilim, bireylerin yaşadıkları toplumda kullanılan doğal dilleri yanı sıra, müzik, moda, töre ve inanışlar, törenler, sözlü ve yazılı basın, sinema, medya, politika, reklamcılık, tiyatro gibi dil kullanılarak üretilen sistemler bütününe inceleleyen bir bilimdir (Karaman, 2017). Bir başka deyişle, "maddi ve soyut" (Çiçek, 2014; Ünal, 2014, s. 3) olan her şeyi kapsayan göstergelerin incelenmesi göstergebilimin alanıdır. Ancak, göstergebilimi anlamak için öncelikle Saussure tarafından geliştirilen "gösterge" (sign), "gösteren" (signifier) ve "gösterilen" (signified) kavramlarını özümsemek gerekir.

Günlük yaşamın her alanında karşılaşılan göstergeler, bir birey için başka bir şeyin yerini tutan bir "şey" olarak tanımlanır (Akerson, 2019, s. 93; Çulha, 2011, s. 410; Günay, 2002, s. 181). Vardar (2001) göstergeyi şu şekilde tanımlar: "genel olarak bir başka şeyin yerini alabilecek nitelikte olduğundan kendi dışında bir şey gösteren her türlü nesne, varlık ya da olgu" (s. 111). Benzer şekilde, Altuğ (2008) göstergeyi "bir şeyin yerine duran, bir şeyi temsil eden, bir şeye işaret eden bir şey olarak anlaşılır" (s. 10) şeklinde açıklar. Gösterge kendi dışında bir şeyi temsil eden ve temsil ettiğinin yerini alan nesne veya olgudur (Yılmaz, 2002, s. 4). Gösteren göstergeyi algılarımızla kavradığımız biçim ve gösterilen ise göstergenin akıl yolu ile algılanmasıdır (Yılmaz, 2002, s. 5).

Göstergebilim, olayları ve kavramları daha açık anlamayı, metnin yüzeysel katmanının altındaki alt metne ulaşmayı, çözümleme yapmayı, farklı metinler arasında ilişki kurabilmeyi, bir bütünü parçalarını birleştirerek metnin bütününe ulaşmayı ve gösteren ile gösterilen arasındaki mantığı çözmeyi sağlar. Altınbüken (2014), bir metinde, dil ve mantık arasındaki ilişkiyi göstermek için yapılan analiz sayesinde parçaların bir bütün oluşturarak metnin üretiliş sürecini aydınlatmanın göstergebilimin en önemli amacı olduğunu vurgular (s. 239). Benzer şekilde, Sayın (2014) dünyayı ve kendimizi anlamlandırma aşamasında bireyin kodları çözmeye ve yorumlamaya ihtiyacı olduğunu (s. 51) ve anlamlandırma sürecinin iki aşamadan oluştuğunu söyler: bireyin kendini ve evreni anlamlandırması ve bireyin etrafındaki kodları kullanarak çevresini çözümlemesi. Birey görünenin dışına çıkarak ve göstergeleri yorumlayarak esas anlama ulaşır.

20. yüzyılın başlarında İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure, göstergebilimin kurucularından biridir. Saussure, dil ve iletişim üzerine önemli çalışmaları olan bir dilbilimci olarak, dilin bir sistem olduğunu ve yazılı veya sözlü her söylemin "gösteren" ve "gösterilen" arasındaki ilişkinin ürünü (Yücel, 2005, s. 29) olduğunu savunmuştur. Saussure (2001), anlam çözümlemesi için göstergelerin yorumlanması gerektiğini vurgularken, "gösterge"yi anlamlı ve

fiziksel bir nesne veya başka bir şeyi temsil eden imge olarak tanımlar. Gösterge (sign), “gösteren” (signifier) ve “gösterilen” (signified) olarak birbiriyle karşılıklı ilişki içerisinde olan iki düzlemde oluşur: “Bütünü belirtmek için gösterge sözcüğü kullanılmalı, kavram yerine gösterilen ve işitimi imgesi yerine de gösteren terimleri benimsenmelidir” (Saussure, 2001, s. 109). “Gösteren”, duyularla algılanan somut ifade veya varlıklar ve “gösterilen” ise gösterenin zihindeki çağrışımı veya bireyin akıl, ruhsal deneyim ve bilgisi kadarı ile algılayabildiği soyut imgelerdir (Saussure, 2001, s. 77-78).

Ferdinand de Saussure’a göre göstergeler, birbiriyle karşılıklı ilişki içerisinde olan gösteren (görüngü/ifade) ve gösterilen (imge/içerik) olmak üzere iki boyutludur (s. 14, 77, 78, 136). Bir başka deyişle, gösteren duyulan veya okunan iken gösterilen ima edilen veya zihinde canlanandır. Ancak, gösteren ile gösterilen arasındaki bağın mantıklı olması gerekmez (Saussure, 2001, s. 111) çünkü “gösterenin değişmez olduğu da söylenebilir, değişebilir olduğu da” (Saussure, 2001, s. 120). Örneğin, “çiçek” kelimesini ele alalım. Sözcüğün göstereni “ç-i-ç-e-k” harflerinin bir araya gelerek görsel oluşturmasıdır. Bireyin zihninde ise, onun akıl ve ruhsal durumundan dolayı gelin çiçeği veya cenaze çiçeği olarak yansıyabilir çünkü birden fazla imge de tek bir görüngeneye ait olabilir (Busch, 2008, s. 192). “Gösteren” bir nesneyi ve gösterilen ise onun çağrışımıdır ve bilimsel açıdan bu iki kavramın incelenmesi göstergebilimin alanıdır (Denli, 1997, s. 25). Ancak, gösterilen, bir nesnenin zihinsel tasarımıdır ve gösteren ile gösterilen arasındaki bağın mantıklı olması gerekmez (Saussure, 2001, s. 111) çünkü “gösterenin değişmez olduğu da söylenebilir, değişebilir olduğu da” (Saussure, 2001, s. 120). Göstergeyi oluşturan gösteren ve gösterilen arasındaki ilişkinin çözülmesi “anlamlandırma” olarak kabul edilir.



Saussure’un anlam öğeleri (Fiske, 2014, s. 12).

Edebî bir metinde, örneğin, metni anlamlandırma aşamasında gösterge, gösteren ve gösterilen arasındaki bağın incelenmesi önemlidir. Yapısalcı ve tümenden gelimci bir yöntem sayesinde ve “göstergebilimsel çözümleme (yapıbozma ve yapıyı yeniden kurma)” (Parsa ve Parsa, 2002, s. 56) yolu ile okur, yazarın mesajlarına ulaşabilir. Bu metni bozma ve yeniden kurma aşamasında okurun en önemli pusulası da laytmotiflerdir çünkü her gösterge bir laytmotif işlevi görür. Saussure’un göstergebilim analizi ışığında, dil ve söz ayrımı üzerine geliştirdiği gösterge, gösteren ve gösterilen kavramları sadece dilbilim alanında değil aynı zamanda yazılı ve sözlü her söylemde geçerli olan olgulardır. Bu bağlamda, metinlerde de bu üç kavram, motif, sembol, laytmotif ve imgeler olarak yazar tarafından tercih edilir ve kavramların yorumlanması yazarın mesajlarına ulaşmamızı mümkün kılar.

Göstergebilim alanında çalışmaları olan araştırmacılar maddi ve soyut olan her şeyin gösterge olduğunu savunurlar (Aktulum, 2004, s. 2; Çiçek, 2014, s. 215; Kıran, 2004, s. 51; Sayın, 2014, s. 33; Ünal, 2014, s. 3) ve bu sebeple göstergebilimin göstergelerin yorumlandığı

her alanda geçerli bir araştırma sahasıdır. Türk edebiyatında Adem Gürbüz, Funda Kurak Açıcı, Makbule Civelek, Ufuk Bircan, V. Doğan Günay, Yurdagül Kılıç Gündüz ve Mehmet Çiçek ve Funda Uzdu Yıldız başta olmak üzere göstergebilim alanında sınırlı sayıda çalışmalar olmasına rağmen, modern ve post modern dönemde gösterge bilimsel analiz edebi çalışmalar için zengin bir alandır.

Türk edebiyatının önemli “kadın edebiyatı” öncülerinden Erendiz Atasü (1947- )’nün hikâyeleri de gösterge bilimsel analiz açısından zengin kaynaklardır. Cinsellik, aile içi rol dağılımı, annelik, evlilik ve kadın özgürlüğü gibi konuları eril sistemi eleştiren ideolojisi ile eserlerinde ön plana çıkarmış olan Atasü’nün yazınında, imge, diyalektik imge ve göstergeler gibi unsurlar yoğunluktadır. Erkek egemen toplumlarda kadınların yaşadığı sıkıntıları anlatan Atasü’nün öykülerinde kadınlar erkek karakterlerle veya toplumla çatışma halindedir: “Yazar, hangi konuyu işlese işlesin, tüm hikâyelerinde kadın imgesi kendini gösterir... Öykü kuruluşlarında asıl dikkat çeken yön kahramanların yaşadıkları çatışmalardır. Kahramanlar genellikle kendileriyle, çevrelerindeki insanlarla, düzenle çatışma ve geçmişle hesaplaşma halindedirler” (Suroğlu, 2011, s. 39). Kadın duyarlılığına vurgu yapan Atasü, bu sebeple, kadın karakterleri anlatının merkezine yerleştirir.

Atasü’ye göre, kadınlara yüklenen görev ve roller eril ideolojinin dayatmasıdır: “Geleneğin talep ettiği kadın, bütün uygarlıklarda Üç S ve Üç Kâr kuralına uymak zorundadır! Sessiz, sadık, silik; vefakâr, cefakâr, fedakâr! Aksi halde çatışma başlar” (Atasü, 2009, s. 85). Bu baskının en çok evlilik kurumunda hissedildiği ataerkil toplumlarda kadının eş ve anne olarak yaşadığı mutsuzluk, umutsuzluk ve yalnızlık evreni Atasü okurlarına semboller, göstergeler ve motifler aracılığı ile sunmuştur. İkinci plana atılan, cinsel obje olarak görülen ezilmiş, dışlanmış, örselenmiş ve bunalımlı kadınların yaşantısını ve sorunlarını yazar, imgeler, göstergeler ve motifler ile süslemiştir (Suroğlu, 2011, s. 32-37). Erendiz Atasü, göstergeler şeklinde verilen laytmotifleri feminist ideolojisi ile birleştirerek öykülerine derin anlamlar kazandıran bir yazardır.

Bastırılan, susturulan ve yalnızlaşan kadın karakter Erendiz Atasü’nün birçok hikâyesinde anlatının merkezindedir. Mutsuz evliliklerde bunalan, hayallerini ve neşelerini yitiren, hayatlarını ailelerine adamış (Önder, 2018, s. 72-75) ve eril sistemde ezilen kadınları konu alan öykülerinden oluşan *Kadınlar da Vardır* adlı öykü kitabında, “küçük burjuva” (Atasü, 1985, s. 58) kadınların varoluş mücadelesini resmeder. Yazar, yoğun göstergeler aracılığıyla olay örgüsünün merkezine kadın karakterleri yerleştirir ve okuyucunun laytmotifleri çözümleyerek pasif algılayıcıdan aktif yorumlayıcıya dönüşmesini sağlar.

“Bir Yüz-Bir Ters” hikâyesinde, örneğin, ömrünü ailesine adamış Nurten’in öyküsü anlatılır. Evliliğin ilk yıllarında ve gençliğinde kocası Fikret’in psikolojik ve fiziksel şiddetine maruz kalan Nurten, yaşlandıkça evdeki egemenliği ele geçirir. Hikâye, Nurten’in torununa kazak örmesi ile başlar ve geriye dönük tekniği (flashback) ile iş yerinde patronu tarafından ezilen Fikret’in karısını nasıl ezdiği resmedilir. Baloya davet edilen genç çift davete gitmeden Nurten’in kayınvalidesinin emaneti gelinliği kendine elbise yapmak istediği için kesmesinden ötürü kavga eder ve Fikret Nurten’e vurur. Kendisini kocasına ve çocuklarına adayan, ezilen ve ötekileştirilen Nurten yıllar geçtikçe yaşama sevincini kaybetmiştir: “Yıllar ondaki genç kadını anımsanamayacak denli öldürmüştü” (BYBT, s. 20).

Bir laymotif olarak öykünün birçok yerinde okuyucunun karşısına çıkan “bir yüz bir ters” ikilemesi, Nurten’in tek düze yaşamını ve bu yaşamdan kurtulamayışını sembolize eder: “Bir yüz, bir ters. Bir yüz, bir ters.(...) Kazaklar, yelekler, patikler... Atkılar, şallar... Tanrı razı olsun örgüyü icat edenden... Bir yüz, bir ters... Nurten Hanım torununa yelek örüyordu” (BYBT, s. 31). Gençliğinde “[G]ücü kuvveti yerinde” (BYBT, s. 29) olan Fikret Bey’in evdeki otoritesi çocuklar evlendikten sonra Nurten’e geçmiştir ve evin reisi artık kadındır. Atasü, bu rol değişimi ile kadınların aslında baskıcı evliliklerde çocukları için sustuğu ve erkeğin her türlü şiddetine katıldığı mesajını da verir: “Nurten Hanım kızla oğlan evlenip gideli beri yemek pişirmekten hoşlanmıyordu” (BYBT, s. 30). Üstelik Nurten’in hayatı renklenmişti ve “hiç bu kadar insanla ilişki kurmamıştı” (BYBT, s. 33).

Öykünün orta kısımlarında Nurten, örgü örerken kendi sevdiği programı izleyen ve özgürlüğünü ilan etmiş bir kadın olarak resmedilirken, Fikret huzursuz ve mutsuz tasvir edilir. Ansızın aklına gelen “balo” anısı ile Nurten’in ilgisini çekmeye çalışan Fikret’e eşi sinirlenir:

“Nurten, hani bir baloya gitmiştik, bizim şef yardımcısı Suavi Bey ve hanımı Şermin’le. Hatırlıyor musun?”

“Balo mu? (Ne balosu? Biz baloya gider miydik? Haa, evet, öyle bir şey olmuştu galiba. Fikret beni bırakıp, Suavi Bey’in hoppa karısıyla dans etmişti...)” (BYBT, s. 34).

Balo anısı Fikret için keyifle hatırlanırken Nurten için acı bir hatıradır. Balo için elbise almaya paraları olmadığından kayınvalidesinin gelinliğini kesip kendine elbise yapan Nurten kocasının hışmına uğramış ve bütün gece “beyaz tuvaletine hiç uymayan bir şalla bir köşede otur[du]” (BYBT, s. 37). Bu sebeple, balodan bahsetmeye devam eden Fikret’i dinlememek için örgüsüne devam eder:

“Demek hatırlamıyorsun baloyu. Oysa sendin istekli olan gitmeye Nurten...”

“(Bir yüz, bir ters.)”

“Nurten, diyorum ki, güzel bir anı oldu balo, iyi ki gitmişiz.”

“(Bir yüz, bir ters.)” (BYBT, s. 37).

Hayatını çocuklarına ve eşine adayan, sevincini ve yaşam enerjisini kaybetmiş, dövülen ve hor görülen Nurten artık yaşlanmış ve kendi hayatı üzerindeki hakkını geri almıştır. Bu sebeple, Fikret sinirle haykırır: “Biliyorum, yaşlandım diye bütün bunlar. Hastayım diye. Anlamıyorum sanma. Sen de çocuklar da önemsemez oldunuz beni. Eskiden her şey bambaşkaydı... “(Bir yüz, bir ters.)” (BYBT, s. 39).

Nurten’in umursamaz tavrına öfkelenen Fikret hiddetle yerinden kalkıp eşinin üstüne yürürken düşer ve yıllardır ilk kez Nurten’in omzuna dokununca, kadın korkuyla gençliğinde maruz kaldığı şiddeti hatırlar. Geriye dönük tekniği ile okur, patronu tarafından ezilen ve azarlanan Fikret’in evde bütün sinirini nasıl eşinden çıkardığına şahit olur: “Fikret’in içinde kabaran öfke, son engelleri de yıkıp taşı. Fikret’in eli Nurten’in omzuna indi önce. Sonra yüzüne, kollarına, her yanına. Fikret, Nurten’e delirmiş gibi vuruyordu...” (BYBT, s. 42). Öyküdeki, örgü için kullanılan ip, Nurten ve Fikret’i birbirine bağlayan ve hatta mecbur bırakan bağlantıyı sembolize eder. Evlenmek, yuvayı idare etmek ve bir aile kurmak da “örgü örmek” gibi özen isteyen sorumluluklardır ve hemen hemen her kültürde olduğu gibi Türk kültüründe de örmek veya dikiş dikmek kadına atfedilir. Ev içindeki görevlerin dayatıldığı kadınların dikiş,

nakış, dokuma ve örme sanatlarına yatkınlığı tarih boyunca erkeklerden daha fazla olmuştur. Harmatta (1987), 1934 yılında Nandor Fettich adlı arkeolog tarafından Janoshid bölgesinde yapılan kazıda üzerinde oyma yazılı bir iğnelik bulunduğu ve iğneliğin üstünde Türkçe “dikiş, kızın şanıdır” yazdığından bahsetmiştir (s. 13-18). Türk kültüründe, bu bağlamda, örme ve dikme üzerine kurulu düzenin kadınlarla özdeşleştiği kabul edilir (Pınarcık, 2020, s. 146; Sağ, 2012, s. 120).

Türk kültüründe, yüzyıllardır, halı ve kilim dokuyan kızlar hem duygu, düşünce ve hayallerini motiflere aktarmış hem de yaşamın her halini dokumalarına aktarmışlardır (Diyarbakirli, 1972, s. 47-55). Benzer şekilde, emek ve sabır isteyen, belli bir düzende ve rutinde olması gereken ve sonunda sevgi ile yapılmış bir ürün çıkarmayı sağlayan “örgü örme” motifi edebi metinlerde de iki farklı unsurun birbirine bağlanmasını çağırıştırır. Atasü’nün “Bir Yüz-Bir Ters” hikâyesinde de Nurten’in şevkle yaptığı örgü örme eylemi onun evliliğini sembolize eder. Fikret’in fiziksel ve duygusal şiddetine rağmen yuvayı bir arada tutan, çocuklarını büyütüp evlendiren ve sorumluluklarını mutsuz olmasına rağmen yerine getiren Nurten iki dünyayı bir arada tutmuş ve bir düzen kurmuştur. Ancak, bu düzen bazen “düz” bazen de “ters”: bir iyi bir kötü veya bir ileri bir geri şeklinde de yorumlanabilir.

Ne kadar öfkeli olsa da Fikret’e hikâyenin sonunda hak veren ve “Ben de yaşlandım artık,” (BYBT, s. 43) diyen Nurten yine bir krizi çözer ve koltuğunda örgüsüne devam eder. Örme laytmotifi, hikâyede, gösterge şeklinde okura sunulurken iki işleve sahiptir. Örme sürecinde Nurten, Fikret ile ilgili kötü anılarını hatırlamamak adına “bir yüz-bir ters” diyerek örme modelini tekrar ederken geçmişe ve Fikret’e kulaklarını tıkar. Ayrıca, bu ritimsel tekrar sayesinde anlatının atmosferinde bir gerilim yaratan Atasü, okurun uyanık kalarak laytmotifin arkasındaki kadının evlilikte yaşadığı mutsuzluğa dikkat çeker.

Aynı kitapta yer alan bir başka hikâye “Balkon Saati” adlı öyküde de Nurten gibi, Neşe’nin hayatı ve evliliği tekdüzeliğe dönüşmüştür. Çocuk sahibi olduktan sonra eve hapsolan ve ekonomik anlamda kocasına bağımlı olan Neşe öğretmenin tek eğlencesi balkonda komşu kadınlarla vakit geçirmektir:

... Nemide Hanım’ı Hatice Hanım, Hatice Hanım’ı Suzan Hanım izliyor. Karşı apartmandan sonra sıra bizim apartmana geliyor. Önce bitişik balkonla ahbablığı kuruyoruz. Gönül’le lise bire giden kızı Selda. Apartmana giriş çıkışlarda bir göz tanışıklığımız var. Gönül’den çörek, pasta tarifleri alıyorum. Sonra Gönüllerin üstündeki Yıldız Hanım. Akşamüstleri çaylarımızı içerken balkondan balkona azıcık yüksek sesle konuşuyoruz, çocuklarımızdan, kocalarımızdan, ev işlerinden. Her gün aynı şeylerden söz ediyoruz, bıkmadan, usanmadan. Laf bir türlü bitmiyor. Biraz gecikmişse birimiz, bir seslenen bulunuyor (BS, s. 85).

Hikâyenin başında Neşe, “[Ç]amaşır kurutmaktan” başka işe yaramadığını düşündüğü balkonların ev kadınların tek sosyalleşme yeri olduğunu fark eder. Balkonda geçirilen vakit hikâyenin kadın karakterleri için ev içinden kurtulup sosyalleşebildikleri ve kısıtlı da olsa özgür hissederek kamusal alana dâhil olabildikleri zamanlardır. Ancak bu “özgürlük saati” bile yemek, temizlik ve çocuk bakımı üzerine sohbetlerle geçer: “Gönül’den çörek pasta tarifleri alıyorum. Sonra Gönüllerin üstündeki Yıldız Hanım” (BS, s. 85). Neşe, eğitilmiş olmasına rağmen, kamusal alandan kopup ev içine hapsolmuş bir kadın olarak ataerkil toplumlarda ev kadınlarının kaderinin aynı olduğunu şu şekilde vurgular: “Bahse girerim Nemide Hanım Simone de Beauvoir’i duymamıştır bile. Ve ben, Nemide Hanım, biz, hepimiz işte şimdi aynı çizgideyiz.



Neye yaradı vaktiyle okuduklarımız? İnsan öğrendiklerini başka bir şeylere, davranışlara, eyleme dönüştüremedikten sonra...”(BS, s. 86).

“Balkon Saati” hikâyesinin kadın karakteri Neşe, “Bir Yüz-Bir Ters” öyküsündeki Nurten’in gençliğini yansıtır. Çocuk doğduktan sonra eve hapsedilmiş ve ev işlerinden başka yapacak bir şeyi olmayan ve kendini sorgulayan bir kadına dönüşmüştür: “Mutlu muyum, bilmiyorum” (BS, s. 81). Çift arasındaki kavgalar artmış, yorgun ve sinirli eşinden ilgi göremeyen ve yaklaşmalarının bile artık heyecan vermediği Neşe en mutlu olduğu zamanın balkon saati olduğunu itiraf eder:

Sıcak öğle sonuyla akşam yemeğinin hazırlanması arasındaki zaman parçası. Evin işi bitmiş. Bebekler uykuda... Birbirleriyle iç içe dar uzun balkonlarda hayat başlıyor. Birer ikişer kadınlar balkonlara çıkıyorlar, ellerinde çay, ellerinde sigara. Bu, günün en güzel saati. Bu, kadınların özgürlük saati (BS, s. 83).

Edebi metinlerde sıklıkla kullanılan pencere, cam veya balkon motiflerinin ortak özelliği “aidiyet” duygusunu yansıtmasıdır çünkü onlar hem evin bir parçasıdır hem de kamusal alana açılan kapılardır. Balkonlar bireyin evden dış dünyaya geçişini simgeler ve İlhan Berk’in şiirinde dediği gibi “Balkon, kendini kozmos bilir... Balkonları hiç anlamamıştır, evler” (Berk, 2008, 1469-71). Evlerin uzantısı olarak kabul edilen balkonlar “bahçeye açık ve yoğun olarak kullanılan gölgeli, büyük bir galeri, çok kullanışlı bir alan” (Kuban, 2018, s. 137) veya “Yabancı gözlerden korunmuş, yarı gölgeli, doğaya doğrudan açık bir oylum. Ortak kullanım, yaşam alanı” (Bektaş, 2018, s. 111) olarak tanımlanır. Mahremiyete önem veren Türk kültüründe önemli bir yere sahip olan balkonların birçok işlevi vardır: çiçek yetiştirmek, çamaşır asmak, yemek yemek, insanları izlemek (gözetlemek), sokakları seyretmek ve kitap-gazete okumak gibi farklı işler için kullanılan balkonlar ev kadınlarının dış dünya ile bağ kurabildikleri tek yerdir. Şenol Cantek vd. (2014), balkonları “kadınlar için yapılmış cennet” (s. 126-132) olarak tasvir ederken kadınların sosyalleştiği önemli bölgeler olarak tanımlar.

Atasü’nün hikâyesindeki kadın karakterler de kendilerini dış dünyadan soyutlayan rutin ev işlerini hızlıca bitirip balkona çıkmayı hevesle beklerler çünkü kadınlar için balkon dış dünya ile buluştukları tek yerdir:

Ev içi yaşamın insanı bunaltan alışılmışlığı, gürültüsü patırtısı sokakla bütünleştiği bu kısa sürede nasıl da taze ve dingin... Gece başlarken çocuklar annelerinin çağırmasına gerek kalmadan evlerinin yolunu tutacaklar, uslu uslu. Kadınların ve çocukların özgürlük saati bitecek, tutsak edici gece başlayacak (BS, s. 88).

Kızı Güneş’in hayatının farklı olacağını umarak onu izleyen Neşe hikâyesinin sonunda yaşamının özetini şu şekilde yapar:

Kızımın o ufaklık bedeninde kendime bir omuzdaş bulmuştum. Belki onların, Güneş’in yaşatlarının daha anlamlı, doygun bir yaşamı olur. Bizim için artık vakit çok geç. Treni kaçırdık galiba. Biz bunaltıcı ev işleriyle düşman ev dışı arasında eşikte kapana kısıldık. Balkondaki bir saat mutluluğa esir olduk ister istemez (BS, s. 90).

Hikâyenin birçok yerinde “balkon saati” olarak adlandırılan ve kadınların ev işlerinden artan vakitlerinde beraber vakit geçirdikleri laytmotif, “Bir Yüz-Bir Ters” hikâyesinde olduğu gibi, iki amaca hizmet eder. Okur, bu saatlerin özel olduğunu ve anlatıdaki kadınlar için

kamusal alana giriş olarak kabul edilen zamanlar olduğunu fark ederken tekrarlanan “balkon” ve “saat” kelimeleri anlatıya estetik açıdan ritim ve özgün bir atmosfer katar.

“Sessiz Ali” öyküsünde, tüm mahalle tarafından sessizliğinden dolayı hor görülen Ali’nin ve nişanlısının öyküsü anlatılır. Tüm mahalleli Ali’nin sessizliği ile dalga geçer: “Bu gidişle kılıbıkların piri olacak” (SA, s. 179); “Kız gibi oğlan” (SA, s. 180) veya “pek de sessiz” (SA, s. 180) gibi arkasından konuşan komşulara karşı daha da sessizleşen Ali, Gülsüm ile nişanlandıktan sonra daha da içine kapanır. Üstelik mahalle kahvesindeki adamlar ona akıl vermek adına daha da hırslandırır: “Oğlum Ali, efendi ol dedikse, bu kadar da alttan alma, yüz verme kadın kısmına. Baş edemezsin. Maaşın kaç kuruş oğlum... Şunu isterim, bunu isterim, pabuç al, manto al, diye tutturursa görürsün,” diyorlardı emmi dayılar” (SA, s. 182).

Ali’nin nişanlısı Gülsüm her ne kadar ona destek olsa da Ali içindeki sıkıntıyı atamaz ve gerildikçe gerilir. Gülsüm, Ali’nin annesi ile çamaşır yıkarken Ali içinde biriktirdiği tüm nefreti kusar:

Ali”, dedi, “biliyor musun, küçük çamaşır makineleri var. Hani ilerde, diyorum, paramız olursa alalım... ha... Ne dersin?

Kız, sana ne oluyor? Sana kaldı benim cebimdekinin nasıl harcanacağını söylemek!” diye kükrüyordu. Bir yandan da yerde, şaşkınlık, korku ve acıyla, beden ve ruh acısıyla debelenen kıza tekme tokat girişiyordu. Ali vurdu, vurdu ta ki Gülsüm’ün bal rengi cıvıl cıvıl ışyan gözleri donuklaşana dek...(SA, s. 183).

Ali’nin bu tavrından sonra Gülsüm, mahalledeki diğer kadınlara gibi, korku ve nefreti aynı anda yüreğinde hisseder: “Mahalledeki kadınların kocalarına bakarken gözlerini durağanlaştıran o tanıdık bakış” (SA, s. 183) Gülsüm’ün de gözlerine yerleşir. Ali, artık sessiz değildir ve “herkes gibi birisi olmanın alabildiğine rahatlatıcı havasını” (SA, s. 184) soluyarak mahallede rahatça dolaşmaya başlar.

Kadınlardan beklenen sessizlik ve itaat, hikâyenin başında erkekte fark edildiğinde, tüm mahalle Ali’nin değişmesi gerektiğine inanır ve onu değiştirmek için ellerinden geleni yaparlar. Erkek olmayı fiziksel şiddetle çözeceğini anlayan Ali, dışlanmamak adına nişanlısını döver ve kadının gözlerindeki neşeyi öldürür. “Sessizlik” bir laytmotif olarak okura alt metin hakkında ipucu verir: Erkek egemen toplumlarda sessizlik kadına özgüdür ve erkek gücünü göstermedikçe “kadınsal” algılanır. Tarih boyunca, ataerki toplumlarda, kadınlarla özdeşleştirilen ve “pasiflik” olarak algılanan sessizlik hikâyenin alt metnindeki yazarın mesajını gösteren laytmotiftir. Kamusal alanlardan dışlanan kadınlar, sessiz kalarak hem eril sisteme isyan etmiş hem de kendilerine özel alanlar yaratmışlardır.

Edebi motif olarak “sessizlik”, kadınları erkeğin baskısı yüzünden susması olarak ifade edilmektedir (D’Almedia, 1994). Üstelik erkeğin gücü elinde tutmak için en önemli silahlarından biri de kadınlara hükmederek onları sessizleştirmesidir (Uwakwe, 1995, s. 75). Bu sebeple, pasif ve sessiz Ali aslında kadınlaşmış ve toplumdaki erkek konumunun tehlikeye atmıştır. Gücü geri kazanmak için kelimeler yerine yumruğunu kullanan Ali sonunda Gülsüm’ü susturmuş ve toplumun beklentisine uygun olan rol dağılımı gerçekleşmiştir. Hikâyenin sonunda Ali’nin gücü ele geçirmesi tüm mahalle halkına, bu sebeple, müjdelendir: Hikâyenin sonunda, sessizliği ile dalga geçilen aile mahallede nam salar: “Ana, kız, ana, koş... Sessiz Ali Ağbim seslenmiş! Gülsüm ablamı bir dövü ki sorma!” (SA, s. 183). İlk iki öyküde olduğu gibi, hikâyedeki “sessiz[lik]” laytmotifinin anlatıya iki katkısı vardır. Alt metinde, sessizliğin

kadınlara özgü bir durum olduğu ve erkeklerde görüldüğünde yadırgandığı gerçeği bulunmaktadır. Ayrıca, ritmik aralıklarla verilen “sessiz” kelimesi hikâyeye gerilim katar.

Sonuç olarak, Saussure’un anlam şemasındaki gösterge (bir başka şeyi temsil eden ya da imleyen), gösteren (görüngü, ifade, duyularla algılanan somut varlıklar) ve gösterilen (bireyin akıl, ruhsal deneyim ve bilgisi kadarı ile algılayabildiği olgular veya gösterenin zihindeki çağrışımı) arasındaki ilişkinin yorumlanması edebi bir metnin anlamlandırması açısından önemlidir. Metindeki her gösterge bir laytmotif işlevi gördüğünden, Erendiz Atasü’nün bu çalışma için seçilmiş olan üç hikâyesi gösterge bilimsel analiz çerçevesinde şu şekilde açıklanabilir:

Hikâye	Gösterge	Gösteren	Gösterilen
	<i>Laytmotifler</i>		
“Bir Yüz-Bir Ters”	bir yüz, bir ters	bir örgü modeli	düz/ters veya ileri/geri
“Balkon Saati”	balkon saati	ev kadınların balkonda geçirdikleri zaman dilimi	kadınların evin dışındaki alanda sosyalleşme zamanı
“Sessiz Ali”	Sessiz	suskun, konuşmayan	pasif, kabullenen ve susturulan

“Bir Yüz- Bir Ters” hikâyesinde, tekrarlanan laytmotif olan “bir yüz, bir ters” ikilemesi göstergedir. Gösteren, “bir yüz, bir ters” şeklinde bilinen örme modelidir. Gösterilen ise “düz/ters veya ileri/geri” olgusunun zihinde çağrışımıdır. Bu bağlamda, Nurten, örgü örerken, hikâyedeki anlatının zaman düzleminde geçmişe geriye dönük (flashback) tekniği ile giderek evliliğin ilk zamanlarında Fikret’in fiziksel ve duygusal şiddetine maruz kalışını hatırlar. Nurten, tek düzeye dönüşen ve değişmesi mümkün olmayan durumunu “Ben de yaşlandım artık” (BYBT, s. 43) diyerek hayat rutinine alışmıştır.

Saussure’un gösteren ile gösterilen arasındaki bağın mantıklı olması gerekmediği (Saussure, 2001, s. 111) savından hareketle, Nurten’in örgü örmesi evliliğindeki değişmezliği sembolize eder. Atasü, evlilikte ezilen ve mutsuz olan kadının çocukları evden ayrıldıktan sonra eşine karşı sevgisiz ve saygısız oluşunun sebeplerini “bir ters, bir yüz” laytmotifi eşliğinde aktarır. Okurun anlatı boyunca karşısına çıkan “bir yüz, bir ters” Nurten’in monoton hayatını ve bir ileri bir geri giden evliliğinden dolayı yaşadığı tekdüzeliğe işaret eder.

“Balkon Saati” öyküsünde, “balkon” ve “saat” kelimelerinin birleşimi olan balkon saati söz öbeği laytmotiftir; gösterge görevi görür ve başka bir kavramı temsil eder. Gösteren, ev kadınlarının ev işlerinden kalan zamanda balkonlarda sohbet ettikleri zaman dilimidir. Gösterilen ise evin dışındaki alanda sosyalleşmeleridir. Anlam şemasına göre yorumlanacak olursa, yazar, Neşe gibi ev kadınlarının balkonlarda geçirdikleri kısıtlı zamanları, yemek pişirmek, temizlik yapmak ve çocuklara bakmak gibi rutin ev işlerinden arda kalan zamandaki özgürlük saatleri olarak yansıtır. Atasü’nün hikâyesindeki kadın karakterler ev işi, çocuk bakımı ve temizlik gibi monoton işlerden arda kalan zamanlarında evin bağlantısı olan balkona kendilerini atarlar. Balkon kadınlar için kamusal alana geçişi sembolize eder, ancak evden ayrı bir mekân olmadığı için kadının hala kısıtlandığı da ima edilir. Dış dünya ile buluşulan tek yer olan balkon kadınlar için kendilerini buldukları, anne ve eş olmanın dışında birey olabildikleri ve özgür hissettikleri tek yerdir. Gösteren ile gösterilen arasındaki bağın mantıksız (Saussure,

2001, s. 111) olabileceği savı ile hikâye, şu şekilde yorumlanabilir: her ne kadar, evin parçası olsalar da ev kadınları için balkonlar kamusal alana açılan tek alanlardır.

“Sessiz Ali” hikâyesindeki tekrarlanan “sessiz” laytmotifi, gösterge olarak başka bir eylemi karakterize eder: suskunluk. Gösteren, suskun veya konuşmayan kişidir ve gösterilen de pasif, susturulan veya boyun eğen kişi çağrışımı yapar. Saussure’un anlam şemasına göre, Atasü, sessiz olduğu için eril sistemde eleştirilen ve hatta alay konusu olan “kız gibi oğlan” Ali’nin ilişkide kendini kanıtlamak ve eril sisteme uymak adına nişanlısını nasıl ezdiğini resmeder. Saussure’un gösteren ile gösterilen arasındaki bağın mantıklı olması (Saussure, 2001, s. 111) gerekmediği düşüncesinden yola çıkılırsa, hikâyenin sonunda sessiz Ali, güçlü konuma şiddetle geçer ve tüm mahalle rahatlar çünkü eril sisteme göre sessiz olması gereken kadındır.

Kadınlarla özdeşleştirilen sessizlik, Atasü’nün hikâyesinde boyun eğmek ve uyum sağlamak olarak da algılanabilir. Sessiz kalan erkek, bu bağlamda, erkek egemen toplumlarda, pasif ve kılıbık olarak algılandığından, Ali, şiddete başvurarak toplumun beklentisini yerine getirir. Bu sebeple, sessiz olma durumu laytmotif olarak suskunluğu gösterir ve alt metindeki mesajı okura aktarır: eril ideolojide erkeklerde görüldüğünde yadırganan sessizlik kadınlara özdeşleşir.

## 2. Sonuç

Anlatı kendi içinde bir sistemi olan ve parçalardan oluşan bir bütünlüktür ve metnin içindeki her gösterge yazarın aktarmak istediği mesajla bağlantılıdır. Okuyucunun dikkatini çekmek için tekrarlanan laytmotifler gösterge olarak yüzeysel düzlemde yer alsalar da, asıl amaçları derin anlamama ulaşılması sağlamak adına yol göstericidirler. Metnin anlamlandırmasını sağlayan laytmotifler en önemli işlevi gösteren-gösterilen ilişkisini çözümlenektir. Kurgunun başlarında verilen laytmotifler anlatının sonunda anlam kazandığından okurun mesajları ulaşması için laytmotifleri fark etmesi ve anlamlandırması gerekir.

Göstergebilimin geliştiricilerinden olan Ferdinand de Saussure, dil ve söz arasındaki ayrımı, gösterge, gösteren ve gösterilen kavramları üzerinden açıklamıştır. Her kelimenin farklı işitimi harflerinden oluşarak bireyin zihninde, deneyim ve duygularına göre, farklı çağrışımlara yol açtığını savunmuştur. Saussure’un, görünen-söylenen ve duyulan arasındaki bağ, sözlü ve yazılı her söylem için geçerlidir. Edebi eserlerdeki gösterge, gösteren ve gösterilen kavramlarının laytmotifler aracılığı ile incelendiği bu çalışmada, Erendiz Atasü’nün hikâyeciliğinde laytmotiflerin yazarın ideolojisini aktarmada en önemli araçlar olduğu gözlemlenmiştir. Bastırılan, susturulan, ezilen ve hor görülen kadınların evlikte yaşadıkları sıkıntıları göstergeler aracılığıyla ve laytmotif biçiminde sunan Erendiz Atasü, eril baskıya dikkat çekmek için eserlerinde göstergeler şeklinde verilen laytmotifleri öne çıkarmıştır. *Kadınlar da Vardır* adlı öykü kitabında, Atasü, toplum tarafından farklı rollerle parçalanmış ve ikincil olan kadınların bir “bütün” olma çabalarına dikkat çekmek ister.

“Bir Yüz-Bir Ters” hikâyesindeki Nurten’in ömrünü adadığı evliliğinden bıkkınlığını ve geçmişte yaşadığı fiziksel ve ruhsal şiddeti unutmaya çabası onun örgü örme davranışına gösterge olarak yansır. Tekrarlanarak laytmotife dönüşen “bir yüz bir ters” ikilemesi, Nurten’in tek düze yaşamını ve bu yaşamdan kurtulamayışını sembolize eder. İki tarafı bağlamayı ve evlilikte kadınların yuvayı yapmak ve korumak gibi sabır ve emek isteyen rolünü temsil eder. “Balkon Saati” adlı öyküde de Nurten gibi, Neşe’nin hayatı ve evliliği rutine dönmüş ve kadın karakterin

tek mutluluğu yeni doğan bebeğini uyutup, balkona çıkmak olmuştur. Komşu kadınların “balkon saati” diye adlandırdığı sosyalleşme zamanı, hikâyede sürekli tekrar edilir. Laytmotife dönüşen bu gösterge, ev içi hayattan kurtulup kamusal alanın tek özgürlük alanıdır.

Atasü'nün bir diğer hikâyesi, “Sessiz Ali” öyküsünde ise, kadınlarla özdeşleştirilen “sessizlik” göstergesi sık sık tekrarlanarak laytmotife dönüşür. Sessiz Ali, mahallenin doldurduğuna gelerek nişanlısı Gülsüm'ü döver ve susturur çünkü ataerkil toplumlarda sessizlik kadına özgüdür ve erkek gücünü göstermedikçe “kadınsal” algılanır. Sonuç olarak, Saussure'un anlamlandırma adına geliştirdiği anlam şemasında esas alındığında Atasü'nün üç hikâyesindeki laytmotifler, gösterge işlevi gören, karakterlerin düşünce, duygularını okura aktaran ve anlatıya estetik açıdan atmosfer katan eşsiz örneklerdir.

### Kaynaklar

- Aktulum, K. (2004). Göstergebilim. *Süleyman Demirel Üniversitesi Burdur Eğitim Fakültesi Dergisi*, 5(7), 1-13.
- Altınbüken, B. (2014). Göstergebilim yöntemiyle görsel sözce çözümlemesi. A. Güneş (Ed.), *İletişim araştırmalarında göstergebilim* (s. 239-258). Konya: Liteartürk Academia.
- Altuğ, T. (2008). *Dile gelen felsefe*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Atasü, E. (1985). Öyküyle ilgili sorunu gündelik yaşamı sürdürürken çözüyorum. *Düşün*, 13, 58-60.
- Atasü, E. (2004). *Kadınlar da vardır*. İstanbul: Can Sanat Yayınları.
- Atasü, E. (2009). *Bilinçle beden arasındaki uzaklık*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Auger, P. (2010). *The anthem dictionary of literary terms and theory*. New York: Anthem Press.
- Aytaç, G. (2009). *Genel edebiyat bilimi*. İstanbul: Say Yayınları.
- Bağcı, M. (2022). Orhan Kemal'in *Murtaza* romanında laytmotif tekniğinin kullanılışı. *Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, (8), 687-702.
- Barthes R. (2005). *Göstergebilimsel serüven*. (M. Rifat ve S. Rifat, Çev.). İstanbul: YKY Yayınları.
- Bektaş, C. (2018). *Türk evi*. İstanbul: Yem Kitabevi.
- Berk, İ. (2008). *Toplu şiirler*. İstanbul: YKY.
- Bertrand, D. (2000). *Précis de sémiotique littéraire*. Paris: Nathan.
- Busch, A. (2008). *Germanistische Linguistik*. Tübingen: Gunter Narr.
- Cuddon, J. A. (1999). *Dictionary of literary terms and literary theory*. London: Penguin Books.
- Çetişli, İ. (2014). *Metin tahlillerine giriş 2*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Çiçek, M. (2014). Dilbilimsel ilkeler görsel göstergelere uygulanabilir mi?. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 7(32), 38-51.
- Çulha, O. (2011). Göstergebilim tekniği kullanılarak Kanada fotoğraflarının incelenmesi. *ZKÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 7(13), 409-424.
- D'Almeida, I. (1994). *Francophone African women: Destroying the emptiness of silence*. Gainesville: Florida U.P. 1994.

- Denli, S. (1997). *Gösterge bilim açısından grafik gösterge alanlarının incelenmesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Diyarbakirli, N. (1972). *Hun sanatı*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Erkman-Akerson, F. (2012). *Edebiyat ve kuramlar*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Erkman-Akerson, F. (2019). *Göstergebilime giriş*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat Publication.
- Escal, F. (1995). Theme in classical music. In C. Bremond vd. (Eds.), *Thematics new approaches*, USA: State University of New York Press.
- Fidan, M. (2018). *Anayurt Otel'i'nin anlatım biçimleri ve değerler çatışması yönünden incelenmesi*. *Molesto: Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, 1(3), 15-32.
- Fiske, J. (2014). *İletişim çalışmalarına giriş*. Ankara: Pharmakon Yayınevi.
- Göktürk, A. (2010). *Okuma uğraşı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Günay, V. D. (2002). *Göstergebilim yazıları*. İstanbul: Multilingual Yayınevi.
- Harmatta, J. (1987). Doğu Avrupa'da Türk oyma yazılı kitabeler (H. Akın, Çev.). *Erdem*, 7(3), 57-76.
- Huyugüzel, Ö. F. (2018). *Eleştiri terimleri sözlüğü*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Karaman, E. (2017). Roland Barthes ve Charles Sanders Peirce'in göstergebilimsel yaklaşımlarının karşılaştırılması. *İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi*, 9(2), 25-36.
- Karataş, T. (2001). *Ansiklopedik edebiyat terimleri sözlüğü*. İstanbul: Perşembe Kitapları.
- Kıran, A. (2004). Göstergebilim ve yazınsal çözümler. N. Tanyolaç Öztokat (Ed.). *Disiplinlerarası ortam ve yöntem sorunlar* (s. 50-61). İstanbul: Multilingual.
- Kuban, D. (2018). *Türk ahşap konut mimarisi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Morner, K. (1991). *NTC's dictionary of literary terms*. Chicago: NTC Publishing Group.
- Nişanyan, S. (2015). "Laytmotif". *Nişanyan Sözlük*.  
<https://www.nisanyansozluk.com/kelime/laytmotif> [Erişim Tarihi: 08.10.2024].
- Önder, A. (2018). *Erendiz Atasü'nün eserlerinde kadın*. Ankara: Akademisyen Kitabevi.
- Parsa, S. ve Parsa, A. F. (2002). *Göstergebilim çözümlerleri*. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- Pınarcık, P. (2020). Mitler ve olgular: Dokuma tanrıçası Uttu üzerine bir inceleme. *Phaselis*, VI, 145-157.
- Rifat, M. (2014). *Göstergebilimin ABC'si*, İstanbul: Say Yayınları.
- Sağ, M. (2012). Bir sembol olarak "kilim". *Arış*, 8, 116-120.
- Saussure, F. (2001). *Genel dilbilim dersleri*. (B. Vardar, Çev.). İstanbul: Multilingual Yayınları.
- Sayın, Ö. (2014). *Göstergebilim ve sosyoloji*. Ankara: Anı Yayınevi.
- Sazyek, H. (2021). *Roman terimleri sözlüğü*. Ankara: Hece Yayınları.
- Soylu, H. (2020). Adalet Ağaoğlu'nun öykülerinde anlatı temposu. *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 60(2), 735-745.
- Suroğlu, K. (2011). *Erendiz Atasü: Hayatı-eserleri-sanatı*. Yüksek Lisans Tezi, Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Şenol Cantek, F. , Ünlütürk, Ç. ve Çakmak, S. (2014). Evin içindeki sokak, sokağın içindeki ev: Kamusal ile özel ‘ara’ında kalanlar, F. Şenol Cantek (Ed.). *Kenarın kitabı* (s. 121-160) içinde. İstanbul: İletişim Yayınları, s. 121-160.
- TDK (Türk Dil Kurumu) (2015). *Genel açıklama sözlük*. Ankara: TDK Yayınları.
- Tekin, M. (1989). *Roman sanatı ve romanın unsurları*. Konya: Selçuk Üniversitesi Yayınları.
- Tekin, M. (2010). *Roman sanatı I*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Uwakwe, P. (1995). Debunking patriarchy: The liberation quality of voicing in Tsitsi Dangaremba’s nervous conditions. *Research in African Literatures*, 26, 75-84.
- Ünal, S. (2014). *Göstergebilimsel açıdan sembolik tüketim*. Ankara: Detay Yayıncılık.
- Vardar, B. (2001). *Dilbilimin temel kavram ve ilkeleri*. İstanbul: Multilingual Yayınları.
- Warrack, J. (1995). *Leitmotiv. The grove dictionary of music and musicians*. London: Macmillan Publishers
- Yılmaz, E. (2002). *Heykel sanatına göstergebilimsel bir yaklaşım*. Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yücel, T. (2005). *Yapısalcılık*. İstanbul: Can Yayınları.

#### Extended Abstract

The concept “motif”, repeated intentionally by the author, stands out in the layered structure of the text and has a reminding feature specific to forthcoming events. “Leitmotif” are the situations, behaviours, attitudes or images that are distinctive and stimulating to the reader because they are repeated, leading to “signs”. In this context, leitmotifs are hidden symbols used to reveal the main idea, theme and emotion in a work. Leitmotifs, which came to the fore in music towards the end of the 19th century and involve sound repetition at regular intervals (Huyugüzel, 2018, p. 285), are the repetition of a word or situation encountered in all branches of art such as cinema, theatre and literature (Auger, 2010, p. 165).

The aim of this study is to analyse the leitmotifs that stand out and indicate the indicators in Erendiz Atasü's short stories in her work *Kadınlar da Vardır*, in which she criticizes the oppression of women by masculine oppression. Within the scope of the analysis, the leitmotifs deep in the three stories in the book, which are indicators and guides in reaching the main meaning, were analysed and the deep meaning plane of the narratives was interpreted. Ferdinand de Saussure, one of the developers of semiotics, explained the distinction between language and speech through the concepts of sign, signifier and signified. He argued that each word consists of different auditory letters and causes different connotations in the individual's mind, depending on his experiences and emotions. Saussure's connection between what is seen, what is said and what is heard is valid for every oral and written discourse. In this study, where the concepts of sign, signifier and signified in literary works are examined through leitmotifs, it has been observed that leitmotifs are the most important tools in conveying the author's ideology in Erendiz Atasü's storytelling. Erendiz Atasü, who presents the marital difficulties of suppressed, silenced, oppressed and despised women through signs and in the form of leitmotifs, highlighted the leitmotifs given in the form of signs in her works to draw attention to masculine oppression. In his story book titled *Kadınlar da Vardır*, Atasü wants to draw attention to the efforts of women, who are divided into different roles by society and are secondary, to become a “whole”.

In her story book titled *Kadınlar da Vardır*, which consists of independent stories, Atasü tells about the lives of women whose only existence is their family. In the work, Atasü places female characters at the centre of the plot through intense signs, portraying the “petty bourgeois women” in their struggle for existence (Atasü, 1985, p. 58), enabling the reader to transform from a passive receiver to an active interpreter. The female character who is suppressed, silenced and isolated is at the centre of the narrative in many of Erendiz Atasü's stories. In this study, the responsibilities attributed to women such as cooking, knitting, ironing, washing dishes, cleaning, which create monotony in the lives of Atasü's female characters, or the behaviours expected from women are presented to the reader as leitmotifs in the stories, are explained with examples. In this context, three stories in Atasü's book, involving stories about

unhappy marriages, depressed women and lost dreams, were examined in order to show the destructive effect it had on the lives of married women.

In the story “Bir Yüz-Bir Ters”, the recurring leitmotif, “one face, one upside down”, is a sign that represents another action. The one showing is the knitting pattern known as “one face, one back”. What is shown is the mental association of the phenomenon “straight/reverse or forward/backward”. In this context, while Nurten is knitting, she remembers her exposure to Fikret’s physical and emotional violence in the early days of their marriage by going back to the past (flashback) technique in the narrative time plane of the story. Atasü conveys the reasons why a woman, who is oppressed and unhappy in her marriage, becomes unloving and disrespectful towards her husband after their children leave home, accompanied by the leitmotif “one side, one face”. In the story “Balkon Saati”, the phrase balcony time, which is a combination of the words “balcony” and “time”, is the leitmotif; acts as a sign and represents another concept. The signifier is the time period when housewives chat on the balconies in the time they have left from housework. What is shown is their socialization in the area outside the home. If interpreted according to the semantic scheme, the author reflects the limited time that housewives like Neşe spend on the balconies as hours of freedom left over from routine housework such as cooking, cleaning and taking care of children.

The repeated leitmotif “silent” in the story “Sessiz Ali” characterizes another action as a sign: silence. The signifier is someone who is silent or does not speak, and the signified connotes someone who is passive, silenced, or subservient. According to Saussure’s semantic scheme, Atasü depicts how the “girly boy” Ali, who is criticized and even ridiculed by the masculine system for being silent, oppresses his fiancée in order to prove himself in the relationship and comply with the masculine system. As a result, considering the sign, signifier and signified in the meaning scheme, developed by Saussure for meaning, Atasü’s three stories are unique examples of how the author’s message in the subtext is reached when the signs turned into leitmotifs are analysed by the reader. As a result of the analysis, it was concluded that the leitmotifs in Atasü’s selected stories were used in the narrative for two purposes: to convey the feelings and thoughts of the characters and to add atmosphere to the narrative in aesthetic terms.